

IL QUADRIFOGLIO TEDESCO

Collana diretta da Karin Birge Gilardoni-Büch e Marco Castellari

Comitato scientifico

Eva Banchelli, Marco Castellari, Karin Birge Gilardoni-Büch,
Daniela Nelva, Michele Sisto

Perché questa collana?

La germanistica in Italia presenta una lacuna: manca infatti un luogo nel quale si possano affiancare testi letterari in lingua originale e in traduzione, materiali didattici e strumenti di lavoro per docenti e studenti, ma anche per operatori culturali in senso lato e professionisti. In generale, manca un luogo di scambio culturale e professionale tra Italia e paesi di lingua tedesca.

La collana si propone di individuare questo luogo e di colmare almeno in parte questa lacuna. A una sezione dedicata alla *letteratura contemporanea*, che offre testi lirici, narrativi e drammatici dell'ultimo cinquantennio corredati da materiali critici, si affiancano sotto l'etichetta *storia, cultura e società* testi saggistici, documentari o autobiografici che offrono spunti di riflessione sulla Germania del passato recente e di oggi. La serie dedicata alla *saggistica* propone studi scientifici di impostazione germanistica; infine, in *DaF – didattica del tedesco* raccogliamo strumenti e teorie relativi all'insegnamento del tedesco a livello universitario.

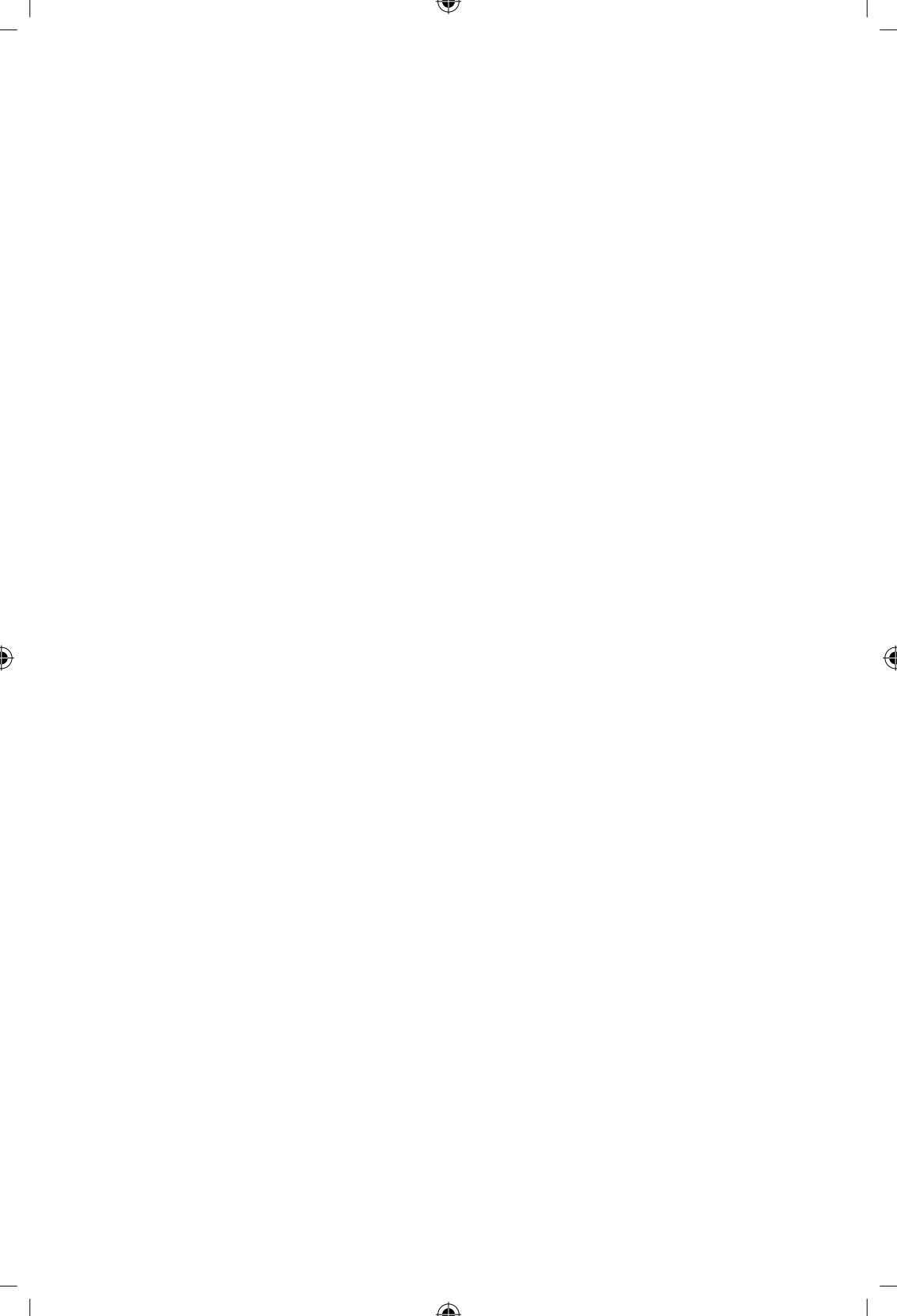
Sito della collana <http://mimesisedizioni.it/libri/narrativa-linguistica-studi-letterari/il-quadrifoglio-tedesco.html>

Karin Birge Gilardoni-Büch

ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la Friedrich-Schiller-Universität di Jena e insegna Lingua tedesca presso il Corso di laurea in Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano.

Marco Castellari

è ricercatore confermato di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano e professore aggregato di Letteratura tedesca e Storia del teatro tedesco nel medesimo ateneo.



CONVERSIONE DELLO SGUARDO E MODALITÀ DELLA VISIONE IN HEINRICH VON KLEIST

A cura e con un'introduzione di
Roberta Malagoli e Stefania Sbarra



Il quadrifoglio tedesco n. 31

<http://www.mimesisedizioni.it/Il-quadrifoglio-tedesco.html>

Per proposte editoriali e culturali inerenti alla collana contattare:
quadrifogliotedesco@tiscali.it

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857512389

© 2015 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

INDICE

INTRODUZIONE <i>di Roberta Malagoli e Stefania Sbarra</i>	7
RINGRAZIAMENTI	15
«PECCATO CHE FOSSE BUIO». IL PRIMATO DELLA VISIONE NELLE LETTERE DI HEINRICH VON KLEIST <i>di Stefania Sbarra</i>	17
<i>LO SPAVENTO AL BAGNO</i> . UN RADIODRAMMA KLEISTIANO <i>di Durs Grünbein</i>	51
IL PUNTO OPACO DEL POLITICO <i>di Gérard Raulet</i>	61
IL TEATRO DELLE MARIONETTE DI ST. DOMINGO. PER UNA METAFOROLOGIA DELLA STORIA E DELLA POLITICA IN HEINRICH VON KLEIST <i>di Anselm Haverkamp</i>	91
L'ATTRATTIVA DEL «MALE ASSOLUTO». RAPPRESENTAZIONI DEL MALE NELLE OPERE DI KLEIST <i>di László F. Földényi</i>	105
SIMMETRIA DRAMMATICA E MITO. LA «CONTORSION» COME MODELLO POETOLOGICO NELL'OPERA DI KLEIST <i>di Gianluca Miglino</i>	121

«LE MIE DUE MANI INIZIARONO UNA LOTTA ...».

KLEIST, KAFKA E QUEL CHE ACCADE QUANDO

«UN MEMBRO NON È FATTO COME L'ALTRO»

151

di Chiara Westermann

FRANZ KAFKA LEGGE HEINRICH VON KLEIST.

IL CAVALLO E LA CAVALCATA COME METAFORE DELLA LETTERATURA

177

di Roberta Malagoli

ROBERTA MALAGOLI E STEFANIA SBARRA

INTRODUZIONE

L'interesse di Kleist per le arti figurative è un dato biografico e critico indiscusso.¹ Di fatto, è nella pittura che le anomalie iconografiche, le immagini apparentemente fuori contesto hanno una lunga tradizione, per il modo in cui dialogano con la convenzione esistente, indicando uno scarto di senso. Lo spiega in modo esemplare il saggio *Lo sguardo della lumaca* di Daniel Arasse, sull'*Annunciazione* quattrocentesca del pittore ferrarese Francesco del Cossa, nel quale lo storico dell'arte fa notare un elemento iconografico inconsueto per il contesto figurativo tradizionale del soggetto: una lumaca, sul margine del dipinto, ben visibile, alla sinistra dell'osservatore l'Arcangelo Gabriele, alla destra Maria, dentro a una costruzione prospettica che deve rendere la misura del reale, mentre in alto a sinistra, minuscolo, si intravede Dio. Per Arasse, il problema delle annunciazioni, «l'avvento dell'incommensurabile nella misura, dell'irraffigurabile nella figura», è racchiuso in quella lumaca di Cossa. Lo studioso ci stordisce con ogni possibile significato dell'animale, per approdare a quello più inatteso, lo straniamento dalla convenzione: dal limite del dipinto la lumaca comunica con lo sguardo dello spettatore, facendo risaltare il carattere illusorio della prospettiva, il suo artificio. Se la lumaca ha dimensioni normali, la Vergine, dietro di lei, appare piccola. La lumaca fa crollare l'artificio prospettico e svela l'inadeguatezza della rappresentazione.

1 Dei numerosi studi che sottolineano questo aspetto ricordiamo almeno HANS JOACHIM KREUTZER: *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists*, Berlin 1969, p. 122 s. e p. 198 s.; GERNOT MÜLLER: «*Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*». *Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen; Basel 1995; HELMUT PFOTENHAUER: *Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke*, in *id.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000, pp. 85-108; CHRISTOPH PERELS: *Heinrich von Kleist im Louvre. Zum Brief an Adolphine von Werdeck September bis November 1801*, in «*Beiträge zur Kleist-Forschung*», 20 (2006), pp. 13-28; ROLF-PETER JANZ: *Der gerahmte Blick. Landschaftsbilder bei Kleist*. In «*Beiträge zur Kleist-Forschung*» 20 (2006), pp. 35-44.

Sulla soglia della costruzione prospettica, sul suo bordo, l'anomalia della lumaca vi fa segno: vi chiama a una conversione dello sguardo e vi fa capire: in ciò che guardate non vedete nulla. O meglio, in ciò che vedete non vedete ciò che guardate, ciò per cui, nell'attesa di cui, voi state guardando: l'avvento dell'invisibile nella visione.²

L'esperienza paradossale qui descritta è tutt'altro che estranea alla letteratura di Kleist, e sembra anzi uno degli esiti più interessanti e peculiari di un linguaggio poetico teso a forzare i propri limiti materiali, esponendo così il lettore/spettatore a esperimenti di destabilizzazione. Dall'insufficienza di una lingua che «non può dipingere l'anima»,³ come Kleist scrive alla sorella Ulrike un mese e mezzo prima della cosiddetta crisi kantiana, nasce un linguaggio poetico che paradossalmente nega e potenzia se stesso proprio nel suo insistente ricorso al mondo visivo. Helmut Pfoth suggerisce che «le cellule germinali della fantasia letteraria di Kleist» siano le immagini proprio perché la legge dell'immagine è «il simultaneo del disparato, la sua presenza nello spazio», e le immagini «nella lingua sanno dipingere più di quanto essa possa altrimenti fare»: «la coincidenza di ciò che è discorsivamente disparato».⁴

Commentando il quadro di Friedrich Monaco *in riva al mare* nel 1810, o meglio, riprendendo e modificando sensibilmente le osservazioni di Brentano in proposito, Kleist spinge le sue riflessioni sulla possibilità della rappresentazione a un limite estremo. Si può supporre che nell'incontro tra il soggetto del quadro e il commento che esso provoca, Kleist abbia colto l'occasione per imprimere una svolta radicale a uno dei cardini discorsivi centrali nella cultura del suo tempo: il sublime. Se Bernhard Greiner ha ragione, infatti, qui Kleist conduce un ardito esperimento speculativo sulla possibilità che l'opera d'arte attivi nel lettore/spettatore le dinamiche del sublime kantiano che nella *Critica del giudizio* attengono alla natura: «La rinnovata messa in scena del sublime nello spazio dell'arte non conduce in

2 DANIEL ARASSE: *Lo sguardo della lumaca*, in *id.*: *Non si vede niente. Descrizioni*, Torino 2013, pp. 19-39, qui p. 39 [ARASSE: *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000; 2005].

3 Lettera di Heinrich von Kleist a Wilhelmine von Zenge del 5 febbraio 1801, in HEINRICH VON KLEIST: *Le lettere*, traduzione, introduzione e note di Ervino Pocar, Firenze 1962, p. 210 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, 1987-1997, *Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist*, herausgegeben von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns, Frankfurt am Main 1997, p. 196].

4 PFOTH: *Kleists Rede über Bilder und in Bildern*, cit. p. 101.

Kleist, come in Kant e nel kantiano Schiller, dall'esperienza annichilente dell'uomo (come esperienza della sua impotenza fisica) alla sua raggianti ascesa nella grandezza morale (in quanto egli risveglia in se stesso le idee della ragione); la rinnovata messa in scena del sublime nello spazio dell'arte riesce in Kleist piuttosto soltanto se – in una svolta materialistica – l'arte è fatta del materiale che rappresenta, e conduce a un risultato spostato/eccentrico [*verschoben/verschroben*]: invece che all'uomo nella sua grandezza morale, alla privazione di umanità [*Entmenschung*].»⁵ Questo avviene a partire da una traduzione letterale della *mise en abîme*, per cui l'autore si sostituisce al monaco nel dipinto di Friedrich *Monaco in riva al mare*, e si ritrova solo davanti all'analogo profano dell'infinito divino, all'infinito mare e al cielo infinito di nuvole, senza orientamento, affidato alla pura visione. Se già Friedrich aveva eliminato la prospettiva dal quadro, impedendo un preciso punto di vista,⁶ Kleist ne radicalizza le scelte pittoriche, immaginando che non vi sia nemmeno la cornice nella quale la tradizione seicentesca esprimeva l'ordine della veduta. Colpisce che nel commentare quel quadro, come nota Seeba,⁷ Marie Helene von Kügelgen, moglie di un amico di Friedrich, abbia detto: «Aber es gibt ja nichts zu sehen!» [«Ma non c'è nulla da vedere!»].⁸ Nel quadro di Friedrich non si vede nulla dunque, come nell'*Annunciazione* del Cossa, non si vede ciò che si dovrebbe vedere, l'infinito che entra nella misura del quadro e nella visuale fissa dello spettatore.

Kleist raccoglie la provocazione di Friedrich sul paesaggio in assenza di prospettiva, mettendo in atto una conversione profana dello sguardo, in tutto simile a un esperimento: entrando nel quadro lo sguardo si smarrisce e si piega a ciò che non riesce a vedere, l'incommensurabile, l'infinito nello spazio, ma soprattutto nel tempo. L'occhio, privato della convenzione illusionistica della prospettiva, quell'occhio che come dice Gombrich è di-

5 BERNHARD GREINER: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, p. 117.

6 JOHANNES GRAVE: *Landschaft als Bildkritik. Zur Restitution von Bildlichkeit bei den Nazarenern und Caspar David Friedrich*, in MARKUS BERTSCH; REINHARD WEGNER: *Landschaft am "Scheidpunkt". Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, Göttingen 2010, pp. 295-329, qui p. 295 s.. Cfr. CHRISTIAN BEGEMANN: *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 64 (1990), pp. 89-145.

7 HINRICH C. SEEBA: *The Eye of the Beholder: Kleist's Visual Poetics of Knowledge*, in BERND FISCHER (ed.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, Rochester, NY 2003, pp. 103-122.

8 Ivi, p. 104.

sposto a credere alla prospettiva perché non può vedere dietro agli angoli,⁹ dovrebbe diventare infinita visione, e ci riuscirebbe soltanto se fosse mutilato delle palpebre. Non potrebbe essere più esplicito di così, mediante la metafora dell'occhio mutilato, l'invito che Kleist rivolge allo spettatore di abbandonare la nuova convenzione figurativa del sublime romantico, quell'infinito consumato nella composizione di Friedrich senza prospettiva, ma sotto l'egida rassicurante del monaco, di certo più attrezzato di un profano a reggere l'urto dell'immenso. Kleist invece trascina lo spettatore nel quadro, svelando l'inadeguatezza della rappresentazione e delle sue premesse. Impone di immaginare uno scenario concreto, di prendere quel quadro alla lettera, come un dispositivo sperimentale, in cui il paesaggio si dipinge con il materiale stesso di cui è fatto (il suo gesso, la sua acqua), con il risultato straordinario, nell'orizzonte dell'inadeguatezza congenita ai segni percepita da Kleist, che il significante e il significato coincidano: destinatari di tutto ciò sarebbero però le volpi e i lupi, non gli umani.¹⁰ Quanto a loro, le conseguenze dell'esposizione al quadro che Kleist trae sono sconvolgenti: la mutilazione dell'occhio come esito dell'incontro con la visione vuota ed eterna dell'infinito.

La natura provocatoria delle immagini in Kleist non è mai fine a se stessa. Piuttosto, Kleist prende sul serio la crisi del primo Ottocento e non si riconosce, da uomo ancora teso verso l'utopia settecentesca, nella liquidazione romantica del Secolo dei Lumi. In questo interprete più fine, sismografo del suo tempo,¹¹ Kleist mette alla prova le estetiche elaborate dal classicismo weimariano e dai romantici, le considera come ipotesi, le libera dallo spazio protetto dell'esperienza artistica per farle interagire, al pari di una ipotesi scientifica, con il mondo circostante. La sua «poetica visiva della

9 ERNST H. GOMBRICH: *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London; New York 2002, pp. 188-262, qui p. 233 [GOMBRICH: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton; Oxford 2000, pp. 254-287, qui p. 255 s.].

10 Pfothenhauer coglie una sfumatura decisiva in questa sorta di iperrealismo kleistiano: non si tratta, nell'assimilazione del segno nella cosa, di far dimenticare i segni, ovvero i mezzi estetici in senso illusionistico. Si tratta piuttosto di raffigurare «la loro disfunzionalità, la loro discutibilità in quanto vettori di significato per noi uomini. In quanto in-significanti, noi, che siamo alla ricerca di senso, ne abbiamo esperienza come di un'offesa, una ferita.» PFOTHENHAUER: *Kleist's Rede über Bilder und in Bildern*, cit. p. 96.

11 Su questa immagine si veda il saggio di Durs Grünbein nel presente volume, pp. 51-59, e il saggio di WERNER HAMACHER: *Das Beben der Darstellung*, in DAVID E. WELLBERY (Hrsg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists «Erdbeben in Chili»*, München, pp. 149-173.

conoscenza»¹² è educata al salto sei-settecentesco delle rivoluzioni scientifiche, e come queste riconosce la ricaduta antropologica di una diversa visione del mondo. Kleist guarda alle immagini e alle metafore che fino a quel momento avevano retto la teoria classica e romantica della cultura, descrivendone il destino di Colonne d'Ercole in una dimensione letteraria sperimentale. Tuttavia la sua critica iconografica non si muove verso la negazione dell'immagine, nella fuga verso il linguaggio universale della musica, né verso il potenziamento simbolico di scuola romantica. Seguendo l'interpretazione di Beil, le metafore kleistiane, veri e propri «als ob»¹³ illusionistici, svuotano l'estetica classica, e aggungeremmo, romantica, mediante un procedimento di *kenosis*¹⁴ che si attiva mettendone alla prova i presupposti estetici in scenari imprevisi, indotti dalla stessa «fragilità del mondo».¹⁵

Con Dirk Grathoff crediamo che Kleist risponda all'idealismo di Schiller attualizzando alcuni aspetti dell'estetica dello *Sturm und Drang*. Se il classicismo rivendica una programmatica differenza fondamentale tra l'arte e la realtà, eleggendo la prima a polo opposto ideale e – aggungeremmo – regolativo della seconda, Kleist riprende la ricezione stürmeriana di Shakespeare per asseverare la compromissione della natura e dell'arte con la società come un dato incontrovertibile per capire la realtà moderna anche *dopo* la Rivoluzione francese.¹⁶ Se in questo punto Kleist è l'erede del primo Herder e del giovane Goethe, autore della recensione a Sulzer e del *Werther*,¹⁷ la conversione dello sguardo cui Kleist sollecita senza sosta il suo lettore si annuncia invece, ci sembra, nelle densissime pagine tributate da Goethe a Erwin von Steinbach in *Dell'architettura tedesca*. Qui la vista del duomo di Strasburgo produce sì una

12 Cfr. nota 21.

13 Cfr. il classico studio di WOLFGANG WITTKOWSKI: *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists «Erdbeben»*, in «Euphorion» 63 (1969), pp. 247-283.

14 ULRICH JOHANNES BEIL: «Kenosis' der idealistischen Ästhetik. Kleists «Über das Marionettentheater» als Schiller-réécriture», in «Kleist-Jahrbuch», 2006, pp. 75-99.

15 Luciano Zagari assegna a Kleist, rispetto all'età classico-romantica e ai due modelli fondamentali di *Bildung* che vi si avvicendano, la posizione di una «variante impazzita, tale cioè da fare impazzire, far saltare l'intero sistema di premesse che tacitamente viene sottoposta a una pressione deformante». LUCIANO ZAGARI: *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna 1985, p. 207.

16 DIRK GRATHOFF: «Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten». *Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists*, in *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, pp. 21-33, qui pp. 27-29.

17 Ivi, p. 29.

impressione di maestosa armonia,¹⁸ ma ciò che più conta ai fini della nostra riflessione su Kleist è il processo dell'osservazione: l'io contemplante è sospinto verso una osservazione ripetuta e mai uguale a se stessa perché l'oggetto rivela aspetti sempre nuovi e diversi nelle posizioni molteplici assunte dall'osservatore, e nella luce del giorno che cambia con il passare delle ore. «Quante volte», scrive Goethe, «sono tornato indietro per contemplare la sua dignità e bellezza da ogni lato, da tutte le distanze, in ogni luce del giorno!».¹⁹ Con il crepuscolo il piacere della contemplazione passa attraverso «occhi sfiniti» [*ermattetes Aug'*] a forza di «sguardi indagatori» [*forschendes Schauen*]. L'immagine goethiana di uno sguardo indagatore consapevole delle diverse prospettive, del loro effetto sulla visione e sull'organo stesso della visione, anticipa l'immaginario kleistiano che investe l'occhio, fino però a metterlo in pericolo, dalla nota lettera alla fidanzata del 22 marzo 1801 fino alle *Considerazioni davanti alla marina di Friedrich* pubblicate nel 1810.

Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero due vetri verdi, dovrebbero giudicare che gli oggetti visti attraverso quei vetri *sono* verdi – e non potrebbero mai decidere se l'occhio mostri loro le cose come sono o non aggiunga ad esse qualche cosa che appartiene non alle cose, bensì all'occhio. Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità o soltanto così ci appaia. In questo secondo caso, la verità che qui raccogliamo non c'è più dopo la morte – e ogni sforzo per acquistare una proprietà che ci segua anche nella tomba, è vano –²⁰

Nella formulazione della sua famosa «crisi kantiana», Kleist imputa alla scoperta della inaffidabilità gnoseologica della visione la dolorosa frattura tra ciò che appare e ciò che è, spodestando l'occhio, strumento della rivoluzione scientifica, che qui, almeno nella prima riga citata, addirittura scompare dalla fisionomia umana, sostituito dal vetro. Per Hinrich C. See-

18 Impressione giustificata non da ultimo dall'intenzione di difendere il gotico dai suoi detrattori e di conferirgli pari dignità dell'antico. Cfr. NORBERT KNOPP: *Zu Goethes Hymnus «Von Deutscher Baukunst»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift» 53 (1979), pp. 617-650.

19 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Von deutscher Baukunst* in *id.: Werke in 14 Bde, Bd.12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem, München 1988, pp. 7-15, qui pp. 11-12. Sul mito della cattedrale gotica e il suo influsso sulle poetiche del tardo Settecento e dell'Ottocento cfr. ROLAND RECHT: *Le moment Goethe. Un changement d'optique*, in *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*, Paris 2014, pp. 24-27.

20 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 221 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 205].

ba, dopo il 1801, confrontato con la «fragilità del mondo», Kleist elabora – si diceva – una «poetica visiva della conoscenza» per mettere «in atto la frammentazione del reale», entro la quale non valgono più regole razionali di interpretazione, ma soltanto ipotesi o esperienze individuate della nuova forma del mondo.²¹ László Földényi ne ha descritto le conseguenze mediante la ricostruzione, per lemmi, di una rete di parole e metafore che, nel richiamarsi e inseguirsi per tutta l'opera, svelano la loro natura dinamica e sfuggente,²² come dinamica e sfuggente ci sembra, nella formulazione della crisi kantiana, la stessa immagine dell'occhio dapprima sostituito dal vetro verde, poi riaffermato nel prosieguo della similitudine.

Le metafore costeggiano il labirinto delle storie kleistiane, come tracce, segnali, echi di un significato inaccessibile ai personaggi e allo stesso lettore. Estreme e opache, le immagini in Kleist mettono in crisi i modi stessi della visione, di quell'occhio al quale era stata affidato, non meno che alla forza della ragione, il libero sguardo sul mondo dell'uomo settecentesco. Non sono tuttavia le magiche cifre delle visioni romantiche, sorrette dall'onnipotenza della fantasia. La loro forza sembra invece risiedere nella loro capacità illusionistica: confondono lo sguardo, nell'*Anfitrione*, lo impediscono, nella metafora dell'angelo che la Marchesa di O... attribuisce al Conte F., lo magnetizzano, alla vista dell'amato nel sogno di Caterina di Heilbronn, negano il riconoscimento, nel *Trovatello* per Elvira, a lungo incapace di vedere Nicolo', o lacerano il velo dell'illusione per troppa violenza nelle scene di piazza del *Terremoto in Cile*.

La visione in Kleist non riconduce il disordine a un ordine estetico e sociale, né rispecchia il caos, tanto amato dai romantici. Sembra piuttosto nascere dall'incontro tra il disordine del mondo e l'ordine dell'esperimento,²³ producendo una forma poetica aperta, ma non esposta, alla discontinuità,

21 SEEBA: *The Eye of the Beholder*, pp. 118-119.

22 LÁSZLÓ FÖLDÉNYI: *Im Netz der Wörter*, Berlin 1999.

23 Di «disposizioni estetiche sperimentali» [*ästhetische Versuchsanordnungen*] si legge nell'introduzione di Christine Lubkoll, Günter Oesterle e Stephanie Waldow al volume *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, cit. pp. 7-19, qui p. 11. Anthony Stephens parla delle opere di Kleist come di «una serie di esperimenti che venne arbitrariamente interrotta dal suo suicidio nel 1811». ANTHONY STEPHENS: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Berg; Oxford/Providence 1994, p. 4. Vale la pena di citare il catalogo di una mostra dedicata all'autore nel bicentenario della nascita nel 2011, intitolato emblematicamente *Kleist. Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011*, Berlin; Frankfurt (Oder), herausgegeben von Günter Blamberger und Stefan Iglhaut, Bielefeld; Leipzig; Berlin 2011. Cfr. anche GREINER: *Eine Art Wahnsinn*, cit. p. 106 s..

storicamente data nell'Europa postrivoluzionaria e personalmente vissuta a Parigi, della realtà moderna. «Pare che i tempi vogliano recare un ordine nuovo e noi non vedremo altro che il crollo del vecchio.»²⁴ Quando Kleist nel 1805 scrive a Rühle queste righe pensando agli assetti nazionali minacciati da Napoleone, ci offre anche una lettura della sua opera, in cui i suoi protagonisti sono chiamati a reagire, come cavie, alla crisi del loro mondo. Le metafore kleistiane, segnate dal tempo, diventano, in un mondo frammentario, nel buio del «secolo breve» «fisionomie dell'istante»,²⁵ lampi di senso, giochi di luce e di illusione che si negano, con ironia, alla totalità. In tutto ciò abbiamo visto una ripresa e uno sviluppo dell'estetica stürmeriana, in cui però viene meno il potenziamento del soggetto prometeico rappresentato come proposta antropologica, a favore, invece, di un potenziamento del lettore, della sua reattività tra aspettative risvegliate, disattese e rimesse in gioco, come se, *als ob*, anch'esso fosse coinvolto in un esperimento in cui viene messa alla prova la sua capacità di avvertire gli spostamenti di prospettiva che uno sguardo sul mondo fragile impone.

All'esplorazione di questa conversione kleistiana dello sguardo alla fragilità del mondo, e ad alcuni suoi echi novecenteschi, è dedicata la presente raccolta di letture. Vi si indagherà la radicalità dello scrittore in diversi ambiti, senza ricorrere all'ipotesi di una disposizione patologica all'origine della sue fantasie estreme e violente. In questo concordiamo con Hans Richard Brittnacher e Irmela von der Lühe: «Il sospetto espresso per la prima volta da Wilhelm Grimm, e da allora più volte riproposto, di una particolare predisposizione patologica di Kleist, che motivi il suo interesse ossessivo per la violenza e l'orrore, potrà avere una ragione come diagnosi psicologica, ma si preclude la possibilità di dedurre dalla radicalità della prassi poetica, la radicalità della concezione poetologica».²⁶

24 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 379 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 352]

25 Cfr, il saggio di Stefania Sbarra nel presente volume, pp. 17-49.

26 HANS RICHARD BRITTNACHER; IRMELA VON DER LÜHE (Hrsg.): *Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, p. 13.

RINGRAZIAMENTI

Questo volume nasce da una ricerca sulle immagini in Kleist. In una prima fase, si è tenuto un convegno a Padova nel bicentenario della morte. Dall'esperienza del convegno è nata l'idea di un volume di letture klestiane dedicato alla costruzione del significato della visione in Kleist. La pubblicazione ha goduto, come il convegno, di un finanziamento parziale del Dipartimento di Letterature e lingue anglo-germaniche e slave dell'Università di Padova.

La nostra gratitudine va in primo luogo al Professor Giuseppe Brunetti, all'epoca Direttore del Dipartimento di Letterature e lingue anglo-germaniche e slave dell'Ateneo di Padova, per aver creduto nel progetto e averne sostenuto il finanziamento come progetto di Dipartimento.

Hanno contribuito in modo significativo alla pubblicazione, con generosi suggerimenti e indispensabili revisioni Andrea Borsari (Bologna), Marcella Biasi (Frankfurt an der Oder), Giovanni Borriero (Padova), Cinzia Franchi (Padova), Mirjam Mansen (Padova), Marco Rispoli (Padova), Susanne Vitz (Padova). Per l'aiuto offerto nel reperimento di materiali desideriamo ringraziare Andrea Meyer Ludowisy, della Senate House Library (University of London).

Per aver concesso i loro lavori, già editi, si ringraziano Durs Grünbein, Anselm Haverkamp (Monaco), Gérard Raulet (Parigi).

Fonti di lavori già editi e traduzioni:

Il saggio di Durs Grünbein, *Der Schrecken im Bade. Ein Kleistsches Hörspiel*, è uscito in versione non integrale su «Die Zeit» 21 novembre 2011. La traduzione del testo, qui nella versione integrale, è di Daniele Vecchiato.

Il saggio di Anselm Haverkamp, *Das Marionettentheater von St. Domingo. Geschichte und Politik bei Kleist*, qui tradotto da Roberta Malagoli, è stato pubblicato in *Heinrich von Kleists Novelle* «Die Verlobung in

St. Domingo». Literatur und Politik im globalen Kontext um 1800, herausgegeben von Reinhard Blänkner, Würzburg 2013, pp. 225-234.

Il saggio di Gérard Raulet, *Der opake Punkt des Politischen*, uscito in: Rüdiger Campe (Hrsg.): *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Freiburg 2008, pp. 343-374 è stato tradotto da Stefania Sbarra.

Nota redazionale

Ad ogni autore è stata lasciata la libertà di scegliere tra le edizioni esistenti delle opere kleistiane.

STEFANIA SBARRA (VENEZIA)
«PECCATO CHE FOSSE BUIO»

Il primato della visione nelle lettere di Heinrich von Kleist

1. *La prima lettera di Kleist*

Gentilissima zia,

Che cosa le debbo scrivere per prima, che cosa narrare per prima? Devo descriverle anzitutto la vista di belle regioni o la vista di belle città, la vista di splendidi palazzi o di giardini di buon gusto, di cannoni terribili o di numerose truppe? Se non Le raccontassi tutto dal principio, finirei col dimenticare una cosa e scrivere l'altra. Continuo perciò la descrizione del mio viaggio.¹

Così si apre la lettera che il Kleist quindicenne scrive, orfano di madre da poco più di un mese, mentre partecipa tra le fila prussiane alla prima guerra di coalizione (1792-97) contro la Francia repubblicana, poco prima dell'assedio di Magonza. Posta all'inizio dell'epistolario,² essa ha il carattere di una straordinaria anticipazione, poiché annuncia in poche righe due delle maggiori ossessioni dello scrittore a venire: 1) il primato della visione sulla narrazione, e all'interno della narrazione; 2) il possesso di una visione appagante posta all'inizio del testo, e la necessità della definizione di un ordine, di uno svolgimento, unita alla tensione utopica che esso ricondurrà alla pienezza della visione originaria. Vi è cioè, allo stato embrionale e

1 HEINRICH VON KLEIST: *Le lettere*, traduzione, introduzione e note di Ervino Pocar, Firenze 1962, p. 3. La traduzione è leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, 1987-1997, *Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist*, herausgegeben von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns, Frankfurt am Main 1997, p. 9].

2 Qualsiasi analisi delle lettere di Kleist deve tener conto della lacunosità dell'epistolario, come avvertono PETER ENSBERG: *Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbstdarstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge*, in «Beiträge zur Kleist-Forschung» 12 (1998), p. 32 e DIETER HEIMBÖCKEL: *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 2003, p. 45. Così, se qui si parla della prima lettera di Kleist, non accade in termini assoluti: è la prima di quelle che ci sono state tramandate e che forse solo per questo apre la raccolta.

ben prima che nasca in Kleist l'ambizione letteraria, un complesso strutturale che Beda Allemann ha intuito essere fondamentale nella drammaturgia kleistiana: la formula dell'anticipazione, ovvero la presenza di una visione a monte dell'azione drammatica che governa i desideri più profondi dei personaggi nella loro peripezia, al cui inveramento tende la loro traiettoria e dalla cui riuscita dipende infine il loro destino di eroi tragici o felici.³

È la sua attuale sorte di soldato a trarre d'impaccio Kleist, a imporgli cioè di sciogliere la simultaneità impronunciabile delle immagini che si coagulano all'inizio della scrittura, ricorrendo alla semplice narrazione cronologica del viaggio, la *Reise* che qui balena anche e soprattutto nel significato medievale di spedizione militare.⁴ L'urgenza della resa istantanea di tutti gli oggetti della visione nella loro contiguità, possibile nell'immagine, si arrende alla narrazione in successione. In altri termini si scioglie quella tensione iniziale che aspira a confondere i confini tra arte figurativa e poetica definiti da Lessing nel suo *Laocoonte*, che alla prima affidava la rappresentazione dei corpi disposti gli uni accanto agli altri nello spazio, e alla seconda invece riservava le azioni che si collocano in successione nel tempo.⁵ Ecco allora che nelle righe successive a questo attacco, le veglie e le cautele del soldato si alternano a intarsi di paesaggi pittoreschi, la guerra e la bellezza naturale si intrecciano sullo sfondo della storia tedesca evocando morti illustri e battaglie famose, tra la Guerra dei Trent'anni e le imprese di Federico il Grande. Fino alla confessione che sì, la natura può essere davvero bella come la si vede nei dipinti, anzi, di più, quasi a smentire il primato dell'arte sulla natura invalso fino ad allora, come se Kleist,

3 Si pensi a *Käthchen di Heilbronn*, al *Principe di Homburg* e a *Pentesilea* come agli esempi più evidenti di questo modello. Cfr. BEDA ALLEMANN: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Eckart Ohlenschläger, Bielefeld 2005.

4 *Reisigen* erano infatti nel Medioevo soldati e mercenari che percorrevano le strade dell'Impero. Cfr. WINFRIED LÖSCHBURG: *Und Goethe war nie in Griechenland. Kleine Kulturgeschichte des Reisens*, Leipzig 1997, p. 38.

5 «Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia.» GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, consulenza per le fonti classiche di Giuseppe Spatafora, Palermo 1991, p. 70 [LESSING: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann, Bd. 5/2: *Werke 1766-1769*, herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990, p. 116].

cioè, fino a quel viaggio, in quella prima giovinezza di cui sappiamo molto poco, avesse conosciuto la bellezza della natura solo attraverso i quadri:

Le regioni che ho visto, zietta, non gliele posso descrivere. Le terre lungo la Saale sono le più belle di tutta la Sassonia. Non avevo mai creduto che vi potessero essere in natura paesaggi così belli come quelli che ho visti dipinti; adesso però ho fatto proprio l'esperienza del contrario.⁶

È sicuramente vero che Kleist proviene da una terra, il Brandeburgo, che trova brutta e inospitale, e pertanto non sorprende che la bellezza naturale gli si manifesti prima nei quadri, e soltanto dopo, con i viaggi verso sud-ovest, dal vero, come osserva Müller-Salget a proposito di questa lettera.⁷ Il suo portato va però cercato altrove: essa ci dice soprattutto che per raccontare Kleist ha bisogno di vedere, come scrive con grande semplicità rievocando il passaggio in Turingia, oltre Gotha: «Peccato che fosse buio sicché non ho visto niente e quindi non posso dire niente».⁸ E se la lettera non finisce qui, se il buio non porta immediatamente al silenzio, è perché alla sua carrozza si attacca niente meno che un brigante, che impegna il postiglione in una rumorosa serie di frustate cui fanno eco urla spaventose. Perché il racconto si attivi in assenza di immagini ci vuole almeno un attacco alla diligenza.⁹

2. Riscrivendo Schiller

Che le scelte di Kleist all'inizio della sua breve e intensa parabola di scrittore propendano consapevolmente verso il mondo della visione, lo attesta un precoce e significativo esercizio poetico: l'*Inno al sole*, evidente riscrittura dell'*Inno al Dio infinito* (1782) di Friedrich Schiller, che Kleist lascia nel libro dei visitatori sulla cima del Riesengebirge il 13 luglio del

6 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 4 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 10].

7 KLAUS MÜLLER-SALGET: *Der arme Kauz aus Brandenburg. Landschaft in Kleists Briefen und Dichtungen*, in «Kleist-Jahrbuch» (2013), pp. 120-131, qui p. 120.

8 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 5 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 11].

9 Si annuncia qui, in realtà, un secondo canale fondamentale della percezione kleistiana del mondo, quello acustico, che emerge fin dalle prime lettere in occasionali, ma significativi rinvii alla musica, come in quella datata 21 maggio 1801, e che assume una valenza programmatica nell'estate del 1811. Cfr. MARC OLIVER SCHAEFER: *Die Gewalt der Musik. Kleists Novelle von der heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment*, URL.: www.kleist.org/wissenschaft/schaefer2.htm; BERNHARD GREINER: *Das ganze Schrecken der Tonkunst. «Die heilige Cäcilie» und die Gewalt der Musik: Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 115 (1996/4), pp. 501-520.

1799. L'evocazione del divino nel paesaggio, che si manifesta nella sublimità del temporale e dei suoi rumori, si scarica in un crescendo acustico che nella variazione kleistiana scompare del tutto in favore di una apoteosi del sole, personificazione assente in Schiller, che mette in fuga le notti. Una giustapposizione degli ultimi versi di entrambi gli inni mostra come la riscrittura di Kleist ruoti deliberatamente attorno al primato della visione, come cioè il suo esercizio si esaurisca tutto nella sostituzione delle sensazioni acustiche dell'originale con delle suggestioni visive:

Risuoni splendido il tuo organo, fortunale!

Ascolta! Egli suona – Giù per la roccia, come romba!

Urlando l'uragano pronuncia il nome di Zebaoth.

Scritto con lo stilo del lampo:

Creature, mi riconoscete?

Risparmiaci, Signore, ti riconosciamo.¹⁰

Kleist sovrascrive il testo così:

Elio! spingi la tua ruota di fuoco!

Guarda! La spinge verso l'alto! – Le notti, come fuggono –

Luminoso il Dio scrive il suo nome,

Scritto,

Con lo stilo del raggio,

«Creature, mi giurate fedeltà?»

Risplendi, Sovrano! ti giuriamo fedeltà!¹¹

Come fa notare Kreutzer, «[...] in Schiller il linguaggio e l'immaginario dell'infinito appartengono all'ambito della notte, hanno tratti religiosi e si avvicinano a un carattere di ebbrezza oscura, mentre Kleist vede l'infinità aperta in avanti, verso il mattino e la luce.»¹² Va detto anche che i primi ef-

10 FRIEDRICH SCHILLER: *Hymne an den Unendlichen*, in *id.: Werke und Briefe in zwölf Bänden*, herausgegeben von Otto Dahn, Axel Gellhaus, Klaus Harro Hilzinger, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Stefan Ormanns, *Bd. 1: Gedichte*, herausgegeben von Georg Kurscheidt, Frankfurt am Main 1992, p. 525. [Traduzione italiana mia].

11 KLEIST: *Hymne an die Sonne* in *id.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3: Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, herausgegeben von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main 1990, p. 403. [Traduzione italiana mia].

12 HANS JOACHIM KREUTZER: *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*,

fetti di questa riscrittura sono da un lato l'attenuazione dello spavento sublime che Schiller aveva affidato al rombo dei tuoni, e dall'altro lo spostamento dell'accento sull'apoteosi del divino come luce che, nell'anno in cui Kleist decide di votarsi alle scienze, ha il sapore, al di là dell'esercizio con la metaforica convenzionale dell'Illuminismo, di una confessione autobiografica: il suo Dio è la luce della ragione, o meglio, di quell'intelletto emancipatore del *sapere aude* con cui Kant aveva risposto al famoso quesito *Che cos'è l'Illuminismo?* nel 1784. La spinta emancipatrice dell'intelletto illuministico era stata infatti l'unico punto fermo della nota lettera a Martini del 18 marzo 1799, in cui Kleist annunciava di voler lasciare l'esercito per dedicarsi allo studio delle scienze.

Della fine del 1798 o dell'inizio del 1799, e affine per argomentazione alla lettera appena citata, è il saggio filosofico *Come trovare la sicura via della felicità e goderla indisturbati, anche nelle peggiori avversità della vita*. Questo esercizio di eudemonismo tardo-settecentesco che già nel titolo tradisce tutta la paura kleistiana di un'irruzione del caso in un piano perfetto, si apre con la giustapposizione di ricchi e potenti ma infelici da un lato, e poveri ma felici dall'altro. Il primo segno di queste condizioni contrapposte si legge negli occhi: «il malumore offusca i loro sguardi» si legge dei primi, «[m]a i suoi occhi esprimono soddisfazione» si legge di un campione della seconda schiatta.¹³ A rendere felici è solo la virtù, anche e soprattutto in circostanze avverse. Essa compare qui come il sole che irrompe nel temporale del già citato inno: «Essa è come il sole, il cui rosso fiammeggiante che dipinge all'orizzonte non è mai così divinamente bello come quando lo assediano le notti di tempesta.»¹⁴ L'esempio che segue è pietisticamente quello del Cristo crocifisso. Tra il saggio e l'inno del 1799 il sole

Heilbronn 2009 (1976¹), p. 114. Gernot Müller interpreta l'*Inno* come il primo esempio kleistiano di *Kontrafaktur*, ovvero di una pratica che caratterizza Kleist come scrittore: l'appropriazione di un testo come palinsesto su cui *verzeichnen* le proprie rappresentazioni. GERNOT MÜLLER: «*Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*». *Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen; Basel 1995, pp. 59-60.

13 Nell'originale la densità semantica della visione è ancor più marcata: «Aber die Zufriedenheit blickt aus seinen Augen», letteralmente: «Ma la soddisfazione guarda dai suoi occhi». KLEIST: *Come trovare la sicura via della felicità e goderla indisturbati, anche nelle peggiori avversità della vita*, in *id.*: *Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, p. 971. D'ora in avanti citato come *OHK* [KLEIST: *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört - auch unter den grössten Drangsalen des Lebens - ihn zu geniessen!* in *id.*: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit. p. 515].

14 *OHK*, p. 976 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit. p. 520].

che trionfa sull'oscurità è quindi metafora della divinità e della virtù. E se il Dio del giovane Kleist è un Dio che illumina, parlando agli occhi, non alle orecchie, è perché il futuro scrittore ha preso la metafora dell'Illuminismo alla lettera e l'ha piegata a suo personale orizzonte di redenzione.

3. Il primato della visione

Una riflessione sulla visione, ovvero sull'organizzazione della stessa e degli oggetti che essa comprende, attraversa le lettere di Kleist che ci sono pervenute fin dal principio, e costituisce il filo rosso che le tiene insieme attraverso le crisi e le svolte che esse via via raccontano.¹⁵ L'occhio è l'immagine fondamentale che genera la semantica kleistiana della felicità, della virtù e della conoscenza fino alla nota lettera alla fidanzata Wilhelmine del 22 marzo 1801, in cui la cosiddetta crisi kantiana è illustrata con una similitudine visiva.

Già nel citato saggio sulla felicità del 1799, scritto in forma di lettera per l'amico Rühle, la collocazione della virtù in una aristotelica via di mezzo è resa con la scelta di un punto di vista nel paesaggio, in cui Kleist dichiara l'affinità strutturale tra i fenomeni fisici e quelli morali:

Quanta poca gioia dia trovarsi su vette straordinarie, l'ho fortemente provato sul Brocken. Non sorrida, amico mio: una legge uguale governa il mondo morale e quello fisico. [...]

Con piacere ben maggiore ricordo invece la vista dalla media e moderata altezza del Regenstein, dove nessun velo di foschia celava il paesaggio e il bel tappeto si stendeva intero sotto i miei occhi, con l'infinita varietà dei suoi particolari.¹⁶

La necessità di costruire una geometria della visione è connaturata a chi, educato alla balistica e alla tattica di guerra, deve dominare lo spazio *prima* che sia sconvolto dalla battaglia: un momento fondamentale che Kleist eleggerà a scena cardine nel suo ultimo dramma, *Il principe di Homburg*, il cui giovane eroe si distrarrà colpevolmente proprio durante la

15 Per una analisi delle lettere a partire dai concetti fondamentali del lessico kleistiano e del loro ancoramento nel sincretismo del tardo Illuminismo, cfr. il fondamentale studio del 1976 di Hans Joachim Kreutzer, cit.. Vi si rimanda altresì per la descrizione diacronica dello stile epistolare nei suoi elementi sintattici e retorici. Sul complesso della visione in Kleist si fonda l'ampio studio di Gernot Müller, cit..

16 *OHK*, p. 978 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit. p. 523].

dettatura della strategia bellica alla vigilia della battaglia. In Kleist questo modo di organizzare la visione dello spazio transita dalla sfera delle necessità belliche della sua prima destinazione di soldato, alla sfera della libertà estetica cui via via si avvicina tra il 1800 e il 1802, transizione che si condensa nello *Homburg* generando il conflitto potenzialmente tragico della *pièce*.¹⁷ Va a tal proposito ricordato che il razionalismo della sua prima formazione è infatti in larga misura quello filtrato dalla tecnica, dalla meccanica e dalla logistica applicate alla guerra. Nella lettera del 1793 citata in apertura questo sguardo del soldato è talmente invadente e urgente da impedire la descrizione della Pleißenburg e delle terre che la circondano: «[...] ma non posso descriverle tutto ciò nei particolari, avrei troppo da fare; quanto più infatti mi avvicinavo a Francoforte tanto più la regione diventava bella e romantica.»¹⁸ Al posto di questa crescente bellezza, che romperebbe gli argini della sua lettera, il soldato in viaggio riporta le tappe della spedizione, il cibo, la precauzione di rovesciare il mantello e togliere gli speroni perché, ed ora il paesaggio ricompare come mera topografia, è cosa prudente: «Mi fu anche raccomandato di stare in guardia perché c'erano francesi in giro nei pressi di Francoforte.»¹⁹ Non c'è spazio per parlare della bellezza di un paesaggio il cui tratto saliente è che, nel presente, ospita schiere di nemici e che va visto, pena il rischio dell'incolumità, nella sua conformazione di scenario di guerra, che solo in quanto tale è anche paesaggio storico. E infatti il viaggio, come si legge di seguito, tocca poi Altranstädt, una cittadina che fu testimone di un importante trattato di pace, Lützen, dove morì Gustav Adolf, e Rippach, dove si riposò Federico II. Sei anni dopo, alle prese con il suo nuovo piano di vita lontano dall'esercito, Kleist non abbandona questo sguardo sul mondo, solo che il nemico da prevenire non è più il soldato straniero, bensì l'imprevisto, il caso che con tutta la sua forza destabilizzante genererà i soggetti della sua scrittura. Nel passo della lettera a Martini appena citato Kleist, che si congeda dall'esercito, si congeda anche dallo sguardo topografico del soldato, e nella descrizione del paesaggio dalle alture del Regenstein si appropria già di uno sguardo estetico ricco di riferimenti ai *to-*

17 Mi permetto qui di rimandare al mio articolo: STEFANIA SBARRA: *Quel cavalerie?* "Le Prince de Homburg: un drame de l'artiste en jeune homme, in *Utopie dissolvante? Les Théâtres de Heinrich von Kleist*. Études réunies et publiées par Camille Jenn e Gilles Darras, Nancy 2013, pp. 83-100.

18 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 4 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 9].

19 *Ibidem*.

poi culturali del suo tempo: la metafora del tappeto, ricorrente nel '700,²⁰ e quella rousseaiana del velo che ricorre nella *Nuova Eloisa*.²¹

Nelle lettere che seguono la decisione di abbandonare l'esercito (1799) e che precedono l'inizio della sua vita artistica (1802), Kleist è di continuo in viaggio, e il paesaggio diventa con crescente evidenza oggetto di una descrizione tutta volta a riprodurne la bellezza.²² Come è stato notato dalla critica, vi è nelle descrizioni di Würzburg e di Dresda, e in particolare nelle lettere del settembre 1800, un insistente ricorso alla visione prospettica che fa pensare a una tecnica descrittiva mutuata dalla pittura sei e settecentesca. Kleist cioè dipinge queste città adagate in un paesaggio naturale cercando via via diversi punti di osservazione, ritagliando quindi una visione a cornice [*Rahmenschau*], cosicché, per esempio, Dresda ora è vista dal ponte sull'Elba, ora da una collina fuori città, ora da una torre dello Zwinger.²³ Kleist, all'inizio di settembre del 1800, giunge nella città sassone di notte, quando è già buio, e la lettera che scrive alla fidanzata Wilhelmine von Zenge il giorno dopo si apre all'insegna dell'attesa di una visione ripetutamente e insistentemente negata:

Ieri, 2 settembre, la sera tardi alle dieci arrivai in questa città dopo 34 ore di viaggio.

Non ne ho visto ancora niente, né la città stessa, né la posizione né il fiume che l'attraversa né le alture che la incoronano; e se scrivo che sono a Dresda, lo *credo* soltanto, ma non lo *so* ancora.²⁴

20 MÜLLER: «*Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*», cit. p. 99.

21 Cfr. JEAN STAROBINSKI: *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle: suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris 2006, passim.

22 Ingo Breuer fa notare come le lettere di viaggio vadano lette anche come peripezia della lettera kleistiana *tout court* nella rete postale del suo tempo, le cui vie spesso coincidono con le traiettorie di viaggio. INGO BREUER: *Post als Literatur. Brief- und Personenbeförderung bei Heinrich von Kleist*, in «Kleist-Jahrbuch» (2013), pp. 154-171, qui p. 160 s..

23 HILDA MELDRUM BROWN: *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford 1998, p. 19. La descrizione del paesaggio, come rilevano diversi interpreti, riflette la passione di Kleist per i paesaggisti come Claude Lorrain (esplicitamente nella lettera a Wilhelmine del 4 maggio 1801). Breuer fa notare come nel 1801 compaiano presso l'editore Heinrich Gessner di Zurigo, amico di Kleist, le lettere del padre Salomon a questi indirizzate. A commento del soggiorno di Heinrich a Dresda nel 1784 e 1787, la città sassone vi appare come «il paradiso del pittore di paesaggio», con riferimenti a Lorrain. Cfr. BREUER: *Post als Literatur*, cit. pp. 178-179.

24 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 97 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 94].

Senza visione non vi è sapere, la metafora dell'illuminismo è presa alla lettera, concretamente. Anche se dalla negazione emerge la città attraversata dal fiume e cinta dalle colline, è un'immagine di fede, non di conoscenza asseverata dall'esperienza. Nell'impossibilità di descrivere la città non vista, Kleist si volge alla fidanzata per riprendere, nello scambio epistolare, «questa conversazione quasi ininterrotta con te»,²⁵ e tornare alla descrizione delle tappe del viaggio, e infine al buio dell'arrivo che ostacola la visione, e ne diventa paradossalmente il vero oggetto:

Ma siccome il ponte sull'Elba non era lontano, vi andammo in tutta fretta, vedemmo a destra la città vecchia, nel buio, a sinistra la città nuova, nel buio, nello sfondo le alte rive dell'Elba, nel buio, tutto avvolto nel buio insomma, e tornammo indietro col proposito di ritornare non appena fosse riaccesa la grande lampada in Oriente.²⁶

Con la luce del giorno Kleist, e l'amico Brockes che l'accompagna nel suo viaggio, visitano la città senza rimanere molto colpiti, e si risolvono per una gita nei dintorni. Singolare, per chi conosca il Kleist più tardo, appare la sua incapacità di apprezzare la splendida galleria dello Zwinger, che per ora gli fa sentire soltanto tutta l'insufficienza della sua educazione arti-

25 KLEIST: *Le lettere*, cit. pp. 101-102 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 95]. Qui la postura di Kleist è quella dello scrittore di lettere propagato da Ch. F. Gellert, che nella al tempo ancora celeberrima guida *Praktische Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen* del 1751 invitava ad abbandonare la ricercatezza retorica in favore di uno stile naturale, da conversazione: «La prima cosa che ci viene in mente a proposito di una lettera, è questo: prende il posto di una conversazione. [...] Una lettera non è una vera e propria conversazione; quindi in una lettera non sarà permesso tutto ciò che è concesso parlando. Ma comunque la lettera prende il posto di un discorso orale, e perciò essa deve avvicinarsi più al modo di pensare e di parlare dominante nella conversazione, che a uno stile accurato e raffinato». Citato in ANGELIKA ERBRECHT; REGINE NÖRTEMANN; HERTA SCHWARZ (Hrsg.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990, p. 61. La critica ha discettato a lungo sulla natura delle lettere alla fidanzata, giudicandole ora molto frustranti per Wilhelmine [cfr. HANS-JÜRGEN SCHRADER: *Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge*, in «Kleist-Jahrbuch» (1981/82), pp. 86-97] ora ridimensionando la loro presunta freddezza in un contesto analitico più articolato [cfr. GÜNTER BLAMBERGER: *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt am Main 2011, p. 85 s.], per interpretarle come la manifestazione di una transizione fra la concezione del matrimonio aristocratica e l'intimità dell'amore borghese [GÜNTER BLAMBERGER: *Kleists Brautbriefe*, in «Kleist-Jahrbuch» (2013), pp. 72-83].

26 KLEIST: *Le lettere*, cit. pp. 101-102. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 98].

stica. Una vera e propria scoperta dell'arte figurativa si avrà soltanto l'anno successivo, quando Kleist soggiorna con la sorella Ulrike a Dresda tra la fine di aprile e la metà di maggio prima di partire alla volta di Parigi.²⁷ E tuttavia uno sguardo estetico emerge ora fuori Dresda, da un'altura nei pressi di una rovina medievale, un'altura che offre un punto d'osservazione privilegiato su un paesaggio pittoresco, una vista a volo d'uccello:

Quante bellezze! In verità, l'idea di costruire qui una casa mi venne spontanea perché è difficile immaginare un luogo più bello. In mezzo alla stretta montagna si gode la vista di tre bellissime valli. Dove queste si incrociano sorge una rupe e su questa l'antica rovina. Di lì si domina tutto il paesaggio. [...] Al ritorno vidi Dresda in lontananza. [...] La città stessa sembra rotolata giù dalle montagne.²⁸

Certamente, come è stato detto, questa insistenza della visione prospettica risponde al bisogno profondo che Kleist ha in questo momento di sistemare «il mondo esteriore in una forma o struttura che corrispondesse il più possibile alla sua preoccupazione quasi ossessiva per un ordine e uno scopo.»²⁹ Kleist è ancora orientato verso la realizzazione di un progetto di vita teleologico, cerca di dare alla propria esistenza una destinazione [*Bestimmung*], e le ripetute descrizioni del corso dei fiumi che in un paesaggio nascono e necessariamente sfociano, di questa tensione sono un riflesso evidente. Qui però, per la prima volta, si incontrano e si fondono anche le due viste dell'ex soldato e del futuro drammaturgo, nel

27 Cfr. CHRISTOPH PERELS: *Heinrich von Kleist im Louvre. Zum Brief an Adolphine von Werdeck September bis November 1801*, in «Beiträge zur Kleist-Forschung» 20 (2006), pp. 13-28, qui p. 14. Per un'analisi dettagliata delle arti figurative nella vita di Kleist cfr. MÜLLER: «*Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*», cit..

28 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 104 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. pp. 100-101].

29 BROWN: *Heinrich von Kleist*, cit. p. 21. Sullo sfondo della epistemologia estetica di Baumgarten, Hinrich Seeba ricostruisce puntualmente le tappe del discorso settecentesco sulla percezione prospettica e la sua insistenza nelle riflessioni sull'arte e sulla storia, nominando J.H. Lambert con la *Freye Perspektive, oder Anweisung, jeden perspektivischen Aufriß aus freyen Stücken und ohne Grundriß zu verfertigen* (1759), il *Laokoon* di Lessing (1766), J.Ch. Gatterer con la *Abhandlung vom Standort und Gesichtspunkt des Geschichtschreibers oder der teutsche Livius* (1768), e infine le *Grundlinien zu einer Gedankenperspektive* (1789) di Moritz che di queste riflessioni sono l'apice. HINRICH C. SEEBA: *Das Auge des Betrachters. Kleists visuelle Poetik der Erkenntnis*, in *id.: Abgründiger Klassiker der Moderne. Gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist*, Bielefeld 2012, pp. 174-192, qui pp. 180-181.

senso che il razionalismo balistico e militare si riempie di un contenuto estetico e gli riesce, in un primo passo verso l'arte, quella sintesi tra topografia e bellezza che nella lettera del 1793 alla zia citata in apertura si eludevano vicendevolmente.³⁰

È nel febbraio del 1795 che Kleist, scrivendo alla sorella Ulrike dalla Vestfalia, mostra per la prima volta la sua insofferenza per la vita del soldato: «Voglia il cielo concederci pace perché si possa compensare con azioni più filantropiche il tempo che stiamo ammazzando in modo così immorale!»³¹ La pace invocata arriva con gli accordi di Basilea nell'aprile successivo, ma non si hanno più tracce epistolari per quattro anni, fino a quando il 18 marzo del 1799 Kleist scrive al suo precettore Christian Ernst Martini una lunga lettera sul perché vuole lasciare l'esercito e dedicarsi allo studio delle scienze. Decisione, la sua, maturata negli anni di Potsdam, in cui è vissuto «più come studente che come soldato», dedicandosi, stando a quanto scrive, allo studio della matematica (due anni) e della filosofia (sei mesi). Per giustificare questa prima grande svolta nella sua vita Kleist ricorre agli argomenti più diffusi dell'eudemonismo settecentesco, legando la felicità all'esercizio della virtù, come del resto nel contemporaneo *Come trovare la via sicura della felicità* che porrà le basi del suo nuovo *Lebensplan*, il progetto di vita che dichiara improntato alla sua *Bildung*. Solo che allo stesso tempo sembra pure aver recepito la scepica kantiana sulla possibilità stessa di definire un concetto universalmente valido di felicità,³² e an-

30 Secondo Breuer, ancor prima che si possa parlare in Kleist di un confronto consapevole con la pittura, che lo investirà nel 1801 come un'esperienza di risveglio religioso [cfr. PETER STAENGLER: *Heinrich von Kleist*, München 1998, p. 52], si può supporre una dimestichezza con il maggiore e allora più noto teorico di architettura di giardini, Johann Gottfried Grohmann, autore della rivista *Ideen=Magazin für Liebhaber von Gärten*, cui Kleist potrebbe avere attinto la semantica delle sue prime descrizioni paesaggistiche. Cfr. INGO BREUER: *Reisebriefe und Gartenkünste. Vorüberlegungen zu Heinrich von Kleists "Ideenmagazin"*, in INGO BREUER; KATARZYNA JĄSTAL; PAWEŁ ZARYCHTA: *Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800*, Köln 2013, pp. 157-182, qui pp. 163-164.

31 KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 18 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 18].

32 Nel titolo del saggio, che insiste sulla «via sicura» per la felicità, Kleist sembra cercare la risposta che Kant nega nella *Metafisica dei costumi* quando immagina il *Frammento di un catechismo morale*. Qui un ipotetico maestro chiede all'allievo: «Ma anche se abbiamo coscienza di una tale volontà buona e attiva, per mezzo della quale riteniamo di essere degni (o almeno non indegni) della felicità, possiamo basare su questo la *sicura* [corsivo mio] speranza di partecipare a questa felicità?» E l'allievo risponde come si aspetta il maestro: «No, non basta, perché non è sempre nostra facoltà procurarcela, e il corso della natura non segue di per

che il concetto di virtù gli appare, se possibile, ancor più problematico. L'argomentazione quindi si incaglia in un movimento circolare:

Allora queste due divinità si aiutano e si sorreggono a vicenda, la felicità come incoraggiamento alla virtù, la virtù come avviamento alla felicità, cosicché potrà ben essere lecito agli uomini pensarle affiancate e intrecciate. Non è possibile uno sprone alla virtù migliore della previsione di una felicità vicina, né si può pensare via più nobile e più bella per arrivare alla felicità se non la via che porta alla virtù.³³

Incapace di definire i due concetti sul piano puramente speculativo, Kleist li personifica nelle due divinità, rendendone visibile la superficie allegorica su cui compaiono l'una accanto e, ossimoricamente, l'una dentro l'altra, fino all'ammissione di un punto cieco che interrompe l'esercizio dialettico:

Lei mi sente discorrere così insistentemente e vivacemente della virtù. --- Mio caro, non mi vergogno di confessare ciò che Lei teme: che non so chiaramente di che cosa io stia parlando, e mi conforto pensando ai nostri borghesucci che in uguali circostanze parlano di Dio. La virtù mi si affaccia alla mente come un che di alto, di sublime, di ineffabile, per il quale cerco invano una parola che lo esprima col linguaggio, invano una forma che lo esprima con un'immagine.³⁴

La ricerca della parola e dell'immagine in cui «esprimere e formare» quell'idea inafferrata eppur sentita come se gli stesse «chiara e nitida» di fronte all'anima, si fa di riga in riga sempre più avvicinamento al compimento del concetto nella figura:

Mi conforta il ricordo dei tempi passati nei quali il mio concetto di virtù era assai più oscuro e più confuso, mentre poi da quando ho cominciato a pensare e a sviluppare la mia formazione interiore, anche l'immagine della virtù è venuta acquistando a poco a poco forma e figura; perciò spero e credo che, come nella mia anima si va facendo luce a mano a mano, così anche questa immagine mi si

sé il merito. Piuttosto, la felicità della vita (e il nostro benessere in generale) dipende dalle circostanze, che sono lontane dall'essere in potere dell'uomo. Dunque la nostra felicità resta sempre soltanto un desiderio, senza mai diventare una speranza se non interviene una qualche altra forza.» IMMANUEL KANT: *Metafisica dei costumi*, a cura di Giuseppe Landolfi Petrone, testo tedesco a fronte, Milano 2006, p. 587 [KANT: *Kant's gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. VI: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Metaphysik der Sitten*, Berlin 1907, p. 482.].

33 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 19. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 22].

34 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 19 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. pp. 22-23].

presenterà entro contorni sempre più precisi, e quanto più acquisterà in verità tanto più *consoliderà le mie energie e infiammerà la mia volontà* [corsivo mio].³⁵

L'uscita dall'impasse argomentativa si presenta come attesa escatologica di una immagine che nasce nell'intimo sulla scorta di un pensiero sempre più illuminante, e ne è anche il coronamento. E si tratta di un'immagine che, in un ragionamento possibile solo prima della crisi kantiana (lettera a Wilhelmine del 22 marzo 1800), mostri la verità come punto d'arrivo di un percorso di studio che avvicina per gradi alla meta. Ad un certo punto il ragionamento di Kleist, e ci riferiamo alle ultime parole citate, abbandona però il paradigma della virtù così come prevaleva nel discorso illuministico del Settecento tedesco, e compie un salto all'indietro nel tempo: riporta cioè il significato della virtù [*Tugend*] al di qua della sua carriera post-cinquecentesca, svuotandola della connotazione cristiana e pietistica che ne fa un'idea precipuamente morale, ed estrapolandola dalla cornice interpretativa che racchiude l'intera lettera. La *Tugend* cioè, come suggerisce la sottolineatura del suo effetto corroborante, si isola nel solo significato etimologico riconducibile al verbo *taugen* [essere abile, all'altezza, forte], e rilascia l'immagine di un uomo risoluto e pieno di vigore, simmetrico alla vita che lo chiama: un uomo che, sia detto per inciso, fa pensare a un importante personaggio femminile di Kleist, Käthchen di Heilbronn, protagonista dell'omonima *pièce*, e raro caso di adempimento della propria destinazione.

Nella lettera a Martini la crisi della discorsività, radicata nella crescente consapevolezza dell'inadeguatezza del linguaggio come veicolo della mimesi perfetta che attraversa tutta la scrittura kleistiana, contiene già una prospettiva di superamento della crisi stessa proprio nella dimensione eidetica:

Se dovessi indicarle con alcuni tratti l'idea imprecisa che mi sta nella mente come ideale di virtù nella figura d'un uomo savio, potrei soltanto raccogliere quelle qualità che trovo sparse qua e là in singoli individui e la cui vista mi commuove in modo particolare, come per esempio la magnanimità, la fermezza, la modestia, la moderazione, l'amore del prossimo; certo però questa non sarebbe ancora una definizione e potrebbe paragonarsi soltanto con una sciarada (e mi perdoni la poco nobile similitudine) cui manchi l'eloquente indicazione del totale.³⁶

35 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 20 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 23].

36 *Ibidem*. E anche quando Kleist, sempre nella lettera a Martini, ritorna all'idea di felicità, è nell'ambito della visione che essa si inverte: «Chiamo infatti felicità solo questi godimenti pieni ed esuberanti che – per dirgliela d'un fiato – consistono nella gioiosa visione della bellezza morale del nostro io.»

La stessa idea si legge nel *Saggio* sulla felicità: «[...] eppure, mio caro, non sarebbe mai un quadro completo, ma rimarrebbe, per lei come per me, un enigma cui sempre manca la parola efficace e risolutiva.»³⁷ Solo che qui vi è qualcosa di più della crisi del linguaggio su cui tanta critica ha giustamente insistito, vi è cioè l'affermazione che è nel quadro [*Gemälde*] che si compie il significato, che la parola significativa e rivelatrice darebbe vita non a una definizione, bensì a un'immagine piena di significato, il *Gemälde* appunto, capace di veicolarlo per via non verbale.

Il grado vitalistico ed elementare della virtù emerso in forma ancora indistinta nella lettera citata a Martini si arricchisce di un indirizzo normativo quando, in una lettera a Wilhelmine von Zenge dell'11-12 gennaio 1801, Kleist allude ai protagonisti dei drammi schilleriani. Nel suo progetto di educazione della fidanzata, dal *Don Carlos* e dalla trilogia di *Wallenstein* emergono icone eroiche che a loro volta sono mosse da immagini, ovvero da un ideale tradotto in una «immagine eccelsa». Qui cioè, dove di nuovo domina la semantica della visione, la letteratura, a chi come ora Kleist cerchi un orizzonte di valori, offre nei suoi personaggi più nobili il riflesso potenziato di un'immagine sublime, che prima agisce sul personaggio e ne determina le azioni, e quindi si riflette sul lettore, che tra l'altro si libera, almeno nell'arte, della *patria potestas*:

I nostri padri e madri e maestri inveiscono sempre accanitamente contro gli ideali, e pure non c'è nulla al di là di essi che possa veramente elevare l'uomo. Accadrebbe mai qualcosa di grande su questa terra se non ci fossero uomini che hanno davanti a sé una immagine eccelsa della quale essi aspirano ad appropriarsi? Il marchese Posa non avrebbe salvato l'amico né Max si sarebbe lanciato a cavallo contro le truppe svedesi. Perciò non seguire mai l'oscuro istinto che porta soltanto verso la volgarità. In tutte le situazioni della vita chiedi, prima di agire, quale potrebbe essere il modo più nobile, più bello, più eccellente – e fa come ti suggerisce il primo sentimento. Questo è, secondo me, l'ideale che devi avere sempre innanzi a te.³⁸

Se a trascinare verso la bassezza è la «pulsione oscura», è evidente che in questo passo il sentimento spontaneo che risponde alle domande sull'azione bella attiene alla sfera della luce irradiata da un'anima che volge lo sguardo a un'immagine sublime.

37 *OHK*, p. 974 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit. p. 518].

38 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 193. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 181].

La riflessione critica sul linguaggio culmina in Kleist nella consapevolezza che esso è inadeguato a esprimere il mondo del soggetto, condannato, nel caso specifico della lettera a Martini, a uno sforzo enorme di legittimazione di fronte alla famiglia e allo stesso tempo a rimanere al di qua della barriera che lo separa dagli altri proprio perché le sue motivazioni intime sono incomunicabili. In una delle espressioni più pregne di questa situazione di stallo comunicativo emerge con forza, *ex negativo*, la tensione verso un'immagine che riesca a dire tutto, aggirando la discorsività. Così alla sorella Ulrike scrive:

Ah, tu non sai che aspetto abbia il mio intimo. Ma ti interessa, no? Oh, certo! E vorrei comunicarti tutto, se fosse possibile. Ma non è possibile, anche se non ci fosse altro ostacolo che questo: di non avere cioè un mezzo per comunicare. Persino l'unico che possediamo, il linguaggio, non è adatto; non può dipingere l'anima e non ci dà altro che laceri frammenti. Perciò tutte le volte che devo rivelare a qualcuno il mio intimo, provo quasi un senso di raccapriccio, non già perché abbia ritengo di mostrarmi nudo, ma perché non posso mostrargli tutto, non *posso*, e devo quindi temere di essere frainteso, in base a quei frammenti.³⁹

Mostrare tutto, dipingendo l'anima: questa l'ambizione di Kleist, che si tradurrà nelle opere nel tentativo di rendere il linguaggio poetico virtuoso (nel senso etimologico di cui sopra) in una mimesi dell'anima che si articola per immagini.

Che già nelle prime lettere comprensione e motivazione, due momenti fondamentali al cospetto di una prima svolta biografica, si radichino nella visione, lo dice del resto anche la metafora con cui Kleist, scrivendo a Martini nel marzo del 1799, allude ai suoi familiari, che non capiscono le sue scelte perché i loro occhi sono vuoti: «Tutta questa gente si imbarca per l'alto mare e perde di vista a poco a poco la costa con i suoi oggetti.»⁴⁰ In questa lunga lettera Kleist, che vuole argomentare da filosofo per ammettere di perdersi nei luoghi comuni del tardo Illuminismo, è già a suo agio in quella costruzione di immagini che sarà il tratto distintivo della sua letteratura. Se la famiglia è condannata a non capirlo, se si trova al cospetto di un orizzonte vuoto, Kleist dal canto suo è ancorato alla visione prospettica della vita, determinato a organizzarla a partire da una meta ancora in via di definizione.

39 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 210. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 196].

40 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 17. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 21].

4. Scrivere a Parigi: l'inversione dello sguardo

Immagini e visione prospettica, visione a cornice e a volo d'uccello: tutti elementi che in sede epistolare, è bene sottolinearlo, annunciano la predilezione di Kleist per il palcoscenico, come osserva Hilda M. Brown ricorrendo a un vecchio ma sempre illuminante testo di August Langen sul nesso fondamentale tra scena teatrale e cornice: «Il palcoscenico non è altro che la forma naturale dell'immagine ritagliata e incorniciata, un diorama [*Guckkasten*] su grande scala, cui è del tutto uguale per la sua aspirazione all'illusione e all'effetto prospettico.»⁴¹ Significativa è la descrizione di Würzburg del 10-11 ottobre 1800, dove l'immagine statica della città incorniciata, adagiata nella sua valle come «in un anfiteatro», è attraversata e cinta da una «catena di azioni dinamiche»,⁴² in una messa in scena i cui personaggi sono il fiume e il sole. L'immagine dell'anfiteatro ricorrerà poi, come esempio dell'*Ideenmagazin* di cui Kleist parla nella lettera a Wilhelmine del novembre 1800,⁴³ anche nelle descrizioni di Dresda (lettera del 18 luglio 1801 a Karoline von Schlieben) e di Magonza (lettera del 28-29 luglio 1801 a Adolphine von Werdeck). Gerhart Píckerodt vi dedica una raffinata analisi, muovendo dall'ipotesi che l'immaginazione poetica di Kleist produca una cascata di immagini indipendenti da una volontà autoriale e pertanto instabile, esito di quel processo che illustrerà nel saggio *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso*: «Poiché non siamo noi a sapere, ma è in primo luogo una certa nostra condizione.»⁴⁴ Una volta che l'immagine si riversa nella scrittura e assume una forma definitiva nel testo, la sua ripetizione nelle lettere suc-

41 BROWN: *Heinrich von Kleist*, cit. p. 17. Il testo citato è tratto da AUGUST LANGEN: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts* (1934), Darmstadt 1965, p. 83. Cfr. anche ROLF-PETER JANZ: *Der gerahmte Blick. Landschaftsbilder bei Kleist*. In «Beiträge zur Kleist-Forschung» 20 (2006), pp. 35-44.

42 BROWN: *Heinrich von Kleist*, cit. p. 31.

43 Come fa notare Breuer, l'immagine dell'anfiteatro è ritenuta dalla critica un esempio particolarmente pregnante del «magazzino delle idee» kleistiano. Cfr. JANZ: *Der gerahmte Blick*, cit. p. 41, e MÜLLER: «*Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*», cit. pp. 99-102. Breuer fa notare che quest'immagine è usata da Christian C. Lorenz Hirschfeld, autore della allora molto nota *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785), nonché nelle descrizioni di paesaggi di una vasta letteratura di viaggio (Johann Jacob Volkmann e Johann Friedrich Reichardt et. al.). Cfr. BREUER: *Reisebriefe und Gartenkünste*, cit. pp. 176-179.

44 KLEIST: *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso*, in *OHK*, p. 995 [KLEIST: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit. p. 540].

cessive è sì la conseguenza di un progetto poetico, ma è anche e soprattutto un «tentativo di auto costituzione», promette cioè la stabilità dell'io che il testo stesso, per come si è andato formando, nega.⁴⁵

Questo tipo di visione entra in crisi per la prima volta a Parigi, quando il paesaggio metropolitano gli si mostra indocile a qualsiasi organizzazione figurale. Come è stato osservato da ultimo da Rudolph Loch, Kleist giunge nella capitale francese con l'immagine già pronta della Puttana Babilonia che aveva trovato nelle *Lettres persanes* di Montesquieu, nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e nel *Tableau de Paris* di Mercier, e proprio da quest'ultimo aveva attinto l'esperienza di una stimolazione sensoriale abnorme rispetto alla capacità del soggetto di dominarla.⁴⁶ L'atomizzazione di quel che passa davanti allo sguardo senza poter ricevere alcuna forma emerge per la prima volta nella lettera a Karoline von Schlieben del 18 luglio, dove Kleist constata lo spegnersi della propria sensibilità, una necrosi metaforica del cuore:

Ma è ancora vivo – È vero che qui a Parigi è, si può dire, morto. Quando apro la finestra, non vedo altro che la città pallida, scialba, insulsa, coi suoi alti tetti d'ardesia grigi e i comignoli informi, e un po' dei pinnacoli delle Tuileries, e uomini che si dimenticano appena si gira l'angolo.⁴⁷

A questa visione a cornice che non riesce a compiersi, a una visione prospettica in cui spicca l'aggettivo *ungestaltet*, privo di forma, si contrappone a risarcire la frustrazione presente il ricordo di Dresda. Nel repertorio di immagini che si è depositato nella sua memoria, Kleist riscopre non solo la bellezza della natura, ma anche quella dei quadri che nella lettera dell'anno precedente (settembre 1800) a Wilhelmine, è bene ribadirlo, non l'avevano commosso come invece accade qui:

Perciò chiudo talvolta gli occhi e penso a Dresda – Metto quel soggiorno tra le ore più liete della mia vita. La natura, bella, grande, nobile, sublime, le preziose opere d'arte e il sole primaverile, e tanta benevolenza – [...] E che fa la mia cara Dresda? Mi pare ancora di vederla davanti a me, in mezzo alle montagne, come il palcoscenico al centro di un anfiteatro – Vedo le alture dell'Elba allineate a una certa distanza, come se per rispetto non osassero avvicinarsi, e quasi irrigidite dall'ammirazione – e le rocce sullo sfondo del Königstein che sembrano un mare di terra agitato e presentano linee bellissi-

45 GERHART PICKERODT: *Das Amphitheater. Wiederholung und Variation in Kleists Briefen*, in «Kleist-Jahrbuch» (2013), pp. 132-141, qui p.136.

46 RUDOLPH LOCH: *Kleist. Eine Biographie*, Göttingen 2003, p. 114 s..

47 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 257. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 237].

me come se gli angeli vi avessero giocato con la sabbia – e l'Elba che abbandona la riva destra per baciare Dresda, la sua beniamina, e fugge ora verso una riva ora verso l'altra, come se la scelta le riuscisse difficile, e con mille giri tentenna come in estasi nelle campagne amene, quasi non volesse recarsi al mare – e Lokowitz, che si nasconde dietro ai ponti come per un senso di pudore – e la Weissritz che si divincola dalle profondità del piano di Plauen come un sentimento recondito dal profondo del petto, e urtando continuamente dentro le rocce come contro altrettanti pregiudizi, mormora senza collera, ma con un po' di dispetto, e senza stancarsi supera tutti gli ostacoli, finché appare alla libertà del giorno, e si allarga in aperta campagna e scorre libera e tranquilla verso il mare secondo la sua destinazione –⁴⁸

Se lo sguardo che si affaccia alla finestra di Parigi si scopre defraudato della sua facoltà di organizzare la visione perché la metropoli respinge la forma, il ricordo di Dresda, cui la lettera del 3 settembre 1800 alla fidanzata attestava una bellezza solo relativa, libera ora una pletora di analogie e personificazioni, dando vita a una descrizione che è narrazione mitologica del paesaggio tedesco, percorso da sentimenti umani e forze celesti. Le lettere parigine registrano la dimensione metropolitana come fallimento, aberrazione rispetto al paradigma della natura che, a partire da Rousseau, è accanto e all'antichità di Winckelmann il metro dell'epoca per misurare l'infelicità del moderno. Siamo ancora lontani, com'è ovvio, dall'ebbrezza metropolitana delle avanguardie novecentesche che si voteranno all'asfalto. Allo sguardo di Kleist Parigi offre oggetti atomizzati incoercibili in una narrazione e tanto meno in una immagine, qui le persone che vede non lasciano tracce nel ricordo, non diventano protagonisti, sono mere compare: la metafora del cuore morto è retaggio di una cultura sentimentale che al cospetto di Parigi ammutolisce. Paradossalmente è da questo cuore morto che nasce in Kleist il ricordo di un'altra visione, quella vivificante di Dresda, che si articola in una vera e propria scena teatrale i cui protagonisti, ovvero il fiume e i suoi affluenti, danzano attorno a rocce e insenature: solo che il ricordo è costruito sulla autocitazione della lettera su Würzburg, e non sulla visione di Dresda che nel settembre del 1800 gli era parsa una città costruita disordinatamente.

Una descrizione pittoresca del paesaggio tedesco si trova poi, dieci giorni dopo, nella lettera che Kleist scrive a Adolphine von Werdeck con toni elegiaci il 28 luglio del 1801, sempre da Parigi. Anche qui la metafora fluviale, che chiude il passo appena citato, si ripresenta, e nel ricordo anche la

48 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 258. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 238].

vita passata risplende della bellezza del paesaggio. Nel paragone con la vita presente però si rovescia, cambia radicalmente di segno, esibendo la caduta di ogni visione teleologica del fare umano:

Come quel tragitto, così era allora tutta la mia vita – e adesso! – Ahimè, la vita dell'uomo, come ogni fiume, è all'origine nel punto più alto. Scorre soltanto scendendo – Al mare dobbiamo arrivare tutti – Scendiamo e scendiamo finché ci troviamo così in basso come gli altri, e la sorte ci costringe a essere come quelli che disprezziamo –⁴⁹

Il paesaggio tedesco che riempie le pagine successive è più ricordato e costruito che visto, vi si riconoscono per esempio le autocitazioni dalla lettera dell'ottobre 1800 da Würzburg, solo che ora al Meno si sostituisce il Reno. È un momento importante nella scrittura epistolare di Kleist, perché qui la visione traduce esplicitamente un'immagine interiore, costruita e assemblata con perizia compositiva, mentre l'elemento geografico nuovo, il massiccio dello Hundsrück che si aggiunge al ricordo riesumato, si subordina a una trama drammaturgica: «E una montagna gli taglia la strada, come la calunnia alla virtù intemerata.»⁵⁰

Che lo sguardo sull'oggetto che *ora* impressiona la retina retroceda a favore dell'immagine costruita nel ricordo, e in essa venga integrato, lo dimostrano le autocitazioni della lettera dell'11 ottobre 1800 cui si è appena accennato,⁵¹ sintomi di un processo compositivo, di una disposizione artistica della memoria che respinge la mera osservazione.

A questa consapevolezza sembra alludere la seconda parte della lettera a Adolphine von Werdeck datata 29 luglio. Qui Kleist abbandona il repertorio dei suoi ricordi della valle del Reno, si volge al presente, a Parigi, e come nella lettera del 1793 alla zia, si pone il problema di che cosa raccontare alla sua destinataria, come incontrare le sue aspettative, per concludere il periodo con una singolare dichiarazione: «Dal 3 sono ora (passando da Strasburgo) a Parigi. – Non dovrò scriverle qualcosa anche di questa città?»

49 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 273 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. pp. 251-252].

50 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 274 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 252]. Questo è anche il nucleo drammatico che sarà alla base de *La brocca rotta*, dove la giovane e virtuosa Eva deve difendersi davanti a un tribunale ingiusto.

51 GERHART PICKERODT: *Zwischen Erfahrung und Konstruktion. Kleists Bildentwürfe in den Pariser Briefen des Jahres 1801*, in «Schiller-Jahrbuch» 38 (1994), pp. 89-115, qui pp. 98-99.

Ben volentieri, se solo fossi fatto più per osservare.»⁵² Un'affermazione sconcertante, in controtendenza con tutto quello che si è detto finora sulla sua predisposizione visiva, giacché Kleist nega di essere portato per l'osservazione. In realtà, al di là dell'apparente contraddizione, qui è sancita una svolta fondamentale nella disponibilità percettiva di Kleist, che a Parigi è esposta a un tale shock da ripiegare verso i paesaggi dell'interiorità. Prima di descrivere all'amica una metropoli giudicata rousseauvianamente come un abisso di miseria e di perversione morale, Kleist, che vedrà in questa modernità il tradimento della teleologia solare del suo Illuminismo, descrive chiaramente l'inversione della direzione del suo sguardo: «Ma – quando guardiamo verso il sole, non ci rivolgono tutti gli oggetti terreni il lato dell'ombra? Chi vuol conoscere il mondo nel suo intimo, deve scrutare soltanto di sfuggita le cose che stanno fuori di lui.»⁵³ Una direzione presa dopo che Kleist ha registrato, guardando fuori dalla finestra il 18 luglio, una doppia impossibilità: quella di organizzare la visione in una cornice, e quella di ricordare quanto si è visto. E questo perché si è interrotta la continuità tra il sole, metafora in Kleist dell'illuminismo, e le cose, il primo cioè non illumina più le seconde, ma ne libera soltanto il lato oscuro.

Per riaversi dallo shock del brutto e dell'informe che dominano la metropoli, Kleist si rifugia al Louvre e trova conforto al cospetto delle opere d'arte che custodisce:

– Vado in fretta al Louvre e mi riscaldo al marmo, all'Apollo del Belvedere, alla Venere dei Medici, o mi metto davanti allo stupendo quadro olandese dove il porcaro insulta Ulisse –⁵⁴

Alla loro vista si scalda, ma questo ristoro, racchiuso in poche righe tra due trattini, dura poco, giacché costretto a percorrere la via di casa il suo sguardo si riempie di nuovo di realtà:

Ritornando io attraverso il Palais Royal, dove si può conoscere tutta Parigi con tutti i suoi orrori e cosiddetti piaceri – Non esiste bisogno dei sensi che qui non si soddisfi fino alla nausea, non c'è virtù che non sia dileggiata con insolenza, né infamia che non sia commessa secondo principî.⁵⁵

52 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 277. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 255].

53 *Ibidem* [Traduzione leggermente modificata].

54 *Ibidem*.

55 KLEIST: *Le lettere*, cit. pp. 277-278. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 255].

Esplicito si affaccia il bisogno di svuotare lo sguardo:

Poi viene sera e allora ho un bisogno ardente di perdere di vista tutto ciò, tutti questi comignoli e tutte queste turpitudini e di non vedere altro che il cielo tutt'intorno – ma esiste forse in questa città un posto dove esse non si vedano?⁵⁶

La pittura vista e ricordata ha la funzione, a Parigi, di restituire al tempo la sua pienezza. Nella lettera a Adophine von Werdeck scritta nell'autunno del 1801 nella metropoli francese, sembra che Kleist attribuisca ai quadri che più ama quella capacità di sprigionare i pensieri che andava cercando, nella lettera a Martini del 1799, come corrispondenza tra immagine e idea, figura e concetto. A proposito del San Giovanni di Raffaello e dell'Angelo dell'annunciazione di Reni, conservati a Kassel, scrive infatti:

Sono due quadri che si possono osservare per ore con l'anima sempre attiva. Si sta davanti a simili figure come davanti a un tesoro di pensieri che al richiamo di un'anima sorgono con esuberante varietà. [...] Rappresentare *un solo* sentimento, ma con tutta la sua forza, ecco il compito supremo dell'arte, e appunto perciò Raffaello è un mio beniamino. In un unico volto di Raffaello ci sono più pensieri che in tutti i quadri della scuola francese messi insieme, e mentre si passa freddamente davanti ai quadri di battaglie, dei quali l'occhio non può quasi afferrare l'ordinamento, ci si ferma silenziosi davanti a un volto e si pensa. –⁵⁷

La funzione protettiva e salvifica dell'arte esposta nei musei diventa quella del cielo: proteggere lo sguardo dalla realtà fattuale porgendogli immagini di bellezza. Nei quadri di Raffaello e di Reni l'immagine, che lo sguardo cattura nella sua intensa coesione, agisce sull'anima che ritrova il tempo intenso e quieto del pensare, in un raccoglimento estetico religiosamente connotato.⁵⁸

La frustrazione dello sguardo, che posandosi su Parigi non trova invece che oggetti disordinati impossibili da disporre in un'immagine e in un pensiero, si accompagna nelle stesse lettere alla scoperta di un mondo caduto

56 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 278. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 256].

57 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 305. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. pp. 280-281].

58 Perels rileva in questo un debito verso Mengs, «Pictor Philosophicus»: Kleist vedrebbe i quadri attraverso il filtro della pittura sentimentale del primo classicismo [PERELS: *Heinrich von Kleist im Louvre*, cit. pp. 27-28]. Ammesso che nella sua carriera di autodidatta abbia riflettuto su Mengs, ciò non toglie che questo binomio immagine-pensiero sia profondamente radicato nella disposizione visiva di Kleist, che faccia parte della sua attitudine personale che cerca – e trova – nei codici estetici del tempo una conferma.

che strappa a Kleist considerazioni imbevute del pessimismo culturale di Rousseau, il critico più severo che l'Illuminismo abbia prodotto contro se stesso. Il lamento su un mondo moralmente caduto e in attesa di redenzione si traveste da commedia ne *La brocca rotta*, che mette in parodia niente meno che il peccato originale chiamando Adamo e Eva i suoi protagonisti. Nella commedia sembra che Kleist riattivi l'esperienza parigina della visione frustrata dall'insufficienza del suo oggetto, e del suo risarcimento nella sfera poetica dell'interiorità. L'azione muove dalla denuncia di Marta, madre di Eva, che porta in tribunale i cocci della sua brocca istoriata, simbolo di un mondo andato in pezzi. La bellezza della brocca, di cui sopravvivono solo i cocci, è al centro di una lunga battuta di Marta, che prima di descriverla richiama il giudice Adamo e gli astanti a una considerazione precisa dei meccanismi della visione che essi sembrano trascurare:

SIGNORA MARTA Illustrissimi signori, vedete questa brocca? Vedete la brocca?

ADAMO Certo che la vediamo.

SIGNORA MARTA No, miei signori, non vedete nulla, se permettete, i cocci vedete.⁵⁹

Inizia quindi una descrizione ekfrastica *in absentia*, che Marta restituisce attingendo alla propria memoria con lo sguardo posato sul «nulla» che sono i suoi cocci, non molto diversamente da come Kleist, guardando la Parigi *ungestaltet*, ricostruiva il pittoresco paesaggio fluviale tedesco:

La più bella delle brocche è andata rotta. Qui, dove c'è il buco e ora non c'è niente, c'erano le province dei Paesi Bassi affidate a Filippo di Spagna. Qui c'era l'imperatore Carlo V in pompa magna, ma di lui sono rimaste solo le gambe. E qui c'era Filippo che, inginocchiato, riceveva la corona [...].⁶⁰

L'*ekfrasis* si chiude con la menzione di un testimone della scena alla finestra che ha tutta l'aria di un autoritratto di Kleist affacciato su Parigi: «[...] ecco, qui vedete le case della grande piazza di Bruxelles, c'è ancora un curioso che guarda alla finestra, ma cosa riesce a vedere adesso, non lo so proprio.»⁶¹

59 KLEIST: *La brocca rotta*, in *OHK*, p. 148. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Der zerbrochne Krug* in *id.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1: Dramen 1802-1807*, cit. p. 311].

60 *OHK*, pp. 148-149 [KLEIST: *Der zerbrochne Krug* in *id.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1: Dramen 1802-1807*, cit. p. 311].

61 *OHK*, p. 149 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1*, cit. p. 312].

5. Parigi e il pervertimento della visione a cornice

La lettera del 18 marzo a Martini e il di poco precedente *Saggio* su cui essa si basa, tradiscono un'ossessione difensiva a malapena tenuta a bada dai paradigmi dell'eudemonismo tardo settecentesco, che nel corso delle lettere sono affermati e negati nello stesso tempo.⁶² «Nel *Saggio*», scrive Blamberger, «è inscritta una contraddizione che più tardi diventerà un nucleo generativo della vita e della scrittura di Kleist. Scoprirà crisi, rischi ed eventi casuali come fonte del nuovo»: ⁶³ scoperta che Kleist fa a Parigi, la tomba di ogni visione teleologica del fare umano. Si è visto come il pessimismo radicalmente rousseauviano di queste lettere scritte a fronte della «massima immoralità accanto alla massima scienza»⁶⁴ si manifesti nel rovesciamento della metafora fluviale e nell'impossibilità di imporre un ordine alla visione che rimane atomizzata. Kleist sottolinea il paradosso di una civiltà, quella metropolitana, che si è servita dell'Illuminismo per sortire gli effetti opposti della sua originaria vocazione eudemonistica. Così Rousseau, da morto, si ritrova ad essere uno dei vessilli di quanto mai si era stancato di deplorare da vivo: «Rousseau è sempre la IV parola dei francesi; ma come si vergognerebbe, se gli dicessero che questa è opera sua!»⁶⁵

La stessa sorte sembra subire quello strumento della ragione ordinatrice che presiede alla *Rahmenschau*, alla visione a cornice che Kleist stesso, nella sua ansia di conferire struttura e quindi senso al mondo cui si affacciava, aveva elevato a filtro della sua percezione visiva. Nella memorabile descrizione del Boschetto di Chantilly scritta per Louise von Zenge il 16 agosto del 1801, il dispositivo della visione illuministica si presta infatti a una manipolazione commerciale per soddisfare gli appetiti della cultura di massa. Non senza una vena umoristica, Kleist descrive un fazzoletto di terra ritagliato dal suo spazio e dal suo tempo ai margini della città, cui si accede at-

62 Secondo la felice formulazione di Voßkamp, che allarga lo spettro dei punti di riferimento kleistiani fino a prima dell'Illuminismo stesso: «Le lettere di Kleist si inscrivono in un testo della tradizione europea; esse sono riconoscibili come palinsesto di questo 'testo'. Nel continuare a scrivere e nella smentita per un verso parziale, per l'altro radicale di questo testo, giace la peculiarità delle lettere kleistiane.» WILHELM VOßKAMP: *Wissen und Wissenskritik: Kleist als Briefschreiber*, in YIXI LU; ANTHONY STEPHENS; ALISON LEWIS; WILHELM VOßKAMP (Hrsg.): *Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists*, Freiburg 2012, pp. 223-233, qui p. 233.

63 BLAMBERGER: *Heinrich von Kleist*, cit. pp. 45-46.

64 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 282 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 259].

65 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 261. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 241].

traverso un cancello dopo aver pagato il biglietto. Per accrescere l'eccentricità del luogo, tace che si tratta effettivamente del parco di un castello:

Stufo di tutti questi fuochi d'artificio e spettacoli, di queste luminarie e buffonate, un francese ha avuto l'idea di offrire agli abitanti di Parigi un divertimento di nuovissimo genere, cioè il divertimento della natura. Il langravio di Assia-Kassel si è costruito sulla Wilhelmshöhe una rocca gotica e il principe elettore del Palatinato una moschea turca a Schwetzingen. Essi visitano talvolta questi luoghi, osservano gli usi stranieri e si trasportano così in situazioni dalle quali sono separati dal tempo e dallo spazio. In modo simile si è imitata qui a Parigi la natura dalla quale i francesi sono più lontani che il langravio dal tempo dei cavalieri e il principe elettore dalla Turchia. Di quando in quando si abbandona la città scialba, fetente, insulsa e si va nei sobborghi per godere la natura grande, ingenua, commovente. Si pagano 20 soldi d'ingresso (allo *hameau de Chantilly*) per il permesso di vivere una giornata in semplicità patriarcale. Si passeggia a braccetto con la maggior possibile naturalezza per prati, sulle rive dei laghi, all'ombra degli ontani, per cento passi, fino al muro dove comincia la non-natura – e poi si torna indietro. Verso l'ora di pranzo (cioè alle 5) ognuno si cerca una capanna, l'uno la capanna di un pescatore, l'altro di un cacciatore, barcaiolo, pastore, ecc. ecc. distinte ciascuna dai simboli del mestiere e da un nome che l'abitatore porta fintanto che vi si trattiene. Cinquanta lacchè, ma vestiti con naturalezza, corrono in giro per servire la famiglia del pastore o del pescatore. S'imbandiscono i cibi più raffinati e i vini più prelibati, ma in scodelle di legno e in recipienti di terra; e perché nulla manchi all'illusione si mangia con cucchiaini di stagno. Verso sera ci s'imbarca a due a due e con accompagnamento di musica campestre si va per un'oretta a fare una gita su un lago che ha 20 passi di diametro. Poi vien notte e un ballo all'aperto conclude la festa romantica e ciascuno rientra in fretta dalla natura nella non-natura.⁶⁶

La semplicità della vita agreste è diventata un bene voluttuario. La natura, nella nascente industria del divertimento e del tempo libero, viene offerta come si offre, a pagamento, l'ingresso in un panorama. Kleist aveva visto a Berlino il primo panorama tedesco, quello della città di Roma di Johann Adam Breysig, e ne aveva lamentato alcuni difetti nella resa illusionistica realizzando dei disegni, purtroppo perduti, per rimediarevi. Prima che si affermasse il termine panorama, che compare per la prima volta nel 1795 nel *Journal des Luxus und der Moden* con tra parentesi il sinonimo tedesco *Allansicht*, questa invenzione si chiamava *la nature à coup d'oeil*, come risulta dal

66 KLEIST: *Le lettere*, cit. pp. 292-293. Traduzione leggermente modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. pp. 268-269].

brevetto depositato nel 1787 da Robert Barker,⁶⁷ e aveva lo scopo di riprodurre un'immagine così sapientemente artificiale che l'osservatore dovesse credere di vedere la natura reale e non dipinta.⁶⁸ Curiosamente, ma significativamente per la nostra analisi, questa invenzione di una forma artistica viene registrata, come osserva Oettermann, in quanto invenzione tecnico-scientifica. Il panorama si prestava ad usi anche metaforici, tanto che i parigini definivano Frascati «panorama vivente, mobile.»⁶⁹ Lo studio e l'organizzazione dello spazio e della prospettiva presiede anche alla creazione del parco dei divertimenti di Chantilly, spingendo l'arte della visione verso lidi che il Kleist del 1799, concentrato sull'orizzonte morale e metaforico dell'eudemonismo settecentesco, non sospettava esistessero. Il connubio tra paesaggio naturale, illusione, gastronomia raffinata e recinto/cornice, nonché il tacere di qualsiasi elemento di percezione atmosferica, fa del boschetto di Chantilly il *tableau vivant*, o meglio, il panorama vivente del *dictum* rousseauviano che aveva ricondotto la sete di conoscenza dell'Illuminismo a delle leve tutt'altro che nobili: «cerchiamo di conoscere solo perché desideriamo godere»⁷⁰ recitava il *Discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini*. Un giudizio, questo, che filtra lo sguardo di Kleist sulla Parigi dell'incipiente XIX secolo, che ha asservito gli strumenti della ragione alle pulsioni più basse dell'uomo: uomini e donne che si accomodano senza troppo pensare dentro una cornice disposta da altri, vivono un parco come se fosse un panorama tridimensionale e mangiano con le posate di zinco aspettando l'avvento della plastica.

6. La fisionomia dell'istante

Nel 1790 fa capolino nella *Critica del giudizio* di Kant il termine «Weltanschauung» [*Analytik des Erhabenen*, § 26], che arricchisce il lessico dell'organizzazione percettiva del mondo fenomenico adagiato su un tanto inconoscibile quanto solido noumeno. In Kleist a questa metafora ancora giovanissima di una «visione del mondo» viene preclusa *in nuce* ogni possibilità di carriera filosofica nel momento in cui ne emerge un'altra, in una lettera del 30 ottobre 1807, che ne è la negazione: «Che ne dice del mondo, cioè

67 STEPHAN OETTERMANN: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980, pp. 7-8.

68 Ivi, p. 41 e MÜLLER: «Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen», cit. p. 90 s..

69 OETTERMANN: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, cit. p. 8.

70 JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Œuvres complètes*, édition de la Pléiade, publiée sous la direction de Gagnebin, Raymond, Paris 1959-69, vol. III, p. 143 [Traduzione mia].

della fisionomia del momento?»⁷¹ Il mondo si risolve in questa metafora in una temporalità fatta di frammenti che non permettono nessi o continuità di sorta. La metafora della fisionomia era stata centrale nel primo *Tableau de Paris* di Mercier, che nella prefazione annunciava una «fisionomia morale di questa gigantesca capitale»⁷² che gli si presentava come un «ammasso di costumi folli o ragionevoli, ma sempre cangianti»,⁷³ e cui quindi intitolava il capitolo *Physionomie de la grande ville*. Se l'intenzione politica sottesa al monumentale lavoro di Mercier tra il 1781 e il 1788 era di suggerire ai riformatori possibili ambiti di intervento, in Kleist, posto di fronte allo spettacolo della capitale postrivoluzionaria, la prospettiva di un futuro a disposizione della ragione viene meno. Il volto di Parigi diventa il volto del mondo in quanto figura inafferrabile *tout court* proprio perché cambia di istante in istante. Che in tedesco l'attimo, l'istante, sia «Augen-blick», ovvero letteralmente «sguardo dell'occhio», rende la densità visiva della semantica kleistiana ancora più eclatante. La percezione del mondo come tempo disintegrato in segmenti che colpiscono la retina nella discontinuità, si riversa nelle opere dello scrittore: una sequenza caleidoscopica di «fisionomie del mondo», dove l'azione è generata dall'irruzione di un evento casuale che scompagina l'assetto esistenziale di personaggi esposti a una prova estrema di resistenza. Se tutto ciò significa la fine di una visione teleologica dei fenomeni umani, è chiaro che dei percorsi vettoriali, in cui l'eroe percorra la traiettoria che si è prescritta, si realizzeranno solo in opere dal sapore fiabesco come *Käthchen di Heilbronn*, ambientato in un Medioevo mitico attraversato da forze celesti. Qui Kleist, poeta schillerianamente sentimentale, rende omaggio a due idee portanti della sua giovinezza eudemonistica quando l'esperienza del moderno a Parigi le ha già da tempo consegnate alla sfera delle illusioni giovanili: la coesione del soggetto e la forza vitale dell'immagine ideale. La *Käthchen* è la favola che tiene in vita la potenza dell'immagine e la sua spinta vettoriale. Visto – e solo visto, non conosciuto – in sogno l'uomo che la renderà felice, Käthchen ha la fortuna di incontrarlo accidentalmente in casa propria. Da questo istante la giovane, figlia di un artigiano, ha una sola volontà, quella di stare accanto al nobile cavaliere, e supererà senza mai scoraggiarsi gli ostacoli più diversi: sarà cioè all'altezza di ogni sfida che le circostanze le imporranno e, in questa simmetria, virtuosa. Nel perseguimento della promessa contenuta nelle immagini di un sogno anticipatore, si

71 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 422 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 394].

72 LOUIS SEBASTIEN MERCIER: *Tableau de Paris I*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris 1994, p. 14.

73 Ivi, p. 13.

muoverà contro la volontà del padre anagrafico (nell'agnizione finale risulterà figlia dell'imperatore), contro la legge di gravità, con una forza di volontà che nulla riesce a distrarre dalla meta, in cui l'immagine del suo sogno diventa realtà. Käthchen, in altre parole, accoglie la lezione che Kleist aveva impartito alla fidanzata Wilhelmine nella lettera dell'11-12 gennaio 1801 sui drammi di Schiller, e obbedendo alla forza normativa dell'immagine onirica persegue la sua destinazione con la stessa determinazione del fiume che nelle lettere sul paesaggio sassone e renano scorre verso il mare.⁷⁴

Si è già notato come Schiller sia per Kleist interlocutore fondamentale, soprattutto per quanto riguarda *Il principe di Homburg* e *Il teatro delle marionette*. In particolare è interessante il concetto originariamente teologico di *kenosis* usato da Ulrich Beil, ossia di svuotamento dei paradigmi schilleriani, come avviene esemplarmente nel discorso sulla grazia.⁷⁵ A un processo di svuotamento Kleist sottoporrà anche la fiducia nell'efficacia di un'immagine sublime posta di fronte all'anima, come compare nella lettera a Wilhelmine in riferimento proprio agli eroi schilleriani e alcuni anni dopo nel dramma cavalleresco di Käthchen. Accade precisamente nel personaggio di Elvira nel racconto *Il trovatello*, che narra la storia dell'adozione di un bambino, Niccolò, che crescendo disattende, con la sua inclinazione all'eros e al piacere, l'educazione morigerata ricevuta dal padre Piachi, fino ad attentare alla virtù della madre adottiva, Elvira, e finire barbaramente ucciso dal genitore putativo. Il personaggio più interessante, nel contesto qui delineato, è appunto la madre adottiva, Elvira. Nel profilo della giovane sposa di un matrimonio spento si ancora l'invenzione che più esplicitamente traduce l'ormai antica attesa kleistiana che la virtù si mostri allo sguardo come immagine fulgida. Elvira è infatti tutta votata e avvinta, in segreto, all'immagine di Colino, il giovane eroe che morì per averla salvata ancora fanciulla da un incendio. Questi incarna, nella fissità del dipinto nascosto dietro una tenda, il solo esempio di virtù di tutto il racconto, ma la devozione di Elvira mette in luce anche e soprattutto il rischio dell'autoreferenzialità implosiva di chi rinuncia,

74 Käthchen è stata letta come una proiezione della grazia kleistiana discussa nel racconto saggistico *Sul teatro delle marionette*. Cfr. GERHARD FRICKE: *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters*, Berlin 1929; GIANLUCA MIGLINO: *Filosofia della storia e parodia del mito in Kleist*, Salerno 2004. Se la giovane è la marionetta, il macchinista che ne governa i fili è a nostro avviso non un agente volontario, bensì l'immagine del cavaliere che lei introietta fino a farne il motore della propria volontà, risolvendo così l'aporia insita nel saggio di una grazia eteronoma.

75 ULRICH JOHANNES BEIL: 'Kenosis' der idealistischen Ästhetik. Kleists «Über das Marionettentheater» als Schiller-réécriture, in «Kleist-Jahrbuch» (2006), pp. 75-99.

come questa donna silente, al mondo dei vivi. Elvira infatti è personaggio freddo, privo di fughe prospettiche, è chiusa nel silenzio di una vita immobile e la sola funzione che attribuisce all'immagine di Colino è quella di gratificare nel segreto della camera da letto una sensualità altrimenti muta. La sua tragedia personale nasce quando il figliastro debosciato Nicolò, il cui nome è un anagramma di Colino, in una notte di Carnevale le si staglia davanti all'improvviso come il doppio del defunto eroe genovese: questi riporta improvvisamente l'eros nella vita di Elvira, ma lo fa sovrapponendo alla virtù del morto, ovvero alla sua immagine, la propria sensualità disordinata, mandando in frantumi quel rapporto d'elezione tra il sentire della donna e quell'immagine di virtù che le aveva reso sopportabile la sterile vita coniugale con Piachi. L'immagine, e la virtù che essa veicolava, si spegne banalmente nell'anagramma dei nomi, un gioco enigmistico come la sciarada della lettera a Martini del 1799. E nel dolore per l'offuscamento di un'immagine di perfezione, che si corrompe nel suo doppio prosaico, alberga probabilmente l'intuizione kleistiana circa il solipsismo della sua stessa disposizione estetica. Elvira, che passa le giornate in silenzio al cospetto dell'immagine di Colino, ricorda l'autore che nella lettera alla Werdeck del settembre 1801 si vedeva per ore in pensosa contemplazione di un Raffaello o di un Reni. Ed è anche lontana sorella di Alcmene nell'*Anfitrione*: un Giove libertino le si presenta come doppio dell'amatissimo marito Anfitrione ed ella, una volta capito che un Dio e un mortale si possono mostrare con la stessa immagine, non può più vivere fiduciosa nel solare mondo della visione, frammentato e indecifrabile nelle fisionomie dell'istante.

Se nella *Käthchen* il tempo mitico del Medioevo tedesco aveva reso possibile la trama di una destinazione che si compie, è invece nello scenario tragico di Pentesilea che Kleist restituisce la sola geometria possibile del tempo moderno, lontano da ogni teleologia e vettorialità. Alla fine del soggiorno parigino gli si impone l'archiviazione dell'Illuminismo come prassi orientata al futuro. Muovendo dal pessimismo culturale di Rousseau, ma senza la sua speranza di una qualche originaria bontà naturale da riattivare, Kleist affida a una metafora sul tempo moderno la sua diagnosi sulla fine di ogni perfettibilità:

Eppure – posto che Rousseau abbia ragione di rispondere di no alla domanda se le scienze abbiano reso più felici gli uomini, quali strane contraddizioni deriverebbero da questa verità! Ci vollero infatti molti millenni prima che si potessero raccogliere tante nozioni quante erano necessarie per capire che non si dovrebbe averne affatto. Ora, dunque, bisognerebbe dimenticare tutte le nozioni per riparare all'errore; e così la miseria ricomincerebbe da capo. L'uomo ha l'inconfutabile bisogno di erudirsi [*sich aufzuklären*]. Senza erudizione

[*Aufklärung*] egli non è molto più d'una bestia. Il suo bisogno morale lo spinge verso le scienze, anche se non lo facesse il bisogno fisico. Come Issione, egli sarebbe dunque condannato a spingere una ruota su per un monte che, appena sollevata, riprecipita continuamente al fondo.⁷⁶

La progressione lineare dell'Illuminismo si svuota del suo valore escatologico e si riduce a mera coazione a ripetere, diventa un girare a vuoto. La stessa immagine si incontra nel movimento insensato di Penthesilea nella sua lotta con Achille, l'amante desiderato contro la legge delle Amazzoni, che finirà per sbranare. Penthesilea si trova in un abisso, come riferisce il capitano dei Greci. Qui:

[...] andando irrequieta su e giù per il dirupo, cerca se non ci sia uno stretto sentiero per quel desiderio che non ha le ali per volare; e su, adesso, la vedi, furibonda, arrampicarsi per le pareti della roccia, ora qui, in rovente voglia, ora là, nell'insensata speranza, per quella via, di agguantare la preda già impigliata. Ha già tentato per tutte le crepe meno ripide che l'acqua ha scavato nella roccia: l'abisso, lo vede, non può scalare, ma come priva ormai di ogni giudizio, si gira, e riprende, come se fosse all'inizio, ad arrampicarsi. E davvero riesce, quest'implacabile, a librarsi per sentieri che il piede di chiunque eviterebbe, si libra sempre più vicina, più alta dell'altezza di un olmo, all'orlo superiore della vetta; e poiché adesso è ferma sopra un blocco di granito, non più largo di quanto occorra a un camoscio per stare in piedi, spaventata dai baratri circostanti, non osa più fare un passo avanti né uno indietro; l'urlo di terrore delle vertigini lacera l'aria: e lei, di colpo, amazzone e cavallo, avvolti nel fragore del pietrame franante, come rovinando nell'Ade, giù precipita fino al piede più fondo della rupe, e non si rompe la testa e non impara niente: si riaccinge a tentare la salita.⁷⁷

Significativamente non è la voce di Penthesilea, bensì quella di un osservatore a descrivere questa figura circolare. Nella tragedia Kleist ricorre massicciamente alla teicoscopia, figura retorica familiare al mondo omerico in cui un testimone guarda dall'alto delle mura la scena della battaglia e la racconta. Questa voce può riferire in virtù del fatto che poggia su un punto di vista garantito dal genere del discorso, che è concretamente l'altezza del muro. Il movimento circolare di cui è preda Penthesilea, che scen-

76 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 283 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. pp. 260-261].

77 KLEIST: *Penthesilea*, in *OHK*, pp. 300-301 [KLEIST: *Penthesilea*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2: *Dramen 1808-1811*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth, Frankfurt am Main 1987, pp. 19-20].

de, sale e ricade e nulla impara, è invece la metafora dell'impossibilità del punto di vista, poiché dovrebbe trattarsi di un punto fermo. La voce narrante è allora un analogo dello scrittore stesso, è un autoritratto nascosto del Kleist che guarda Parigi e riconosce nella modernità il movimento insensato di Sisifo e Issione, è colui che registra le fisionomie dell'istante, e ne fa il materiale d'elezione della sua scrittura.

7. *L'arte tra l'occhio asportato e l'occhio ferito*

Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero due vetri verdi, dovrebbero giudicare che gli oggetti visti attraverso quei vetri *sono* verdi – e non potrebbero mai decidere se l'occhio mostri loro le cose come sono o non agguinga ad esse qualche cosa che appartiene non alle cose, bensì all'occhio. Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità o soltanto così ci appaia. In questo secondo caso, la verità che qui raccogliamo non c'è più dopo la morte – e ogni sforzo per acquistare una proprietà che ci segua anche nella tomba, è vano – ⁷⁸

Così nella nota lettera alla fidanzata del 22 marzo 1801 Kleist descriveva la cosiddetta crisi kantiana che poneva fine alla sua fede nelle possibilità di una conoscenza oggettiva della verità attraverso la percezione e quindi le scienze. Come sottolineato da Seeba, si tratta qui di evocare non tanto una visione filtrata da delle lenti verdi, bensì l'immagine di un uomo-automa, cui sono stati asportati gli occhi, sostituiti da un dispositivo artificiale: un'immagine di mutilazione. Il trauma della conoscenza negata si traduce in Kleist in una figura violenta di asportazione dell'occhio, che in questa lettera è allo stesso tempo espressa e occultata da un lessico laconico, che nomina soltanto l'esito di questa operazione, quando la ferita è cicatrizzata e le lenti assolvono la loro funzione. La mostruosità è detta tacendo lo scandalo della mutilazione. I suoi occhi Kleist continua invece a usarli nella loro integrità, come si è visto nelle lettere scritte in viaggio, sottoponendoli a una disciplina prospettica per descrivere e creare immagini, fino a scoprire nel suo talento di drammaturgo la massima applicazione della visione a cornice che fin dal principio determina la sua percezione estetica del mondo. L'immagine della mutilazione dell'occhio riemerge in tutta la sua crudezza in occasione di un secondo trauma, che non investe più la conoscenza, bensì la possibilità di un'arte che rinunci a creare un ordine della visione. Nelle *Sensazioni davanti alla marina di Friedrich*, scritto da Brentano in collaborazione con Arnim, ma pubblicato

78 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 221 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 205].

da Kleist nell'ottobre del 1810 nei *Berliner Abendblätter* con alcuni rimaneggiamenti, l'aggiunta più lampante riguarda la mutilazione dell'occhio:

Il quadro, con i suoi due o tre oggetti misteriosi, sta lì come l'Apocalisse, quasi avesse i Pensieri notturni di Young, e poiché, nella sua uniformità e sconfinatezza, non ha altro primo piano che la cornice, è come se a chi lo osserva fossero *recise le palpebre*.⁷⁹

Viene meno qui un principio fondamentale dell'estetica sei-settecentesca, che aveva organizzato l'osservazione e la riproduzione del mondo con un'arte del vedere capace di circoscrivere il campo d'osservazione in una cornice e ordinare gli oggetti in catene di immagini. Ora la cornice viene fagocitata dal quadro, supplendo al primo piano e perdendo la sua funzione strutturante. Se nelle prime descrizioni del paesaggio di cui sopra Kleist risentiva della convenzione pittorica nata con Lorrain,⁸⁰ ora si trova davanti a un cambiamento radicale del paradigma compositivo. Kleist suppone un osservatore scosso e spaventato dal quadro, come se esso potesse suscitare il sentimento del sublime, ma il sublime settecentesco, che culmina nell'affacciarsi alla mente del soggetto di un'idea della ragione, non si compie, giacché non si va oltre il sentimento della minaccia fisica, che culmina in una immagine cruenta di mutilazione. Come osserva Begemann, il piacere misto a terrore suscitato da un oggetto sublime è possibile solo là dove il soggetto si senta al sicuro, e questa sicurezza è data dal controllo del dispositivo visivo. Come si legge in alcuni testi del Settecento, per sottrarsi a una vista vertiginosa si chiudono gli occhi o si volge lo sguardo verso un oggetto che crei un primo piano, e con esso una struttura prospettica che disciplini l'immenso. Con le palpebre metaforicamente recise il soggetto kleistiano è invece esposto al sublime potenziale senza la possibilità di un ordine estetico, e il sublime finisce nell'informe.⁸¹ Immaginando un paesaggio simile dipinto con la sua stessa creta e la sua acqua, Kleist suggerisce che si farebbero ululare i lupi e le volpi, spostando il problema della ricezione dell'opera d'arte al di fuori dell'umano, non diversamente da

79 KLEIST: *Sensazioni davanti alla marina di Friedrich* in *OHK*, p. 999 [KLEIST: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit. p. 543].

80 Cfr. JANZ: *Der gerahmte Blick*, cit. p. 38.

81 CHRISTIAN BEGEMANN: *Brentano und Kleist vor Friedrichs «Mönch am Meer»*. *Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 64 (1990), pp. 54-95, qui p. 78 s..

come, all'inizio del *Teatro delle marionette*, la grazia era stata individuata nell'orso e nella marionetta. L'ultimo capoverso del breve scritto sembra in effetti ammiccare al dialogo filosofico sulle marionette:

Ma le mie personali sensazioni, davanti a questo quadro impressionante, sono troppo confuse; perciò, prima di osare manifestarle tutte, mi sono prefisso di farmi istruire dalle osservazioni di coloro che a coppie, da mattina a sera, vi passano davanti.⁸²

Sembra ora che l'osservatore voglia arretrare di un passo perché dei visitatori, a coppie, ricostituiscano tra di lui e il quadro quella cornice che esso ha assorbito al suo interno. E si tratterebbe con ciò di una cornice discorsiva, dialogica, come quella all'interno della quale si dipana il *Teatro delle marionette*. La nuova arte impone quindi la fine di una fruizione solipsistica delle immagini, l'apertura del soggetto recipiente alla presenza dell'altro, con tutti i rischi del caso, come suggerisce il fulminante saggio *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso*.

8. Dall'occhio all'orecchio?

Alcuni mesi dopo la pubblicazione delle *Sensazioni*, Kleist, nella sua ultima primavera, annuncia alla cugina Marie una pausa di scrittura per intraprendere un nuovo cammino di ricerca poetica:

[...] lascerei forse riposare l'arte per un anno o più, e, salvo alcune scienze nelle quali ho ancora qualcosa da recuperare, [...] non mi occuperei d'altro che di musica. Considero infatti quest'arte la radice, o meglio, per esprimermi con rigore scolastico, la formula algebrica di tutte le altre, e, come abbiamo già un poeta, (al quale del resto non oso paragonarmi in alcun modo) che ha riferito ai colori tutti i suoi pensieri sull'arte da lui esercitata, così, fin dalla mia primissima giovinezza, ho riferito a suoni tutti i miei pensieri generali sull'arte poetica. Credo che nel basso continuo siano contenuti i più importanti chiarimenti sull'arte della poesia.⁸³

Il racconto *Santa Cecilia o della potenza della musica*, scritto nell'ottobre-novembre del 1810, è con ogni probabilità un primo passo in questa ricerca che annuncia un cambiamento paradigmatico nella poetica di Kleist, tra le cui

82 *OHK*, p. 1000 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, p. 544].

83 KLEIST: *Le lettere*, cit. pp. 496-497 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 485].

motivazioni balena anche il desiderio di costruire un'alternativa alla *Teoria dei colori* di Goethe. Interessanti ipotesi sono state avanzate sul racconto: interpretato da Bernhard Greiner come una ricerca sulla sublimità dell'opera d'arte, negata da Kant, al pari, e con analogie strutturali, da Kleist stesso nelle *Sensazioni davanti alla marina di Friedrich*;⁸⁴ e letto sul solco di Greiner da Schaefer come esperimento narrativo di composizione polifonica, riflesso quindi delle dispute musicali del Cinquecento sull'efficacia liturgica tra quella forma e la monodia che vedono protagonista Giovanni Pierluigi da Palestrina.⁸⁵

Non è questo il luogo per addentrarsi nella questione, ma va ricordato brevemente, per cogliere ancora una volta il peso della visione nella poetica di Kleist, il nucleo centrale della trama di questo racconto. Verso la fine del Cinquecento quattro fratelli ferventi iconoclasti si recano in un convento di Acquisgrana armati di ascia e altri attrezzi per «sfondare le vetrate dipinte con scene bibliche».⁸⁶ Durante la celebrazione del Corpus Domini una suora miracolosamente alzata dal letto dove giaceva malata, si siede all'organo, ed esegue un'antichissima messa italiana, che non solo fa svanire ogni proposito sacrilego, ma che converte i quattro fratelli con una tale forza (quella forza della musica annunciata nel titolo), da farli rinchiudere nel manicomio cittadino, dove la madre li ritroverà anni dopo e dove, sempre a mezzanotte, cantano il *Gloria in Excelsis*, che li aveva così trasformati, «con voce spaventosa e orribile», «come i leopardi e i lupi».⁸⁷ In una narrazione che giustappone diversi punti di vista, al lettore non è dato decidere se i quattro fratelli siano dei disgraziati, come suggerisce il dolore della madre alla loro vista e il resoconto degli assistenti nel manicomio che alludono alla loro «vita da spettri»,⁸⁸ o se siano entrati invece in uno stato di grazia a tutti incomprensibile («quando li si dichiarava pazzi, alzavano le spalle con aria di compatimento»,⁸⁹ «morirono in tarda età, di una morte serena e lieta»⁹⁰): certo è che chi attenta alle immagini, come Kleist sembra aver in animo di fare per costruire una poetica musicale, viene colpito da una grazia che ha tutti i tratti del castigo.

84 GREINER: *Das ganze Schrecken der Tonkunst*, cit..

85 SCHAEFER: *Die Gewalt der Musik*, cit..

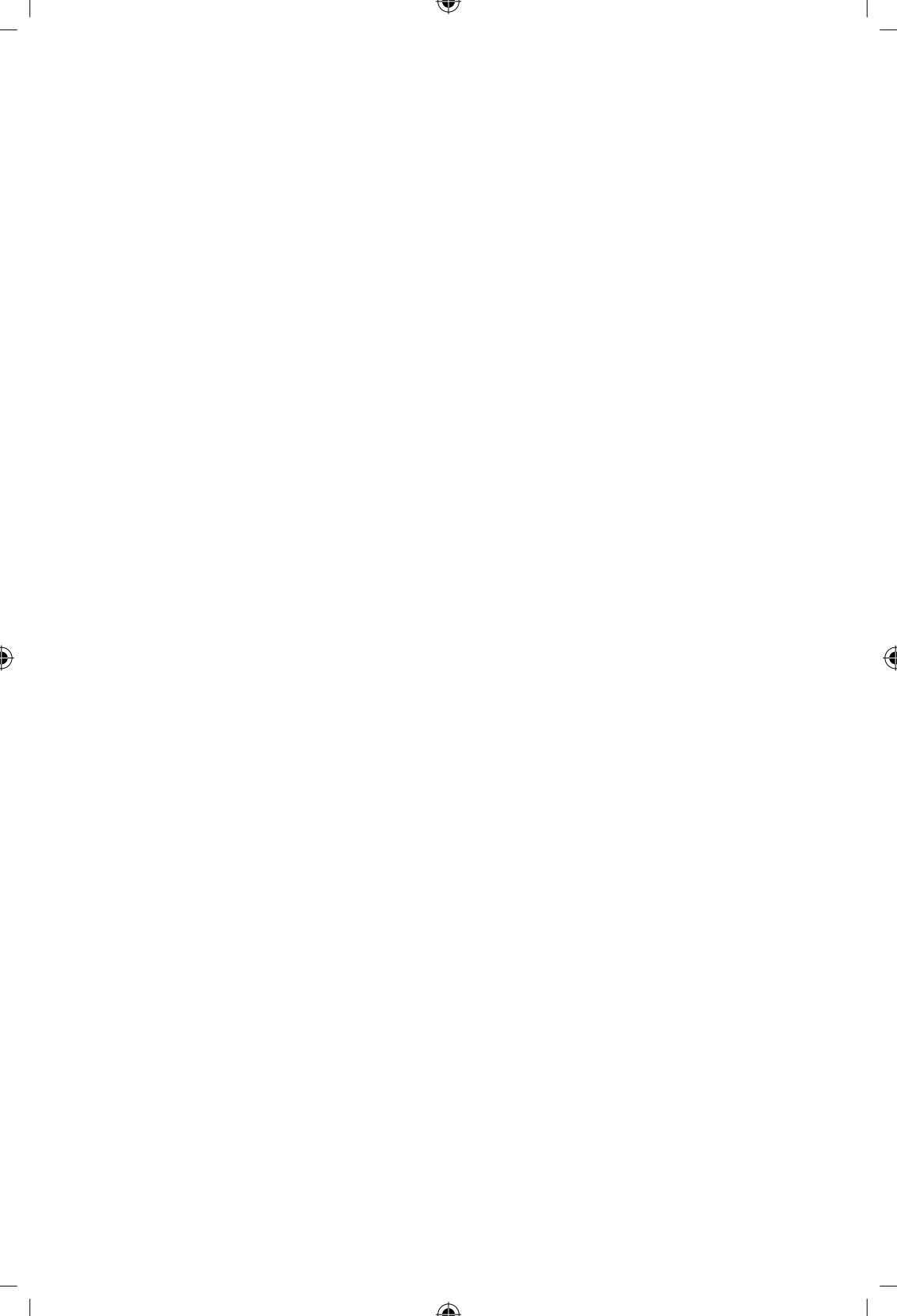
86 KLEIST: *Santa Cecilia ovvero la potenza della musica (Una leggenda)*, in *OHK*, p. 922 [KLEIST: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3*, cit. p. 288].

87 *OHK*, p. 928 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3*, cit. p. 303].

88 *OHK*, p. 925 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3*, cit. p. 295].

89 *OHK*, p. 925 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3*, cit. p. 297].

90 *OHK*, p. 933 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3*, cit. p. 313].



DURS GRÜNBEIN (BERLINO)

LO SPAVENTO AL BAGNO.
UN RADIODRAMMA KLEISTIANO

1.

Heinrich von Kleist è, insieme a Georg Büchner, il meno classico tra i classici di lingua tedesca, ed è questo che lo rende così affascinante per tutti i moderni. È stato l'antagonista di Goethe nel regno degli affetti poetici. Alcuni lo considerano, ancora oggi, un caso patologico. Altri vedono in lui quel sismografo che, con ago sottile, registrava gli sconvolgimenti storici, violenti, dell'Europa di allora. L'ago era il suo cuore sensibilissimo, in lui non più solo l'organo fidato e prediletto dei romantici, ma anche l'organo per sondare gli abissi della politica, la furia delle guerre civili, la perdita di fiducia in un qualche senso della storia, la spaventosa lontananza di Dio e la crisi della filosofia. «[...] e terribile gli parve l'Essere che regna sopra le nubi» (*Il terremoto in Cile*, 1807). Nessun altro nella sua epoca ha osato parole tanto esplicite. Tra i poeti tedeschi, per quello che ci è dato sapere, è stato lui il più irrequieto in un'epoca di irrequietezze.

In questi anni segnati dalle guerre napoleoniche viaggiano tutti molto. Hölderlin si reca a piedi dalla Svizzera a Bordeaux per poi tornare nella sua patria, il Württemberg, Stendhal corre dietro alle truppe francesi fino in Italia, passando per il San Bernardo, Chateaubriand, deluso da Napoleone, cerca consolazione viaggiando in lungo e in largo per la Grecia, la Palestina e il Nordafrica, e anche Kleist, attratto per anni dal campo magnetico del Corso bellicoso, non è secondo a nessuno in quanto a turbolenza. Nei suoi spostamenti repentini somiglia talora allo spettro poetico della figura che odia, maledetta in *Epigrammi* lanciati come dispacci urgenti. Era come se avesse voluto abbracciare l'assurda formula esistenziale di Novalis: Quanto meno si ha bisogno di dormire – tanto più si è completi.¹ Disordini esterni e disagi interiori si toccavano in quest'uo-

1 Citazione di NOVALIS: *Opera filosofica*, vol. I, a cura di Giampiero Moretti, Torino 1993, pp. 563- 564. [NOVALIS: *Werke*, herausgegeben von Gerhard Schulz, München 2001, p. 409].

mo, che solo una membrana sottile separava dal mondo. Così non ci si stanca mai di ascoltare le sue difficoltà, la rottura con gli amici e la confusione sessuale, i duelli e le crisi esistenziali, il fallimento di quasi tutti i suoi progetti – eccetto quello finale, l’immortale atto conclusivo: il doppio suicidio, assieme a una donna sposata. Raramente è stato scritto qualcosa di così inaudito come queste lettere d’addio, ultimi autografi di Kleist, con la loro serenità lieve, ebbra di morte.

2.

Era un uomo degli estremi, e in quanto tale il mondo del teatro può continuare a reclamarlo per sé con gratitudine. Se in questa vita in costante affanno ci furono talora anche fasi di più placida produzione, o addirittura isole di gioia, queste sembrano contraddire l’immagine più diffusa di Kleist.

Un lavoro che molto presto, leggendo le edizioni critiche, si è imposto alla mia attenzione senza che sapessi dire perché, è *Lo spavento al bagno*. L’autore lo definisce nel sottotitolo un idillio, accompagnando il piccolo dramma con una specie di tensione, prima ancora che venga recitata la prima parola. L’unione di spavento e idillio, un’invenzione kleistiana, ci conduce nel terreno del perturbante. La breve *pièce*, un abbozzo drammatico della lunghezza di una scena, reca quasi, nella forma in cui è scritta, la compiutezza propria di una ballata. Kleist l’ha pubblicata nel 1809, senza ulteriori commenti, nell’ultimo numero del *Phöbus*, la rivista che lui stesso curava a Dresda. Si sente che deve averla scritta un autore felice.

L’azione si svolge al buio. Come spesso accade in Kleist, al palcoscenico si chiede troppo, e forse è meglio immaginare il tutto come un radiodramma. Se non fosse per la lingua in versi, quel pentametro giambico mantenuto con plasticità da Shakespeare fino a Schiller, e che in Kleist assume un tocco di espressività estrema, lo si potrebbe scambiare per uno di quei brevi radiodrammi che Beckett avrebbe composto centocinquanta anni più tardi per il *Südwestfunk*. Due giovani donne, Johanna e Margarethe, si spiano a vicenda sulla riva di un lago e mettono in scena un gioco di scambi di persona. Margarethe è nuda, e si fa un bagno per raffreddare il suo giovane sangue. Johanna, che al tempo stesso funge da narratrice, si permette uno scherzo all’amica, facendole la posta dietro a un cespuglio per poi nasconderle i vestiti. Con la voce dell’amato Fritz e «nelle vesti di Fritz», che nel frattempo è a caccia di cervi sui monti, minaccia la giovane ignuda. Ma di che cosa?

Del fatto che può vedere la fidanzata nella sua piena bellezza e nudità, e questo prima che sia loro ufficialmente consentito. Vedere la promessa sposa nuda prima del matrimonio, o addirittura sfiorarla, era infatti considerato peccato. Almeno nella popolazione contadina, tra i cristiani devoti. Da ritenersi peccaminosa però era anche la fantasia di Margarethe di concedersi, costretta dalle circostanze, allo sguardo dell'amato – anche se non al suo desiderio. Al Kleist studioso di tabù bastano tre versi per mostrare l'ambivalenza della sposa:

MARGARETHE

Fritz!

JOHANNA

Che brama il mio tesoro?

MARGARETHE

O vergognoso!

Non servono altre battute per portare il dramma in miniatura al suo apice. Questa costellazione risveglia aspettative, come pure reminiscenze: la prima parte del *Faust* di Goethe d'altro non parla se non di questo. Nel più sontuoso dramma in versi tedesco le conseguenze vengono rappresentate in modo sconvolgente. Kleist ci prova con un bozzetto drammatico, uno scherzo letterario di grande qualità. Quel che si mostra così superficiale, racchiude già ogni immaginabile abisso. E questo non solo perché la scena è un lago di montagna – l'accoppiata paradossale, ma geologicamente plausibile, di mare e monti. Anche in questo caso dunque un avvicinamento degli estremi – per i quali pochi altri avevano sensi così affinati come il sismografo Kleist. A Johanna, l'artefice dell'intrigo, bastano quattro versi per descrivere brevemente il luogo dell'azione, in cui cielo e terra piombano l'uno sull'altra in un'unica immagine.

Com'è bella la notte! Come splende muto
il paesaggio nella luce lunare!
Capovolte s'immergono le cime
delle Alpi nel lago cristallino!

3.

L'immagine riflessa è la chiave per l'universo, così come lo concepiva Kleist – assieme a Novalis il più appassionato, tra i romantici, di codici cifrati, il più versato nell'allegoria come nella matematica. E quasi con *non-*

chalance egli passa in rassegna tutti i miti chiave di un voyeurismo letale: dalla saga greca di Diana e del cacciatore Atteone, nella versione delle *Metamorfosi* di Ovidio, sino alla scena biblica di Susanna e i vecchioni, in cui la fanciulla fa il bagno e viene prima ammirata, poi calunniata dai vecchi lascivi. Tra l'altro, anche la più famosa omonima di Margarethe nota su di sé i primi cambiamenti proprio guardandosi allo specchio. Lì, mentre prova i gioielli che il diavolo ha lasciato nella sua camera, viene sopraffatta dalla forza del desiderio. Comprende che qualcuno, in sua assenza, è entrato nel suo regno. Si sente osservata e la cosa le piace – così come improvvisamente lei stessa comincia a piacersi.

Si tratta quindi di passaggi di natura fisica e metafisica. Si tratta di passaggi di confine tra forme elementari dell'essere e dell'esserci come acqua e terraferma, vergine e sposa, tra la notte, in cui l'inconscio è di casa, e il giorno luminoso e cristallino, in cui i sessi possono, con la benedizione della chiesa, *riconoscersi* reciprocamente. Ma mettendo da parte per un momento tutto questo, emerge un nucleo davvero ardente. In esso risiede il centro spaventoso di questa scenetta saffica: è il desiderio di colei che desidera in quanto desiderata. Non appare forse la donna, per pregiudizio o tradizione, come l'essere curioso, autoerotico e – da un punto di vista filogenetico – anfibio? Non ha forse l'una, appena vista l'altra nel suo stato paradisiaco, espresso apertamente questo anelito?

Ah! Se il costume me lo permettesse,
come mi calerei giù a crogiolarmi
con voluttà nell'acqua, pari a un luccio!

Nello sguardo su un corpo femminile si esprime il sogno della dissoluzione e della riunificazione, il liquefarsi della solida corporeità. La spaventosa delimitazione dei corpi (Franz Kafka) viene superata al più presto nell'immagine della donna che si crogiola nell'acqua. Ecco perché la scena del bagno, ecco perché la comparsa di Margarethe, allegoria della rinascita della vergine che al chiaro di luna si leva dalle onde, culla di Afrodite nell'immaginario greco.

Ah, come quei ginocchi che l'onda lascia
mandano un bagliore! Mi sembra un sogno.

Un'astuta correzione rispetto a Goethe: la Gretchen tedesca ritorna in Kleist come innocenza nata dalle acque, l'imene intatto – e però è già pronta a dubitare di sé, in quanto nuda denudatrice.

Nella scena del bagno però, se si seguono i biografi indiscreti di Kleist, si condensano anche le ambivalenze della vita affettiva dell'autore stesso. Uno dei complessi kleistiani irrisolti, e probabilmente mai risolvibili, risale a un episodio che per molti è significativo. Il giovane irrequieto aveva attraversato la Svizzera in numerose escursioni con Ernst von Pfuel, un amico di gioventù; ogni serio tentativo di legarsi a lungo a una donna era fallito. Qualche anno più tardi, in una lettera all'amico, Kleist ricorda l'estate spensierata. «Spesso, quando a Thun scendevi nel lago sotto i miei occhi, ho guardato il tuo bel corpo con autentici sentimenti di fanciulla.» (7 gennaio 1805). L'episodio lo funesterà ancora per anni, e mai riuscirà, con la sua straordinaria memoria eidetica, a toglierselo dalla testa. Viene usato più tardi in modo esemplare nel saggio *Sul teatro delle marionette*. Lì serve a illustrare l'ardita tesi del sabotaggio della grazia naturale attraverso l'eccesso di riflessione e introspezione. Si tratta, secondo Kleist, del problema centrale di tutte le arti. La riflessione comincia con la scena edenica del peccato originale dal terzo libro del *Genesi*, a cui dapprima si allude soltanto – lo scandalo della nudità della prima coppia di uomini resta inesplicito, come pure la frase biblica: «Allora si aprirono gli occhi ad entrambi e s'accorsero che erano nudi.» Nel prosieguo del dialogo si sviluppa la legge romantica dell'anima, nella versione di Kleist: quanto più debole e oscura è la coscienza, tanto più radiosa sarà la grazia naturale dell'uomo. E qui entra in gioco l'episodio del lago di Thun. Kleist non fa nomi, eppure proprio in questo passo, in cui racconta la parabola del giovane che si toglie la spina e che aveva perso la propria innocenza, il tono si fa autobiografico e quasi piccante. «Stavo facendo un bagno, raccontai, circa tre anni fa, con un ragazzo sulla cui figura era diffusa allora una meravigliosa leggiadria. Avrà avuto quindici anni, e solo assai vagamente si potevano scorgere in lui i primi segni della vanità suscitati dal favore delle donne.»

Come si vede, abbiamo dunque a che fare con una scena primaria. La schiettezza delle righe scritte all'amico di gioventù e la ricorrenza del motivo hanno generato una pletera di fantasie. Le speculazioni omoerotiche si aggirano nella ricerca kleistiana sino ai giorni nostri. Ma basta tendere le orecchie e ad ogni verso si udirà un doppio senso. Era un giorno caldo, dice Johanna, e in giorni come questo

Ogni membro del corpo si sente fiacco.

L'aneddoto del lago svizzero, tra le cime delle Alpi, contiene il ricordo di un intermezzo felice. E al contempo però, scevro di frivolezza, si la-

scia interpretare come una delle tipiche manovre poetiche del drammaturgo: la proiezione parallela di Kleist.

Con i sentimenti da fanciulla infatti si alludeva anzitutto a uno slittamento delle fantasie. Non sappiamo che cosa l'amico Ernst abbia pensato – tornano in mente le parole di raccapriccio di Gretchen: «Heinrich, davanti a te inorridisco.» Scambio di sesso, confusione tra i sessi: ci troviamo dinanzi ad uno dei motivi centrali in Kleist, estremamente ricettivo nei confronti della psicologia sessuale. Tre dei suoi drammi avevano già declinato a fondo questo motivo prima che l'idillio vi mettesse, con piglio scherzoso, la parola fine. Con l'*Anfitrione* era divenuto oggetto di una commedia malinconica, con la *Käthchen di Heilbronn* si era avvolto nel mistero della favola cavalleresca, prima che, con Pentesilea, elevato a tragedia grottesca, si aprissero gli occhi anche ai ciechi. L'atto amoroso tra Amazzoni e guerrieri-alfa è il massimo della confusione che il mondo culturale abbia avuto da offrire fino a ieri, in quanto a fantasie di accoppiamento. La breve scena sul lago montano si legge al confronto come un dramma satiresco, un epilogo dopo la crisi superata. Mostra un Kleist raffinato scrittore d'idilli che, ormai convinto dei suoi mezzi, sa di poter giocare con il fuoco da una posizione di superiorità.

4.

Tutto questo, visto dall'oggi, da un'epoca della pornografia sfrenata, giunta quasi al proprio limite, deve sembrare obsoleto. Chi può ancora comprendere che il testo affronta uno dei più grandi tabù dell'umanità? Non possiamo certo spostare indietro l'orologio, però almeno possiamo percepire il tremito che scuote questi versi. Un problema resta in ogni caso ancora irrisolto, e tale resterà anche in un prossimo futuro. Lo *spavento* del titolo lo tiene in scacco, la definizione del genere idillio cerca un equilibrio: una soluzione è impensabile.

Come insegna il caso Marcel Proust (tra gli altri), sessualità e logica identitaria sono due cose distinte. Lo scollamento proustiano tra vita e opera, lo spostamento da Albert a Albertine, si inserisce nel solco di Heinrich von Kleist. Il suo sospetto che la distinzione tra i sessi venga meno nel desiderio di una proiezione parallela, accelera con forza ogni speculazione sulla sessualità. La sua opera ha disseminato misteri come trappole. Ecco l'incertezza della donna incinta: chi è stato e quando? Si sospira senza sosta perché non si sa quando sia avvenuto il concepimento. Se la *Marchesa di O...* sia stata sopraffatta nel sonno o nell'attimo di uno svenimento, se si sia data inconsciamente o abbia soltanto chiuso gli occhi, resta un mistero,

illuminato e al contempo occultato nel lampo dell'istante. *Inconscio*, quella parola che le teorie di Sigmund Freud avrebbero portato più tardi al successo. Qui però siamo ancora all'ombra del principio di piacere. Il concepimento rimane, nel cosmo narrativo kleistiano, un mistero profondissimo. E di questa natura sono i suoi scherzi seri. Il gioco delle due donne che si spiano a vicenda al lago nasconde un abisso. «Avrei dovuto immaginarlo!», esclama Margarethe e non appena lo scherzo riesce e lei capisce che a farle la posta non era l'amato, Fritz il cacciatore, bensì Johanna la domestica, immediatamente si fa civetta. Per poi ostentare il proprio vantaggio.

Ti avrei disonorata, o spudorata,
io che peggio di te sono tre volte.

Johanna si era fatta riconoscere quando Margarethe aveva minacciato il guardone importuno con estreme sanzioni:

Sappi che chi mi abbia vista nuda
non mi rivede né nuda né vestita!

E con l'annuncio che all'indomani entrambe sarebbero approdate alla stessa baia – a ciascuna il proprio talamo, l'unione gridata a Dio con il promesso sposo – termina l'idillio della nudità.

5.

Le acque si sono divise, Margarethe è riemersa dopo il bagno. Fritz, l'infame, si è rivelato una ragazzina insolente in abiti d'uomo. Ciò non cambia molto la realtà dell'euforia saffica, solo che contemplarsi nella nudità non è considerato peccato mortale quando sono due simili a farlo. È, in tutta innocenza, un atto di rispecchiamento per il quale nessuno si scandalizza. Una cameriera conosce ogni centimetro di pelle della sua signora, giacché la assiste nella toletta mattutina o l'aiuta a mettere i gioielli. Le intimità tra amiche, anche di diversa estrazione sociale, non sono nulla di straordinario, specie in campagna, dove i bagni in compagnia e i giochi nella natura fanno cadere gli imbarazzi. Così alla fine, con un gesto sororale, Johanna allaccia il corsetto all'amica fresca di bagno. Una promessa sposa aiuta l'altra, un'ultima volta, a sigillare la verginità. Questa scena, se solo la potessimo vedere, darebbe luogo a un quadro di genere non privo di grazia, e invece dobbiamo accontentarci anche qui del radiodramma.

Ma che cosa aveva in mente Kleist per il palcoscenico quando stese questo testo? Una sorta di teatro d'ombre balinese in cui le due fanciulle si stagliano sul chiaro di luna come delle figurine? Una tresca dietro a un separè? Sicuramente non un'opera frivola, senza veli e senza limiti, come si vede oggi nelle trovate sorprendenti di certi registi – sorprendenti perché il corpo nudo dal vivo, a differenza che sul grande schermo, procura ancora ogni volta qualche accesso di sudore. Il fattore di disturbo è così forte che non si può pensare all'arte. Kleist però si tiene strettamente alla teicoscopia: quello che descrive accade al di là del palcoscenico. Eppure, per il teatro d'inizio Ottocento, risultò lo stesso alquanto scandaloso. Il suo stragemma è la descrizione di un'immagine, fu maestro insuperato di questa forma. Sappiamo che molti dei suoi drammi e delle sue novelle prendono spunto da immagini: qui un quadro che gli era rimasto impresso durante un viaggio, lì una calcografia che un amico aveva appesa a una parete. Le immagini potevano elettrizzarlo, stimolarlo a prendere la penna in mano, come mostrano i suoi commenti su Caspar David Friedrich. Anche di Goethe è risaputo che le immagini, talora a distanza di decenni, hanno avuto un certo influsso nelle sue opere. Per esempio nel *Faust* si ritrovano acqueforti di Rembrandt e grottesche del «Brueghel degli Inferi». E *La brocca rotta* di Kleist è, unica in questo parallelismo, una commedia che si fonda sulla perfetta trasposizione di un dipinto francese in un testo drammatico. Il *tableau* di una scena in tribunale viene, nel vero senso della parola, rianimato – e questo si ripete con ogni nuova messinscena. Senza volerlo ci si chiede se anche la scena al lago sia ispirata a un preciso motivo figurativo.

Ne vengono in mente molte, e per alcune di esse si può constatare che sono venuti dopo l'idillio di Kleist, per cui le somiglianze non possono che essere puramente casuali. L'emergere di un corpo femminile nudo in un paesaggio fluviale, o alla riva di un lago, è stato un soggetto molto popolare in tutte le epoche della pittura. Nella Galleria di Dresda si presentava agli occhi di Kleist una ricca scelta di nudità pastorali. Vi erano frotte di Susanne, Betsabee e Diane, dalle veneziane nude del Rinascimento e le Ninfe di Poussin sino alle orge carnose delle rievocazioni mitologiche rubensiane. Non dobbiamo cercare oltre, e forse non c'è stato neppure bisogno di un'immagine di partenza, perché era il sogno a fornirgliela di continuo – per ambo i sessi.

Tutto sembrava possibile, per un'ultima volta. Troppo agitato era l'anno in cui la scena fu scritta – in un certo senso come esercizio per le dita. Fu un anno pieno di quelle turbolenze divenute usuali nella vita di questo poeta. Goethe, l'amato e odiato, lo aveva definitivamente deluso con la sua messinscena pasticciata della *Brocca rotta* a Weimar. La sorella Ulrike era

stata a Dresda e se n'era ripartita in discordia. Nel *Phöbus* usciva, fascicolo dopo fascicolo, un capolavoro dietro l'altro, nonostante la rivista, cronamicamente sottofinanziata, fosse a un passo dal tracollo. E tuttavia si avverte che questa piccola sciarada prematrimoniale l'ha scritta un autore sereno – cosa ancora più sorprendente se si pensa che Kleist era uno di quelli che non avevano fortuna con donne e fidanzamenti. Nemmeno nelle sue fantasticherie politiche era ricambiato. Il fatto che la regina Luise, la sua protettrice prussiana, fosse stata umiliata da Napoleone a Tilsit, lo prese come un'offesa personale. Il punto più basso fu certamente quando ebbe a vedere che veniva rappresentata, nelle caricature dei volantini francesi, come un'Amazzone a seno nudo. Pentesilea? Achille? L'unione dei due amanti guerrieri: anche questo – solo un sogno. Heinrich von Kleist rimase quello che fu per l'intera sua esistenza: un poeta dell'idillio mancato.

La forza della sua immaginazione veniva dai territori del sogno. Era il sognatore della sua stessa esistenza, e il romanticismo di suo conio era l'apoteosi del sogno passionale. I momenti più belli in Kleist sono quelli in cui il sogno prende forma, prima che gli uomini facciano sgusciar fuori da sé il male e il sogno vada in frantumi.

[*Der Schrecken im Bade*, by Durs Grünbein 2014 © Suhrkamp Verlag Berlin]

Traduzione di Daniele Vecchiato

NOTA ALLA TRADUZIONE: Il testo italiano di *Lo spavento al bagno* è tratta da: HEINRICH VON KLEIST: *Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, pp.1030-1036 [testo originale: KLEIST: *Der Schrecken im Bade*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3: Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, herausgegeben von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main 1990, pp. 420-425]. L'unica modifica alla traduzione [«Ogni membro del corpo si sente fiacco»] si è resa necessaria per rendere un doppio senso nell'originale tedesco del presente saggio.



GÉRARD RAULET (PARIGI)
IL PUNTO OPACO DEL POLITICO

Che l'ordine del politico confini con l'impronunciabile, in tutta l'umanità, e di conseguenza sia portato a prodursi teatralmente inventando all'infinito delle formulazioni estetiche in cui non manca mai di apparire la Madre assoluta, è ciò cui l'Occidente moderno non riesce a sottrarsi. [...] Qui entriamo nell'universo mitologico, nel suo fondamento più intimo, dove troneggia la più arcaica tra tutte le rappresentazioni – arcaica nel senso che essa in ciascun essere umano rientra non tanto nell'ambito di un caos che mescola i sessi, ma del mondo soggettivo prima della differenziazione, cioè del tempo immemore del soggetto che attende di entrare nella legge.¹

La riflessione sulla genesi e la natura della costituzione politica attraversa l'intera opera di Kleist. Nel *Terremoto in Cile*, per esempio, si evoca una condizione senza dominio, di perfetta libertà e armonia, quando «la calca degli uomini», che si era felicemente salvata dal terremoto, si abbandona a una «beatitudine» che ricorda la «valle dell'Eden», e che però in seguito al ripristino dei vincoli di fede e di pensiero della comunità, scossi dal terremoto, viene crudelmente distrutta. La condizione pregiuridica priva di violenza [*gewaltfrei*] sarebbe quindi una illusione che equivarrebbe al sogno di un ritorno nella «felicità sbarrata dall'interno» del Paradiso. Come sottolinea Lawrence Ryan, nella *Pentesilea* «le assonanze di una tale felicità da sogno compaiono soltanto come autoinganno».² Nella *Pentesilea* infatti Kleist addirittura capovolge lo scenario. Mette in scena un evento immemorabile di nascita e al contempo fa valere che il contratto, così come Hobbes o Rousseau lo intendono oppure lo fingono, rappresenta soltanto una delle molte versioni plausibili della fondazione del potere sociale e politico.

Pentesilea sarebbe quindi da leggersi come un progetto alternativo alle «finzioni del come se» del contratto sociale, che sono sempre in linea di

1 PIERRE LEGENDRE: *Leçons VII. Le désir politique de Dieu. Étude sur les montages de l'État et du Droit*, Paris 1988, p. 196.

2 LAWRENCE RYAN: *Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist*, in «Kleist-Jahrbuch» (1981-1982), p. 350.

principio delle finzioni causali *ex post*: «miti che tentano di mettere in scena il fondamento già svanito, l'origine e l'inizio, cioè la causalità del sociale e del suo ordine»; esse sono «una metafora, una messa in scena, come narrazione, dell'inizio memorabile della società.»³ Decisivo è che questo inizio, che può essere formulato «soltanto nel modo del 'come se' come discorso umanamente comprensibile», nella *Pentesilea* al contrario si lasci «comprendere propriamente soltanto come (non-) discorso disumano, umanamente del tutto inimmaginabile.»⁴

Il compito di recuperare questo elemento impronunciabile [*dieses Unausprechliche*] viene accollato all'eroina tragica. Se si vuole dare a questo scenario rovesciato l'attenzione che merita, non ci si può accontentare di certo di questa constatazione (per quanto indiscutibile e lampante): «Nel complesso, l'ordine legale di Stato e società riceve in Kleist un accento negativo: esso nella sua 'innaturalità' sembra reprimere la spontaneità e diventare, pur spacciandosi per giustizia, ingiustizia.»⁵

La si può accettare come constatazione esteriore, ma non coglie in nessun modo il nocciolo della questione politica della *Pentesilea* di Kleist, se non la si riduce a critica sociale o a una critica alle concezioni di Stato allora in conflitto tra loro. Senza dubbio la tragedia di Kleist va iscritta nell'orizzonte della problematica della legittimazione, chiamata in causa dal crollo dell'*Ancien Régime* in Francia, poi dalla sconfitta della Germania per mano di Napoleone e dagli sforzi dei riformatori prussiani per una crescita della coscienza nazionale.⁶ Se però «nel periodo del 'genio' [...] il soggetto consapevole di sé, forte e creativo come mai prima, [era stato] dichiarato autonomo e giudicato positivamente in decisa opposizione alle autorità consolidate»,⁷ nella *Pentesilea* incontriamo il contesto generale che si può produrre tra l'orizzonte politico e l'autoaffermazione della soggettività creativa, in una forma tale che, pur facendo collidere un individuo con la legalità consolidata, sfocia tuttavia nel crollo di entrambi. Questo aspetto distingue *Pentesilea* – qui almeno concordano tutti gli interpreti – dal *Principe di Homburg*.

3 CLEMENS PORNSCHLEGEL: *Gründungsszenen. Zur Institution des politischen Subjekts in Texten der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1998, Bd. 1, p. 62.

4 *Ibidem*.

5 RYAN: *Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist*, cit. p. 349.

6 Cfr. JOCHEN SCHMIDT: *Kleists Werk im Horizont der zeitgenössischen Legitimationskrise*, in «Kleist-Jahrbuch» (1981-1982), p. 358 s..

7 Ivi, p. 361.

Comunque ci si dovrebbe render conto che la questione così impostata da Kleist si compone di un doppio potenziamento, vale a dire sia della radicalizzazione dell'approccio politico, sia dell'affermazione a dir poco smisurata della soggettività. In questo senso la *pièce* è un contributo senza pari alla questione che secondo Roland Barthes sta alla base della letteratura *tout court*, ovvero la «istituzionalizzazione della soggettività».⁸ Studiare la *pièce* di Kleist in questa chiave dà al tempo stesso una spiegazione della natura della «soggettività romantica», nella cui «scissione» e presunta estraneità al mondo si ripercuote una situazione politica. *Pentesilea* sarebbe da leggere dal doppio punto di vista dei processi politici e di soggettivazione inscritti nella *pièce*. Questa duplice prospettiva trova certamente il suo punto di Archimede nella domanda sulla messa in scena di un terzo elemento, cioè del *politico*, come sfera in cui si articola il passaggio dall'ordine del soggetto all'ordine politico.⁹

1.

Perché sia possibile la vita e la sua riproduzione, l'organizzazione dell'umanità deve inscenare il principio di causalità e soprattutto tematizzare la ragione in quanto origine delle leggi. In ogni società ci troviamo a questo riguardo ai confini della parola: l'impronunciabile deve entrare in un discorso che può essere solo una messa in scena, la quale nella società fa valere il motivo o la *ratio* del politico. Questo punto opaco del politico (la sua relazione con l'impronunciabile) è la giustificazione – ed è l'unica – delle impalcature della finzione che mettono in scena la fondamentale finzione del politico.¹⁰

La lunghezza stessa del racconto che Kleist dedica al ricordo della nascita dello Stato amazzone (occupa quasi la metà della scena xv), fuga ogni dubbio. *Pentesilea* tratta la problematica della legittimazione e della legittimità degli ordini sociali o statali. Come Hans-Joachim Kreutzer ha giustamente

8 ROLAND BARTHES: *Letteratura o storia*, in *id.*: *Saggi critici*, Torino 1966, p. 114. [Nota redazionale: La frase completa è: «Ma riconoscere questa impotenza a *dire la verità* su Racine significa riconoscere finalmente lo statuto speciale della letteratura, che sta in un paradosso: la letteratura è quell'insieme di oggetti e di regole, di tecniche e di opere, la cui funzione, nell'economia generale della nostra società, è precisamente di *istituzionalizzare la soggettività*.» In *id.*: *Histoire et Littérature: à propos de Racine*, in *id.*: *Sur Racine*, Paris 1963, pp. 147-167, qui p. 166].

9 PORNSCHLEGEL: *Gründungsszenen*, cit. p. 139.

10 LEGENDRE: *Der Tod, die Macht, das Wort. Kantorowicz' Arbeit am Fiktiven und am Politischen*, in «Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft» N. 16 (2001), pp. 109-115.

mente notato, «come mero antefatto, da ricostruire analiticamente, [...] un racconto così esteso [sarebbe] inutile, se non addirittura superfluo. Le sue dimensioni inconsuete e la ricchezza nei dettagli si giustificano soltanto se possiamo supporre che Kleist attribuisse al contenuto del racconto sullo Stato amazzone un grande valore». ¹¹ Si tratta, nella scena XIV, delle due sequenze in cui il corso dell'azione drammatica viene sospeso e si dà spazio alla riflessione e al ricordo. In questa *enclave* fuori dal tempo, che si trova esplicitamente nel segno della bella parvenza e della finzione, viene esposta una filosofia della storia che costituisce lo sfondo per la conclusione della *pièce* nelle scene XXIII e XXIV. In queste due scene finali le contraddizioni della protagonista Pentesilea, che le prime scene hanno già contrapposto alla proverbiale 'misura greca', mostreranno infatti i loro effetti in tutta la loro ampiezza. Nelle scene XIV e XV essi sono frenati e tenuti in sospeso, ed è proprio questo che apre lo spazio della narrazione. Un confronto con lo schema tradizionale della tragedia mostra che queste scene, dove Pentesilea e Achille comunicano, ed ella cerca di spiegare all'erede un po' superficiale di una civiltà radicalmente razionalistica il significato sacrale della sua propria coscienza storico-filosofica, sostituiscono con un idillio la consueta collisione. Certamente ne consegue che tutta la tensione drammatica può spostarsi sull'interesse politico, e il conflitto drammatico dapprima assolutamente tradizionale tra Achille e Pentesilea, tra Greci ed Amazzoni, prende un'altra piega e assume dimensioni ben diverse. Esso si estende alla domanda su come Pentesilea, con le forze psicologiche che la distinguono, sia inconsciamente destinata a trasformarsi in una figura di redentore che superiori e – non ci si spaventi per ora della parola – *rivoluzioni* i fondamenti qui esposti dell'ordine politico e la filosofia della storia che ne consegue.

Il racconto di Pentesilea è un tentativo di dire con le parole l'immemorabile e impronunciabile, il che è possibile soltanto fintantoché questo bell'istante idilliaco perdura, sospende il tempo e possibilmente rende ricettivo il «giovane» per il segreto di un'origine divenuta senza tempo.

ACHILLE

E dove sgorga, da dove, una legge così non femminile, così, perdonami, così contro natura, estranea alle altre stirpi delle genti?

11 HANS JOACHIM KREUTZER: *Über Gesellschaft und Geschichte im Werk von Kleist*, in «Kleist-Jahrbuch» (1980), p. 48. Sulle interpretazioni che continuano ad arrovellarsi sul significato di questa scena non spenderemo una parola. Ad esse sfugge completamente la dinamica della *pièce*. Cfr. le giuste osservazioni di JOCHEN SCHMIDT: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974, p. 39 s..

PENTESILEA

Lontano, dall'urna di tutto ciò che è sacro, o giovane: giù dalle cime dei tempi, dalle inaccessi, che il cielo in eterno avvolge nei vapori misteriosi delle nubi [xv, v.1902-1908].¹²

In questo segreto trae origine la maledizione che da allora è condizione per la sopravvivenza dello Stato amazzone e che ne è divenuta legge storica. Il destino delle Amazzoni (come sottolinea la ripetizione di «non» nei versi 1877-1901) è determinato dalla negazione dell'armonia naturale che precede la storia, e che un tempo ha regnato. Ad Achille, che cerca di ridurre a concetto l'inconcepibile (in questo consiste il senso del suo comportamento e delle sue parole in tutta la scena xv), ciò appare come un conflitto tra natura e legge. Alle Amazzoni «non è concessa la tenera arte delle donne», di conseguenza non sono né femminili né naturali [xv, v.1902 s.]. Va comunque detto subito che, secondo la descrizione di Pentesilea, lo stato di natura era al contempo 'fecondo' e 'libero' e 'bellicoso' – che quindi il suo ripristino, se fosse possibile, non può prescindere dal momento del *polemios*. Kleist concepisce l'armonia come un equilibrio di forze, non come una condizione senza conflitto e guerra.¹³ Il centro della vera questione è non tanto questa qualità naturale, quanto la legge che regola il conflitto e che come tale suscita lo stupore di Achille (l'inizio delle filosofie, come si sa¹⁴): perché un intero sistema politico è stato dedotto da un singolo even-

12 La tragedia *Pentesilea* viene citata nelle pagine successive nella traduzione, in prosa, di Enrico Filippini compresa nell'edizione Mondadori curata da Anna Maria Carpi, in HEINRICH VON KLEIST: *Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, pp. 291-386. Qui OHK, p. 350. D'ora in poi le citazioni saranno seguite dalla sigla OHK con indicazione della pagina in nota. In corpo di testo si indicano la scena in numero romano e i versi. L'autore cita l'edizione critica di Roland Reuß, KLEIST: *Pentesilea*, in *id.*: *Sämtliche Werke, Bd. 1/5*, herausgegeben von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Harms, Basel; Frankfurt 1992 [Brandenburger Ausgabe, *Abt. I: Dramen*], indicandone scena e verso. N.d.T].

13 A tal riguardo l'idillio delle scene xiv e xv, la cui bella parvenza non fa che sospendere la collisione tra Achille e Pentesilea, rispecchia l'essenza dello «stato di natura».

14 Cfr. F. W. J. SCHELLING: «Il sapere comune quando, dopo essersi inutilmente sforzato di esaurire con l'intelletto il caos dei fenomeni che gli si presentano nella natura e nella storia, decide di 'fare dell'incomprensibile stesso – come si esprime Schiller – il punto di vista da cui giudicare', di erigerlo cioè a principio, sembra qui compiere il primo passo verso la filosofia o almeno verso l'intuizione estetica del mondo.» F. W. J. SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, a cura di Alessandro Klein, Napoli 1986, p. 153 [SCHELLING: *Philosophie der Kunst*, in *Schellings Werke, III. Hauptband*, herausgegeben von Manfred Schröter, München 1927, p. 486].

to bellico – dallo stupro delle Amazzoni per mano dei loro invasori e dalla conseguente vendetta delle Amazzoni? Al razionalista Achille questa generalizzazione deve sembrare impensabile, visto che certo non si può fondare una legge su un caso isolato. Già da questo risulta che il problema posto da Kleist prende di mira la legittimità del passaggio alla legge, e che è proprio questa legittimità che Pentesilea metterà radicalmente in discussione. Comunque, e anche di questo va preso subito nota, alla distruzione della legittimità non seguirà alcuna rifondazione. Nella misura in cui essa non avviene, e non è neppure accennato come lo Stato dovrebbe essere organizzato per poter sussistere, il risultato della *pièce* si limita alla denuncia della fragilità congenita di qualsiasi ordine politico. Lo Stato delle Amazzoni, come constata Achille, riesce a mantenersi in vita solo attraverso la negazione della natura, è cioè attraverso sia la negazione della natura femminile che l'estirpazione di quella maschile. Da qui nasce la sua seconda domanda: come può riprodursi la specie? Risposta: la legge prevede stati di eccezione (la festa delle rose, durante la quale le Amazzoni si dedicano all'atto sessuale con i guerrieri stranieri che hanno soggiogato) – stati di eccezione che essa però codifica rigorosamente in modo che eccezione e ordine formino una cosa sola.¹⁵ Da questo punto di vista, l'istituzione statale compare come amministrazione della colpa e della maledizione, e in quanto a ciò essa, come razionalizzazione del peccato originale, è moderna. Quel che racconta la scena xv non è altro, per così dire, che l'ingresso nella modernità, nell'era dell'intelletto, del calcolo e della legge – un ingresso che va datato con la nascita del politico in quanto tale e per il quale da allora si paga il prezzo, finché non si è redenti dalla maledizione.

Si potrebbe certo obiettare che lo Stato delle Amazzoni, come lo rappresenta Pentesilea raccontando ad Achille la storia della sua fondazione, tutto sommato appare anche come uno Stato libero moderno, anzi illuminato, che poggia sul principio dell'autoaffermazione di individui emancipati:

Uno stato, sovrano, andava istituito, uno Stato delle donne, che in futuro nessuna voce virile in cerca di dominio avrebbe più usurpato, che dignitosamente si desse la sua legge, che ad essa ubbidisse, e che la proteggesse [...]. [xv, v. 1957-1961]¹⁶

15 Con riferimento a Georges Bataille a tal riguardo andrebbero sviluppate ulteriormente le riflessioni di Anthony Stephens su sacrificio e trasgressione. Cfr. ANTHONY STEPHENS: *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg i.Br. 1999, pp. 136-145.

16 *OHK*, p. 351.

Lo Stato delle Amazzoni è più illuminato della concezione statuale dei Greci, basata sulla continuità dinastica, come la rappresenta Achille che vuole mettere Penthesilea sul trono dei suoi padri, anzi, è più illuminato della maggior parte delle costruzioni giusnaturalistiche del XVIII e dell'incipiente XIX secolo, da Rousseau a Kant fino a Fichte. Mentre Rousseau giustifica la necessaria sottomissione della donna all'uomo con il fatto che la donna, a causa della sua costituzione corporea più debole, non si può proteggere da sé, mentre Kant notoriamente esclude la donna dalla sfera dell'emancipazione [*Mündigkeit*, n.d.T.], ovvero dalla sfera pubblica politica, mentre Fichte nel 1796 nei suoi *Fondamenti del diritto naturale* inizia con una «deduzione del matrimonio», che certo determina che «la donna nell'unione sessuale non [sia] in ogni senso mezzo per il fine dell'uomo», ma pone «la sua vera dignità» e il coronamento della sua vita nell'amore per l'uomo,¹⁷ Kleist fa delle Amazzoni un popolo indipendente che si protegge da sé.

[...] libere come il vento in campo aperto sono le donne che hanno compiuto un tale eroico gesto, e non più al servizio del sesso maschile! [xv, v. 1954-1956]¹⁸

Al contrario del modello greco, che qui funziona per così dire come tipo ideale di un sistema politico tradizionale, per quanto razionalistico, e con ciò simboleggia i limiti di un diritto naturale ragionevole, che non fa che rifondare rapporti di dominio traditi,¹⁹ lo Stato delle Amazzoni appare come l'esperimento rischioso di un'emancipazione portata all'estremo. Questo segnala una radicalizzazione della problematica della libertà e della uguaglianza, che un'interpretazione politica della *pièce* deve assolutamente mettere in conto. Anthony Stephens in questo senso ha fatto notare l'affinità subliminale tra la filosofia politica della *Pentesilea* e il bilancio catastrofico di Schiller sulla Rivoluzione francese nella sua famosa lettera del 1793 al Conte di Augustenburg.²⁰ Anche noi riteniamo plausibile

17 J. G. FICHTE: *Fondamento del diritto naturale secondo i principi della dottrina della scienza*, a cura di Luca Fonnesu, Bari 1994, p. 270. Traduzione modificata [FICHTE: *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*, in *Fichtes Werke, Band III*, herausgegeben von I. Fichte, Berlin 1971, p. 305 s.]; cfr. anche ANKE VOGEL: *Unordentliche Familien. Über einige Dramen Kleists*, «Kleist-Archiv» (1996), p. 31 s.; su *Pentesilea* ivi, pp. 79-108.

18 *OHK*, p. 351.

19 Achille contrappone esplicitamente alla legge dello Stato delle Amazzoni il richiamo alla «natura». Cfr. VOGEL: *Unordentliche Familien*, cit. p. 87 s., e di seguito la nostra caratterizzazione dei Greci come di un popolo razionalistico.

20 «Il tentativo del popolo francese di insediarsi nei propri sacri diritti dell'uomo e ottenere una libertà politica, non ha fatto che [...] rigettare nella barbarie e nella schia-

che Kleist abbia conosciuto gli inizi rivoluzionari del movimento femminista (Olympe de Gouges, le *Amazones de Vic*, ecc.²¹) e che con il suo Stato delle donne non abbia inteso in alcun modo una caricatura, bensì piuttosto la rappresentazione di un diritto naturale coerentemente realizzato.²² A tal riguardo, l'esperienza della Rivoluzione francese costituisce senza dubbio lo sfondo della sua tragedia,²³ che dunque radicalizza sul piano del diritto naturale la domanda sull'essenza del politico.²⁴

L'imbarazzo in cui l'interprete si trova davanti alla costituzione dello Stato amazzone è stato per così dire messo a fuoco da Lawrence Ryan:

Sicuramente non va bene vedere nello Stato amazzone lo «stato di ragione» pensato illuministicamente, quasi giusnaturalisticamente, contro la cui rigida disumanità si leverebbe l'immediatezza del sentimento. Non si risolve però il problema nemmeno spiegando la nascita di questo Stato solo come reazione alla brutalità, che lo precede, della «stirpe di assassini» etiope, solo come una «primitività secondaria». [...] Le decisioni prese nel «consiglio del popolo» [v. 1953], cui questo Stato deve la sua esistenza, seguono immediatamente all'assassinio compiuto dall'insieme delle donne, coincidono per così dire con l'atto violento della liberazione. [...] La concezione di sé del nuovo Stato è caratterizzato dalla consapevolezza dell'autonomia afferrata con la violenza.²⁵

Giacché per quanto lo Stato amazzone sia illuminato, su questa libertà politica conquistata grava la maledizione di un difetto di nascita. Qui certo si può minimizzare il maschile come emblema del dominio *tout court*, ma non si potrà smentire il fatto che questo Stato poggia sull'esclusione e che questa esclusione viene rappresentata come mutilazione. Le cittadine dello Stato sono libere. Per ottenere questa libertà non hanno dovuto però rinunciare soltanto alla loro individualità, bensì anche a ciò che è parte integrante, se non il cuore stesso di questa 'individualità', cioè la loro identità sessuale. Se si deve contestare l'affermazione di Gerhard Kaiser, secondo cui

vitù non solo questo popolo infelice, ma anche una considerevole parte dell'Europa e un secolo intero». Vedi STEPHENS: *Kleist, Sprache und Gewalt*, cit., p. 141.

21 Cfr. VOGEL: *Unordentliche Familien*, cit. p. 81 s..

22 Kleist così contrasta la biologizzazione o l'ontologizzazione della differenza sessuale. Le sue Amazzoni, quando sono armate, sono forti come gli uomini, e quando questi sono disarmati, più forti« [VOGEL: *Unordentliche Familien*, cit. p. 108].

23 E non da ultimo per questo interpretiamo (vedi oltre) l'atto di Pentesilea come rivoluzionario.

24 Come giustamente nota Vogel, nello stesso tempo il rapporto uomo-donna, che rimane privato anche nella costruzione fichtiana del diritto naturale, diventa a maggior ragione politico. [VOGEL: *Unordentliche Familien*, cit. p. 91].

25 RYAN: *Zur Kritik der Gewalt bei Kleist*, cit. p. 353.

in questa fondazione dello Stato, «anche se reca in sé contraddittoriamente il segno dell'asservimento e dell'autoasservimento, [...] sono innegabili, pur nella loro deformazione, l'impulso e il senso illuministici della dottrina del contratto sociale»,²⁶ non sarà già perché egli «scientemente ignora la questione della differenza sessuale»,²⁷ bensì perché certamente comprende il problema fondamentale del politico tanto cinicamente da non «deformarlo», ma smussandone, al contempo, la radicalità.

Uno Stato simile è costitutivamente votato alla morte, per cui la storia si vendica del mito della sua presunta 'fondazione'. Nel dramma ciò si esprime mediante una metafora grandiosa e ricca di sfumature, la metafora dell'arco. L'arco partecipa doppiamente alla fondazione dello Stato amazzone. Intanto perché le Amazzoni, seguendo l'esempio della loro prima regina, si strappano il seno destro per poter tenere meglio l'arco.²⁸ Poi, d'accordo con Urs Strässle, si possono ricavare dall'arco non meno di quattro strati di significato: 1. L'arco – «il grand'arco d'oro del regno» [xv, v. 1997] – come simbolo del potere politico; 2. L'arco che cade tintinnante sul pavimento come simbolo della verità, come messaggero di morte; 3. L'arco come sostituto simbolico del seno femminile; 4. L'arco come sostituto letterale del seno (B [di Bogen, arco, n.d.T.] come *Busen* [petto], mentre P[entesilea] è «la donna con un solo seno»)²⁹. Pentesilea ora racconta come l'arco, simbolo del potere che le Amazzoni hanno ottenuto nella lotta contro i loro dominatori, si pose «muto come la morte» [xv, v. 1998 s.] ai piedi di Tanai, la signora scelta del popolo nascente.³⁰ L'immagine suggerisce che l'animale selvaggio della mera violenza viene domato e messo al servizio del dominio. Impadronendosi dell'arco, il popolo delle Amazzoni trasforma la violenza dello stato naturale in un potere istituzionale per così dire simboleggiato dall'arco, come da uno stemma. A ragione però alcuni

26 GERHARD KAISER: *Mythos und Person in Kleists Penthesilea*, in *id.*: *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, p. 212.

27 BETTINA SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 1988, p. 138, nota 20.

28 Con una formulazione particolarmente felice, Urs Strässle, nella sua dissertazione ha riassunto l'inseparabilità del destino individuale e di quello collettivo di cui stiamo parlando: «L'estirpazione del seno [è] l'espressione, traslata nel fisico, dello strappo nella psiche dei soggetti femminili. Si tratta dello strappo che la volontà collettiva lascia nell'anima dell'individuo quando subordina il desiderio alla legge.» [URS STRÄSSLE: *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*, Würzburg 2002, p. 237].

29 Ivi, pp. 237-240.

30 *OHK*, p. 352.

interpreti fanno notare che Kleist descrive l'addomesticamento dell'animale e la sua resa come morte. Se ora da ciò si può dedurre che «nella nascita del regno delle Amazzoni è inscritta innegabilmente la morte»,³¹ allora bisogna anche supporre che lo stato di natura indomito ha qualcosa a che fare con la vita, che quindi la sciagura dello Stato amazzone consiste nell'essersi appropriato del dominio sulla vita e sulla morte, in altre parole di *essere diventato uno Stato nel senso più pieno del termine*.

Lasciando cadere l'arco nella scena XXIV, Pentesilea abdica al dominio regale e rinuncia a questo potere dello Stato. Sulla portata di questa scena finale non tutti gli interpreti tuttavia concordano. Gli uni vogliono comprendere la caduta del simbolo del dominio come crollo della legittimità, mentre gli altri vi vedono «non un atto storico, bensì individuale: non l'annullamento della legge, bensì il distacco da essa.»³² Come si mostrerà, non si può decidere questa alternativa se non risulta chiaro che le due parole conclusive della tragedia – la fragilità dell'individuo e la fragilità del mondo – sono correlate. Ma dalle reazioni che la caduta dell'arco provoca nelle Amazzoni presenti e in prima linea nella Gran Sacerdotessa, come pure dal parallelo enfatico di questa scena con la presa del potere per mano della fondatrice dello Stato, Tanai, risulta chiaramente che qui si tratta, in ogni caso, di un evento *pubblico*. Le Amazzoni che descrivono la caduta dell'arco lo collegano alla scena di fondazione dello Stato, e la Gran Sacerdotessa fornisce, con il ribaltamento della sua opinione su Pentesilea, il commento 'politico', dichiarandola espressamente pari a Tanai:

31 SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, cit. p. 139.

32 *Ibidem*. Cfr. Hofmann: «La soluzione è certamente soltanto una soluzione individuale. Il rifiuto di Pentesilea vale solo per lei, non elimina la legge [...]. Il suo consiglio confidenziale di disperdere le ceneri di Tanai nell'aria [v. 3008-3010] di conseguenza non viene sentito affatto e non sarà eseguito. La morte di Pentesilea è solitaria.» Questa interpretazione si può sostenere solo se ci si limita a quanto effettivamente viene proferito. Invece la Gran Sacerdotessa e Proteo danno due interpretazioni in concorrenza tra loro, tra le quali evidentemente non si può scegliere. Il finale della *pièce* resta aperto. Ma proprio perché è aperto, allo Stato è ancora insita la stessa fragilità – tanto più che, come cerchiamo di dimostrare, tra la fragilità dell'individuo e quella dell'istituzione non si può distinguere. Lo Stato come istituzione supererebbe la propria fragilità costitutiva solo se rendesse giustizia alla «istituzionalizzazione della soggettività». Quel che accade è però esattamente il contrario, come anche Hofmann constata: «Pentesilea diventa persona liberandosi della disumana legge tribale che la forma – e con ciò allo stesso tempo annienta anche se stessa.» [HASSO HOFMANN: *Individuum und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists Penthesilea und Prinz von Homburg*, in «Kleist-Jahrbuch» (1987), p. 162].

Tu, mia grande sovrana, perdonami! Diana, la dea, di te è contenta, tu hai placato di nuovo la sua ira. La grande fondatrice del regno delle donne, Tanai, adesso lo ammetto, non ha retto l'arco più dignitosamente di te. [XXIV, v. 2773-2778]³³

Quel che accade qui va oltre il destino individuale della regina. La morte simbolica del simbolo del dominio chiude per così dire «l'arco» iniziato con la nascita dello Stato, e con un'ultima ripetizione pone fine alla maledizione mitica. Penthesilea in questo rompe con lo Stato amazzone a tre diversi livelli:

In primo luogo lascia cadere a terra l'arma assassina, l'arco che puntò su Achille, con un gesto che paradossalmente ricorda agli astanti il gesto simbolico di iniziazione della sua fondatrice, la regina Tanai, al momento della fondazione dello Stato. In secondo luogo Penthesilea ordina a Proteo che le ceneri della fondatrice vengano disperse. Infine esprime il proprio ritiro dalla compagine dello Stato («Mi sciolgo dalla legge delle donne»).³⁴

Ma che genere di «redenzione» è questa? Ecco la domanda cruciale attorno a cui ruota la tragicità della *pièce*. Tanai, la fondatrice dello Stato, nella notte di nozze con il re degli invasori etiopi, uccidendolo ha per così dire posto la prima pietra di un rito che non può essere semplicemente abbandonato, poiché l'esistenza dello Stato amazzone dipende da questa conferma rituale periodica. Sono stati compiuti due sacrifici di fondazione: il sacrificio degli invasori etiopi e l'automutilazione della regina. Entrambi i sacrifici valgono come atti sacrali e vengono ripetuti ritualmente con l'infanticidio e l'automutilazione delle Amazzoni.³⁵ La «legge» dello Stato amazzone poggia sulla ripetizione del mito della sua fondazione mediante le nozze con Marte.³⁶ La circostanza che «il dio» (Marte) assegni lo sposo alle Amazzoni («deve scegliere colui che il dio le mostra durante la battaglia»), segnala senza alcuna ambiguità il carattere religioso della legittimità: ha valore legittimo soltanto ciò che viene deciso dal dio. Due persone tentano

33 *OHK*, p. 377.

34 HILDA MELDRUM BROWN: *Heinrich von Kleist. The ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford 1998, p. 311 s.. Anche Anthony Stephens ritiene che la penultima azione di Penthesilea – l'ordine di disperdere le ceneri di Tanai – almeno «formalmente sciolga» lo Stato amazzone [STEPHENS: *Kleist. Sprache und Gewalt*, cit. p. 139].

35 Ivi, p. 136 s..

36 Lo ha mostrato giustamente Thomas Wichmann, in *id.*: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 1988, p. 136.

comunque di aggirare e adattare la legge «divina» all'umano, l'una con i mezzi del cuore, concedendo al sentimento una inconfessata partecipazione alla scelta dell'uomo vinto, l'altra con i mezzi dell'intelletto e cioè con l'astuzia. La madre di Pentesilea, Otrere, profetizza con scaltrezza materna: «Al Pelide imporrà la tua ghirlanda!» [xv, v. 2138].³⁷ La sua fiducia si regge sull'esperienza: «Ma buon per lei se, nel cercarlo, s'imbatte nei migliori» [xv, v. 2148 s.]³⁸ – come Pentesilea stessa interpreta la «legge».

La critica di norma ha abusato della «profezia» di Otrere come di una «eredità tremenda» e nel farlo non ha visto che così Kleist umanizza la legittimazione religiosa – in altre parole la 'secolarizza' – cioè la riconduce a moventi umani (con la qual cosa inizia un graduale disincanto quotidiano, che però può compiersi soltanto se esso affronta il problema alla radice – e la radice è l'uomo che ha interiorizzato l'incanto). I versi «Lo disse, Protoe, come fa una madre che ha fiducia nella figlia» [xv, v. 2142 s.] contraddicono in questo senso ogni drammatizzazione letteraria, ma certo non una drammatizzazione che attinga a una visione del mondo o a una filosofia della storia. Significano che ciò che nel discorso ufficiale (magari della Gran Sacerdotessa) viene presentato come legge divina, al semplice cittadino appare spesso come un 'ordine' del caso di cui comunque riesce a venire a capo. Questo non indebolisce affatto la critica della *pièce* alla legittimazione del potere, bensì addirittura la corrobora, poiché così anche 'l'ordine della natura' e il venire meno di una legittimità voluta da dio vengono relativizzate da una legittimità 'ragionevole'. Dal canto suo, Achille si mostra disposto a ripetere la lotta per lasciar vincere Pentesilea e così assecondare la struttura costitutiva, politicamente condizionata, della sua personalità. Ma ciò purtroppo testimonia soltanto (per quanto egli almeno abbia iniziato a intuire in una certa misura questa «istituzionalizzazione politica della soggettività») le limitate capacità di comprensione del rappresentante del razionalismo antico, che ancora una volta intende tutto ciò che trascende la sua logica come scherzo e burla, come «capriccio». La tragicità di Achille è, non da ultimo, che dall'inizio alla fine egli sottovaluta la serietà dello Stato amazzone e non distingue tra gioco bellico e amoreggiamento, come emerge soprattutto dalla scena xiv dove, senza rendersi conto delle implicazioni tragiche di questo gioco di parole «astuto», scambia con leggerezza i lacci dell'amore con la reale prigionia, vitale per la futura esistenza dello Stato amazzone. Anche nella morte non rie-

37 *OHK*, p. 356.

38 *Ibidem*.

sce a capire: «Pentesilea! Mia sposa! Cosa fai! È questa la festa delle rose che qui hai promesso?» [XXIII, v. 2664 s.]³⁹

L'unica via d'uscita sarebbe sfuggire definitivamente alla ripetizione mitica, dovendosi però rendere ben conto che questa fuga dalla maledizione del mito implica il crollo dell'intero edificio statale. Perché non si è affatto di fronte a un «capriccio», e nemmeno a un mostro, bensì a una costruzione statale che è inesorabilmente razionale, e la cui mostruosità risulta appunto dalla coerenza inesorabile della sua legge fondamentale. La coazione a ripetere che le impone la fedeltà al suo mito d'origine è essa stessa espressione di questa coerenza razionale. A tale riguardo si è parlato con qualche ragione di «razionalità totalitaria orientata allo scopo».⁴⁰

Le interpretazioni secondo le quali si dovrebbe finalmente smetterla con la valutazione semplicistica, negativa, dello Stato amazzone come di un costruito innaturale,⁴¹ hanno ragione nella misura in cui la contrapposizione natura/contro-natura nella Pentesilea è effettivamente molto più complicata. Qual è infatti la concezione dell'ordine naturale su cui si fonda la 'filosofia politica' di Kleist nelle *pièce*? Certo, l'uguaglianza e la libertà che dovette regnare tra i popoli della terra prima che alcuni di essi intraprendessero guerre di conquista per soggiogarne degli altri – quel tempo quindi in cui la «stirpe degli Sciti, libera e bellicosa» viveva «uguale a ogni altro popolo della terra» [xv, v. 1914 s.].⁴² Comunque, e l'abbiamo già sottolineato, non era un tempo di pace perpetua. Quindi la condizione dell'armonia o almeno dell'equilibrio e della «irrelevanza» del *polemos* esiste forse solo nella fantasia. Comunque sia, è un fatto che violenza e pretese di potere hanno posto fine a questa «età aurea». Valutate a partire da essa, sono da intendere senza dubbio come l'irruzione della «non-natura» nella «natura». Ne consegue però che l'ordine delle Amazzoni, che si difende contro questa irruzione, è altrettanto poco innaturale. Esso ha soltanto edificato una fortificazione politica e culturale contro comportamenti e imprese «naturali» che minacciavano con la morte la sua propria «natura». Come Bettina Schulte giustamente deduce:

39 *OHK*, p. 373.

40 HOFMANN: *Individuum und allgemeines Gesetz*, cit. p. 147.

41 Cfr. Müller-Seidel: «Nella comprensione del dramma si è ampiamente concordi nel ritenere l'immagine di questo Stato un'immagine negativa e nell'esporsi a una severa critica» [WALTER MÜLLER-SEIDEL: *Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik*, in *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, herausgegeben von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, p. 147].

42 *OHK*, p. 350.

Perché la superiorità fisica naturale – fondata nell'ordine della natura – del sesso maschile su quello femminile si manifestò come non-natura, come stupro della natura, le «donne deboli» (v. 1981) dal canto loro devono negare la *loro* natura, per poter affrontare *questa* non-natura.⁴³

Ne deriva però che lo Stato amazzone rappresenta la natura altrettanto, o altrettanto poco, quanto il suo contendente greco, ovvero anche altrettanto cultura. E la conseguenza è che, come nel frattempo dopo Christa Wolf⁴⁴ molti interpreti hanno capito, lo Stato amazzone non è così mostruoso, bensì a ben guardare un mero rovesciamento delle posizioni del potere: «[...] soltanto all'uomo vinto in battaglia può concedersi l'Amazzone; solo se egli è oggetto del suo potere, ella non può diventare l'oggetto del potere dell'uomo.»⁴⁵ Non si dovrebbe definirlo nemmeno uno stato matriarcale, effettivamente. Nonostante la dirompenza della problematica di genere che si può ricavare da questo scenario, e che senza dubbio gli è connaturato, alla sua base opera soprattutto una lezione 'giusnaturalistica': la conservazione della libertà e dell'equilibrio interiori può essere garantita soltanto con l'esercizio della forza verso l'esterno.⁴⁶ Senza voler minimizzare la questione dei generi (visto che essa

43 SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, cit. p. 137.

44 Cfr. CHRISTA WOLF: *Kleists Penthesilea*, in *id.: Die Dimension des Autors. Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, Darmstadt 1987, p. 664 s..

45 SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, cit. p. 138.

46 Si può inoltre sviluppare da qui un'altra lettura politica che qui non ci interessa, che però è stata svolta in modo più che convincente da Wolf Kittler [WOLF KITTLER: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i. Br. 1987] e da Clemens Pornschlegel nella sua dissertazione per l'abilitazione: «Lo scopo dello stato delle donne concepito da Kleist e delle sue leggi 'innaturali', 'estrane al resto del genere umano' non è [...] fondare un ordine femminile, di libertà ed emancipazione – per quanto distorto e fallimentare – al di là del mondo maschile, o magari deporre una testimonianza storica-culturale del femminile rimosso. Esso consiste invece solo ed esclusivamente nella dimostrazione di fedeltà assoluta, cioè che trascende l'ambito del privato, agli uomini caduti nella guerra di difesa – fedeltà alla comunità libera ed emancipata del popolo che risponde solo a se stesso, o alla nazione, che ora le donne perpetuano al posto dei loro uomini o sono costrette a perpetuare [...]. Lo Stato delle Amazzoni di Kleist nasce quindi dalla trasformazione di un popolo organizzato nel patriarcato e sconfitto regolarmente, in un 'matriarcato' che si chiude in una sfera nazionale endogama, perché le donne sopravvissute non riconoscono la sconfitta politico-militare dei loro uomini per l'indipendenza del popolo sciita, e perciò non possono nemmeno terminare la guerra. La costruzione matriarcale è l'unica possibilità rimasta di indipendenza 'nazionale'. [...] L'essere amazzoni è per questo il ricordo fattosi Stato delle donne dell'anti-

stessa rientra nel medesimo contesto), questo finale, che si deve considerare il messaggio politico della *Pentesilea* di Kleist, sembra sfociare in una radicale messa in discussione non solo di questa o di quella forma statale, bensì della forma e legittimità dello Stato stesso. Giacché la circostanza che lo Stato delle donne è sorto da una reazione contro delle condizioni che gli altri popoli, quelli dei conquistatori maschili, ritenevano «naturali» – nello specifico il dominio dell'uomo sulla donna –, essa ha come conseguenza un potenziamento: lo Stato delle Amazzoni è «superiore» agli altri nella misura in cui esso si è elevato al di sopra di questa fede ingenua nella eterna «natura delle cose», e pretende di dominare il proprio destino mediante la sua legge fondamentale. In questo senso esso è propriamente «Stato», o come dice Bettina Schulte, non è più soltanto «natura», bensì storia.⁴⁷ A causa di questo potenziamento, nella *Pentesilea* indubbiamente è in gioco più della critica a una forma statuaria particolarmente cattiva, e anche più dello smascheramento della sua ipocrita legittimità religiosa. Certamente queste due dimensioni sono innegabili. La Gran Sacerdotessa – l'unica Amazzone che non ha un nome proprio,⁴⁸ se si prescinde dalla massa anonima delle guerriere la cui mancanza di un nome ha un altro significato, incarna con ogni evidenza il principio religioso del dominio. Interpretare però la sua autorità impersonale come disumanità e trarne delle deduzioni critiche – per cui incarnerebbe la disumanità e l'innaturalità dello Stato – tocca soltanto indirettamente il cuore del problema. Dal crollo dell'ordine delle Amazzoni emerge piuttosto che l'opposizione tra un ordine politico 'naturale' e uno 'innaturale' rimane legato allo schema del pensiero dualistico del terzo escluso – quello dei Greci –, mentre a Kleist importa di più mostrare le alternative 'politiche' come ugualmente fragili, e con ciò, al di là di tutte le razionalizzazioni, centrare il cuore del 'politico' in quanto istituzionalizzazione e amministrazione di potere e violenza.

La conclusione della *pièce* ha causato ai suoi interpreti le maggiori difficoltà. L'atto al contempo terribile e sublime con cui *Pentesilea* distrugge

ca 'libertà, orgoglio dei padri migliori', come Kleist dirà nell'ode *Germania*.» [PORNSCHLEGEL: *Gründungszenen*, cit., vol. 2, p. 221 e p. 224]. Si tratterebbe della «sopravvivenza etnica del popolo» attraverso la mobilitazione delle donne [Ivi, p. 231] – un'interpretazione che con buone ragioni viene radicalizzata fino alla concezione della nazione come «comunità naturale di sangue».

47 SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, cit. p. 142 s..

48 Come ha fatto notare Anthony Stephens [ANTHONY STEPHENS: *Name und Identitätsproblematik bei Kleist und Kafka*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1985), pp. 223-259].

lo Stato delle Amazzoni per redimerlo dalla maledizione della sua origine, va capito come una rivoluzione. Ricollegandosi all'origine, esso si prefigge per così dire di annullare il corso della storia che da lì prese le mosse. Come in ogni rivoluzione, l'orologio politico va riportato sullo zero, e ciò significa in questo caso all'ora zero del passaggio mitico dallo stato di natura verso una cultura in cui l'esistenza della legge risponde a quella della colpa. Così come lo Stato amazzone è sorto dalla ribellione delle donne stuprate, soltanto una rivoluzione lo può redimere – cioè un'ultima ripetizione che pone fine alla coazione a ripetere della sua riproduzione. All'opposto, per Achille la riproduzione e la continuità del dominio non sono problematiche. Anche poco prima dell'ultimo duello, che nella sua disinvoltura egli ritiene simulato, sogna di porre Penteseila sul «trono dei [suoi] padri» e di proseguire così la tradizione dinastica.

Con la tragedia di una matematica politica, il cui calcolo per l'individuo non torna mai senza delle perdite, con l'impossibilità di un'identificazione piena con la legge, Kleist ha fatto i conti nella novella *Michael Kohlhaas*, iniziata e conclusa tra il 1805 e il 1810, parallelamente alla genesi della *Pentesilea* e contemporaneamente al lavoro al *Principe di Homburg*. Contro il diritto relativo, che rappresenta soltanto la codificazione dell'arbitrio, Kohlhaas fa valere il diritto assoluto, la cui certezza egli attinge dal suo «più intimo sentimento». Dopo aver preteso invano soddisfazione per vie legali, decide di procurarsela da sé, e cade preda di un inarrestabile vortice di rapine e omicidi di cui non controlla più il senso. L'oggetto della contesa giuridica – i cavalli che vennero sequestrati perché non aveva pagato un pedaggio – è assolutamente sproporzionato agli atti violenti che compie, e all'intervento altrettanto sproporzionato della forza dello Stato contro di lui – all'inizio «soltanto» la polizia del principato di Sassonia, poi però il «Generalissimo dell'Impero», il Principe Christian von Meißen in persona! Questi valuta così la situazione: «L'ordine dello Stato era, in rapporto a quell'uomo, così sconvolto, che difficilmente lo si sarebbe potuto raddrizzare con un principio desunto dalla scienza del diritto.»⁴⁹

Ciò che, ora, distingue radicalmente *Pentesilea* sia dal *Michael Kohlhaas* che dal *Principe di Homburg*, lo dice la fine della novella come pure quella del dramma prussiano, che in entrambi i casi ridimensiona la messa in discussione della legittimità con il ripristino di un «ordine», per quanto esso stesso sia discutibile. La fine del *Michael Kohlhaas* ricorda molto quella dei *Masnadiere* di Schiller: Kohlhaas viene decapitato, ma è il ma-

49 KLEIST: *Michael Kohlhaas*, *OHK*, p. 748. Testo originale: KLEIST: *Michael Kohlhaas*, in *id.*: *Sämtliche Werke, Bd. II/1*, Basel; Frankfurt am Main 1990, p. 164 [Brandenburger Ausgabe, *Abt. II: Prosa*].

snadiere che si porta al patibolo, giacché al retto mercante il tribunale contemporaneamente rende giustizia. La moralità se la cava con una vittoria di Pirro. Chi infatti pretenderà di distinguere in Kleist tra il soggetto empirico del diritto e il soggetto trascendentale della morale? Non è proprio il mercante (e non il soggetto morale) che infine veniva riabilitato? La fine del dramma prussiano denota la stessa propensione alla «avvedutezza», uno sviluppo del tutto simile verso la «misura», che riporta Kleist nei pressi del classicismo e che indubbiamente è legato alla sua «svolta patriottica».

La contrapposizione tra Penthesilea e il Principe di Homburg l'ha riassunta Hasso Hoffmann in modo convincente: «Un personaggio – ovvero Penthesilea – [si dichiara sciolta] dalla legge prima di uccidersi, mentre l'altro – Homburg – alla fine vuole andare incontro alla morte per esaltare con ciò la legge». ⁵⁰ Si potrà difficilmente negare che Kleist nel *Principe di Homburg* abbia confezionato un roseo *happy ending*, che Natalia riassume in modo davvero «avveduto»: «Lo so, la legge marziale è sovrana, / ma lo sono anche i sentimenti teneri». ⁵¹

Come Roger Ayrault ha ben visto, Kleist nella novella di Kohlhaas e nel *Principe di Homburg* si è sottratto al vero conflitto, distinguendo tra lo Stato e il «fragile ordine del mondo», mentre invece la logica più profonda della sua riflessione politica mirava ad equipararli e a vedere solo nel sentimento, nella soggettività critica, l'unica forza da cui potesse sgorgare un nuovo ordine. ⁵² In questo senso si potrebbe concordare con la diagnosi di Jochen Schmidt, tuttavia con la riserva che essa non riduca il problema della politica a una mera «critica della società»: indubbiamente la tragedia di Penthesilea ha approfondito «l'approccio di critica sociale con coerenza sistematica». ⁵³

2.

In *Penthesilea* Kleist incarna la soggettività moderna. Lontanissimo da qualsiasi 'fenomenologia dello spirito', egli le accolla il compito di affrontare la scissione moderna – e ciò non in modo dialettico, cioè attraverso la messa in scena per così dire allegorica di un lungo cammino dello spirito, bensì illu-

50 HOFMANN: *Individuum und allgemeines Gesetz*, cit. p. 137.

51 KLEIST: *Il principe di Homburg*, OHK, p. 665. Testo originale: KLEIST: *Der Prinz von Homburg*, in *id.: Sämtliche Werke*, Bd. II/8, Basel; Frankfurt am Main 2006, IV, 1, v.1129 s. [Brandenburger Ausgabe, Abt. I: Dramen].

52 ROGER AYRAULT: *Heinrich von Kleist*, Paris 1966.

53 SCHMIDT: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, cit. p. 39.

strandando sulla scorta di un caso esemplare – per quanto estremo – di una singola anima, di un individuo politico che ama, e che in quanto tale vive sulla propria pelle la brutalità del dissidio insito in ogni comunità politica, il «punto opaco del politico»: cioè il conflitto insanabile tra origine e istituzione.

Pentesilea, colta dalla potenza del sentimento immediato, fa uscire la contraddizione implicitamente insita nella legge amazzone, che le stesse Amazzoni, risolvendosi nella struttura dell'ordine politico da esse creato, hanno letteralmente eliminato con la razionalità.⁵⁴

La forza dirompente dello scenario kleistiano nella *Pentesilea* nasce dal fatto che la soggettività critica, che dovrebbe esercitare una critica alla società, è essa stessa alle prese con una crisi. Non può appellarsi propriamente né alla ragione, né al sentimento, cui si rivolgono gli eroi kleistiani in modo (per l'appunto!) eccessivo. La trasgressione o il superamento del fragile ordine oggettivo non può pertanto assumere né la forma di una costruzione razionale, né fondarsi su di una incrollabile certezza morale alla Rousseau. Nell'ordine della soggettività domina la stessa fragilità del mondo e, semplicemente, non si riconoscerebbe la tragicità degli eroi kleistiani se la si riducesse a un conflitto tra la «legge del cuore» e la «legge del mondo». La «confusione dei sentimenti» o «del sentimento» non è riducibile ad antitesi dualistiche. È da questo in particolare che nasce la tragicità di Pentesilea. Dalla sua prima lettura di Kant nel 1801 Kleist, com'è noto, aveva già tratto la conclusione estrema che il modo dell'esperienza è mera parvenza. Dietro a un apparente ordine, operava un cieco destino – la «cieca disgrazia» di cui parla la lettera del 9 maggio 1801 a Wilhelmine – contro il quale il nostro sentimento collide. Ciò non ci fornisce alcuna certezza, per non parlare di sicurezza. Nella *Famiglia Schrockenstein*, la cui genesi risale con i titoli succedutisi l'un l'altro *La famiglia Thierrez* e *La famiglia Ghonorez* all'ottobre del 1801, Kleist si appropria in questo senso, tra molti altri temi e motivi shakespeariani, di quello dell'abbaglio di Re Lear. Non soltanto il mondo è cieco, bensì anche i più nobili dei sentimenti consegnano l'uomo al male. Soltanto la follia può offrirgli un rifugio.

Si può rendere giustizia a questa drammaturgia non dualistica soltanto qualora si comprenda che il «e-allo stesso tempo-anche» di Natalia costituisce il nodo delle tragedie di Pentesilea. A Pentesilea infatti non si può rimproverare di scegliere un termine della contrapposizione – diciamo la legge del cuore invece che la legge dello Stato, o il contrario – a svantag-

54 SCHMIDT: *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, cit. p. 150 s..

gio dell'altro. Proprio questo è lo schema drammatico tradizionale che Kleist incarna piuttosto in Achille.⁵⁵ La colpa di Pentesilea risiede invece nel fatto che contemporaneamente ed esattamente in eguale e illimitata misura, ella voglia essere senza riserve Amazzone e amante – questo emerge chiaramente già dalla scena v.

Se la Gran Sacerdotessa è la custode della tradizione, Pentesilea in quanto regina è protettrice della legge [xv, v. 1979], cioè difensore di una legge con la quale si identifica così integralmente, che essa determina la sua condotta *fino all'ultimo istante*. Ella è – come ha ben colto Hasso Hofmann – «non soltanto un'Amazzone che ama e con ciò una contraddizione in sé, ma è anche una regina pericolosamente ambiziosa. Non vuole soltanto conquistare Achille nella modalità delle Amazzoni per sé e il suo amore contrario alla legge, estremamente individuale, bensì al contempo sconfiggere con ciò anche il più grande di tutti gli eroi di guerra.»⁵⁶

Crolla, alla fine, come regina sconfitta e come donna al tempo stesso, come un soggetto cui è sbarrata sia la via per Temiscira che quella per la Tessaglia di Achille. Questo «né ... né» è il rovescio del «sia ... sia». Pentesilea non sceglie – e nemmeno può scegliere – tra il suo essere amazzone e il suo cuore, o la sua femminilità. 'Implode', e sfonda per così dire l'essere amazzone dall'interno.⁵⁷ Il crollo dell'eroina e quello dello Stato (anche se quest'ultimo rimane in sospeso nella lettera del testo) non si posso-

55 Tutte le interpretazioni che riducono il conflitto tragico di Pentesilea allo scontro del cuore con la «legge di Tanai», non vedono quanto qui sta a cuore a noi: cioè la circostanza che non si tratta di un'alternativa, bensì di un «allo stesso tempo anche», e che per questo motivo il problema della soggettivazione e quello della socializzazione si accendono in concomitanza nel nodo esplosivo della «istituzionalizzazione della soggettività». Paradigmatici per queste interpretazioni: MANFRED DURZAK: *Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanais*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1973), pp. 354-370. Cfr. di recente anche Hasso Hofmann [HOFMANN: *Individuum und allgemeines Gesetz*, cit. p. 141]: «Psicologicamente il problema sembra risiedere nel contrasto di Pentesilea tra il ruolo di Amazzone e il sentire femminile nel senso della tradizionale concezione della donna, nella scissione quindi tra un principio inteso come maschile e uno inteso come femminile.» Abbiamo invece mostrato in precedenza come Kleist vada decisamente oltre questa distribuzione dei ruoli di genere. Hasso Hofmann qualche pagina dopo centra il cuore del problema quando riformula la sua prima asserzione nel senso che «unicamente la contraddizione tra individuo e legge [garantisce] unità drammatica continuativa, ma solo se si comprende questo contrasto come impresso nel mondo sentimentale di Pentesilea.» [Ivi, p. 149 – corsivo mio, G.R.].

56 HOFMANN: *Individuum und allgemeines Gesetz*, cit. p. 144 [corsivo mio, G.R.].

57 Una felice formulazione di RYAN: *Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist*, cit. p. 354.

no separare. Il destino di Pentesilea reca nella propria anima la contraddizione costitutiva dello Stato amazzone. La «rovina della sua anima» [xxiv, v. 2789]⁵⁸ implica quella dello Stato – anche se esso continua a esistere sulla base della stessa contraddittorietà, non meno irrisolta di prima, che i due commenti opposti della Gran Sacerdotessa e di Proteo registrano nuovamente come ‘soluzione’ aperta, o come sguardo conclusivo nell’abisso ancora aperto della problematica dello Stato.

Nei due eroi della sua tragedia Kleist ha consapevolmente incarnato due versioni profondamente diverse dello stesso conflitto tragico. Achille rappresenta il classico eroe che con qualche imbarazzo si dibatte nella tradizionale alternativa dell’*aut aut*; Pentesilea è invece l’eroina del «contemporaneamente» – o del «né... né», che risulta dall’impossibilità del «contemporaneamente», e la porta a evadere da un ordine in cui domina la logica del terzo escluso. Achille appartiene integralmente al mondo della misura, che si limita appena a disturbare con la sua condotta «avventata». In questo senso però egli pone anche per così dire il criterio per misurare la portata della trasgressione di Pentesilea. Della misura Kleist propone qui una definizione che si discosta evidentemente da quella del classicismo di Weimar, e che è piuttosto da collegarsi a quella che dà Hegel nella sua *Logica*. I Greci sono uomini di intelletto. Già la prima scena del dramma, dedicata agli eventi esteriori dell’azione («Vedi su questi campi gli eserciti dei Greci e delle Amazzoni [...]» [I, v. 3 s.],⁵⁹ sottolinea lo stupore [I, v. 31]⁶⁰ dei Greci al cospetto degli «stran[i]» [I, v. 39]⁶¹ eventi che si svolgono davanti ai loro occhi: l’incomprensibile intervento dell’esercito amazzone nel campo di battaglia, dove Greci e Troiani, entrambi «ben ordinati», lottano gli uni contro gli altri. L’attacco delle Amazzoni si fa beffe di ogni logica:

Per l’Ade, deve pure, questa vergine che, d’un tratto, piomba giù dal cielo armata per la lotta, in mezzo alla nostra guerra, dovrà pur battersi per una delle due parti [...]

Che altro, per lo Stige? Non può essere che così! [I, v. 50-56]⁶²

Per la logica del *tertium non datur*, dell’*aut aut*, la condotta di Pentesilea sfugge a ogni classificazione ‘razionale’. La parte centrale di questa scena, che narra del primo incontro tra Achille e Pentesilea, pone l’accen-

58 *OHK*, p. 377.

59 *OHK*, p. 293.

60 *Ibidem*.

61 *OHK*, p. 294.

62 *Ibidem*.

to in questo senso sull'impossibile comunicazione tra i loro due mondi. Penteseilea non «sente» [I, v. 84],⁶³ allo stupore degli astanti corrisponde nell'espressione del suo volto lo «sbalordimento» [I, v. 85].⁶⁴ Da questo momento iniziale in poi non solo l'andamento drammatico prende una piega inattesa, bensì la realtà in quanto tale diventa inconcepibile, e la terza parte della scena [I, v. 121-239]⁶⁵ è per così dire un commento filosofico di questa impotenza della logica, che non da ultimo vanifica le convinzioni di Kleist stesso così come le aveva esposte nel suo primissimo saggio: *Come trovare la sicura via della felicità e goderla indisturbati, anche nelle peggiori avversità della vita*. Allora per lui la logica e la matematica erano «le fondamenta di tutto il sapere». Qui invece si dice: «E nessuno sa capire che cosa vuole da noi?» [I, v. 156 s.].⁶⁶

Significativamente tutti gli esempi in questa scena sono desunti dalla logica e dalla fisica: «Nessuno, così è: in qualunque punto cerchiamo di indagare, calando la sonda del pensiero» [v. 157 s.].⁶⁷ Lì si potrebbe ricondurre senza fatica alla fisica greca, magari a quella di Aristotele. Perciò la messa in discussione della logica qui assume una dimensione addirittura ontologica. A venire scosso è lo stesso ordine universale, o almeno l'ordine che ammettono la ragione e l'ontologia, poiché l'incomprensibile ora per Kleist è per così dire più reale della realtà dei fenomeni con cui i nostri sensi e il nostro intelletto hanno a che fare. Nell'*Anfitrione* quest'altra realtà viene definita kantianamente quella del «come se», essa è però anche la dimensione del divino e della trascendenza.⁶⁸ *Erstaunen* [stupore] e *Verwunderung* [sbalordimento] sono termini che Kleist usa nel loro senso proprio, etimologico: all'inizio della *Pentesilea* hanno il significato greco dello stupore [*Staunen*] che si impossessa di colui al quale si manifesta il divino.

Descrivendo Penteseilea come Sfinge [I, v. 207]⁶⁹ Kleist vuole sottolineare l'enigmaticità di una figura da cui gli uomini sono così affascinati da rimanerne impietriti («Pensosa [...] come se noi fossimo lì, scolpiti nella pietra davanti a lei»). [I, v. 63-67],⁷⁰ svenuti – laddove sul tema dello svenimento [*Ohnmacht*, n.d.T.] si potrebbero scrivere interi volumi, poiché esso significa sia una perdita della coscienza sia un fallimento del sapere, per

63 *OHK*, p. 295.

64 *Ibidem*.

65 *OHK*, pp. 295-298.

66 *OHK*, p. 296.

67 *Ibidem*.

68 Cfr. v. 408 [*OHK*, p. 303].

69 *OHK*, p. 297.

70 *OHK*, p. 294.

non parlare della capacità di concepimento maschile. Quello che però più interessa a noi ora è la circostanza che la condotta di Pentesilea la rende affine a una trascendenza che agli eroi kleistiani appare come un enigma, non come un ordine superiore che garantisce il senso al mondo. Alla reazione dei Greci si potrebbero applicare le parole di Sylvester: «Per te sono un enigma, non è vero? Consolati, Dio lo è per me.»⁷¹

Se però gli uomini dell'intelletto sono «ignari» [I, v. 105]⁷² e perciò condannati a prendere decisioni che trasformano la loro astuzia, anzi ragione, in mera illusione [I, v. 111]⁷³ e che li gettano nella follia, Pentesilea dal canto suo non incarna affatto una trascendenza la cui luce rischiarerebbe il caos del mondo: anche lei è «confusa» e consegnata a un caos interiore. Proprio grazie a questo partecipa a una trascendenza che è essa stessa caotica ed enigmatica. Con ciò si delinea già nelle prime scene una teologia demiurgica a partire dalla quale si spiega la vocazione di Pentesilea. Quello che gli uomini ritengono essere dio, è il caos, la confusione della propria anima, ma questa confusione è al contempo anche la condizione in cui Pentesilea ritrova la strada verso l'unità dell'identità originaria – verso quel «tutto allo stesso tempo» che per l'uomo moderno, per l'uomo della ragione della misura, come già lo rappresenta Achille, è diventato impossibile.

Le due scene parallele IV e V, che sono dedicate rispettivamente all'accampamento dei Greci e a quello delle Amazzoni, e rappresentano i due protagonisti del conflitto nel loro rispettivo ambiente sociale, sembrano contrapporre in modo affatto tradizionale legge e amore. Se però Achille e Pentesilea sono destinati a entrare in collisione, è perché entrambi sono messi a confronto con lo stesso conflitto tra amore e legge e reagiscono in maniera opposta. Mentre Achille con audacia giovanile e «sventatezza» risolve il dilemma a favore dell'amore [IV, v. 587-615],⁷⁴ Pentesilea lo vive come una contraddizione insolubile che annienta non soltanto la sua identità di amazzone, in quanto cittadina di uno stato, bensì anche quella umana e quindi femminile. La legge, e con essa il conflitto stesso, rimane esteriore per Achille, mentre Pentesilea, che può coincidere con se stessa solo in quanto amazzone, e per la quale pertanto umanità e cittadinanza sono inseparabili, la legge l'ha completamente interiorizzata.

71 KLEIST: *Die Familie Schroffenstein*, in *id. Sämtliche Werke, Bd. II/1*, Basel; Frankfurt am Main 2003, [Brandenburger Ausgabe, *Abt. I: Dramen*] p. 90 [II, 3; senza indicazione del verso]; [KLEIST: *La famiglia Schroffenstein, OHK*, p. 45].

72 *OHK*, p. 295. Filippini traduce con «senza sapere», n.d.T.

73 *Ibidem*.

74 *OHK*, pp. 308-309.

Achille può «scegliere» tra guerra e amore, Pentesilea può vivere l'amore soltanto come esito di un successo bellico. Poiché dipende completamente da un ordine che non distingue tra soggettività e politica, non può risolvere il conflitto diversamente che uscendo da quest'ordine.

Va inoltre notato che la fedeltà alla legge non protegge dalla colpa, bensì ne è proprio il motore. Le premesse che conducono all'«orrore» [xxiv, v. 2712]⁷⁵ di Pentesilea giacciono nella legge dello stesso Stato delle Amazzoni. L'orrore [*Greuelthat*, n.d.T.] non è una trasgressione dell'ordine, bensì la conseguenza della più coerente obbedienza della sua legalità. Scegliendo Achille nel combattimento, non infrange in effetti la legge delle Amazzoni. La sua scelta diventa una colpa soltanto nel momento in cui si dà a lui senza averlo sconfitto, per quanto non ne sia consapevole e compia l'atto amoroso inconsciamente, in tutto come la Marchesa di O... o come Alcmena nell'*Anfitrione*. Questa concezione del tragico è inscrivibile nel ritorno ai Greci che il primo decennio del XIX secolo ha intrapreso con la traduzione di Sofocle di Solger del 1809 e con le *Lezioni sulla filosofia dell'arte* di Schelling. Schelling fa l'esempio di Edipo, il cui destino si compie «a lui stesso inconsapevole», e vi vede «l'unica vera tragedia». Criminali i cui misfatti siano intenzionali non possono essere tragici, ai suoi occhi. Comunque fa notare che una simile concezione del tragico è inconciliabile con il cristianesimo, poiché questo non soltanto separa nettamente il bene e il male, ma presuppone anche la conscia responsabilità del soggetto morale. La concezione cristiana della colpa deriva dal peccato originale. In Kleist invece il peccato originale consegna l'uomo a un mondo in cui dio e le norme sono incomprendibili. Il peccato originale e la colpa non accadono soltanto una volta – una per tutte, cosicché possiamo, da quel momento in poi, richiamarci a un ordine di valori, per quanto problematico – essa si ripete per ciascun individuo che a fronte del caos normativo deve attingere la regola della sua condotta dal suo stesso caos interiore. Perciò ogni individuo è poi anche potenzialmente chiamato al ruolo di redentore e fondatore di un ordine nuovo che ponga fine alla confusione del mondo e dei sentimenti. E proprio la non consapevolezza, che lo aliena dal mondo dell'intelletto, della coscienza e della legge, è la condizione preliminare per questa chiamata. Solo come «soggetto» del caos può diventare anche il genio demiurgico che ne fa nascere un nuovo mondo.

75 *OHK*, p. 374.

3.

Reinvestire il politico con il suo versante mitologico, affare immenso trascurato sotto l'effetto dello scientismo imperante.⁷⁶

Pentesilea non può più essere quindi un eroe classico. Per ottenere il contrasto, Kleist ha assegnato questo ruolo ad Achille. Il compito di Pentesilea consiste nella creazione di un nuovo ordine al di là del disordine, o del «fragile ordine del mondo» e al contempo al di là della confusione dei sentimenti. Così Kleist si collega sì al conflitto di Antigone tra la legge della *polis* e la legge del cuore, ma non può assolutamente risolverlo come Sofocle, poiché in Pentesilea il disordine della legge e il disordine dei sentimenti si intersecano. Questo è anche il motivo per cui lei «inconsciamente», mentre la sua confusione interiore interviene nel (dis-)ordine esteriore, si evolve verso il suo ruolo di redentore. Così Kleist progetta una drammaturgia dell'*aut aut*, una drammaturgia radicalmente antinomica, per la quale alla fine non vi può essere né una vittoria dell'ordine, né viceversa una vittoria del sentimento. Piuttosto si va oltre entrambi i termini, nel senso che il loro conflitto viene potenziato all'estremo di un reciproco annientamento. Ecco quel che rende *Pentesilea*, in un senso che ora va delineato con più precisione, una tragedia «sublime».

In *Pentesilea* ci sono per così dire «due tragedie», una «classica» e una in cui la soggettività e il mondo che le sta di fronte ovvero l'ordine statale, non si lasciano più distinguere dualisticamente l'una dall'altro. Dal contrasto di queste due tragedie risulta la vera concezione kleistiana del tragico. Perciò bisogna esprimere delle riserve sulla definizione del sublime come «aporia della tragedia».⁷⁷ Non è *Pentesilea* piuttosto, come Bernhard Greiner riflette nel capitolo su *Pentesilea* del suo studio, la realizzazione del tentativo fallito di *Roberto il Guiscardo*? La costruzione di *Pentesilea* non dimostra – contro il dubbio di Kant che vi possa essere un sublime nell'ar-

76 «Réinvestir le politique par son versant mythologique, immense affaire laissée en plan sous l'effet du scientisme ambiant.» [LEGENDRE: *Leçons VII: Le désir politique de Dieu. Études sur les montages de l'État et du Droit*, cit. p. 62].

77 BERNHARD GREINER: *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen; Basel 2000, p. 121 s.. Ci sarebbe da chiedersi se questo giudizio non risulti dal fatto che Greiner riprenda la propria concezione del tragico da Schiller, dove il costruito teorico del «sublime patetico» si dimostra effettivamente aporetico – e segnatamente nel saggio *Sul patetico*, che originariamente costituiva la seconda parte del trattato composto nel 1793 *Del sublime* e in cui il patetico e il sublime possono divergere fino al punto che ci possono essere per così dire due letture della stessa azione: una morale e una «estetica».

te – che un'opera d'arte in quanto forma regolata possa trasmettere un'esperienza di ciò che travalica ogni ordine? In *Pentesilea* la «tragedia del fallimento sublime»⁷⁸ non si realizza diversamente dal «fallimento a fronte della tragedia sublime», cioè con un atto di distruzione che non si scaglia soltanto contro l'ordine, bensì lo annienta (anche a costo del contemporaneo crollo dell'individuo), e con ciò rimanda a un ordine diverso, per quanto impronunciabile e irrapresentabile? Attraverso *Pentesilea* Kleist avrebbe quindi inscenato in modo catartico l'annientamento di sé raffigurato nel rogo del manoscritto del *Guiscardo*.

Nella maniera più tangibile la tensione tra il bello e il sublime si esprime nelle due scene XIV e XV da cui abbiamo preso le mosse. Le abbiamo definite idillio non da ultimo perché esse equiparano il problema dello Stato a quello del bello. In esse il racconto deve la sua possibilità alla bella parvenza di un'illusione transitoria, che sospende il corso tragico dell'azione e attribuisce alla ricostruzione storico-filosofica anche la funzione di un addomesticamento del sublime. È come se in questo racconto, in cui la bella misura del discorso rende commensurabili ordine e disordine, la terza critica di Kant si trasformasse in un *organon* politico. Ma nell'essenza del bello vi è che questa bella misura deve rimanere illusione, che essa può essere solo «imitazione formale», come Kant dice nel paragrafo 22 della *Critica del giudizio*. I Greci hanno vinto, mentre Pentesilea era svenuta, e questa incoscienza costituisce la condizione preliminare perché lei possa comunicare con Achille, in quanto sospende sia il contrasto dell'essere e della coscienza, sia l'opposizione tra queste due dimensioni e la «terza dimensione» cui Pentesilea in effetti appartiene. Persino «l'inconcepibile» sembra poter comunicare con l'ordine di Achille, quello della coscienza e del reale.⁷⁹ Comunque Pentesilea dichiara proprio in questo istante che non fu mai «così matura come adesso per la morte» [XIV, v. 1682].⁸⁰ Ciò che infatti trattiene il bello nell'equilibrio della parvenza, ha il suo fondamento al di là del bello, nel campo del sublime.

Lo Stato, secondo Schiller nella *Lettere sull'educazione estetica*, è la più bella tra le opere d'arte. Ma una simile opera d'arte moderna è davvero possibile? Questa è la domanda che pone la *Pentesilea* di Kleist affrontando il problema della mediazione tra il bello e il sublime. È quindi

78 Ivi, p. 143.

79 xv, v. 1811: «tu, incomprensibile, chi sei?» [OHK, p. 348].

80 OHK, p. 343.

importante sottolineare la differenza tra la concezione kleistiana del sublime e quelle di Kant e Schiller.

Fintantoché vive nel mondo chiuso, esclusivamente femminile delle Amazzoni, Pentesilea rappresenta il tipo di personaggio che Schiller definiva «ingenuo» – un essere istintivo che vive in armonia con se stesso e con tutta la natura animata e inanimata, anche con le sue vittime:

[...] la freccia che aveva colpito il petto di un cinghiale richiamava a sé; il suo occhio spezzato nella morte avrebbe potuto farla inginocchiare, in uno struggente pentimento. [XXIII, v. 2691-2694]⁸¹

La legge dello Stato amazzone la spinge però ad abbandonare questo stato di natura, poiché deve vincere un avversario per poterlo amare, e lo deve uccidere dopo che lui l'ha fecondata. Come codificazione del «fragile assetto del mondo» la «legge» mette in moto la storia, pretendendo dall'individuo che viva sul proprio corpo la caduta dal paradiso. Il conte Wetter vom Strahl nella *Käthchen di Heilbronn* e Achille in *Pentesilea* sono entrambi i rappresentanti del mondo storico e al contempo i messaggeri inconsapevoli del destino storico cui Käthchen e Pentesilea sono chiamate – quel destino che penetra nel mondo chiuso in cui sono vissute fino a quel momento. L'immagine dello stupro, in particolare nella *Marchesa di O...*, è senza dubbio la rappresentazione più eloquente di questa penetrazione. Retta e protetta dalla grazia divina quanto dalla propria stessa grazia (la *Anmut* di Schiller), Käthchen attraversa il caos e la confusione del mondo storico con la sicurezza di una marionetta del saggio kleistiano *Sul teatro delle marionette*. Alla fine della *pièce* viene ristabilita l'unità della persona, del sentimento e del mondo come se in realtà non fosse mai stata scossa. Nella *Pentesilea* invece esplose sotto la pressione delle contraddizioni tra l'ordine e i sentimenti e tra i sentimenti stessi. Mentre gli eventi storici lavorano per così dire a favore di Käthchen, e la aiutano a superare inconsapevolmente gli ostacoli di un destino certo incomprensibile, ma favorevole, Pentesilea deve continuamente forzare le circostanze e la propria natura. La garanzia teologica di una «portentosa macchina del mondo» le rimane preclusa, anzi, il dissidio tra i suoi sentimenti e il mondo da un lato, e tra le sue pulsioni interiori dall'altro, si radicalizza e peggiora tanto irresistibilmente quanto la determinazione del destino di Käthchen si dimostra invece infallibile. Il lieto fine della *Käthchen di Heilbronn* risulta a ben guardare dal fatto che

81 OHK, 374.

l'ordine viene sì sconvolto in superficie, ma in fondo rimane, ed è saldo; l'esito tragico della *Pentesilea* risulta dal fatto che non vi è né in lei né nel mondo un ordine più profondo, bensì che esso va creato. Pertanto *Käthchen* non è una *pièce* politica, *Pentesilea* invece lo è a pieno titolo. Mentre nella *Käthchen* la mediazione di bello e sublime assume i tratti di una passeggiata graziosa attraverso la storia, nella *Pentesilea* presuppone la messa in discussione della storia e la misurazione dello spavento.

Non è un caso se questo ha provocato sia i contemporanei di Kleist che i suoi interpreti. Nella *Pentesilea* i motivi dell'emozione tragica non hanno più alcun rapporto con la paura e la compassione della drammaturgia lessinghiana e classica. Kleist si serve insistentemente, in relazione allo spavento, di aggettivi come *orrendo*, *mostruoso*, *atroce* – in particolare, naturalmente, nella scena xxiv, dove l'uccisione di Achille è definita un orrore [*Greuelthat*]. Tuttavia ci si può chiedere se tale intensificazione dello spaventoso fino all'orrendo sia ancora capace, come accade nel caso del «sublime tremendo» di Kant, di suscitare nello spettatore quel sentimento sublime che Schiller dichiara essere lo scopo dello stimolo degli affetti tragici. Il «meccanismo», secondo il quale in Kant lo spaventoso viene convertito in sublime, è notoriamente il seguente: mentre la bellezza in conseguenza dell'armonia tra la rappresentazione e il giudizio viene sentita in quanto bella, lo spettacolo sublime distrugge questo accordo a causa della sua smisuratezza e della sua «mancanza di adeguatezza», ma allo stesso tempo proprio in virtù di questo, risveglia nell'uomo «una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi»⁸² e che in nessun caso può essere ascritto all'intelletto, bensì alla regione. «[...] [la natura] anzi suscita più facilmente le idee del sublime quando in lei domina il caos, il disordine e la devastazione più selvaggi [...]»⁸³ Proprio questa è la dimensione in cui si colloca l'azione di *Pentesilea*. Sotto ogni aspetto contravviene all'armonia e alla misura. Fin dalle prime scene persino la misura viene rappresentata come il parto della logica dell'intelletto. Caratterizzando i Greci come uomini dell'intelletto, Kleist esibisce la vanità dei loro ragionamenti, sia nell'ambito delle leggi propriamente scientifiche, sia in quello del diritto. Al loro cospetto *Pentesilea* appare un essere «ingenuo», che nondimeno, o proprio per questo, trasgredisce i limiti dell'intelletto e quindi anche i limiti del bello come armonia tra l'intelletto e i sensi [II, v. 245 s.]⁸⁴ Il modo in cui la guerriera *Pentesilea* partecipa alla

82 IMMANUEL KANT: *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Bosi, Torino 1993, p. 225 [KANT: *Kritik der Urteilskraft, Analytik des Erhabenen*, § 25, in *id.*: *Werke, Bd. V*, herausgegeben von Wolfgang Weischedel, Wiesbaden 1957, p. 336].

83 KANT, *Critica del giudizio*, cit. p. 221, § 23. [KANT: *Kritik der Urteilskraft*, cit. § 23, p. 331].

84 *OHK*, p. 299.

battaglia trascende ogni misura. Una forza elementare si scatena, che non può essere dominata né spiritualmente, né fisicamente e che Kleist perciò definisce caotica [II, v. 270]⁸⁵ in contrasto con «l'arte ben esercitata» [*wohlgeübte Kunst*] dei Greci.⁸⁶ Il «fulmine», il fuoco (cfr. «fondeva»), la cascata, l'abisso, il «vuoto orrendo» [II, v. 246-272]⁸⁷ sono altrettante immagini che consentono di collegare questa forza con il sublime kantiano. Nessun ostacolo è in grado di fermarla – nemmeno erte pareti rocciose o alti «dirup[i]» [II, v. 314].⁸⁸ Pentesilea è «come priva di ogni giudizio» [II, v. 314].⁸⁹ Lo spettacolo cui assistono i Greci non ha nulla a che vedere con i modi della manifestazione del bello che presuppongono un rapporto di equivalenza tra la rappresentazione e la facoltà di giudizio. Kleist del resto non tralascia di contrapporre questo spettacolo selvaggio al piacere estetico che i Greci provano alla vista delle schiere ben ordinate dei suoi carri e dei suoi cavalli: «Il cocchio è in piedi, i cavalli anche, tutto è pronto» [II, v. 333]⁹⁰.

Ora, in quanto Kleist dopo la sua lettura kantiana si rifiuta di distinguere tra ragione e intelletto, come faceva Kant, il sublime non può più essere una decisa educazione al sovrasensibile della ragione. Il suo *status* diventa molto più complicato. Come forza caotica partecipa sia del caos della natura che della confusione dei sentimenti, e quindi anche della fragilità del mondo, e paradossalmente la confusione si rivelerà come la forza che per così dire può superare il disordine al tempo stesso oggettivo e soggettivo dal suo interno. Certamente depone a favore della potenza del sentimento, ma questa potenza non consiste nell'infallibilità del sentimento, bensì piuttosto nei tremendi errori che provoca la confusione dei sentimenti. In Kleist, diversamente che nella drammaturgia classica, la salvezza viene dalla *hybris* e il sublime ha più a che fare con la mancanza di ragione che con la ragione stessa – una concezione che certamente ha più affinità con la diversa interpretazione data da Schelling alla teoria kantiana del sublime. Nella sua *Filosofia dell'arte* Schelling dice: «Invero l'informità assoluta è la forma suprema e assoluta con la quale l'infinito si immette in un finito senza essere toccato dai limiti di questo».⁹¹

85 *Ibidem*.

86 Vedi anche «l'arte molto esercitata» [II, v. 266].

87 *OHK*, pp. 382-383.

88 *OHK*, p. 300.

89 *Ibidem*.

90 *OHK*, p. 301.

91 «La natura peraltro è sublime non solo nella vastità irraggiungibile dalla nostra capacità percettiva o nella sua violenza invincibile dalla nostra forza fisica, bensì in generale anche nel caos o, come Schiller si esprime, nella *confusione* dei suoi

Il sublime non si manifesta solo in occasione (e al di là) dello sconvolgimento soggettivo provocato dallo spettacolo del caos, ma è identico al caos⁹² come alla forza creatrice che opera nel genio artistico.⁹³ In questo senso Schelling parla della «coazione» che l'artista si sente costretto a seguire, e in una lettera a A.W. Schlegel del 21 ottobre 1802 gli rimprovera di considerare troppo poco, nelle *Lezioni sulla letteratura e le arti*, «l'apporto inconsapevole» della creazione poetica. La funzione dell'arte, come scrive, consiste nel rappresentare nell'opera d'arte l'armonia di forze antagonistiche, ovvero della libertà e della necessità vissuta come destino, e tramite ciò esprimere «il fondamento generale dell'armonia prestabilita tra il consapevole e l'inconsapevole»,⁹⁴ cioè l'unità originaria di un fondo caotico alla cui «indifferenza» l'uomo e la natura partecipano. Perciò l'opera d'arte, e in particolare la tragedia, mette in scena la collisione dell'inconscio e del conscio, della necessità e della libertà,⁹⁵ così come la loro conciliazione. Si è talvolta affermato⁹⁶ che Schelling così non fa che ribadire la struttura fondamentale del tragico, intendendo la conciliazione come il suo fine necessario, che anzi il sublime risulta dal ripristinato accordo della libertà e della necessità.⁹⁷ Così

fenomeni.» SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, cit. p. 152 [SCHELLING: *Philosophie der Kunst*, cit. p. 485].

- 92 «Il caos è l'intuizione fondamentale del sublime [...]» *Ibidem*.
- 93 Si veda su questo punto SCHELLING: *Philosophie der Kunst. Dritter Abschnitt*, § 62-66, cit. pp. 478-490. Sul genio si veda § 63 e seguenti – dove la definizione del genio [«Quest'eterno concetto dell'uomo in Dio è ciò che, in quanto causa immediata delle sue produzioni, si chiama genio [...]» Traduzione in SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, cit. p. 148] trova la sua spiegazione nel «dar forma all'infinito nel finito» [SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, cit. p. 149. Traduzione modificata], ovvero nella «poesia», opposta all'arte, che al contrario dà forma al finito nell'infinito; la prima, la poesia, si esprime come *sublime*, la seconda, l'arte, come *bellezza* [§ 65]. § 67 discute l'antitesi di ingenuo e sentimentale in Schiller e la mette in relazione con l'antitesi di sublime e bello. In base a questo parallelismo, Penteselea può essere intesa come creatura ingenua.
- 94 F. W. J. SCHELLING: *Briefe und Dokumente, Bd. II*, herausgegeben von Horst Fuhrmann, Bonn 1973, pp. 463-466.
- 95 «Necessità e libertà si rapportano come inconscio e conscio. L'arte si basa perciò sull'identità dell'attività conscia e dell'attività inconscia.» SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, cit. p. 88 [SCHELLING: *Philosophie der Kunst. Allgemeiner Teil. Erster Abschnitt*, §18, cit. p. 404].
- 96 Vedi BENNO VON WIESE: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1948.
- 97 SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, cit. p. 88 [SCHELLING: *Philosophie der Kunst. Allgemeiner Teil. Erster Abschnitt*, §18, cit. p. 404: «L'arte organica della natura rappresenta ancora indivisa la stessa indifferenza che l'opera d'arte rappresenta dopo la divisione, ma di nuovo come indifferenza.»].

dicendo però si perdeva di vista che egli in questo ripristino presupponeva la prestazione inconscia di un genio, che diventa consapevole solo attraverso detto ripristino, e che attinge la forza per la riconciliazione da quella parte misteriosa dell'animo la cui elevazione al sublime della morale resta in Kant un enigma. La confusione kleistiana è di tale natura: distruttiva e dinamica allo stesso tempo, essa suggella sia la caduta tragica di Pentesilea che la sua funzione redentrice. «Qui il reale si vendica e ritorna con tutta la sua rigida necessità, ma ritorna proprio per distruggere qui tutte le leggi che la libertà si dà, e mostrarsi così libero rispetto ad essa», scrive Schelling guardando alla storia e alle intenzioni dell'uomo di cui è fatta.⁹⁸ La forza caotica della confusione si afferma quale necessità più profonda o più alta, per così dire come la necessità della libertà che tiene a freno la legge. Facendo trasgredire a Pentesilea la legge, ne fa al contempo la fondatrice di un nuovo ordine.

Perché una cosa rimane ferma per noi: attraverso la sua morte Pentesilea indica un ordine diverso. La domanda se lo Stato delle Amazzoni finisca o continui ad esistere, elude la radicalità dell'annullamento di ogni ordine di cui si è pur dimostrata la fragilità costitutiva. Ha ragione Bettina Schulte quando sottolinea che la morte di Pentesilea non può essere interpretata «nel senso 'più alto' di un sacrificio per lo sviluppo storico dello Stato amazzone in direzione dell' 'umanità' .»⁹⁹ Tanto meno espia il suo «crimine» con il sacrificio della vita affinché l'ordine sia ricostituito. La sua morte non si lascia inscrivere nel contesto di un «ordine» metafisico. Il sentimento viene sacrificato allo Stato tanto poco quanto lo Stato al sentimento. Entrambi sono egualmente fragili, ed entrambi devono parimenti andare in rovina. Questo è evidentemente il senso della doppia parola conclusiva, che non sceglie tra l'interpretazione di Proteo e quella della Gran Sacerdotessa. La *pièce* – dovrebbe essere ormai chiaro, e quindi il discorso di una «aporia» c'entra almeno indirettamente – non offre alcuna «soluzione», nessuna riconciliazione. Essa espone solamente «il punto opaco del politico», quel nodo di soggettivazione e socializzazione che, come Kleist mostra, è al tempo stesso costitutivo e fragile per entrambi, per l'individuo come per l'ordine politico. La sua forza dirompente perciò supera di gran lunga, in una prospettiva odierna, tutti gli altri drammi politici di Kleist.

Traduzione di Stefania Sbarra

98 SCHELLING: *Filosofia dell'arte*, cit. p. 153 [SCHELLING: *Philosophie der Kunst. Dritter Abschnitt*, cit. p. 486].

99 SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, cit. p. 171.

ANSELM HAVERKAMP (MONACO)

IL TEATRO DELLE MARIONETTE DI ST. DOMINGO

Per una metaforologia della storia
e della politica in Heinrich von Kleist

Heinz Dieter Kittsteiner in memoriam

Quale sia il ruolo degli eventi storici – la battaglia di Arminio – o dei rimandi alla politica contemporanea – St. Domingo – è una domanda capziosa che ritorna sovente in ambito letterario, non soltanto quando si parla di Kleist. Nel suo caso, tuttavia, è più urgente che per chiunque altro. Non v'è dubbio che Kleist stesso ne sia in gran parte responsabile, e ciò rende la questione molto più ardua, poiché le opinioni espresse dagli autori, per i posteri, non sono mai così rilevanti come quando, e dove, si tratta di dichiarazioni politiche di intento. Al confronto, le considerazioni poetologiche di quegli stessi autori, le loro intenzioni poetiche, così come le loro disposizioni psichiche, per non parlare poi delle loro predilezioni estetiche, perdono ogni consistenza. In effetti, l'interesse dell'opera di Kleist non si può scindere dalla sua peculiare trasversalità, tra l'opera come dato di fatto e l'effetto pubblico di quel dato. Là dove quella correlazione si imponga, a seconda dello stato di cose, in quanto correlazione politica, come nel caso di Kleist, non è possibile evitare la trappola letteraria del cortocircuito politico. Essa si è già inclusa nell'opera ed è sfuggita a qualsiasi ulteriore riflessione critica, ancor prima di esser riuscita a liberarsi dei propri effetti retroattivi.

Di per sé non si tratta di un contesto politico, bensì storico-estetico. Kleist ne offre uno dei migliori esempi possibili, e più gravidi di conseguenze. Tra i moderni, è stato probabilmente Kleist a scegliere il problema della riflessione raddoppiata – la riflessione sospesa, ancora più densa proprio in virtù di quella sospensione – come tema delle sue considerazioni teoriche, molto famose, e molto citate per la loro sottile malizia. L'opacità di tali considerazioni, a sua volta, o meglio la loro sistemica impenetrabilità, è rimasta ampiamente incompresa e senza incidenza alcuna sull'attivazione della trappola politica, che non ammette altra referenzialità se non quella innestata dall'autore nei suoi stessi testi.

In nessun altro autore è più innegabile l'evidenza di una politica estetica, prestabilita retoricamente, in nessun altro autore il contesto di accecamento della politica moderna è più totale che in Kleist.

La complicazione metodologica di un'analisi critico-letteraria adeguata che sia d'interesse per la scienza della cultura – di un'analisi conforme alla qualità letteraria nel suo specifico valore filologico – consiste in una serie di circostanze, che non si possono dedurre incondizionatamente dai singoli testi e che non figurano tra le caratteristiche specifiche di singoli generi letterari o mezzi di comunicazione; l'effetto della loro qualità letteraria dovrebbe risiedere proprio nel fatto di predisporre una conoscenza, di scoprirla, di offrirla alla riflessione. Nel caso di Kleist si tratta di tutto un complesso insieme di esiti poetologici correlati, che rivedono la storia – il concetto e la comprensione della storia – in un modo nuovo e mai capito fino ad oggi, offrendone una nuova concezione. Una parte rilevante dell'effetto di Kleist consiste nell'incertezza continua – accresciuta da tale effetto – su come si debba comprendere ciò che in Kleist si presenta come storia e reclama inaudita attualità. Come il suo grande predecessore Shakespeare – in questa chiave molto in auge all'epoca, appena scoperto da Herder e Goethe, Wieland e Hegel –, Kleist produce storia più che riprodurla, ma rivede anche in modo radicale il concetto di storia così come lo ha introdotto e fondato Shakespeare nel teatro e sulla scena, ed è in questa radicale prospettiva post-shakespeariana tanto efficace quanto incompreso: efficacemente incompreso.

Ora, l'efficacia incompresa è guarda caso una categoria fondamentale dell'effetto teatrale, che la *Poetica* di Aristotele diffonde e che Freud utilizza, non senza un'eco kleistiana. Nel teatro di Shakespeare essa ha fondato per la primissima volta la storia, così come la conosciamo e come abbiamo imparato a comprenderla in quanto storia; è necessario aver presente questo primo passo, se si vuole imparare ad apprezzare in una certa misura il secondo, il passo kleistiano – la revisione del concetto post-shakespeariano di storia. In entrambi, in Kleist come in Shakespeare, la letteratura fonda la storia, ma anche presumendo che si tratti della stessa storia per tutti e due, la sua rappresentabilità ed efficacia in ambito storico è però ogni volta diversa; parimenti il suo concetto, in Shakespeare come in Kleist, va tenuto distinto in ambito teatrale.

Ciò è oggetto di un metodo, liberamente tratto da Hans Blumenberg, tra l'altro non certo uno spregiatore di Kleist, che si chiama metaforologia, il cui interesse gnoseologico (per dirla con il suo antagonista Jürgen Habermas) in-

tende la «verità storica» della metafora nelle forme di una «conoscenza pragmatica». ¹ Per maggior precisione, ciò che è rilevante nell'ambito di una conoscenza pragmatica e connota in una prospettiva metaforologica la «verità storica» è, nel miglior senso possibile, la «metafora assoluta». La sua connotazione come assoluta secondo Blumenberg non consiste, come si pensa per esempio ancora oggi, nel fatto che esprimerebbe una verità incomprensibile al di fuori della metafora, bensì nel fatto che funziona per implicazioni, che non ha bisogno delle occorrenze metaforiche esplicite e manifeste per funzionare, e che trova piuttosto in esse, talvolta, un'espressione sintomatica. Una simile sindrome metaforologica, di una metaforica che sullo sfondo – o anche in sottofondo – funziona per implicazioni è, a partire dalla *Civitas Dei* di Agostino (Blumenberg non lo dice), il tipo di storia della quale qui si deve parlare. Essa infatti è, in base alla sua costituzione metaforologica, non meno un prodotto di Kleist di quanto non lo sia di Shakespeare. Assoluto significa qui dunque che la storia fa il suo ingresso sul palcoscenico kleistiano scevra dei suoi sintomi espressivi contemporanei, quindi disgiunta, in seguito a ciò e come logica conseguenza di ciò, dai pregiudizi interpretativi che si sovrappongono e che continueranno a sovrapporsi al suo autore o al suo eroe drammatico nella storia della ricezione. *Il teatro delle marionette*, quel testo stupendo e brillante di Kleist, che per questo motivo ho collocato nel titolo, non certo in senso metaforico, bensì come emblema del mio proposito, contiene una poetica della costituzione metaforica della storia, anche senza che si debba proclamare questo testo una compiuta teoria della storia (cosa che credo si potrebbe senz'altro tentare con scarso dispendio di filologia).

A tal fine farò in primo luogo alcune osservazioni in margine che, muovendo da Aristotele e Shakespeare, definiscano il luogo e la collocazione che la storia riveste nel teatro kleistiano, con effetto a tutt'oggi ininterrotto, incontenibile.

1. *Storia in teatro: Aristotele, Shakespeare e Kleist*

Abbiamo fondato le nostre modalità di comprensione della vita e del mondo così profondamente sul concetto di storia introdotto da Shakespeare e dal teatro elisabettiano, in breve, la storia come dramma, che non è semplice scinderle dal loro effetto, del tutto avulso da una comprensione

1 HANS BLUMENBERG: *Paradigmi per una metaforologia*, Milano 2009, p. 16 [BLUMENBERG: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Kommentar von Anselm Haverkamp, Berlin 1960, p. 29].

chiara. «Gli aspetti più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità.» Così scrive, ai tempi di Artaud, Wittgenstein, che aggiunge tra parentesi: «Non ce ne possiamo accorgere, – perché li abbiamo sotto agli occhi.» Qui sottolineo «sotto agli occhi» come citazione esplicita di un termine tecnico della *Poetica* di Aristotele, che dà un nome al punto in ugual misura rilevante della fondazione shakespeariana e kleistiana della storia, quello della *enàrgeia* drammatica, a proposito della quale Wittgenstein dice subito dopo: «Gli autentici fondamenti di una ricerca non danno affatto nell'occhio a chi vi è impegnato, a meno che non sia stato colpito una volta da *questo* fatto.»² La critica letteraria ha a che fare principalmente e preferibilmente con un'efficacia incompresa nel suo rapporto con la storia o nel rapporto del poeta con la storia, e proprio in questo rapporto la storia si afferma e si perpetua come natura in noi – e ciò significa: incompresa come la natura in noi.

La confusione di teatro e storia, effetto collaterale duraturo dell'ingegno teatrale di Shakespeare, è profonda, e anche la poetica kleistiana ha con essa il suo bel daffare. A tal punto che ci si deve domandare in che misura Kleist faccia un passo indietro rispetto a Shakespeare, tornando al vecchio *Theatrum mundi*, per scuotere in modo imprevedibile quell'effetto della storia che si era nel frattempo affermato in modo indiscusso – il concetto di storia attuale, di Shakespeare e nostro – piuttosto che eliminarlo, criticarlo o anche soltanto sottindenderlo. In questo sembra, infatti, aver efficacemente fallito, se ci mettiamo anche la sua ricezione, fino all'ultima celebrazione kleistiana. Nel vecchio *Theatrum mundi*, il vecchio teatro del mondo di cui sentiamo ovunque risuonare l'eco nell'opera di Kleist, e quindi anche a St.Domingo, la storia non poteva comparire semplicemente in quanto tale, così come abbiamo imparato a conoscerla anche troppo bene in Shakespeare e come la presupponiamo acriticamente nei mezzi di comunicazione (perché questo sono i mezzi di comunicazione in senso shakespeariano). Nello spirito del vecchio Amleto, nella scena delle streghe di Macbeth, nei sogni di Riccardo III, la storia parla per la prima volta in quanto tale, risuona dai macchinari teatrali come un tempo l'oracolo di Delfi e la Sibilla cumana nel suo antro, viene disgiunta dalle *dramatis personae*, dalle maschere degli eroi sulla scena, torchiati dentro ai personaggi,

2 LUDWIG WITTGENSTEIN: *Ricerche filosofiche*, Torino 1967, p. 70, qui §129 [WITTGENSTEIN: *Philosophische Untersuchungen* (1953), § 129; *Schriften I* (Frankfurt/M: Suhrkamp 1960), p. 346].

ricavati dai tratti caratteriali, come il miele delle api è ricavato dai favi.³ Ciò che questi personaggi si lasciano alle spalle e che tengono per sé – la scena, sulla quale recitano – è la situazione fondativa [*Grundlage*] della storia che recitano. Rendono leggibile la storia come geroglifici in carne e ossa. Nello stesso momento in cui li leggiamo, o semplicemente mentre li guardiamo, la storia scompare davanti ai nostri occhi dentro alle figure nelle quali si manifesta, e delle quali percepiamo come unica connotazione storica soltanto la traccia della storia. La storia stessa (sempre che la si possa chiamare così) è defluita da esse, mentre i suoi personaggi, eroi e star, che non sono in realtà storia, ma che traducono la storia in figure umane, rimangono come edifici vuoti, colonne sonore dello spettacolo, *dramatis personae*.

Nel considerarli alla lettera come ciò che *non* sono e che non possono proprio *essere* – eroi e star – a partire da Shakespeare abbiamo considerato la storia come teatro, e ne abbiamo fatto un elemento di quella «missione teatrale», di cui Goethe ha diagnosticato l'impeto illusorio nello *Sturm und Drang*, e che Kleist, più radicale del *Wilhelm Meister*, più cupo di lui ma molto meno disfattista, ha messo sotto processo.⁴ In questo processo, nel quale il teatro rappresenta se stesso, si rovescia l'ottimismo borghese di quei personaggi che con le loro azioni producono «storia» e giungono alla coscienza tragica di una storia apparentemente individuale; ciò si verifica in modo esemplare nella conclusione shakespeariana della *Fenomenologia* di Hegel.⁵ Hegel fa emergere il lato nascosto di quell'«andamento del mondo» che era imprevedibile nel più antico *Theatrum mundi*, controllabile soltanto in una prospettiva salvifica, e mostrato sempre, nella rappresentazione di Kleist, come «fragile» (per esempio nella *Brocca rotta*). La storia, che sulla scena shakespeariana viene sempre precipitata nella sua contingenza e latenza assoluta, nel teatro di Kleist è privata fino in fondo delle sue ultime istanze attive; essa *accade* soltanto, sottratta, in una

3 ANSELM HAVERKAMP: *Hamlet, Hypothek der Macht*, Berlin 2001 (2. Aufl. 2004), p. 12 s..

4 Così JÜRGEN HABERMAS: *EXCURSUS: la fine del carattere pubblico rappresentativo illustrata dal «Wilhelm Meister»*, in *id.*: *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari 1977, p. 23 s. [HABERMAS: *Exkurs: Das Ende der repräsentativen Öffentlichkeit am Beispiel Wilhelm Meisters* in *id.*: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962, p. 22 s.].

5 Cfr. KATRIN TRÜSTEDT: *Die Komödie der Tragödie: Shakespeares Sturm am Umschlagplatz, von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel*, Konstanz 2011.

prospettiva storica di perdizione, persino agli errori degli attori, ai quali, «regalo di Danae» (come allora si amava dire), essa restituisce in cambio il loro personaggio in frantumi: come rovine, nell'abisso delle escatologie individuali, al posto dell'ultima, devastante «catastrofe» dell'escatologia collettiva, la «catastrofe» secondo Benjamin.⁶

Il colpo di genio kleistiano della parabola *Sul teatro delle marionette* è una poetica cifrata dell'ingranaggio storico-teatrale che rappresenta e chiarisce la particolare attenzione per la rappresentabilità nella sua incompresa efficacia, la chiarisce, non ci riflette sopra, descrivendola invece come un meccanismo che, messo in funzione, fondato e praticato in teatro, in modo automatico e autoreferenziale, è però sottratto con sistematicità alla riflessione di attori e spettatori. Il teatro delle marionette non ha soltanto una collocazione che travalica i confini dei generi letterari, nella sua funzionalità costruita in modo esemplare, illustrata da Kleist con una serie di tre esempi, e da lui portata fino al paradosso; in quegli esempi, esperisce la formazione di un modello di teoria della storia, nel quale la funzione metaforologica del vecchio *Theatrum mundi*, ormai identificato con i palcoscenici che rappresentano il mondo, è considerato come un modello metaforico di trascrizione. Per il fine di questo saggio, che è giungere a una definizione del modello progettato nel *Fidanzamento a St. Domingo*, mi limito a parlare della telescopica della storia, nella quale si sacrifica all'anacronia del palcoscenico lo schema salvifico, ancora ben riconoscibile, quasi parodiato, dell'«albero della conoscenza» e dello «stato dell'innocenza», una telescopica nella quale la storia della salvezza è impedita, apparendo da sempre come una storia di perdizione. Nell'osservazione «distratta», mediante la quale l'argomentatore fittizio del Teatro delle marionette, con incredibile ironia, conclude con una parodia dell'escatologia – «l'ultimo capitolo di una storia del mondo» –, proprio questa escatologia prende congedo una volta per tutte da una U-topia del teatro fondamentalmente sbagliata: «“Dunque” dissi io un poco smarrito, “dovremmo di nuovo mangiare dall'albero della conoscenza per poter ricadere nello stato dell'innocenza?”»⁷

6 HEINZ DIETER KITTEINER: *Geschichtsphilosophie nach der Geschichtsphilosophie* (2000) in *id.*: *Out of Control: Über die Unverfügbarkeit des historischen Prozesses*, Berlin 2004, pp. 33-48.

7 HEINRICH VON KLEIST: *Il teatro delle marionette*, in *id.*: *Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, p. 1021; d'ora in avanti citato con *OHK* [KLEIST: *Über das*

Il teatro parla in questo modo – «distratto» retoricamente e dimentico dell'effetto, memore di altri finali, cioè del «paradiso perduto» – mentre prende coscienza dell'alternativa che *potrebbe* offrire senza prefigurazione dell'escatologia della conoscenza, sempre che valesse la pena per essa ricadere nell'innocenza, e non ne vale la pena. In effetti il collasso telescopico, che fa appunto parlare la laboriosa costruzione geometrica della parabola di un «attraversamento dell'infinito», si deve a un ingranaggio che ha inventato proprio a tal fine la telescopica delle epoche, illustrata con la tecnica dello «specchio concavo» e dell'immagine artificiale che se ne ottiene. Cosicché si dimostrerebbe che nel teatro delle marionette di Kleist, molto prima di Beckett, l'interesse del *Theatrum mundi*, il quale, dopo Shakespeare, è stato dotato di telescopio e ha conosciuto un mutamento radicale di funzione dal Galilei di Milton nel *Paradise Lost* fino allo Hamm, quasi un Amleto monco, del *Finale di partita* di Beckett, è rispecchiarsi in se stesso; una tecnica che, responsabile del narcisismo trascendentale della storia, rischia di calarsi come «una rete di metallo attorno al libero gioco dei suoi gesti», come Kleist commenta nel secondo esempio, a integrazione di quello sul teatro delle marionette, quando nomina lo Spinario dei Musei capitolini di Roma, tutto preso dalla sua originaria innocenza. Infatti questo, il narcisismo del teatro, fino ad allora quasi ospedalizzato dalla storia della salvezza, è un effetto secondario della storia, lo scenario periferico e ideologico del teatro del mondo che nella rassegna kleistiana della natura del teatro quale teatro delle marionette rappresenta, come ha notato Paul de Man, soltanto una falsa conclusione rispetto alla «nuova morale della storia» di Kleist. Poiché questa è una presa di distanza più pungente, più radicale, nel suo significato nuovo, riconosciuto in modo nuovo, illuminato dalla storia della perdizione – fuor di metafora: *civitas terrena* nel peggior significato attribuitole da Agostino⁸.

2. *La messinscena metaforologica della storia in Kleist: la teoria dell'orso*

Come tutti i racconti kleistiani *Il fidanzamento a St. Domingo* è un testo determinato da un modello di storicizzazione del teatro che potrebbe concedere tutto, fuorché una teatralizzazione della storia; in ciò consiste

Marionettentheater (1810), in *id.*: *Sämtliche Werke und Briefe*, herausgegeben von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band, München 2001, p. 345].

8 PAUL DE MAN: *Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater*, in *id.*: *The Rhetoric of Romanticism*, New York NY 1984, pp. 263-290; p. 270 s..

la sua efficacia incompresa. Alcuni interpreti hanno notato o criticato la plurale telescopica dei disconoscimenti; essa è centrata sul gesto e sulla grammatica del «poi accadde», che pervade e struttura gli eventi, li scandisce secondo contingenze, più che coniugarli in modo sistematico, li declina o articola con una sua peculiare sintassi. «Poi accadde che proprio mentre Congo Hoango era assente [...]»⁹ Lo sottolineo (e ci ritornerò sopra): accadde in assenza, un'assenza che rende possibile il racconto. L'inserimento dell'evento narrato nel *sound* scritto e stampato del discorso storico è frammentario; segue inoltre le contingenze di battaglie che si susseguono in un ordine temporale selvaggio, un ordine che nessuno dei personaggi coinvolti potrebbe mai cogliere in una visione d'insieme né render noto; nel discorso giornalistico attuale è ciò «che il popolo non conosce.»¹⁰ Il racconto poi, ben lontano dal poter essere già se stesso, non si libera, né può liberarsi, in quanto evento storicamente vincolato, dal dominio del corso storico. Tale corso storico possiede una verità sua propria soltanto nella misura in cui questa stessa verità vi è celata e resta inespugnabile, come mai lo è stata la natura indomita e selvaggia tutt'attorno. La cecità del contesto storico viene occultata nel corso del continuo e proliferante disconoscimento della situazione politica e del proliferare eccessivo del racconto «che viene di fatto raccontato.»¹¹ Infatti, in Kleist, la storia narra ma non diventa narrabile. Persino quando non compare in teatro, ma nella forma della novella, in Kleist non viene raccontata. È piuttosto lei a interrompere e inondare il racconto che ad essa tende: per questo motivo si chiama storia. Qualora sia possibile metterla in scena sul palcoscenico o in un testo, ciò accade sempre a spese della sua rappresentabilità, o meglio rinunciando ad essa, in altre parole a spese della sua ideologia, o della storia nella sua forma ideologica. In senso positivo – poiché non è che sia niente, o che finisca in niente dal punto di vista narrativo – la storia è e rimane in Kleist «messinscena di un potere oltre le figurazioni», ivi

9 KLEIST: *Il fidanzamento a Santo Domingo*, in *OHK*, pp. 862-863 [KLEIST: *Die Verlobung in St. Domingo* (1811), *Sämtliche Werke, Bd. II/4*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel; Frankfurt am Main 1988, p. 11 (Brandenburger Ausgabe, *Abt. II: Prosa*)].

10 Cfr. MARCUS TWELLMANN: *Was das Volk nicht weiß...: Politische Agnotologie*, in «Kleist-Jahrbuch» (2002), pp. 181-201; qui p. 199.

11 ROLAND REUß: *Die Verlobung in St. Domingo – eine Einführung in Kleists Erzählen*, «Berliner Kleist-Blätter» 1 (1988), p. 33 [Beilage zur Brandenburger Kleist-Ausgabe, *Bd. II/4*].

compresa la messinscena del performativo, che ha bisogno delle istituzioni – qui del teatro – come la voce ha bisogno della scrittura.¹²

Se in Shakespeare, soprattutto nell'*Amleto*, si afferma come *deferred representation* – nell'orma di Freud – lo ha dimostrato Cavell –, nella sua forma teatrale indugia sulla soglia che porta al racconto: quale contingenza al servizio e al posto di una latenza pura, non elaborata.¹³ Se il teatro di Shakespeare ha tematizzato la storia in quanto latenza, lo ha fatto mostrandola, come Adorno e Heiner Müller hanno notato in modo analogo, quale ripetizione del mito o meglio, come condensazione di ciò che, in quanto mito, in letteratura, poteva agire come chiarimento nella tragedia greca (la *Medea* di Euripide è l'esempio di Aristotele). Al contrario, la narrazione kleistiana custodisce in bocca silenziosamente il ritorno della violenza mitica, anzi la sua assenza, mai una volta effettiva, e la sua duratura applicazione. Le presenze ana-grammatiche dell'irruzione dei suoi margini costellano il percorso e reclamano le loro vittime in allegorie della lettura impedita; per esempio nel famoso episodio, ostentatamente non raccontato, di qualcosa che si sarebbe potuto senz'altro raccontare con piacere (per quanto osceno), un qualcosa che nella *Marchesa di O...* deve escludere soltanto l'aspetto più volgare: «Quello che avvenne poi non occorre che lo riferiamo, perché chiunque sia arrivato a questo punto lo legge da sé.»¹⁴ Suona così la variante ampiamente commentata del lungo trattino di sospensione nella *Marchesa*, che nel caso del *Fidanzamento* dimostra quanto poco il fidanzamento sia tale. Per quanto riguarda il lettore, per Kleist non è riformabile, egli «legge» ostinatamente, quasi in modo automatico, da solo, ciò che sa come parte di un Sé decaduto.¹⁵ Il racconto non collassa, capitola e produce, in luogo di una capitolazione, una lacuna criptica nel suo Sé narrativo, la quale comunica in modo enigmatico con l'altro

12 BETTINE MENKE: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, p. 722

13 STANLEY CAVELL: «Amleto» e l'onere della prova, in *id.*: *Il ripudio del sapere: lo scetticismo nelle tragedie di Shakespeare*, Torino 2004, pp. 209-224 [CAVELL: *Hamlet's Burden of Truth* (1985), in *id.*: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge 1987, pp. 179-191, qui p. 184 s.].

14 *OHK*, p. 876 [KLEIST: *Die Verlobung in St. Domingo* (1811), cit. p. 43].

15 Cfr. BARBARA VINKEN; ANSELM HAVERKAMP: *Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O...*, in GERHARD NEUMANN (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, Freiburg 1993, pp. 118-134.

da sé, incomprensibile, con lo scandalo politico-sessuale della schiavitù tutt'altro che abolita – con la storia come luogo della rivoluzione.¹⁶

L'allegoria – un tempo strumento e ostaggio della narrazione teleologica come figurazione salvifica – non finge più un *telos* della storia e delle storie, connota *ex negativo* – e in questo è l'equivalente dell'ironia, che il narratore non riesce più a produrre – le linee di rottura della contingenza, nel suo duplice significato storico, una contingenza con la quale bisogna eventualmente fare i conti in quanto latenza immemorabile. Così il resoconto prolisso, meticoloso, che l'eroe fa, svuotando la peripezia, del sacrificio della prototipica Marianna, un resoconto che chiama in causa lo spauracchio pregiudiziale della Rivoluzione Francese, il quale a sua volta offre in realtà soltanto una pseudo-spiegazione, in scala ridotta, del ritorno mitico, fa da musica di sottofondo, come intesa di coloro che si ritrovano in una insperata disperazione, da amanti, nel disconoscimento reciproco (nessuna *anagnorisis*), storicamente pre-condizionato, che questo fidanzamento è – vale a dire un errore: le promesse mancate della voce narrante lo traspongono senza interruzione in legami esistenziali insuperabili, e in essi riproducono quel medesimo errore.

Kleist ha sperimentato nel teatro delle marionette la possibilità di teorizzare la latenza teatrale in scena e nei racconti, per una narrazione senza rete scenica. L'ha rappresentata come un orso, come un'allegoria della storia, che perseguita le sue storie, è sempre un passo decisivo avanti a loro, per loro da sempre e per sempre irraggiungibile e inattaccabile. Si può continuare dicendo che la teoria è teoria seria soltanto nella misura in cui produce un orso (molti pensano di ritrovarsi in teoria sempre soltanto un orso legato). Cito questo passaggio gravido di storia:

L'orso, quando io stupefatto gli comparvi dinnanzi, stava ritto sulle zampe posteriori appoggiando il dorso ad un palo a cui era legato, la zampa destra levata pronta a colpire, e mi guardava fisso negli occhi. Era il suo modo di mettersi in guardia. [...] non sapevo se ero sveglio o se stavo sognando.¹⁷

Così il teorico del teatro delle marionette comincia l'esempio alternativo alla marionetta, che va a cercare nella natura la logica rappresentata nel mec-

16 Cfr. di seguito: HAVERKAMP: *Schwarz/Weiß: Die Verlobung in St. Domingo und Othello* (1995), in *id.*: *Diesseits der Oder: Frankfurter Vorlesungen*, Berlin 2007, pp. 17-29.

17 *OHK*, p. 1020 [KLEIST: *Über das Marionettentheater* (1810), cit. p. 344].

canismo della marionetta stessa, quasi fosse l'orso la marionetta di un Dio, del quale si parla come polo contrario – «nel pupazzo meccanico oppure nel Dio»¹⁸. Impassibile alle finte, l'animale se ne sta al riparo e si limita a minacciare con il suo verso cattivo da predatore, irraggiungibile sia con le finte, sia con gli attacchi, immune alla retorica come la storia che non è più in mano ad alcun Dio: «[l'orso] non si muoveva affatto [...]» in caso di finta, oppure «[...] fece un movimento brevissimo con la zampa e parò il colpo.»¹⁹

Non solo l'orso, [si lamenta lo schermitore kleistiano, maestro di retorica di Quintiliano, di Baudelaire e di Benjamin] come il primo schermitore del mondo, parava tutti i miei colpi, addirittura non badava affatto alle mie finte (e in questo non c'è al mondo un solo schermitore che sappia stargli alla pari): gli occhi fissi nei miei occhi, come se in essi potesse leggermi l'anima, stava lì ritto, la zampa levata pronta a colpire, e quando le mie stoccate non erano intese sul serio, non si muoveva affatto.²⁰

Il «guardarsi negli occhi», nel mettere davanti agli occhi, un gesto proprio della *enàrgeia* teatrale – di Aristotele come di Wittgenstein – connota la teodicea, smascherata ora come una proiezione. La teodicea non è più la storia stessa, benché si presenti in modo del tutto naturale, simile alla creatura di un creatore, incarnando tuttavia alla perfezione soltanto una legge naturale di movimento; essa a sua volta non rappresenta tanto l'ingranaggio teatrale, quanto lo mostra nella meccanicità della rappresentazione. Questa è la complicata lezione – fino a questo punto ancora del tutto shakespeariana – del teatro delle marionette, estesa all'argomento imprescindibile dell'arte, la natura della storia.

Il Fidanzamento, nel quale è dispiegata la natura della storia, che sta ai pupazzi esibiti come l'orso del teatro delle marionette, racchiude chiaramente nel titolo una promessa di natura giuridica. In essa non parla più la storia in senso shakespeariano, bensì si prefigura ciò che è sotteso alla storia, un finire in rovina per la storia, la quale condanna passivamente al proprio movimento e lo esprime in sintesi passive. Esso fa da contrappunto, un contrappunto che va eseguito per contrastare il *sound* politico del racconto – ormai già una «modernità eroica» – e che sulla superficie della baraonda storica, come ornamento di quella «malinconia eroica» requisita in seguito da Benjamin, isolerà il sentimentalismo; nei tratti della

18 *OHK*, p. 1021 [KLEIST: *Über das Marionettentheater* (1810), cit. p. 345].

19 *OHK*, p. 1020 [KLEIST: *Über das Marionettentheater* (1810), cit. p. 345].

20 *Ibidem*.

scrittura kleistiana – altro non è infatti il carattere – lo ricalcherà seguendo il motivo del movimento del disconoscimento, depositandovelo. Birgit Kaiser ha evidenziato in modo minuzioso la struttura appellativa e i personaggi preferiti nei quali questo racconto, in quanto racconto della «rabbia» – già l'*Iliade* di Omero ha offerto un racconto dell'«ira»; questo è il consueto radicamento di Kleist nell'antico – genera la superficie del sospetto, del disconoscere e disprezzare nelle varianti del fallimento, ma perlopiù della promessa di «fidanzamento» turbata, in altre parole condizionata, incardinata storicamente.²¹ È chiaro, per quanto si voglia relegare la morale della storia nella lontana Haiti, che non si tratta di una prospettiva di facile e immediata lettura gobale, bensì di una prospettiva più locale, più perturbante: un'ipoteca della vecchia Europa.

Un *milieu* testuale lontano, ma per nulla peregrino per Kleist, quello di Cesare in Luciano, Tacito e Svetonio, tutte fonti della *Battaglia di Arminio*, aveva presentato il clima avvelenato della guerra civile romana come quintessenza della storia, mostrandola come perversione di una narrazione un tempo concepita come esemplare. I *Racconti*, che fanno in primo luogo riferimento alle *Novelle esemplari* di Cervantes – si sarebbero dovuti chiamare *Racconti morali* – mostrano la narrazione di Kleist come narrazione scossa dalla storia, in rovine, anti-esemplare.²² Così la conclusione del *Fidanzamento* ricorda quasi un malizioso calendario dell'avvento alla Eichendorff, con il mercato e le strade abbandonate, «ogni casa ancora illuminata».²³ Il *topos* della *Historia magistra vitae*, di cui Reinhardt Koselleck ha constatato ancora con lucidità il carattere obsoleto, e del quale Heinz-Dieter Kittsteiner ha imparato a diffidare volentieri e radicalmente – tutti segni dell'ottimismo incrinato dei moderni, non più «eroici» da moltissimo tempo – in Kleist era disprezzabile meno per la sua falsità che per il suo radicato perdurare. La «modernità della stabilizzazione» di Kittsteiner si era esaurita già da un pezzo e l'eroismo ideologico, che essa si voleva tirare dietro con tenacia, per Kleist era una farsa.²⁴ Essa ci sembra, a posteriori, riprovevole. Da lì proviene l'imitazione quasi ridicola dei sentimenti più ordinari, che sfugge comicamente al control-

21 BIRGIT KAISER: *Figures of Simplicity: Sensation and Thinking in Kleist and Melville*, Albany NY: 2011, p. 31 s..

22 BARBARA VINKEN: *Bestien: Kleist und die Deutschen*, Berlin 2011, p. 44 s..

23 Citazione di un verso della lirica di Joseph von Eichendorff, *Weihnachten* (1837) [n.d.T.].

24 Si veda l'opera postuma di HEINZ-DIETER KITTSTEINER: *Die Stabilisierungsmoderne: Deutschland und Europa 1618-1715*, München 2010, p. 296 s..

lo dei personaggi, simile al brancolare dell'orso, da lì proviene quel «resto del [...] piccolo patrimonio nella regione» insieme ai «cespugli»²⁵ del giardino stesso, che sembra una sinistra anticipazione del pergolato del futuro, quel futuro restauratore del lungo, tardo secolo XIX. In essi non si cela tanto il falso sentimentalismo dell'autore, quanto il sentimento sbagliato della storia – non un processo, non un accadere, soltanto il pretesto per sottomettere soggetti a lei sottoposti – un sentimento che distorce la voce del narratore, temo, non meno di quanto la voce degli storici del mondo a venire (con rispetto per la loro coscienza storica e al contempo delle circostanze attenuanti della loro coscienziosa correttezza politica). Kleist ci tiene davanti lo specchio concavo creato per il teatro come uno «strumento speculativo» – il fondatore della nuova critica letteraria I.A.Richards lo ha detto con acume del romanticismo nella storia. La storia è una pianta sviluppata in quel laboratorio speculativo della modernità del quale non ci si libererà così facilmente, da quando è stato evocato.

Traduzione di Roberta Malagoli

25 OHK, p. 897 [KLEIST: *Die Verlobung in St. Domingo* (1811), in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 195].



LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI (BUDAPEST)

L'ATTRATTIVA DEL «MALE ASSOLUTO»

Rappresentazioni del male nelle opere di Kleist

Che ruolo ricopre il male nell'opera di Kleist? O meglio: vi ha un qualche ruolo? A una prima scorsa evidentemente sì – pensiamo a Rupert, Nicolò, Cunegonda, mastro Pedrillo o Arminio, giusto per ricordare alcuni tra quelli della cui malvagità il lettore o lo spettatore non dubitano. Almeno in principio; perché se richiamiamo anche coloro che non siamo noi a definire malvagi, ma l'autore o qualcuno dei personaggi di una storia, allora qualche incertezza ci coglie. Kohlhaas è il più noto: l'uomo «più terribile» della sua epoca, che nel contempo, secondo il narratore, era pure «il più retto». Kohlhaas sarebbe malvagio? O, invece, retto? Non ci sono dubbi su come lo vedano i cittadini di Wittenberg, alle cui case dà fuoco. Ma chiediamolo ai suoi figli o a Herse – loro sicuramente metterebbero la mano sul fuoco riguardo alla bontà di Kohlhaas. E similmente presentano due facce Congo Hoango (*Il fidanzamento a Santo Domingo*), Johann Mauconduit (*Esempio di un'inaudita piromania*), o per l'appunto il conte F. (*La marchesa di O...*), che la sua promessa sposa vede come un demonio, ma solo perché precedentemente aveva saputo apparirle anche come un angelo. Agli occhi di sua moglie perfino Rupert assume tratti angelici (*La famiglia Schroffenstein*). E così conviene trattare con qualche riserva pure la malvagità originale dei «veri» malvagi. Sono diabolici, non si discute. Ma sono comunque fatti di un'altra pasta rispetto alle figure diaboliche dei romanzi gotici all'epoca molto popolari, o agli eroi del Marchese De Sade, la malvagità dei quali è originaria, innata, e assolutamente tenebrosa.

Per Kleist la malvagità è sempre stata una sfida importante. Ma non se ne occupava in riferimento alla teologia. Non gli interessava la questione del «peccato originale» (nel caso della *Brocca rotta* il contorno teologico è piuttosto un umoristico artificio retorico, grazie al quale in fondo evita di indugiare su questioni teologiche), non vi vedeva il principio primo di contrapposizione a Dio. Tale peccato poi non lo coinvolgeva nemmeno come categoria morale: in proposito non lo preoccupava il problema della libertà, come Kant, e nemmeno la questione delle cosiddette «cattive massime»,

in rapporto alle quali Kant individuava l'attrazione per il male, la «malvagità radicale», nella natura stessa dell'uomo.

Mentre tuttavia metteva tra parentesi la questione della bontà divina che trionfa su tutto, nel problema della malvagità scoprì dimensioni metafisiche. Formulando con una certa sottigliezza: secolarizzò la questione del male, mantenendone comunque l'aspetto metafisico.

La dichiarazione più significativa di Kleist risale ancora agli esordi della sua carriera di scrittore. Nell'agosto del 1801 si trovava a Parigi. Erano passati cinque mesi dall'esplosione della cosiddetta crisi kantiana, che come conseguenza aveva prodotto lo smarrimento di quel «fine supremo» ritenuto fino allora valido. Riconoscere che qui, durante la nostra vita terrena, non possiamo sapere niente di niente della verità, frantumò in lui la precedente ingenua fede nell'ordine e nel determinismo universali. E scalzò la sua fiducia non solo in Dio, ma anche nell'Illuminismo. Successivamente agli sfoghi appassionati, quasi isterici del marzo 1801, il 15 agosto da Parigi scrisse a Wilhelmine una lunga lettera ormai dai toni ben più pacati. Aveva messo ordine nel caos e nel tumulto interiore dei mesi precedenti: «Sì, da qualche settimana mi pare che la tempesta si sia un po' placata». ¹ In questa relativa tranquillità si mise a rimuginare su una delle idee allora correnti: hanno le scienze reso più felice l'umanità? La sua risposta è inequivocabilmente negativa. In riferimento ai francesi, dichiara che nemmeno Rousseau, Helvetius e Voltaire erano riusciti tutti insieme a fermare la ruota «[...] che precipita costantemente verso l'abisso [...]». ² Al che segue la sua intuizione di valore generale, non più riferibile solo ai francesi: «Come è incomprendibile la volontà che domina il genere umano!» ³ Attenzione: Kleist non scrive che non esiste volontà universale, ma che è inafferrabile. Non dubita dell'esistenza di Dio, ma della sua affidabilità. Detto altrimenti: ha perso di vista quel grande traguardo universale, valido per tutti, cui potrebbe tendere l'umanità. L'assenza di una ragione onnicomprensiva sta in contrasto proprio con l'aspirazione primaria dell'uomo, ovvero il desiderio di essere illuminato, senza il quale egli «[...] non è molto più d'una bestia.» ⁴ Dall'inafferrabilità della volontà suprema

-
- 1 HEINRICH VON KLEIST: *Le Lettere*, traduzione, introduzione e note di Ervino Pocar, Milano 1962, p. 281 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band, München 2001, p. 681].
 - 2 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 282 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 681].
 - 3 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 282 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 682].
 - 4 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 283 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 682].

Kleist trae poi la deduzione che ogni cosa può avere più risvolti. Per esempio, – scrive – le scienze ci proteggono dalla superstizione, ma contemporaneamente ci sospingono nel labirinto del lusso. Ci offrono sia virtù sia vizi, e quindi alla fine fa lo stesso se si è illuminati o ignoranti. Ancora non viene espresso, ma già qui si intuisce il pensiero che qualcuno possa essere malvagio essendo intanto anche retto – o magari viceversa.

Questo disorientamento induce Kleist a porsi nella sua lettera due domande senza risposta. La prima si riferisce alle responsabilità dell'uomo. Se nemmeno nel momento della sua morte l'uomo sa quali siano le intenzioni del cielo su di lui, «[...] se nessuno conosce lo scopo della sua esistenza e il proprio destino, se la ragione umana non è sufficiente a comprendere se stessa e l'anima e la vita e le cose intorno [...]»⁵ – allora come può Dio pretendere dall'uomo una qualsiasi responsabilità? La seconda domanda riguarda la relatività delle decisioni e delle azioni umane. La voce interiore – scrive – invita il cristiano a perdonare e invece il selvaggio neozelandese a divorare il proprio nemico. Chi dei due agisce giustamente? – si chiede Kleist, perplesso. E la sua perplessità è ulteriormente accresciuta dal fatto che – come dice –, perfino dopo le azioni di un Nerone, di un Attila o di un Cartouche, o gli orrori delle Crociate e dell'Inquisizione spagnola, il globo terrestre continui a girare pacificamente nel cosmo, quasi non fosse successo niente, «[...] e le primavere si ripetono e gli uomini vivono, godono, e muoiono come sempre.»⁶

Alla luce di ciò, approda alla domanda decisiva: «Che cosa significa, con riferimento all'effetto, fare il male? Che cosa è il *male*? *Male assoluto*? In mille modi sono legate e intrecciate le cose del mondo, ogni azione è madre di milioni d'altre, e spesso la peggiore produce la migliore.»⁷ Dall'imprevedibilità del corso delle cose consegue quindi che il bene e il male sono concetti relativi. Ebbene, Kleist – e questo è uno dei frutti della crisi kantiana – non riesce proprio a farsi una ragione di tale relatività. Non è disposto ad accettare appunto ciò che secondo il suo ragionamento sarebbe la cosa più ovvia: la relatività delle cose. Così nella sua lettera perviene, infine, alla domanda che segue: «Dimmi, chi su questa terra ha mai fatto qualcosa di *male*? Qualcosa che sia male *per tutta l'eternità*?»⁸

Scriva la lettera a Wilhelmine, ma le domande le rivolge a se stesso. Dà voce al proprio desiderio di assoluto, vedendo con chiarezza cristallina la

5 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 284 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 683].

6 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 285 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 683].

7 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 283 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 683].

8 KLEIST: *Le Lettere*, cit. p. 283 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 683].

mancanza di assoluto nel mondo. Si comporta come il folle di Nietzsche che sa che Dio è morto, eppure non fa altro che cercarlo con la sua lanterna. Tuttavia è significativo che, mentre definisce inafferrabile la volontà universale, che tutto governa, non postuli un Dio univoco, comprensibile e affidabile, ma l'assoluto del male. In precedenza una cosa simile sarebbe stata impensabile. Uno dei postulati della cultura cristiana è proprio che il male non ha un'esistenza autonoma, non è un principio originario, poiché questo si può dire solo del bene. Il male è il sottoprodotto della creazione divina, pertanto non può venire elevato al rango divino. Sollevando la questione dell'assolutizzazione del male, Kleist, senza saperlo, dà voce all'antica concezione gnostico-manichea che, in discordanza con la teoria cristiana dominante, predicava l'esistenza autonoma del male.⁹ È ovviamente chiaro che Kleist non voleva assolutizzare il male. Ma mentre nella lettera scrive della sua delusione per la mancanza dell'assoluto, è pur evidente che anche l'assoluto del male gli sarebbe sembrato più accettabile che la relatività delle cose, da lui ritenuta intollerabile.

Esiste un punto fermo, un punto di Archimede, poggiando sul quale sarebbe possibile capovolgere il mondo intero? Ecco l'interrogativo che inquieta Kleist in seguito alla crisi kantiana, e in tale contesto va sollevata anche la questione della malvagità. Naturalmente non era il solo a rimuginare sull'assolutizzazione del male. Non ci sono tracce che avesse mai letto qualcosa del Marchese de Sade, o che ne avesse anche solo sentito parlare: questo, certo, è molto plausibile. Sade era ben noto pure in Germania (Goethe, per esempio, il 22 agosto 1798 aveva preso in prestito per un mese, dalla biblioteca di Weimar, *Justine*¹⁰), e Kleist stesso mostrava interesse per i romanzi dell'orrore e per la letteratura gotica. Sade era stato arrestato a Parigi, e per di più proprio mentre leggeva le bozze di stampa di *Juliette*, il 6 marzo 1801, poco prima dell'arrivo di Kleist. Durante il soggiorno di questi nella capitale francese, *Juliette* era argomento di ricorrente conversazione: nel corso del 1801 la polizia sequestrò tutte le copie reperibili a Parigi, e la loro ricerca era sistematica. Comunque fosse, in *Juliette* anche Sade affronta la questione della malvagità assoluta e perpetua. Uno dei personaggi del romanzo, Lady Clairwil, dice: «Vorrei trovare un crimine il cui

9 Analizzando il racconto *Il trovatello*, Josef Kunz evidenzia un elemento gnostico in Kleist. JOSEF KUNZ: *Heinrich von Kleists Novelle 'Der Findling'*, in WERNER SCHRÖDER (Hrsg.): *Festschrift für Ludwig Wolff zum 70. Geburtstag*, Neumünster 1962, pp. 337-355, qui p. 341.

10 STEFAN ZWEIFEL; MICHAEL PFISTER: *Pornosophie & Imagination - Sade/Lametrie/Hegel*, München 2002, p. 43.

effetto agisca perenne, anche quando io non agissi più, di modo che non vi sia un solo istante della mia vita, ovvero nemmeno mentre dormo, in cui io non sia causa di un disordine qualsiasi, e che questo disordine possa estendersi al punto da generare una corruzione generale o un caos così deciso che il suo effetto si prolunghi perfino oltre la mia vita.»¹¹ Tra le righe della dichiarazione di Lady Clairwil non è difficile intuire la sua stessa «crisi kantiana», che anche nel suo caso è il risultato della ricerca disperata dell'assoluto. Sade nega l'esistenza di Dio e spiega tutto con le leggi fisiche della Natura. I suoi eroi libertini si appellano alla natura, quando eliminano altri e seviziano; ma questa stessa natura li incita a darsi da fare per ferire la natura in sé, per violarne le leggi. «Vorrei offendere la natura» – dice Juliette –. «Vorrei confondere i suoi piani, mettermi di traverso sulla sua strada, arrestare la corsa delle stelle, interferire con il cammino dei pianeti che oscillano nel cosmo; vorrei distruggere quello che la serve, proteggere ciò che la danneggia, costruire ciò che la irrita – in poche parole, vorrei oltraggiarla nelle sue creazioni.»¹² E laddove leggiamo: «A mio avviso la pena più grande per l'uomo è l'incapacità di offendere la natura [...]»,¹³ non è difficile captare il lamento per la mancanza dell'assoluto.

Nell'assolutizzazione del male Kleist non era radicale quanto Sade – perché non era interessato al male in quanto tale. Ma nel suo desiderio di assoluto si sarebbe sentito affine a Sade. Però non possiamo nominare solo Sade, va citato anche Matthew Gregory Lewis (1775-1818), autore del più importante romanzo gotico, *Il monaco* (1796). Kleist, sei mesi abbondanti dopo la sua lettera parigina datata agosto 1801, nella primavera del 1802 inizia a lavorare, in Svizzera, al dramma intitolato *La famiglia Schroffenstein*, il primo lavoro letterario della sua vita, che nella stesura iniziale si svolgeva ancora in Spagna, e aveva per titolo *La famiglia Ghonorez*. Kleist molto probabilmente mutuò i nomi spagnoli dei personaggi di questa variante dal romanzo di Lewis, ambientato a Madrid.¹⁴ Il libro di Lewis (lodato nel 1800 da Sade stesso nel saggio *Idées sur les romans*) era stato tradotto addirittura due volte in tedesco nel 1799, e presumibilmente Kleist

11 D. A. F. SADE: *Œuvres complètes*, VIII, Paris 1966-1967, p. 503.

12 DARIO PRAZ: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 2012 [1930¹], p. 97. [Traduzione dei curatori].

13 *Ibidem*.

14 Cfr. FRED BRIDGHAM: *Kleist's Familie Schroffenstein und «Monk» Lewis's Mistrust: Give and Take*, in SUSANNE STARK (ed.): *The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities*, Amsterdam-Atlanta 2000, p. 76.

aveva letto una delle versioni.¹⁵ Inoltre poteva avere avuto notizia dei lavori di Lewis dal suo amico Ludwig Wieland: tanto più che, da una parte, lo scrittore inglese in persona aveva in passato fatto visita al padre di Wieland, Christoph Martin Wieland (che più tardi avrebbe ricoperto un ruolo notevole nella vita di Kleist), dall'altra, proprio al tempo del soggiorno svizzero di Kleist, Ludwig aveva tradotto il dramma di Lewis *Lo spettro del castello* (1797) con il titolo *Evelina o il fantasma del castello*.

Delle due figure paterne fra loro ostili della *Famiglia Schroffenstein* è Rupert che richiama il protagonista del romanzo di Lewis, Ambrosio; non tanto per l'aspetto esteriore, quanto piuttosto per la sua innata protervia. Lewis scrive del monaco Ambrosio: «Si guardava attorno esultante e l'orgoglio gli diceva a gran voce che egli era superiore a tutti i suoi simili.»¹⁶ Ambrosio si sente un superuomo. Mentre nell'ambito culturale cristiano questa posizione era in precedenza riservata soltanto a Cristo (oppure ai suoi rappresentanti sulla terra, i re), alla fine del diciottesimo secolo tale ruolo lo rivendica il male. Si tratta di un processo parallelo a quello cui anche Kleist dà voce: il ritirarsi e il divenire inafferrabile di Dio. Nel dramma non è Rupert, ma il ben più remissivo Sylvester a dire quanto segue a Jeronimus (che più tardi Rupert farà trucidare con sadica voluttà): «Per te sono un enigma, / non è vero? Consolati, Dio lo è per me.»¹⁷ (v. 1213-1214). Quello che Sylvester dichiara, rappresenta per Rupert un'esperienza basilare. Si comporta da superuomo, dato che Dio gli si è nascosto. Da qui la sua malvagità abissale, senza fondo. Nell'opera di Kleist è lui il personaggio eccezionale che personifica il «male radicale» (Kant). (Può essere accostato a mastro Pedrillo del racconto *Il terremoto in Cile*, ma costui, contrariamente a Rupert, è un personaggio secondario, la cui malvagità influenza solamente il finale e non tutto l'andamento della storia.) Invano la moglie, Eustache, spera che Rupert non tolleri che il diavolo si sia installato nel suo animo, mentre nelle sembianze è un angelo che si rivolge a lei (v. 1926-1930), Rupert obbedisce esclusivamente al proprio io diabolico, quando si specchia nell'acqua della sorgente, dice:

15 Per un confronto fra le opere di Lewis e Kleist, cfr. PETER K. JANSEN: «*Monk Lewis*» und *Heinrich von Kleist*, in «Kleist-Jahrbuch» (1984), pp. 25-54.

16 MATTHEW G. LEWIS: *Il monaco*, traduzione di Bruno Fonzi, con un saggio introduttivo di Mario Praz, Torino 1981, p. 31 [LEWIS: *The Monk*, Oxford 2008, pp. 39-40].

17 KLEIST: *La famiglia Schroffenstein*, in *id.: Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, p. 45. D'ora in avanti citato con l'abbreviazione *OHK* [KLEIST: *Die Familie Schroffenstein*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 93].

«La faccia di un demonio / mi guardava dalle onde.» (v. 2229-2230).¹⁸ Quando viene informato dell'arrivo tra i monti di Agnes, la figlia del suo avversario Sylvester, gioisce così: «Che sia un dio / o che sia un diavolo a condurla nella mia trappola, / non importa! Mi hanno segnato malignamente, / in anticipo, con il marchio infame dell'assassino.» (v. 2246-2249).¹⁹ Dio o diavolo – fa lo stesso. O piuttosto: per Rupert il diavolo è Dio, e Dio è il diavolo. Un bel po' di tempo prima lo hanno marchiato e reso malvagio – e il mondo degli umani non è in grado di alterare tale decisione. La malvagità nel caso di Rupert non fa parte del mondo degli umani, ma ne è indipendente, un principio universale.

L'influenza del *Monaco* di Lewis è rilevabile anche nelle opere successive di Kleist. Quando per esempio nel romanzo di Lewis la folla inferocita ammazza la badessa, possiamo leggere: «[...] batterono [il suo corpo], lo calpestarono, lo malmenarono, finché divenne nient'altro che un'informe, disgustosa massa di carne, orribile a vedersi.»²⁰ Il brano richiama la scena finale del *Terremoto in Cile*, col piccolo Juan sul pavimento di pietra della chiesa, il cervello spappolato. È vero, nel romanzo di Lewis la badessa assassina si merita il proprio destino, contrariamente a Juan – ma il naturalismo e la brutalità fisica comuni ai due episodi distolgono l'attenzione dalla questione del bene e del male, della giustizia e dell'ingiustizia, e invece lasciano intravedere le molle incontrollabili che governano i comportamenti umani.²¹

Si può notare un parallelismo ancora più vistoso e più profondo tra il Lucifero di Lewis e il Nicolò del *Trovatello*. Nel *Monaco* a un certo punto viene evocato Lucifero, che con grande sorpresa (e sollievo) di Ambrosio non si palesa sotto le sembianze di diavolo ripugnante e zoccoluto: «[...] ai suoi occhi si presentò una figura di straordinaria bellezza. Era un giovane dall'apparente età di diciotto anni, di membra e di corpo così perfetti da non avere l'uguale. Era completamente nudo: sulla sua fronte brillava una stella, sulle sue spalle si aprivano due ali scarlatte, i suoi riccioli serici erano raccolti da un nastro di fuochi multicolori che giocavano intorno al suo capo formandosi in varie figure e brillando con un'intensità ben maggiore di qualunque pietra preziosa [...] nonostante la bellezza del volto, non si poteva fare a meno di notare negli occhi del dèmone una luce selvaggia, e impressa sul suo volto la misteriosa melanconia che tradiva l'angelo cadu-

18 *OHK*, p. 80 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 132].

19 *OHK*, p. 81 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 133].

20 LEWIS: *Il monaco*, cit. p. 266 [LEWIS: *The Monk*, cit. p. 356].

21 Fra il romanzo di Lewis e *Terremoto in Chile* si possono osservare anche altri parallelismi: cfr. JANSEN: «*Monk Lewis*» und *Heinrich von Kleist*, cit. pp. 42-48.

to [...]»²² Nicolò nell'aspetto assomiglia a questo Lucifero. Benché, veramente, il narratore lo presenti da undicenne. Piachi vede il ragazzo così: «Era di una bellezza singolare, un po' rigida, i capelli neri gli spiovevano, in ciocche lisce, sulla fronte, ombreggiando un viso che, serio e intelligente, non mutava mai espressione.»²³ Come se anche qui fosse apparso Lucifero – ma il Lucifero cacciato dal Paradiso, non l'incarnazione del male originale, bensì la vittima del bene originale (Dio).

Questa ambivalenza – malvagio e vittima al tempo stesso – rende il personaggio di Nicolò assai più complesso di quello di Rupert. Quanto a malvagità, la figura di Nicolò costituisce del resto un tema fertile. Nell'opinione comune Nicolò è stato a lungo la personificazione del male, la figura più oscura dell'opera di Kleist. Il giudizio è cambiato solo a partire dagli anni Settanta del Novecento, quando al giudizio morale si è sostituita l'analisi combinata del sistema di relazioni tra i personaggi.²⁴ Da allora in poi è stato difficile distinguerli in buoni e cattivi; si tratta piuttosto di un gruppo di persone rinchiuso insieme in una casa di famiglia, le quali tutte quante si dibattono in una trappola intricata.

Nicolò, che compare dal nulla, ossia dalle fauci della morte (la peste), per sparire alla fine nel nulla, ossia nelle fauci della morte (con il cervello spiacciato), in qualunque direzione faccia un passo incontra la morte. Ma c'è un elemento decisivo. Da un lato è fuori discussione che abbia a che fare direttamente con le morti di altri (Paolo, Costanza Parquet, il suo proprio figlio, Elvira, Piachi); dall'altro però anche la morte di un uomo a lui estraneo, Colino, ha un ruolo importante nella sua vita. La morte di questo estraneo, da tempo defunto, ha infatti dato avvio a una serie di eventi in cui Nicolò si è ritrovato invischiato senza averne colpa, diventandone vittima passiva. Elvira non era stata in grado di accettare la morte di Colino; a diciott'anni la ragazza borghese, che aveva perduto il suo amore aristocratico, era stata data in moglie dai suoi genitori a Piachi, un commerciante (borghese) ben più vecchio di lei – che tuttavia a cinquantun anni non era poi così anziano da non poter avere figli da sua moglie. Ma questo non avviene – anzi, si può presumere che tra loro due non si sia mai avuto alcun tipo di rapporto intimo. Nonostante ciò, Elvira vive un'intensa vita sessuale – soddisfacendosi sistematicamente davanti al ritratto del suo

22 LEWIS: *Il monaco*, cit. p. 206 [LEWIS: *The Monk*, cit. pp. 276-267].

23 KLEIST: *Il trovatello*, in *OHK*, p. 904 [KLEIST: *Der Findling*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 200].

24 Per un'interpretazione pionieristica in questo campo cfr. JÜRGEN SCHRÖDER: *Kleists Novelle 'Der Findling'*, in «Kleist-Jahrbuch» (1985), pp. 109-127.

amore defunto. Accanto al padre frustrato e alla madre che lo respinge, Nicolò è l'unico ad avere una normale vita sessuale. È vero che la sua passione per le donne gli viene contestata come difetto – ma a farlo non è il narratore, bensì Elvira stessa. Nicolò in realtà non è affatto un libertino: rimane sempre fedele a Saveria Tartini. E allorché la tensione tra la matrigna e il ragazzo esplose, in realtà a emergere è l'attrazione erotica tra un ragazzo di ventun anni e una giovane donna di ventotto – che presumibilmente è reciproca. Infatti Elvira rimane decisamente scossa nel vedere uscire dalla stanza di Nicolò una donna a lei sconosciuta. Quando poi, nella grande scena finale, Nicolò, novello Tartufo, caccia il patrigno di casa, non è per forza la malvagità a prendere in lui il sopravvento, quanto l'exasperazione dopo anni di umiliazioni e silenzi. Per lui è la goccia che fa traboccare il vaso – come pure nel caso di Piachi: quando assassina brutalmente Nicolò, è l'infinita frustrazione provata fino a quel momento a tramutarsi in altrettanto infinita smania di azione. Di fatto violenta Nicolò (dopo avergli spalmato il cervello sulla parete, gli stringe il corpo tra le gambe e gli calca in bocca il foglio del decreto): fa a lui quello che per molti anni aveva desiderato fare a Elvira, della cui solitaria ricerca del piacere probabilmente era al corrente. E alla fine della storia Piachi vuole finire all'inferno, perché sente che la sua vendetta non è ancora completa. Tuttavia non si sa se lì ritroverà Nicolò. Il narratore infatti non ci dice niente – solo Piachi pensa che Nicolò sia laggiù. Possiamo facilmente immaginarci tuttavia che, se Kleist avesse continuato la narrazione, nei meandri dell'inferno Piachi avrebbe incontrato sua moglie, non Nicolò.

La malvagità, dunque, in questo racconto non è affatto universale, e soprattutto non appare come principio metafisico originario. Qui Kleist non era interessato alla malvagità come tale, ma al modo in cui una famiglia borghese, nell'andare in pezzi, potesse generare in tutti i suoi componenti atti e decisioni sempre peggiori. I personaggi non sono malvagi, ma si dibattono in trappole entro le quali non sono per nulla capaci di agire in modo positivo. Nicolò ricorda in maniera lampante il Lucifero del romanzo di Lewis. A ciò tuttavia dobbiamo aggiungere che nemmeno il Lucifero di Lewis è ormai identico al diavolo inteso in senso tradizionale. Non era un essere zoccoluto, dotato di corna, ma iniziava a somigliare agli umani, che così avevano sempre più difficoltà a riconoscerlo quando compariva tra loro – più o meno come nel romanzo di Adalbert Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* (1814), il diavolo assumeva l'aspetto di un uomo qualunque, grigio, che non dava nell'occhio. Verso la fine del diciottesimo secolo il diavolo aveva lasciato definitivamente il palcoscenico della metafisica tradizionale, e aveva trovato casa nel mondo degli umani.

Ma, anche all'interno di ciò, il terreno più familiare per Kleist divenne l'anima. «Noi siamo i nostri stessi diavoli, ci cacciamo da soli dal nostro paradiso»²⁵ – scrive un Goethe appena diciottenne in una lettera dell'autunno del 1767. Quest'affermazione avrebbe potuto essere un faro per Kleist. Pensiamo al conte F., nel racconto *La marchesa di O...*, che alla sua prima comparsa «[parve al]la marchesa [...] un angelo del cielo.»²⁶ Il conte – che sfrutta proprio questo suo atteggiamento angelico per trasformarsi in un uomo diabolico – è per la marchesa semisvenuta un'autentica apparizione. Almeno agli occhi della marchesa – perché il narratore non raffigura mai al lettore il conte come lei lo vide quel famoso tre del mese: «ero preparata a un depravato, ma non a un --- demonio!»²⁷ Il narratore non presenta il conte né come angelo né come diavolo, bensì come un uomo gravemente insicuro, roso dai rimorsi, per di più succube dei propri desideri. Un angelo che possiede anche un io diabolico. In altre parole: la dissociazione fatta persona.

Il conte F. si dibatte fra alto e basso, il lassù e il laggiù – pressappoco come i quattro fratelli in *Santa Cecilia*, i quali si preparavano a una malefatta contro Dio, e invece poi furono vittime dell'intervento divino. Il canto che urlano a mezzanotte sembra quello dei rei condannati alla dannazione eterna: «[...] dall'ultimo fondo del fiammeggiante inferno saliva alle orecchie di Dio, implorando pietosamente misericordia.»²⁸ Sono i figli dell'Inferno – almeno stando alle parole di uno dei personaggi del racconto, il commerciante di stoffe Veit Gotthelf, che osserva inoltre che i quattro ragazzi «dovevano essere possedut[i] dallo spirito maligno.»²⁹ È in ogni caso significativo che il magistrato cittadino non affidi l'indagine sullo «spirito maligno» a preti e teologi, ma a medici, seguendo il suggerimento dei quali i fratelli vengono rinchiusi nel manicomio della città. Il male ha assunto la forma della malattia mentale.

Kleist però ha secolarizzato il male e il diavolo, cercando contemporaneamente di far valere la sua esigenza di assoluto. Il male da una parte è di-

25 Lettera di J.W. Goethe a Ernst Wolfgang Behrlich del 10 novembre 1767, in *Goethes Briefe. Band I: 1764-1786*, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe [*Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*], München 1986⁴ [1962¹], p. 61.

26 KLEIST: *La marchesa di O...*, in *OHK*, p. 804 [KLEIST: *Die Marquise von O...*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 105].

27 *OHK*, p. 841 [KLEIST: *Die Marquise von O...*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 141].

28 KLEIST: *Santa Cecilia ovvero la potenza della musica (Una leggenda)*, in *OHK*, p. 929 [KLEIST: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 223].

29 *OHK*, p. 929 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 224].

ventato corollario della psicologia e del comportamento umano, dall'altra ha pur sempre mantenuto le sue dimensioni metafisiche. Per conseguenza, la dissociazione, condizione comune a molti dei suoi eroi, non è solo un sintomo psichico, ma una manifestazione tipica della struttura del mondo. Chi è prigioniero del proprio squilibrio può incolpare non solo se stesso, ma, come Kohlhaas, anche il «fragile ordinamento del mondo».³⁰

In proposito l'*Anfitrione* è l'esempio più significativo. Solo nella *Brocca rotta* il diavolo viene citato tante volte quanto in quest'opera teatrale. Ma il diavolo e il peccare nella *Brocca rotta* sono sottesi a uno schema abbastanza semplice. I personaggi menzionano il diavolo tramite rebus facilmente decodificabili, congegnati spesso come giochi di parole, e una volta che lo spettatore/lettore ha trovato la chiave per risolverli (giudice Adam = Diavolo, la sua caduta = il peccare, Eva = illibatezza), il mondo interiore dei personaggi non offre troppe complicazioni. Eva è l'unica eccezione, in quanto il male mette in pericolo la sua innocenza (paradisiaca) spingendola nell'incertezza. Quando però qualcuno vacilla (o più precisamente perde i punti di riferimento certi), allora Kleist ritrova subito la sua propria voce tragica, veramente kleistiana. Più o meno contemporaneamente alla *Brocca rotta* scrive l'*Anfitrione*, la cui eroina, Alcmena, è esposta a incertezze simili a quelle di Eva – con la differenza che, mentre nella *Brocca rotta* il mondo che circonda la ragazza è relativamente ben organizzato, e al massimo subisce qualche disfunzione, che però con mezzi opportuni può venir risolta (infatti alla fine della commedia l'incertezza della ragazza cessa di colpo, in apparenza senza lasciarle danni permanenti), attorno ad Alcmena tutto quanto si scambussola, inclusi cielo e terra.

Può uno qualsiasi metter ordine, se quanti sono responsabili dell'ordine sono loro stessi confusi? Sono gli dèi che nell'*Anfitrione* allestiscono un'autentica commedia infernale. Dèi che agli occhi degli uomini somigliano a diavoli. Provengono sì dall'alto, dall'Olimpo, però sono chiassosi esseri infernali. Hanno tutti due facce – *il male* in quanto tale, nella sua vera essenza, è difficile da cogliere proprio come quella «verità ultima», di cui Kleist sentì talmente la mancanza a partire dalla sua crisi kantiana. I personaggi del mondo terreno dapprima giudicano le macchinazioni dei celesti, di cui non capiscono niente, come trucchi. Ma sin dall'inizio intuiscono che non solo si è disgregato il mondo, ma che è stata messa a repentaglio anche la loro salute mentale. Al loro primo incontro Sosia dice

30 KLEIST: *Michael Kohlhaas*, in *OHK*, p. 712 [KLEIST: *Michael Kohlhaas*, in *id.*: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 15].

di Mercurio: «Chi diavolo l'ha partorito, quello?» (v. 136),³¹ e qui Kleist traduce puntualmente Molière: «Quel diable d'homme est-ce ceci?» (v. 297). Ma, dopo, Kleist inserisce due righe mancanti nel testo francese: «[...] se l'inferno l'avesse sputato / quello, non mi farebbe più spavento!» (v. 139-140).³² Sosia percepisce con precisione che Mercurio non solo lo depreda del suo aspetto, ma si annida anche nella sua anima: lo priva letteralmente del suo spirito. Più tardi in Mercurio intravede ormai il suo proprio io: «questo diavolo d'Io» (v. 743) [*dies Teufels-Ich*]³³ – dice di lui. In Molière non risulta questa magnifica e calzante espressione, come nemmeno la formula «vino del demonio» (v. 1048) [*Teufelswein*]³⁴: là dove Mercurio dice a Caride che dovevano aver bevuto un vino del demonio, nel testo francese si legge soltanto: «Nous avions bu de je ne sais quel vin» [avevamo bevuto non so che vino] (v. 1105). In Molière il diavolo rimane per lo più una figura retorica (aggiungiamo: Molière usa una serie di deliziose espressioni per il diavolo, che per lo più è un «diable d'homme» [diavolo d'uomo]), mentre in Kleist i personaggi si sentono davvero posseduti da lui. Quando Sosia chiama Mercurio «diavolo d'Io», non è chiaro se si riferisca a sé o all'altro – tanto sono identici fino all'inverosimile. Mercurio sarà il *Doppelgänger* [sosia, controfigura] di Sosia. E se Mercurio è «diavolo», anche Sosia diviene diabolico – pur essendo la cosa che teme di più. Mercurio ha sottratto l'identità a Sosia – così come Giove l'ha sottratta ad Anfitrione. Il diavolo non li minaccia semplicemente dall'esterno, ma li spacca in due dall'interno. E questa è davvero una situazione diabolica. Nelle lingue indoeuropee *due* può venire ricondotto alla radice **duon* (greco *dýo*, latino *duo*, tedesco *zwei*, inglese *two* ecc.); alla sua forma collaterale indoeuropea, la radice **dis-*, fanno capo il senso di separazione (latino *dis-*, greco *diá*, tedesco *zer-*), nonché la voce *diavolo*: *diábolos*, *diabolus*, *Teufel*, *devil* ecc. In Sosia si compie questa dissociazione, quando dice al suo signore, che si trova in una situazione simile: «Quell'altro Io, quell'altro servo vostro, / era di nuovo in preda del demonio / e a farla breve mi hanno dissosiato / come a voi vi hanno disanfitrionato.» (v. 2156-2159)³⁵

31 KLEIST: *Anfitrione*, in *OHK*, p. 197 [KLEIST: *Amphitryon*, in *id.*: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 251].

32 *Ibidem*.

33 *OHK*, p. 221 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 270].

34 *OHK*, p. 234 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 279].

35 *OHK*, p. 281 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 313].

All'inizio Anfitrione è altrettanto privo di sospetti e ritiene che si tratti di una trama del diavolo facilmente sbrogliabile, che lascia illeso il suo intimo. Invita Sosia a raccontargli tutto: «Io devo districarlo, questo enigma diabolico» (v. 616)³⁶ – dice (in Molière manca anche l'espressione «enigma diabolico» [*Teufelsrätsel*]). Ma capisce presto di essere finito ostaggio dello «spirito infernale» [*Höllengeist*] (v. 2096).³⁷ È «un orrendo capolavoro di Satana» (v. 1680)³⁸ privare un uomo delle proprie sembianze e della propria moglie. (Anche questa espressione manca in Molière.) Sia nel caso di Anfitrione, sia in quello di Sosia si prospettano tre spiegazioni dell'accaduto: o sono ammatiti, o stanno sognando, o sono ubriachi. Di qualsiasi di queste si tratti, in ogni caso si trovano in una situazione in cui non sono padroni di se stessi – cioè viene annullata la massima cartesiana «penso dunque sono». I confini della personalità non passano per dove la coscienza tenta di tracciarli. In confronto a ciò l'uomo sente a ragione che – per giovarci di un'espressione di Freud – non è più padrone in casa propria, ovvero è stato privato del proprio io. Come Anfitrione, che viene estromesso anche fisicamente da casa sua. La moglie a ragione gli domanda: «È un demone maligno forse / che ti ha fatto smarrire la memoria?» (v. 839-840).³⁹ Nel testo francese la domanda suona ben più innocente: «Est-ce qu'une vapeur, par sa malignité, / Amphitryon, a, dans votre âme, / Du retour d'hier au soir, brouillé la vérité?» [«Forse che un vapore con la sua malignità, / Anfitrione, ha nella vostra anima, / dopo il ritorno di ieri sera, intorbidato la verità?»] (v. 902-904). In Molière *vapeur* significa «humeur», cioè umore, liquido organico; in Kleist la spiegazione corporea o fisica si amplia in metafisica. Chi realizza tutto è Giove. Nella scena madre del secondo atto, che è interamente un'invenzione di Kleist, Giove definisce santa Alcmene, poiché la donna è senza peccato. Non si sarebbe macchiata di colpa – la rassicura, menzionando il loro incontro del giorno precedente –, neppure nel caso che le fosse comparso davanti un diavolo e dall'inferno l'avesse insozzata col fango del peccato (v. 1281-1290). Quello che Alcmene sente soltanto, Giove invece lo sa: alla donna ha fatto davvero visita, sotto le spoglie di Anfitrione, il diavolo in persona. Perciò la situazione è intricatissima: è stato Giove a rubare le sembianze ad Anfitrione, ma quelle di Giove sono state rubate da Satana, nascosto dentro di lui. E per questo il dio supremo diventa dissociato, esattamente come coloro che

36 *OHK*, p. 217 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 266].

37 *OHK*, p. 279 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 312].

38 *OHK*, p. 261 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 298].

39 *OHK*, p. 225 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 273].

lui stesso ha spinto alla dissociazione. Nell'ultima scena Alcmena parla di «notte infernale» [*Höllennacht*] (v. 2243).⁴⁰ È la notte della completa aberrazione e lacerazione dell'anima. Alcmena maledice il marito, perché l'aveva assoggettata col favore della «notte infernale». Quando però parla del suo errore, di cui adesso finalmente si è resa conto, commette lo sbaglio più grande, che ha come unico sbocco lo svenire. Si accascia tra le braccia di colui che crede il più detestabile di tutti.

L'*Anfitrione* parla della campagna di colonizzazione del male. Al fondo di tutte le storie e rielaborazioni dell'*Anfitrione* si cela una grande questione, tuttora attuale: la vita degli esseri umani si innesta su una connessione più profonda, trascendentale, o no? Il che ci riporta alla crisi kantiana del 1801. La risposta di Kleist nell'*Anfitrione* è: sì, la nostra vita si innesta su un tutto più grande, solo che questo non lo potremo mai afferrare, capire. E così, la cosa più pericolosa per l'uomo sembra sia ciò che lui desidera di più: la trascendenza. Non perché la trascendenza consumi o bruci tutto attorno a sé (come nella concezione tradizionale della mistica occidentale), bensì perché non la si può afferrare, malgrado si sia certi della sua esistenza. Alcmena paragona Giove a una *immagine* [*Bild*], all'immagine-ritratto [*Ebenbild*] di Anfitrione: «Era proprio come sarebbe una sua immagine, / un ritratto [*Gemälde*] dipinto con mano d'artista; / fedele al naturale [...]» – e continua osservando: «trasposto nel divino» (v. 1189-1192) [*ins Göttliche verzeichnet*].⁴¹ I due uomini sono perfettamente simili. E tuttavia non ci si può immaginare una contrapposizione più netta di quella che li separa. È la contrapposizione di celeste e terreno, divino e mortale. «E come trovo le parole, [...] / come faccio a spiegarti l'inspiegabile?» (v. 1122-1123)⁴² – chiede Alcmena. Inspiegabile non è che il dio sia sceso sulla terra, e nemmeno che due uomini si somiglino fino a poter essere scambiati l'uno per l'altro, bensì che due uomini siano *identici e al tempo stesso non identici*. Ovvero – considerando il punto di vista di Alcmena – inspiegabile è come uno stesso uomo possa esistere in modo divino e non-divino (diabolico) (quel che nemmeno la Marchesa di O... comprende del Conte F...). Nel lavoro teatrale di Kleist l'accento non cade sul fatto che *due* persone possano imitarsi recitando (come in Plauto), né sulla comicità della loro somiglianza (come in Molière), né sulla tremenda doppia esistenza di *un* uomo (come nella tematica del sosia), bensì sull'impossibilità di una chiara distinzione tra il bene e il male. Non soltanto il bene, anche il male ne esce relativizzato – Giove entra

40 OHK, p. 285. Traduzione modificata [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 316].

41 OHK, p. 240 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 283].

42 OHK, p. 237 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 283].

in una crisi non meno profonda di quella di Anfitrione. Giove soffre come Anfitrione: certo, si può trasformare in Anfitrione, ma non potrà mai essere Anfitrione. Vorrebbe «apparire» [*erscheinen*] ad Alcmena nella sua vera sostanza, ma non è possibile, svanirebbe nel nulla. La parvenza [*Schein*] è l'essere intimo di Giove, che può apparire solo come Anfitrione. La sua vera miseria è che egli non può incarnare nemmeno il male in quanto tale, ovvero il male assoluto. E così spinge Alcmena in un labirinto di immagini in cui lei vaga spaesata. Nulla è affidabile: non lo è la riproduzione [*Abbildung*] del bene, e non lo è quella del male. Ciascuna immagine rispecchia soltanto il suo opposto. Alla fine della commedia, ogni parvenza [*Schein*] si vanifica, proprio perché è la parvenza a vincere. Invano si cerca l'«originale», cioè il «male assoluto» o il «bene assoluto». Assoluta è solo la parvenza, che rende tutto relativo.

Das Böse, il male, accerchia tutti in modo che alla fine nemmeno i conquistatori ne restano indenni: ognuno gli si arrende. In *Anfitrione* il male non è l'espressione degli intenti malvagi e non è una categoria né morale né teologica. Piuttosto è una generica condizione umana, la *condition humaine*. In quest'opera il male agisce da soggetto spersonalizzato e generico, al cui uso nessuno sa sottrarsi. Qui appare quel male assoluto che Kleist aveva evocato nella sua lettera del 15 agosto 1801. La crisi kantiana di allora arriva a completa maturazione nell'*Anfitrione*: Kleist in esso presenta un mondo al quale manca ormai definitivamente ogni sorta di certezza. Questa mancanza completa però doveva aver procurato a Kleist una qualche soddisfazione: ecco l'assoluto che aveva sempre agognato – pur essendo l'assoluto della mancanza.

Traduzione di Vera Gheno



GIANLUCA MIGLINO (MESSINA)

SIMMETRIA DRAMMATICA E MITO

La «Contorsion» come modello poetologico nell'opera di Kleist

Es ist die Welt noch, die gebrechliche,
Auf die nur fern die Götter niederschaun.¹

1. Mito e «Contorsion» nel teatro di Kleist

In una lettera ad Adam Müller del 28 agosto 1807 in cui riferisce della lettura di *Anfitrione* e de *La brocca rotta*, Goethe concentra in un'immagine estremamente pregnante le proprie impressioni sui due drammi kleistianici, focalizzando in modo geniale il rapporto kleistiano col mito e individuando con l'occhio acuto dello scienziato delle forme la particolarissima cifra della costruzione poetico-drammaturgica che ne discende:

Secondo il mio modo di vedere per questa via antico e moderno si separano molto più di quanto non si fondano. Se si uniscono attraverso una contorsione le due estremità opposte di un essere vivente non si ottiene alcun tipo di organizzazione; si tratta solo di uno strano simbolo, come il serpente che si morde la coda.²

-
- 1 HEINRICH VON KLEIST: *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987-1997, *Band 2: Dramen 1808-1811*, Frankfurt am Main 1987, p. 249 [d'ora in poi si citerà da questa edizione abbreviata con la sigla *DK*, seguita dal numero arabo del volume e dall'indicazione della pagina]. «Ancora il mondo, il fragile mondo, su cui soltanto da lontano chinano gli occhi i nostri dèi» [trad. it. di Enrico Filippini, in HEINRICH VON KLEIST: *Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, p. 380. D'ora in poi si citerà da questa edizione con la sigla *OHK* seguita dal numero della pagina].
 - 2 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, II Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, herausgegeben von Karl Eibl zusammen mit Horst Fleig et al., *Bd. 6 (33)*, Frankfurt a.M. 1993, p. 229. Riportato anche in *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, herausgegeben von Helmut Sembdner, Frankfurt a. M. 1992, p. 146. [d'ora in poi quando non segnalato diversamente le traduzioni si intendono dell'autore di questo saggio].

Il sostanziale rifiuto della versione kleistiana del mito di Anfitrione da parte di Goethe ha, come è facile desumere anche pensando al destinatario di questo giudizio, molto a che fare con una polemica neanche troppo implicita contro il tentativo di identificare proprio nel teatro di Kleist una possibile realizzazione di quella sintesi tra antico e moderno che Goethe stesso aveva auspicato nel suo saggio su Winckelmann del 1805, di vedere cioè nell'opera di Kleist il compimento (e quindi anche il possibile superamento) dell'opera di Goethe.³ Ma, al di là della polemica più o meno diretta con Müller, già qualche settimana prima della lettera Goethe aveva annotato nei diari un giudizio altrettanto pregnante e ancora più noto:

L'Anfitrione di Kleist contiene niente di meno che una trasposizione cristiana del mito, in cui si allude in modo velato alla Madonna dello Spirito Santo. Così accade nella scena tra Giove e Alcmena. Il finale però è sudicio.⁴

È evidente anche qui come la lettura goethiana sia stata influenzata profondamente dalla prefazione e dalla mediazione di Adam Müller, che contribuì non poco alla percezione di Kleist (da parte di Goethe e non solo) come di un rappresentante del tipico sincretismo cristiano-romantico.⁵ Ma altrettanto vero è che anche qui, al di là della polemica e del rifiuto, Goe-

-
- 3 Cfr. su questi punti la classica monografia di KATHARINA MOMMSEN: *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974, p. 27 s.. Nella prefazione alla prima edizione della commedia, uscita a Dresda nel 1807 per la «Arnoldische Buchhandlung» il curatore Adam Müller situa esplicitamente l'operazione kleistiana nell'ambito della discussione sul rapporto tra antichi e moderni: «Mir scheint dieser Amphitryon weder in Antiker noch Moderner Manier gearbeitet: der Autor verlangt auch keine mechanische Verbindung von beiden, sondern strebt nach einer gewissen poetischen Gegenwart, in der sich das Antike und Moderne – wie sehr sie auch ihr untergeordnet sein möchten, dereinst wenn getan sein wird, was Goethe entworfen hat – dennoch wohlgefallen werden.» [riportato in *DK*, I, p. 871; «Mi sembra che questo Anfitrione non sia rielaborato né nella maniera antica né in quella moderna: l'autore non desidera una connessione meccanica dei due termini, ma aspira ad un certo *presente poetico* in cui l'antico e il moderno – per quanto possano essere ad essa subordinati se deve essere portato a termine ciò che Goethe ha auspicato – tuttavia si possono conciliare.».]. La formulazione goethiana riprende i termini della prefazione di Müller e vi risponde polemicamente.
- 4 *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, cit. p. 160. La quinta scena del secondo atto, cui Goethe fa qui riferimento, è una totale invenzione di Kleist rispetto ai modelli di Plauto e Molière e rappresenta per questo il punto nodale della *Contorsion*, con la sua (con) fusione di divino ed umano, di antico e moderno, di mitico e soggettivo-romantico.
- 5 Su questo problema cfr. JOCHEN SCHMIDT: *Goethe und Kleist*, in «Goethe-Jahrbuch» 112 (1995), pp. 111-119.

the intuisce per primo un tratto profondo e ricorrente dell'immaginario kleistiano, segnalando anche implicitamente come questa riscrittura della «storia» dell'immacolata concezione, camuffata com'è in un mito classico, apra la possibilità di una mitizzazione della stessa materia cristiana.⁶

In altri termini, anche se non è questo il luogo per riprendere la discussione sulle ragioni del rifiuto, sempre più radicale nel corso del tempo, che Goethe oppose all'opera e alla personalità di Kleist,⁷ è piuttosto facile oggi constatare come proprio ciò che Goethe critica e rifiuta nella poesia di Kleist costituisca ciò che il lettore oggi giudica «moderno» o «ancora attuale» nella sua opera, ovvero che, al netto della critica negativa, quasi sempre Goethe abbia colto nel segno, ponendo in rilievo alcuni nodi fondamentali dell'immaginario kleistiano.⁸

Così accade anche a proposito del giudizio su *Anfitrione* citato in apertura e dei due elementi che in esso sono posti in relazione tra loro: la cifra strutturale della drammaturgia kleistiana e il rapporto con il mito, sia

6 Cfr. la lettera di Goethe a Riemer del 14 luglio 1807, in GOETHE: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit. p. 205. Si confrontino su questo punto HANS GEORG GADAMER: *Kleist - Il Dio del sentimento più intimo*, in *id.: Problemi del Romanticismo*, a cura di Ugo Cardinale, vol. I: *Storia e dottrine politiche, filosofia, arti e mito*, Milano 1983, pp. 347-357; HANS-JÜRGEN SCHRADER: *Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists Amphitryon*, in *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Verena Ehrich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader, Martin Stern, Würzburg 1998, pp. 191-207; WOLFGANG BARTHEL: *Die Madonna und der Gott. Zu kunstprogrammatischen Aspekten bei Heinrich von Kleist*, in «Beiträge zur Kleist-Forschung» (1983), pp. 29-36; HENRI PLARD: *Gottes Ehebruch? Sur l'arrière-plan religieux de l'«Amphitryon» de Kleist*, in «Études Germaniques», 16 (1961), pp. 335-374.

7 Sul presunto rapporto di competizione (da parte di Kleist) e incomprensione e rifiuto (da parte di Goethe) esiste una vastissima letteratura critica, cfr. DIRK GRATHOFF: *Goethe und Kleist. Die Geschichte eines Mißverständnisses*, in *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von Richard Fisher, Frankfurt a. M.; Bern; Berlin; New York; Wien 1995, pp. 313-327.

8 Nella lettera citata (cfr. nota 1) Goethe ad esempio enuclea a proposito della *Brocca rotta* un altro tratto fondamentale della drammaturgia kleistiana e al tempo stesso del teatro moderno, il «teatro invisibile» («unsichtbares Theater») e il ritirarsi dell'azione scenica nell'analisi dialettica di eventi già avvenuti. Secondo Goethe in Kleist vi è cioè una relazione diretta tra la *Contorsion* e la costruzione di simmetrie drammatiche da cui non scaturisce una vera azione, come nella *Brocca rotta*, dove l'elemento dialettico si concentra sulla ricostruzione dell'antefatto, conferendo alla drammaturgia una «stationäre Prozeßform», una forma di svolgimento stazionaria, che nuoce al teatro come azione.

esso classico, cristiano o «moderno». L'*Anfitrione* è infatti sicuramente l'opera drammatica di Kleist che, insieme alla *Pentesilea*, più esibisce questo legame fra forzatura della struttura drammaturgica e ripresa «deformante» del mito. La rielaborazione del mito omerico di Anfitrione tradisce ovviamente già dal sottotitolo *Commedia tratta da Molière* [*Lustspiel nach Molière*] la coscienza dell'artificiosità della ripresa della storia mitica, che si caratterizza per lo stretto intreccio di tre temi fondamentali: quello, declinato da Kleist con taglio estremamente denso e moderno, dell'identità e della coscienza di sé, quello del teatro nel teatro (e quindi della struttura drammaturgica), quello del gioco con il mito, e in particolare con l'ambiguità da Goethe sottolineata dell'evocazione del mito cristiano all'interno del mito classico.

Rielaborando una materia che, sulla base del modello classico, è già tutta esemplarmente centrata sulla cifra costruttiva dello sdoppiamento dell'azione, Kleist non poteva che approfondire questo tratto strutturale trasponendolo su un piano la cui forza e il cui fascino consistono nell'ambiguità costante tra contaminazione delle valenze mitiche classiche e cristiane e loro traduzione moderna su di un piano soggettivo e psicologico. Il confronto tra Alcmene e Giove, che è comprensibile solo sulla base di quella «trasposizione nel divino»⁹ che Alcmene opera dentro di sé con l'immagine di Anfitrione, giunge alla messa in questione dell'identità divina e della capacità di resistenza della stessa integrità del proprio sentire. Nell'ultima scena appare chiaro come il sentimento di Alcmene sbaglia e non sbaglia al tempo stesso, o, detto diversamente, come Alcmene si decida sempre per l'Anfitrione che le è presente dinanzi ai sensi, ovvero, né per l'uno né per l'altro, né per il vero né per il falso, quanto piuttosto per quello su cui lei può concretamente proiettare l'immagine, quella sì veramente divina, che ha dentro di sé, quella rappresentazione del proprio sentire che, ovviamente, è anche mito, cioè mitizzazione e trasposizione non solo dell'Anfitrione umano, ma anche del Giove istituzionale, che viene adorato solo perché su di lui viene proiettata questa stessa immagine mitizzante. Il sentimento di Alcmene non sbaglia proprio perché in tutto ciò che le appare ella vede Anfitrione, ovvero, il suo sentimento sbaglia sempre, anche di fronte al vero Anfitrione, che viene trasposto sempre nell'immagine che si forma nel «cuore», unica e nuova istanza da cui, almeno in questo dramma, emanano possibili valenze mitiche.

La fiducia in Alcmene, che Anfitrione proclama nell'ultima scena, può in tal senso solo significare una sostanziale rinuncia alla fiducia nella divi-

9 KLEIST: *Anfitrione*, OHK, p. 240 [KLEIST: *Amphitryon*, DK, I, p. 422].

nità, divenuta ora troppo ambigua per essere fondante. Anche Anfitrione ripete così sostanzialmente quel processo di divinizzazione dell'umano compiuto da Alcmena con la sua trasposizione dell'immagine dell'amato su di un piano divino e bollato da Giove come *Abgöttere* [idolatria].¹⁰ In tal senso in *Anfitrione* l'unione dell'umano e del divino si rivela essere quanto mai ambigua, certo non leggibile univocamente come pegno per un futuro rapporto immediato tra le due sfere, che pure – e questo è l'evento mitico al centro del dramma – tornano ad avere un nuovo e sconvolgente contatto diretto. Ciò che è chiaro in conclusione dell'itinerario sdoppiato della tragicommedia è che l'individualità, sia essa umana o divina, per costituirsi ha bisogno del rispecchiamento nell'altro. Lo stesso Giove ha bisogno di riconoscersi nella lacrima di Alcmena, ha bisogno dell'amore di un umano, il che significa anche che una nuova, moderna manifestazione del divino può darsi solo a condizione di una relativizzazione del divino stesso. Ciò implica, nell'ambito della ricerca dell'assolutezza che caratterizza i personaggi kleistiani, una sostanziale messa in dubbio della divinità del divino. In altri termini, proprio nel momento in cui si configura una sua possibile nuova e moderna manifestazione, il divino cessa di essere un perno metafisico cui l'umano può riferirsi. Il sentire dell'uomo moderno rimane disorientato soprattutto *dopo* il (possibile) contatto col divino, che pure avviene, ma il cui esito può essere o lo stallo del silenzio e della *Sprachlosigkeit* [afasia] della battuta finale di Alcmena, o il tentativo di ri-pensare questo evento inaudito annullandone il carattere tremendo ma potenzialmente salvifico, cioè riducendo il divino all'umano, psicologizzando anche il sentimento del Dio, come nel caso di Giove.

La messa in questione dell'identità divina è così l'elemento più radicale della rielaborazione kleistiana del mito, in un sostanziale slittamento della fabula classica da un piano sociale (e quindi potenzialmente comico, come in Molière) a uno metafisico (e quindi tragico), slittamento che coinvolge ovviamente *in primis* il problema dell'identità, che non a caso viene tematizzata sempre nella forma della negazione.¹¹ Così, la prima riattivazione esplicita del mito classico nel teatro di Kleist, col suo radicale approfondimento delle implicazioni psicologiche della possibile irruzione dell'elemento mitico-divino nella sfera del sentire soggettivo, mostra da un lato l'intima connessione esistente nell'immaginario kleistiano tra mito e simmetria drammaturgica, ma dall'altro non conduce per

10 *DK, I*, p. 430 [OHK, p. 250].

11 Cfr. su questo importante punto BERNHARD GREINER: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum 'Fall' der Kunst*, Tübingen/Basel 2000, p. 233.

ora all'elaborazione di una struttura drammatica radicalmente innovativa, anche perché la favola classica di Anfitrione offriva in tal senso già un'impalcatura consolidata e quindi ideale per una convergenza forzata tra antico e moderno.

Tanto più significativo è allora il fatto che già nel primo dramma kleistiano, la *Famiglia Schroffenstein*, la forzatura drammaturgica in quanto principio non solo strutturale ma anche ermeneutico sia non solo evidente ma persino esplicitamente tematizzata. Ad essere sottoposto ad un processo di *Contorsion* è qui infatti, oltre che la trama e l'intreccio, lo stesso nucleo drammatico. La ricerca della verità al centro della trama viene infatti deformata fino alla paradossale e tragica coincidenza degli estremi, che vede gli eredi dei due rami della famiglia trovare il compimento del loro amore nella morte e quindi nell'estinzione delle stesse famiglie. Una realtà tutta da interpretare nella sua frammentazione ipotetica (il ritrovamento del cadavere del figlio bambino della famiglia Rossitz) viene violentemente deformata con un puro atto linguistico e tradotta in un modello interpretativo rigido, univoco e privo di contraddizioni, quello della colpa (dell'altro ramo) e della vendetta.

Warwand, il nome del nemico, nella sua univoca e facile comprensibilità, diventa così il veleno della conoscenza, l'incarnazione stessa del male, il suo stesso nome nella sua inequivocabile fissità: «Iddio ci ha dato il raro dono di riconoscere la schiera dei nemici in modo chiaro, trasparente, come una cifra tonda. Warwand, sta tutto in questo nome come il veleno in un barattolo.»¹² Sylvester fa diretta esperienza e diventa progressivamente cosciente del fatto che la verità non è null'altro che un'abbreviazione, una semplificazione nel corso di un lungo e difficile processo di ricerca rispetto alla quale ci si richiama sempre ad una presunta facoltà di interpretare concessa da un'istanza superiore. La semplificazione linguistica, la fissazione su e di un nome diventa allora l'unico modo per eliminare l'ambivalenza che è al fondo della complessità del reale. E così nella *Famiglia Schroffenstein* il linguaggio stesso diventa, già oltre e fuor di metafora, un'arma mortale, come sarà in modo molto più clamoroso e innovativo dal punto di vista poetico nel finale di *Pentesilea*.

Il linguaggio è qui potere, l'interpretazione è sempre violenza, e tutto questo si riflette intimamente nella struttura stessa del dramma. Già in questa prima opera infatti analisi e azione sono così intimamente intrecciati nella struttura drammatica che la loro messa in scena linguistica

12 KLEIST: *La famiglia Schroffenstein*, OHK, p. 11 [KLEIST: *Die Familie Schroffenstein*, DK, I, p. 129].

conferisce ad ogni più banale particolare una polisemica rilevanza simbolica. La simmetria delle configurazioni drammaturgiche è intimamente determinata dallo schema binario amico-nemico e viceversa e anche l'esperienza viene ridotta a tale schema binario, con la conseguenza che ciò che si adatta all'un termine dell'opposizione può adattarsi anche all'altro, fino all'estremo, per cui ad ogni azione corrisponde una reazione, e le stesse vittime sono simmetriche e corrispondenti (Philipp e Peter, Aldöbern e Jeronimus, Agnes e Ottokar): «Di fatto è tutto uguale da entrambe le parti, persino le circostanze del misfatto.»¹³

Il dramma è infatti costruito a partire dal suo centro, che è lo scambio d'abito del finale, una scena puramente simbolico-pantomimica che determina a ritroso la struttura analitica del dramma. In realtà, sia la guerra tra le due famiglie, sia l'amore tra i due eredi, in quanto azioni parallele, non sono null'altro che risposte ermeneutiche ad un fatto – il dito tagliato del bambino – che va appunto chiarito e nella cui interpretazione consiste l'azione drammatica. Ma la morte dei due figli Ottokar e Agnes, già modello esemplare di una possibile coppia edenica che potrebbe segnare quel nuovo inizio della storia su cui si tornerà più avanti, è anche presentata come sacrificio dal chiaro carattere mitico-rituale che però, proprio per la sua potenziale ripetitività rituale, di fatto impedisce il riazzeramento e il nuovo inizio della storia.¹⁴ Il conflitto al centro del dramma ha infatti come è noto la sua origine storica profonda in un *Erbvertrag*, un contratto ereditario, che vige da imprecisati tempi antichi e che ha a che fare con l'evento da interpretare come «la mela con il peccato originale».¹⁵ Ma, dagli accenni chiaramente antirousseauviani che caratterizzano l'esito del dramma emerge come per Kleist già qui non solo non abbia senso un ritorno ad una natura originaria, ma non possa valere neanche l'idea di un avanzamento nella e oltre la storia, dal momento che, accettando le condizioni del contratto ereditario, l'unica simmetria possibile diviene appunto quella della morte dei due eredi: «JOHANN: [...] Siamo alla meta. / SYLVIUS: Già alla meta? Presso mia nipote uccisa?»¹⁶

13 *OHK*, p. 70 [*DK*, I, p. 200].

14 Cfr. il saggio di MATTHIAS LUSERKE-JAQUI: *Familienmuster – Musterfamilien. Über Heinrich von Kleists «Die Familie Schroffenstein» (1803)*, in *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstitution von Familie in der Literatur*, herausgegeben von Claudia Brinker-von der Heyde und Helmut Scheuer, Frankfurt a.M. 2004, pp. 113-133, in cui l'autore parla esplicitamente di variante moderna di un sacrificio rituale dei figli.

15 *OHK*, p. 12 [*DK*, I, p. 131].

16 *OHK*, p. 96 [*DK*, I, p. 229]. Sul *Sündenfall* [peccato originale] come motivo strutturale della *Famiglia Schroffenstein* cfr. HANS-DIETER FRONZ: *Verfehlt und*

Sui riferimenti al modello teologico-teleologico del peccato originale e sulla sua possibile trasformazione nel mito moderno per eccellenza si tornerà nella seconda parte del saggio. Per ora interessa sottolineare come già qui questo tema conduttore dell'opera kleistiana si intrecci indistricabilmente con il problema della concatenazione della struttura drammatica. Più in generale, nei primi drammi i riferimenti mitici sono per lo più indiretti e allusivi e non vengono ancora strutturati in una rete più coerente di relazioni interne. Nella *Brocca rotta* ad esempio il chiaro e insistente riferimento al peccato originale si dimostra, nonostante o forse proprio a causa della sua evidenza, piuttosto ambiguo, e anzi in ultima istanza ingannevole o paradossale se si considerano l'azione drammatica e il rapporto tra i personaggi di Adamo ed Eva. Adamo è infatti sì colui che commette il peccato originario e costruisce una struttura non solo drammatica ma anche di potere nel tentativo di occultarlo. Ma in che senso Eva corrisponde alla sua matrice mitica? Dove si nasconde, nel testo, la sua funzione di seduttrice e di mediatrice del male e della caduta? Nella trama della commedia Eva sembra infatti non solo compiutamente innocente, ma addirittura vittima, eroina capace di resistere con la forza del silenzio e per amore all'ingiusta ma possibile assunzione di colpa, alla colpa cioè di aver distrutto, con la brocca, l'integrità di un mondo caratterizzato già per questo con chiari riferimenti mitici. Una luce diversa sul personaggio di Eva e sulle sue valenze mitiche può gettarla la variante della conclusione,¹⁷ in particolare il dialogo tra Eva e Walter sul problema tipicamente kleistiano della verità. In questa scena Eva riconosce, come Alcmena, la verità solo nell'immagine delle monete, dove è riprodotto il ritratto del re di Spagna (un'anticipazione delle figure di Giove, dell'imperatore e dell'Elettore), ritratto che però per Eva diviene subito il motore di un processo di associazione con l'immagine del volto divino: «Se voi mi avete dato la verità? O volto divino / su di esso profondamente inciso! O Gesù! / Che io non riconosca mai più simili monete!»¹⁸ Qui, come farà anche Käthchen, Eva passa direttamente dal principio dell'autorità politica a quello divino, e anche qui ciò avviene attraverso la mediazione dell'immagine, come accadrà anche ad Alcmena e a Penthesilea. Questo momento di conversione di Eva alla verità può però

erfüllte Natur: Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 2000, pp. 89-95.

17 Per gli aspetti filologici cfr. *DK, I*, p. 854.

18 KLEIST: *Der zerbrochne Krug. Variant*, *DK, I*, p. 376. Su questi punti cfr. BEDA ALLEMANN: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, Bielefeld 2005, pp. 372-383 e relativi rimandi bibliografici.

avvenire solo sulla base della totale libertà con cui Kleist costruisce in questa variante il punto di svolta dell'azione drammatica attraverso un'allusione mitologica, cioè tramite un mezzo retorico che conta sulla forza di convinzione esercitata dall'evocazione di associazioni mitiche, siano esse, come in questo caso, bibliche o, come accade altrettanto spesso, classiche. Il fatto che questi versi siano stati pubblicati già nella prima edizione a stampa come semplice variante testimonia il fatto che qui Kleist è ancora alla ricerca di un personale linguaggio figurativo capace di strutturare in modo coerente livelli di discorso per ora solo impliciti. E in ogni caso anche qui lo slittamento rimane quanto mai ambiguo: Eva scavalca infatti la logica di Walter attraverso la semplificazione e l'identificazione: al posto del re viene inserito addirittura il principio divino stesso, o meglio, prima il principio divino in generale, poi la figura incarnata del redentore. In altri termini, il gioco con le allusioni mitiche è qui ancora in gran parte retorico, non strutturato in modo tale da poter essere preso alla lettera. E tuttavia in queste scelte retoriche si nasconde già un'ambiguità che non va sottovalutata e che, anche nel caso di questa commedia, mette in questione il lieto fine. Adamo ha infatti costretto i due amanti in una rete di menzogne e ambiguità dalla quale non è possibile uscire semplicemente con mezzi retorici (come cerca di fare Eva quando rompe il suo silenzio), una situazione in cui quella comprensione reciproca prima basata sull'immediatezza del sentimento non è più realmente possibile e deve essere sostituita o trasposta sul piano retorico delle figurazioni e dei riferimenti mitici.

2. Dal mito arcaico al mito «moderno»: *Pentesilea, Käthchen, Homburg*.

In *Pentesilea* la forzatura simmetrica è un movimento interno perfettamente trasposto nel cuore della costellazione tragica, e cioè nel rapporto, sfalsato e quindi sottoposto a forzatura allo scopo di raggiungere un'impossibile convergenza, tra i due personaggi centrali. Nella quarta scena Achille, anticipando *Homburg*, si distrae durante la discussione sulle strategie della battaglia e non partecipa alle decisioni governate da pratica razionalità degli altri principi greci, iniziando così ad emanciparsi dalla loro logica e a inoltrarsi nella sfera mitica dell'eros. Lo stesso avviene nella scena seguente a *Pentesilea*, che entra in conflitto con la razionalità di Proteo, razionalità che, a differenza di quella utilitaristica dei Greci, è sì volta alla «festa delle rose», cioè a rendere possibile la vita, ma comunque si muove all'interno di un sistema di norme e regole in cui non vi è posto per il *Gefühl* [sentimento] individuale. In simmetria con la scena precedente, an-

che qui Pentesilea inizia la sua trasformazione nel segno del distacco dalla comunità e dell'appartenenza alla sfera dell'eros. Tra i due personaggi vi è però da subito una differenza fondamentale, in cui si esprime la distorsione della simmetria forzata e che è la premessa dell'esito tragico: mentre per Achille l'associazione e l'intreccio tra guerra e amore è e rimane metaforica, per Pentesilea il «come se» non esiste, sostituito dalla totale identità delle due sfere, che culminerà nella famosa ma in tal senso veramente significativa rima tra *Küsse* e *Bisse* [baci e morsi].¹⁹

La scena sesta riassume nella metafora dell'intreccio delle corone di rose la fusione di amore e guerra, dove però, ed è questo che la razionalità schematica dei Greci non sa cogliere se non con stupore, la guerra è finalizzata alla cerimonia d'amore, l'una cosa conduce all'altra, e non, come avviene per Pentesilea, l'una cosa si identifica con l'altra, cioè l'amore si realizza nella guerra, l'eros nella morte. Conseguentemente, nella scena decima Pentesilea opera l'abolizione letterale del costruito metaforico, identificando, senza «come se», Achille con Elio (il sole),²⁰ per poi subito dopo rivelare, con il suo impulso di gettarsi nel fiume in cui il sole si riflette, il risultato finale dell'equazione compiutasi nel suo intimo, cioè l'identità di amore e morte.²¹

Nel dialogo d'amore tra Pentesilea e Achille della quindicesima scena vi è un passaggio che richiama da vicino il dialogo tra Alcmene e Giove della quinta scena del secondo atto di *Anfitrione*, un passaggio che anche qui si concentra sulla differenza-abisso tra immagine e nome, tra volto e segno convenzionale.²² Il nome è come l'anello, come il simbolo che in ultima istanza può andare anche perduto e che per questo non identifica l'ineffabilità del sentire, è pura convenzione, per cui Pentesilea chiede ad Achille se egli saprebbe trovarla, cioè pensarla e raffigurarsela ad occhi chiusi, anche senza l'aiuto dei segni. A tale quesito radicale Achille dà una risposta

19 KLEIST: *Penthesilea*, DK, 2, p. 254. Filippini rende la rima dell'originale con «amore, orrore» [OHK, p. 384].

20 È qui evidente l'analogia tematica con la «trasposizione nel divino» compiuta da Alcmene con l'immagine di Anfitrione, con un effetto di mitizzazione ancora più marcato, ma anche più nettamente tragico.

21 Si cfr. più oltre, nella scena XIV, la chiarissima affermazione della protagonista: «Zum Tode war ich nie so reif als jetzt» DK, 2, p. 205; «[...] non sono mai stata così matura come adesso per la morte» [OHK, p. 343].

22 «ACHILLES: [...] Unbegreifliche, wer bist du? / Wie nenn ich dich, wenn meine eigne Seele / sich, die entzückte, fragt, wem sie gehört? / PENTHESILEA: Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge.» [DK, 2, p. 210] [«ACHILLE: [...] Incomprensibile, chi sei? Chi devo dire, se la mia anima estasiata si chiederà a chi appartiene? PENTHESILEA: Se te lo chiede, nomina questo volto.» OHK, p. 348].

appunto solo traslata e metaforica, e per questo quanto mai ambigua: l'immagine dell'amata è precisa come le facce di un diamante, una risposta in cui cioè non solo si rinvia ad un'altra immagine-simbolo complementare a quella dell'anello, ma anche ad un simbolo dalle molteplici facce. E così, mentre Pentesilea vuole una catena che li unisca e sia più forte del tempo e del caso, Achille risponde sempre e di nuovo con similitudini, con costrutti metaforici di cui Pentesilea, ormai sprofondata nella propria logica fatta non di metafore ma di pure identità, si fida fatalmente.

Ma il punto fondamentale di questa catena di ambigue sfasature nella simmetria tra i due personaggi emerge quando Achille chiede da dove discenda e a quando risalga²³ la legge «contro natura» delle Amazzoni, e Pentesilea risponde che essa sgorga «lontano, dall'urna di tutto ciò che è sacro», «giù dalle cime dei tempi»,²⁴ che si tratta cioè di una legge che discende dalle antichissime madri come quella di Achille dai padri e che entrambi accolgono per questa sua origine che si perde all'indietro nel tempo muti e senza interrogare. Da queste parole di Pentesilea è chiaro come si configuri qui implicitamente una particolare filosofia della storia: sacro è ciò che viene prima della storia e vale per questo al di sopra di essa. Ma a questo nucleo sacro Achille contrappone il paradigma della natura, che vige ovviamente solo contro l'innaturalità della legge delle Amazzoni, ma non contro quella eventuale delle leggi dei Greci, approfondendo anche in questo ambito di filosofia della storia dagli echi ambiguamente rousseauviani l'asimmetria sottesa alle forzature drammaturgiche. A questo si collega un altro argomento centrale del racconto di Pentesilea: la procreazione delle Amazzoni ha un carattere puramente rituale, dal momento che la sacerdotessa si rivolge direttamente a Marte, cui trasmette ed affida il desiderio di vita della sua stirpe. Il dio indica allora un popolo che serva alle Amazzoni come vicario che stia letteralmente al suo posto.²⁵ Questo rapporto di rappresentanza, che è in realtà una sostituzione, è qui visto nella sua cornice originaria, quella mitica del rito, ma è anche uno dei motivi e dei meccanismi fondamentali dell'immaginario kleistiano. Solo che, a differenza degli altri prescelti dal dio, Achille non è sostituibile, dal momento che è egli stesso (semi)divino e che a Pentesilea non appare come surrogato del dio, ma anzi sembra più divino di Marte stesso. Il meccanismo mitico e sovraperonale, puramente non soggettivo del rito si spezza e con esso

23 *OHK*, p. 350 [«woher» e «von wannen». *DK*, 2, p. 213].

24 *OHK*, p. 350 [«Fern aus der Urne alles Heiligen [...] von der Zeiten Gipfeln nieder», *DK*, 2, p. 213].

25 «Als Stellvertreter» [*DK*, 2, p. 218; cfr. *OHK*, p. 354].

la possibilità della simmetria, e il tragico scaturisce proprio da questa *Contorsion* che si produce nel tessuto stesso del mito originario.²⁶ Come nella *Famiglia Schrockenstein*, in cui il contratto ereditario, che è anche originario, è in realtà violenza ed errore, legge arbitraria e convenzionale come le altre e che come queste rivela la corruzione del mondo e la rottura dell'unità originaria che invece vorrebbe sanare, preservare o ripristinare, anche nel caso delle Amazzoni il rito che rinnova perennemente il mito originario non è niente di più che una im-posizione, una reazione ad una violenza che si autopone come legge e verità fondante. In modo analogo a quanto invece avviene nella *Käthchen*, in cui la protagonista riceve nel sogno che fa simultaneamente al conte l'immagine dell'amato, qui è la madre di Pentesilea che le rivela il nome del futuro sposo, anche qui in una simmetria complementare tra i due personaggi femminili, dove l'una deve associare un'immagine a un nome, l'altra un nome a un'immagine. E così, come per Käthchen il sogno significa la rottura della continuità della propria vita, anche per Pentesilea la rivelazione del nome significa la rottura della simmetria mitico-rituale della legge delle Amazzoni: Pentesilea parte «meno per compiacere Marte, il gran dio che mi aveva chiamata, che l'ombra di Otrera».²⁷ Per Pentesilea cioè sacra non è più la vecchia legge, ormai cristallizzatasi in ideologia di stato, non la volontà della regina che trasmette quella del dio, ma la volontà della madre, che si muove già nella sfera dell'individualità del *Gefühl*. D'altro canto, anche per Pentesilea l'amore non si rivolge tanto ad un uomo in carne ed ossa quanto alla sua immagine potenziata dall'arte e dalla poesia.²⁸ La scena XVI rappresenta in tal senso l'idillio dell'opera, che, come sempre in Kleist, si conclude, più che con il ritorno alla realtà, con la distruzione irreversibile della realtà da cui i personaggi si sono distaccati. Così, quando nell'ultima scena l'arco cade dalle mani di Pentesilea, si chiude il cerchio della vicenda delle Amazzoni, anche qui con una convergenza degli estremi, una contorsione che, deviando

26 Sul rapporto tra mito e soggettività nella *Pentesilea* cfr. GERHARD KAISER: *Mythos und Person in Kleists «Penthesilea»*, in *id.: Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, pp. 209-239.

27 *OHK*, p. 356 [«Mars weniger, / dem großen Gott, der mich dahin gerufen, / Als der Otrere Schatten, zu gefallen.» *DK*, 2, p. 221].

28 Come non pensare qui alle gesta di Achille narrate dai cantori, prima di tutti Omero. Si ricordi che l'Iliade ha ventiquattro canti come le scene di *Pentesilea*. Si è già rilevata la stretta contiguità di Penthesilea nel suo rapporto con l'immagine con l'altro personaggio femminile propriamente mitico del teatro di Kleist, Alcmena. E d'altronde quando Achille le appare a Penthesilea sembra che il dio Marte stesso sia disceso dall'Olimpo, in analogia con il Giove di *Anfitrione*.

dalla simmetria, fa coincidere inizio e fine, e anche qui, come avverrà in modo molto più ambiguo nel finale apparentemente fiabesco della *Käthchen*, in modo che il sentire della protagonista si spezzi tragicamente.

D'altronde anche in *Pentesilea* vige una scansione triadica dei tempi mitici, uno schema che però appare capovolto già dall'inizio dal fatto che all'origine sia il caos.²⁹ La legge da cui scaturisce lo Stato delle Amazzoni si riferisce dal canto suo alle Erinni e alle Furie, cioè alla generazione di divinità antecedente a quella degli dèi olimpici, a cui invece fanno riferimento i Greci. Anche i due paradisi sono inconciliabili e questo rende la simmetria dialettica dei destini dei due personaggi talmente tragica da potersi risolvere solo dissolvendosi. Nell'ultima scena, dopo lo scempio compiuto su Achille, Pentesilea crede infatti di svegliarsi in paradiso. Ma l'origine non è il paradiso perduto, bensì soltanto il suo mito, come testimonia il fatto che la meta non sia l'elisio ritrovato, ma la tragica autoestinzione dell'eroina.³⁰ La scena conclusiva avvicina questo finale a quello di Amleto e di altre tragedie shakespeariane dalla conclusione relativizzante, in cui cioè la tragedia è ricondotta al suo valore di *exemplum* individuale rispetto ad una legge universale che pretende di valere nonostante la lacerazione operata dal caso singolo nel tessuto della necessità. Ma questa legge in Kleist non è più semplicemente affermabile ritirando l'inaudito che è avvenuto. Lo spostamento è avvenuto, lo scarot rimane, non più ricomponibile secondo i mezzi tradizionali.

Nel suo monumentale studio sulla drammaturgia kleistiana,³¹ Beda Allemann individua la prima mitologia privata di Kleist dopo la crisi kantiana in un'idea di reincarnazione di tipo vagamente esoterico assimilabile alle idee espresse da Lessing nella *Educazione del genere umano* (1780). Questa svolta apparentemente occultistica verso la parapsicologia tardo-illuministica o già romantica viene vista da Allemann come la personale *Neue Mythologie* di Kleist, o comunque come il suo aspetto tematicamente più rilevante. È dal confronto con questa tematica mitica che secondo Allemann bisogna prendere le mosse, anche se essa emerge esplicitamente per la prima volta solo nella *Käthchen di Heilbronn*, anche se il motivo del «sogno vero» compare già nella prima versione della *Famiglia Schroffenstein*

29 «Das Chaos war, / Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher» [DK, 2, p. 159] [«Il caos da cui sorse il mondo era molto più discernibile»; OHK, p. 304].

30 Su questi punti si veda il commento di HINRICH C. SEEBA in DK, 2, pp. 766-769, con la precisazione dei relativi passi.

31 Cfr. ALLEMANN: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, cit., in particolare il capitolo *Mythos – antik und modern*, pp. 361-424 (si tratta di materiali provenienti dal lascito dello studioso e pubblicati postumi).

(la *Famiglia Thierrez/Ghonorez*), confermando secondo Allemann come esso sia centrale nel modello drammaturgico di Kleist.³² In tal senso i motivi parapsicologici centrali presenti nella *Käthchen* e poi nello *Homburg* sono visti come immediata prosecuzione della mitologia pre-classica dell'*Anfitrione* e di quella addirittura arcaica di *Pentesilea* e quindi come la forma più specifica e personale della *Neue Mythologie* kleistiana.³³ Così, se è giusto parlare con Allemann di una generale *Mythen-Kontamination* come principio ricorrente della costruzione tematico-strutturale della drammaturgia kleistiana,³⁴ è anche possibile precisare come questa evoluzione interna dell'opera kleistiana segua una sua logica interna coerente e stringente. L'indagine delle implicazioni drammaturgiche della possibile ripresa del mito classico nell'*Anfitrione* sfocia, in un vero e proprio procedimento genealogico, nell'approfondimento a ritroso verso il mito arcaico di *Pentesilea*, il cui attraversamento porta all'estremo del principio tragico, ma anche ad un possibile salto oltre la dimensione arcaica o classica del mito,³⁵ verso una mitologia appunto più privata e più moderna, come quella al centro della *Käthchen* e dello *Homburg*.

Non è un caso allora che in queste due opere teatrali il principio costruttivo della contorsione simmetrica emerga in modo tematicamente sempre più esplicito. Uno sforzo costruttivo quasi ostentato caratterizza infatti in particolare la *Käthchen di Heilbronn*, che, composta tra il 1807 e il 1810, si differenzia da quasi tutti gli altri drammi kleistiani per un ulteriore elemento, il linguaggio poetico singolarmente ridondante, denso di metafore, similitudini e figure retoriche. Se gli elementi della tradizione fiabesco-

32 Cfr. *ivi*, pp. 366-367.

33 Cfr. *ivi*, pp. 419-420.

34 Cfr. *ivi*, p. 380. L'uso di allusioni mitologiche sarebbe in tal senso un procedimento eclettico che Kleist mette in atto già a partire dalla *Famiglia Schroffenstein*, cioè dall'inizio della propria attività di scrittore.

35 Anche per Helga Gallas nella *Pentesilea* Kleist non solo prende posizione contro la costruzione winckelmanniana dell'antichità della *Ifigenia* goethiana, ma cerca di pensare una determinazione dell'uomo aldilà sia del dio antico sia di quello cristiano. Cfr. HELGA GALLAS: *Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*, Frankfurt a/M.-Basel 2005, pp. 209-216, in particolare pp. 215-216. D'altronde anche la scena del secondo battesimo di *Pentesilea* (che annulla il primo, avvenuto per mano di Tanai con la caduta dell'arco), insieme alla corona di spine, sono un'allusione piuttosto chiara ad un passaggio metaforico da una dimensione della legge, quella arcaica delle Amazzoni, ad un'altra, quella cristiana, in cui cioè l'elemento tragico antico sarebbe stato interpretato e sviluppato diversamente. Anche la corona di ferite che cinge la fronte di Achille allude a possibili contaminazioni cristiane della figurazione classica dei due eroi.

cavalleresca di cui è composta questa singolare opera kleistiana sono infatti chiaramente organizzati secondo i principi del rispecchiamento simmetrico e dello sdoppiamento dell'azione drammatica,³⁶ la ridondanza stilistica, che si esprime soprattutto nelle numerose e ricorrenti allusioni e citazioni, nelle metafore e nelle similitudini di provenienza classica e soprattutto biblica, si risolve in un tessuto estremamente coerente di rimandi interni, attraverso il quale, sul lucido dell'azione fiabesco-cavalleresca, si disegna una vicenda metaforica dallo sfondo mitico-religioso estremamente coerente ed unitaria.³⁷ Su questo piano allusivo parallelo alla e inscritto nella vicenda drammatica vera e propria *Käthchen* si rivela infatti come una vera e propria figura cristologica. Nel primo atto, ad esempio, attraverso il racconto della sua nascita viene istituito un chiaro nesso tra peccato originale e redenzione, cioè tra quel primo e quell'ultimo «capitolo della storia del mondo» su cui si chiude il dialogo sul teatro delle marionette e che in questo dramma già dall'inizio si rivela essere l'asse portante della storia di *Käthchen*.³⁸ Il motivo dell'origine divina di *Käthchen* trova poi coerente prosecuzione nel secondo atto, mentre il terzo rappresenta una sorta di cesura nella definizione dell'immagine di *Käthchen* come figura messianica, nel senso che, se nei primi due l'evocazione dei riferimenti biblici era affidata alle parole degli altri personaggi, qui invece sono le stesse azioni di *Käthchen* che sviluppano l'analogia, rendendo-

36 All'azione al centro della quale si trova *Käthchen* (1 atto e inizio del secondo) viene contrapposta quella speculare ed opposta di *Kunigunde* (fine del II atto). Il padre di *Käthchen* si sdoppia in due figure, *Theobald* e l'imperatore, così come la stessa *Kunigunde* è una parodia di *Käthchen*. Cfr. su questi punti HANS SCHWERTE: «*Das Käthchen von Heilbronn*», in «*Der Deutschunterricht*» 13 (1961), pp. 5-26; e FRITZ MARTINI: «*Das Käthchen von Heilbronn*» - *Heinrich von Kleists drittes Lustspiel?*, in «*Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*» 20 (1976), pp. 420-447. Entrambi parlano di «Doppelung der Spielstruktur», di una forzatura strutturale e di teatro nel teatro come ulteriore sdoppiamento dell'azione.

37 Cfr. per i particolari il mio saggio *Mito della salvezza o salvezza del mito? La Käthchen di Kleist*, in *Mito e parodia nella letteratura del Diciannovesimo/Ventesimo secolo*, a cura di Gabriella d'Onghia e Ute Weidenhiller, Roma 2007, pp. 25-52. Analogamente si esprime anche Gert Ueding, che postula l'esistenza di un rigoroso sistema di immagini composte in una coerente rete di riferimenti leitmotivici. Cfr. GERT UEDING: *Zweideutige Bilderwelt: Das Käthchen von Heilbronn*, in *Kleists Dramen*, herausgegeben von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, pp. 172-187.

38 Si vedano le parole con cui il padre, *Theobald*, ne rievoca la misteriosa nascita, che è inoltre descritta come un connubio metaforico del divino col terreno. Cfr. KLEIST: *Käthchen di Heilbronn*, *OHK*, p. 391; KLEIST: *Käthchen von Heilbronn*, *DK*, 2, p. 325.

la ancora più cogente.³⁹ In particolare la tredicesima scena del terzo atto si configura come una trasposizione scenica della Passione che ha l'effetto di sottolineare lo iato che si produce tra il piano metaforico-allusivo e l'azione convenzionalmente cavalleresca, all'interno della quale la comparsa del cherubino rimane un elemento inspiegabile, fiabesco, miracoloso, collegato solo alla logica dei racconti del sogno.

Le valenze mitiche implicite in questa trasposizione metaforica sono particolarmente evidenti e significative a proposito del rapporto di complementarità/opposizione tra Käthchen e Kunigunde. Nel delineare quest'ultima sorprendente e inquietante figura, più che isolata nella sua opera, Kleist va infatti oltre l'orizzonte teorico delle sue possibili fonti di ispirazione. La forza di attrazione e la capacità di ingannare i sensi propri di Kunigunde rappresentano infatti qualcosa di più che il risultato di un vuoto virtuosismo, come è evidente se si analizza con coerenza il mosaico di figurazioni tratte dalla mitologia greca e vetero-testamentaria di cui è composta, e in particolare le allusioni a Eva e a Cleopatra e la caratterizzazione di Kunigunde come idolo sul modello di Elena.⁴⁰ L'uso dei riferimenti biblici, rafforzati nella loro incidenza figurativa dalle reminiscenze classiche, oppone cioè la vicenda sincretistica di Kunigunde alla storia neotestamentaria di Käthchen, accennando ad una contrapposizione tra due modalità di manifestazione del divino cui corrisponde implicitamente una filosofia della storia, una scansione epocale del rapporto tra individuo e divinità.⁴¹

39 Nella prima scena del terzo atto viene evocata chiaramente l'analogia dell'itinerario della protagonista con quello di Cristo [cfr. *OHK*, p. 444; *DK*, 2, p. 375]. Al di là delle immagini piuttosto convenzionali, appare chiara l'allusione alla crocifissione di Cristo (si parla di *Kreuzweg*, di *via crucis*).

40 Cfr. *OHK*, p. 417 [*DK*, 2, p. 351]. Questa sintesi viene rafforzata nella terza scena del secondo atto, in cui Flammberg definisce Kunigunde un «griechischen Feuerfunken» [«piccolo fuoco greco»], cioè una novella Elena. Il conte la paragona prima a una «rasende Megäre» [«pazza megera»], poi a Cleopatra, e aggiunge: «doch ihr dient alles, was eine Ribbe weniger hat, als sie.» *DK*, 2, p. 351 [«quella si serve di chiunque abbia una costola meno di lei»], alludendo chiaramente ad Eva [anche questi riferimenti in *OHK*, p. 417]. L'ultima allusione, estremamente significativa in questo contesto, riguarda la comparsa di Kunigunde in una notte di tempesta, «als ob eine zweite Sündflut heranbräche» [*DK*, 2, p. 353; «che sembra venga un secondo diluvio», *OHK*, p. 419], lo stesso diluvio (*Sündflut*, emblematica filiazione etimologica di *Sündenfall*) profetizzato da Theobald nel primo atto.

41 La contrapposizione tra mito classico e mito cristiano è estremamente chiara, tra l'altro, in questo passo: «FREIBURG: Warum soll dies wesenlose Bild länger, einer olympischen Göttin gleich, auf dem Fußgestell prangen, die Hallen der christlichen Kirchen von uns und unsersgleichen entvölkernd? Lieber angefaßt, und auf den Schutt hinaus, das Oberste zu Unterst, damit mit Augen erschaut

Ora, ciò che costituisce la cornice tragica in cui, al di là dell'inusuale e in realtà solo apparente lieto fine, si muove la protagonista, è il fatto che Käthchen rischi continuamente di diventare anch'essa una mera figura poetica, come avviene tanto nel monologo di Theobald all'inizio del dramma, in cui Käthchen è rappresentata come un idolo paradossalmente simile al suo contrario Kunigunde, quanto nella descrizione che il conte fa di Käthchen all'inizio del secondo atto, ripresa in finale di dramma.⁴² Lo stesso riconoscimento di Käthchen come figlia da parte dell'imperatore avviene sul filo di un'ambiguità che caratterizza tutto il finale del dramma. Istanza suprema che oscilla tra il Giove pagano⁴³ e il Dio cristiano, in questa scena, in presenza di quel messia poetico che è Käthchen, l'imperatore diventa chiaramente un'ambigua figura dagli attributi divini. L'editto che emana ha lo scopo di ricondurre la manifestazione del divino nell'alveo di categorie che possano rientrare in uno schema interpretativo basato sulla logica, in modo da riportare il mondo in quei cardini dai quali proprio l'apparizione di Käthchen ha minacciato di farlo uscire. Il monologo dell'imperatore fa convergere infatti anche da un punto di vista metaforico i due estremi all'interno dei quali si muove la vicenda di Käthchen. Il luogo in cui avviene il concepimento di Käthchen allude scopertamente a quel giardino dell'Eden in cui avviene il peccato originale. In tal modo i due estremi della storia di dannazione e salvezza dell'uomo vengono a coincidere in un'unica scena, in cui però questa coincidenza dipende dall'emanazione dell'editto, che viene ad essere quindi la condizione di una redenzione improbabile perché basata su di un atto arbitrario ed infondato. Così, la relazione dell'imperatore con la madre di Käthchen, che ad una prima lettura oscilla tra la possibilità di un nuovo incontro del divino con l'umano (secondo l'ambiguo e allusivo schema mitico adombrato nell'*Anfitrione*) e la riproposizione ciclica del peccato originale, diviene soprattutto un momento di neutralizzazione della portata epifanica implicita nel nuovo rapporto col divino che esprime la figura di Käthchen.

wird, daß kein Gott in ihm wohnt.» [DK, 2, p. 356; «Perché questa immagine vana, simile a una dea dell'Olimpo, deve continuare a rifulgere sul suo piedistallo, spopolando di noi e dei nostri pari gli atri delle chiese cristiane? Meglio afferarla e gettarla nella polvere, dal sommo all'infimo, per vedere con i nostri occhi che un dio non abita la sua persona.» OHK, p. 422].

42 Cfr. OHK, p. 499 e p. 500 [DK, 2, p. 430 e DK, 2, p. 431].

43 Cfr. OHK, p. 489 [DK, 2, p. 421].

Le incrinature e le dissonanze del finale, che culminano nella scena dello svenimento di Käthchen,⁴⁴ si manifestano inoltre chiaramente nel carattere di esplicita finzione che assume l'azione nel momento in cui viene letteralmente messa in scena da uno dei personaggi, il conte, che assume il ruolo di una sorta di regista, prefigurando in tal senso uno dei motivi fondamentali dello *Homburg*, la trasformazione di uno dei personaggi in regista di un teatro nel teatro sempre più esplicito. Nel corteo finale organizzato da vom Strahl per il trionfo di Käthchen quest'ultima infatti non è più il centro dell'azione, ma assume in totale passività la convenzionale maschera di dea che le viene imposta:

CONTE VOM STRAHL: Ho pensato a una festa, bimba cara, / In cui tu avrai la parte di una dea, / Per amor mio, ti toglierai il vestito / Che porti, indosserei un costume splendido [...] ⁴⁵

La riduzione della misteriosa e sofferta parabola di Käthchen ad esteriore apparenza teatrale è così parallela all'assunzione del suo mistero nelle categorie della ragione. L'ingresso di Käthchen nel mondo dell'immagine, sotto la regia del conte e l'egida dell'ambiguo imperatore Dio-Giove, segna proprio la sua uscita dallo stato di innocenza, la perdita dell'autenticità e la rinuncia all'interiorizzazione del divino che costituiva la novità della rivelazione incarnata da Käthchen. L'arbitrarietà di questo finale fiabesco si traduce in una figura poetologica in cui si riassume il principio strutturale del dramma:

CONTE VOM STRAHL: Risparmiami [...] / Di spiegarti una favola bizzarra, / Confusa, che la gente ha messo insieme, / Con acutezza oziosa, da due fatti / I quali raramente si connettono / Come le due metà di un solo anello.⁴⁶

Questa figura simmetrica, nell'esibita teatralità nel finale, si propone come risarcimento puramente estetico di una storia in cui le estremità non avrebbero potuto trovare una spontanea convergenza. Solo che questa favola bizzarra dal disegno nascosto non configura realmente un'utopia di salvezza, ma, in virtù dei procedimenti di poetizzazione e di proiezione metaforica cui è sottoposta, conduce al contrario ad una mitizzazione della storia neotestamentaria della redenzione, come avviene con il mito più ri-

44 In tal senso la conclusione della *Käthchen* presenta una polisemia analoga a quella del più famoso «Ach!» di Alcmena che chiude l'*Anfitrione* [OHK, p. 290; DK, I, p. 461].

45 OHK, p. 501 [DK, 2, p. 432].

46 OHK, p. 486 [DK, 2, p. 418].

corrente nell'opera di Kleist, quello del peccato originale, su cui si tornerà più avanti a proposito del *Teatro delle marionette*.

Lo scarto tra parodia del mondo fiabesco-cavalleresco e allusiva storia di salvezza è il segno più evidente del fatto che la ripresa mitizzata della storia biblica, in un arco che va dalla Genesi alla redenzione in Cristo, è rappresentabile solo come finzione estetica. Il lieto fine diviene possibile solo al prezzo di questa forzatura artificiosa e significa in tal senso anche una fondamentale rinuncia ad una reale ipotesi di rinnovamento utopico – ad esempio nel senso dell'auspicio schlegeliano della creazione di una nuova mitologia. Tutto si risolve invece in una fondamentale messa in discussione – che in questo caso è anche una letterale messa in scena – della storia di Cristo, fino a che il sistema estremamente complesso di riferimenti biblici si trasforma in puro gioco con quello che così diventa appunto il mito cristiano. La forzatura alla base della corrispondenza di eventi apparentemente irrelati (i sogni paralleli) segnala in altri termini che l'evidenza della prospettiva mitica può essere conferita solo a posteriori, in modo artificiale ed infondato, come avviene appunto tanto nella *Käthchen* quanto, con evidenza anche maggiore, nel finale dello *Homburg*.

L'ultimo dramma di Kleist realizza e riassume infatti nel modo più essenziale la struttura fondamentale della sua drammaturgia.⁴⁷ In questa opera inizio e fine si corrispondono in perfetta simmetria, una simmetria la cui evidenza è talmente voluta da essere apertamente inscenata dall'istanza pseudo-divina dell'Elettore, che è anche regista e macchinista di un teatro nel teatro aperto e dichiarato. Altrettanto apertamente dichiarato è il carattere onirico e utopico di questa struttura, la sua natura puramente poetica, nel cui ambito solamente può ricostituirsi quell'unità tra sogno e realtà che la storia si incarica sempre di distruggere. Il punto centrale dello *Homburg* è infatti in un certo senso una crisi semiotica: il principe è certo – come si può esserlo per Kleist solo partendo dall'evidenza assoluta del proprio *Gefühl* – della perfetta corrispondenza esistente tra sogno e realtà, tra segno e designato (la corona di alloro non *rappresenta*, ma è la gloria e l'amore, il guanto non *simboleggia* la promessa di avere in matrimonio di Natalie, ma è il possesso di Natalie stessa) e deve fare brutale esperienza che «certe cose non si conquistano in sogno»,⁴⁸ deve

47 Anche Allemann assegna al *Principe di Homburg* un significato esemplare: cfr. ALLEMANN: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, cit., in particolare pp. 404-408.

48 KLEIST: *Il principe di Homburg*, OHK, p. 605 [«Im Traum erringt man solche Dinge nicht!»]; KLEIST: *Der Prinz von Homburg*, DK, 2, p. 560].

cioè comprendere che la realtà, e in particolare quella politica dello Stato, è pura convenzione, *Satzung*, e non segno naturale, è legge della ragione e della morale e non espressione del sentimento. Solo di fronte alla morte certa il principe comprende e accetta la non corrispondenza naturale e spontanea tra sogno e realtà, tra segno e designato, e solo dopo aver attraversato la ferita aperta della propria tomba e aver messo completamente da parte i sogni di gloria e d'amore può dischiudersi di nuovo per lui (e per lo spettatore) il regno dell'utopia, questa volta però come messinscena ancora più esplicitamente organizzata dall'Elettore, il che sancisce come la possibile corrispondenza o addirittura l'identità di sogno e realtà sia appunto rappresentabile solo come convergenza simmetrica di due opposti che si toccano solo nel regno artificiale dell'arte.

Entrambi i finali apparentemente positivi o chiaramente utopici dell'*opus* drammatico kleistiano (la *Käthchen* come fiaba che narra la storia di un messia poetico e lo *Homburg* che mette in scena il realizzarsi dell'utopia politico-patriottica), si rivelano essere costruzioni estetiche di un poeta che in realtà non riconosce più neanche in senso utopico il valore fondante del mito, ma che al tempo stesso sente la necessità di richiamarne almeno la possibilità attraverso le allusioni ad una storia di salvezza che ricorrono (talvolta, come nella *Brocca rotta* o nella *Käthchen* con insistenza ed estrema coerenza) nelle sue opere. Solo attribuendo una funzione eminentemente poetica ad un complesso di immagini tratte dalla tradizione biblica e mitologica, Kleist può far coincidere le due estremità della storia del mondo. Ma d'altro canto questa convergenza non può costituire una vera svolta verso l'ultimo capitolo del mondo: nella *Käthchen* ad esempio il portale che rimane in piedi nella scena della prova del fuoco non è l'accesso che conduce ad un possibile ritorno al paradiso. Käthchen infatti si volta verso il cherubino che è dietro di lei, e, toccata dal ramo di palma, dimentica tutto,⁴⁹ mentre nello *Homburg* il protagonista prima sviene e poi riesce a leggere quanto gli sta accadendo solo paragonandolo ad una logica onirica che, dopo averlo guidato all'inizio del dramma e nonostante la maturazione avvenuta, ritorna ad affermarsi nel suo sentire ormai spezzato.

L'impalcatura poetica imposta a queste storie di redenzione mostra in entrambi i casi tutte le sue crepe, segnalando l'ambigua precarietà di un'operazione che, pur lasciando filtrare rilucenti di una dimensione mitica, non conduce a nessuna ricomposizione definitiva, a nessun ritorno al paradiso.

49 OHK, p. 464 [DK, 2, p. 397].

3. *Il mito del peccato originale come modello poetologico: il Teatro delle marionette.*

Nel corso degli ultimi decenni il *Teatro della marionette* è divenuto in modo sempre più deciso e radicale chiave di volta e campo di battaglia per l'interpretazione e la comprensione dell'opera kleistiana.⁵⁰ Sulla base di assunti molto diversi tra loro si è andata infatti delineando un'interpretazione del dialogo kleistiano come testo critico-ironico che, discutendo di questioni estetiche, allude in realtà ad una filosofia della storia e ad una visione antropologica di cui mostra al tempo stesso, per i modi in cui articola la loro trattazione e per la particolarità della propria struttura,⁵¹ i limiti costitutivi e la sostanziale incongruenza con le proprie premesse,⁵² in un'omologia di forma e contenuto che emerge chiaramente analizzando nel dettaglio le dislocazioni del testo.⁵³

Su queste basi il tentativo di dedurre da questo testo un modello ermeneutico coerente e unitario che possa servire come chiave dell'opera di Kleist appare estremamente difficile, se non arbitrario. Non si può dire infatti, come pure è stato fatto per lungo tempo, che nel *Teatro delle marionette*

50 Per un primo orientamento sulla letteratura critica cfr. il lavoro, datato ma utile, di DIRK HEISSERER: *Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater». Interpretationsprobleme und Interpretationskriterien*, München 1983.

51 Il contrasto tra enunciazioni e repliche ironiche, le notazioni gestuali apparentemente irrilevanti ma inserite in momenti cruciali del dialogo, i salti argomentativi, l'intersecarsi di paradossi estetici, metafore fisico-matematiche e argomentazioni teologiche, sono tutti elementi che, attraverso il tono meravigliato, ilare e paradossale, esprimono una tensione e un'asimmetria che rinviano ad un piano metafisico. Cfr. RENATO TRONCON: *La metafisica del movimento nel «Marionettentheater» di Heinrich von Kleist*, in *id.: Studi di antropologia filosofica. 1: Filosofia dell'inquietudine*, Milano 1995, pp. 35-71, in particolare p. 40.

52 Tutte le letture del dialogo kleistiano in chiave ironica si concentrano sulle incongruenze del testo, sul contrasto tra idee e stile, tra ermeneutica (contenuti dell'argomentazione) e retorica (tentativi di convincere attraverso gesti ad essa estranei). Cfr. WOLFGANG BINDER: *Ironischer Idealismus. Kleists unwillige Zeitgenossenschaft*, in *id.: Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*, Zürich 1976, pp. 311-329; BEDA ALLEMANN: *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch «Über das Marionettentheater»*, in «Kleist-Jahrbuch» 1981-82, pp. 50-65; GERHARD KURZ: «Gott befohlen». *Kleists Dialog «Über das Marionettentheater» und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins*, *ivi*, pp. 264-277. In questo senso va anche il famoso saggio di PAUL DE MAN: *Ästhetische Formalisierung: Kleists «Über das Marionettentheater»*, in *id.: Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M 1988, pp. 205-233.

53 Cfr. su questo punto anche LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI: *Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater»*, in «Kleist-Jahrbuch» 2001, pp. 135-147, in particolare p. 137.

nette Kleist riprenda semplicemente il modello mitico-teologico del peccato originale e la scansione triadica di filosofia della storia ad esso connessa (anche se arricchita dall'innovativo nesso istituito con una questione di carattere squisitamente estetico come quella del teatro delle marionette), per proporre, anche se con tono paradossale, una soluzione utopica. Il particolare carattere di questa breve prosa è invece la spia di un confronto estremamente problematico con questi temi da parte di Kleist, confronto che avviene attraverso la struttura specifica del linguaggio poetico.⁵⁴

Uno dei paradossi fondamentali intorno a cui ruota il *Teatro delle marionette* si riassume nella coincidenza tra assoluta artificiosità e assoluta naturalezza implicita nella concezione della grazia discussa nelle prime pagine del dialogo, ovvero nel tentativo, a cui Kleist accenna ironicamente attraverso diverse figure ed aneddoti, di costruire artificialmente e forzatamente l'immediato e il naturale, di risalire attraverso complicati percorsi ad un presunto originario che, nella concezione teleologica di Kleist, significa anche ed essenzialmente il tentativo di costruire dei testi che non siano veramente tali perché in essi scompare la differenza tra segno e significato, consentendo l'espressione immediata dell'individuo, del suo cuore, della carica magmatica del *Gefühl*.

La distorsione, che appunto è la cifra stilistica e formale in cui si traduce questo tentativo e che caratterizza la struttura drammaturgica del teatro kleistiano, discende appunto dal fatto che da un lato questo esperimento si rivela *in itinere* irrealizzabile, dall'altro che per i personaggi kleistiani la ricerca dell'immediatezza assoluta rimane irrinunciabile, che cioè l'aporia non conduce al silenzio o allo stallo, ma è al contrario la premessa per il configurarsi di itinerari ancora più complicati e faticosi, di percorsi in cui l'origine, non solo non si perde (anche perché a rigore mai era stata realmente posseduta), ma diventa appunto mito.

In generale, il discorso estetico-antropologico che irradia dall'idea di grazia delineata tra i paradossi della prima parte del dialogo, con i riferimenti espliciti al problema della riflessione e della coscienza e dell'esclusione dal centro archetipico del paradiso, rimanda inevitabilmente ad implicazioni metafisico-teologiche riguardanti il problema dell'autenticità e della purezza originaria, ovvero al mito del peccato originale. La marionetta è la figura della sostituzione del mito con l'immagine estetica e incarna in maniera perfetta la deviazione dallo schema triadico di filosofia della storia. Non solo in Kleist (e in un certo senso anche contro Kleist) la di-

54 Cfr. KURZ: «Gott befohlen». *Kleists Dialog «Über das Marionettentheater» und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins*, cit. p. 268.

mensione estetica deve sostituire il mito originario, esserne puro segno, ma questa dimensione estetica capace di irradiare ancora un'impossibile filosofia della storia dalle innegabili valenze mitiche deve per Kleist riassumersi nella grazia «lignea» di un essere privo di coscienza e pure potenzialmente aperto alla coscienza infinita di un dio possibile.

Al capovolgimento del significato complessivo dell'idea di grazia che avviene nella prima parte del dialogo corrisponde infatti un'analogia deformazione strutturale dello schema triadico di filosofia della storia che è stato spesso al centro dell'interpretazione dell'opera di Kleist, e del *Teatro delle marionette* in particolare.⁵⁵ Molti interpreti più recenti sono infatti d'accordo nel riconoscere nelle ipotesi storico-filosofiche di C... una ripresa della scansione triadica di filosofia della storia,⁵⁶ rilevando con sfumature differenti ma sostanzialmente convergenti come questo riferimento sia solo il punto di partenza per un complesso e sfuggente procedimento di trasposizione cui Kleist sottopone questo schema. Nel corso del dialogo infatti questa scansione in tre tempi viene progressivamente deformata in una struttura circolare all'interno della quale non sembra più esservi spazio per un'evoluzione progressiva o per la prefigurazione di un livello superiore della condizione di innocenza originaria. Nel *Teatro delle marionette* non viene cioè enunciata l'utopia idealistica di un superamento dialettico e organico dello stadio di colpa della riflessione, ma a delinearsi è piuttosto l'ipotesi di una vera e propria revoca della possibilità stessa dell'uomo di proiettarsi in una dimensione storica dotata di senso.⁵⁷ Alla concezione classico-idealistica di un'evoluzione storica scandita dalle leggi di sviluppo organico si sostituisce un modello basato sulla *Umkehrung* [inversione], un tipo di itinerario che non è più il risultato di un processo regolato da leggi metafisiche eterne e necessarie. L'universo teleologicamente strutturato, in cui il macrocosmo della natura regolata dalle leggi della fisica e il microcosmo del mondo morale si corrispondono secondo un'armonia prestabilita,⁵⁸ rimane per Kleist, in conclusione della sua pa-

55 Almeno a partire dall'importante monografia di ROLF DURST: *Heinrich von Kleist. Dichter zwischen Ursprung und Endzeit. Kleists Werk im Licht idealistischer Eschatologie*, Bern 1965.

56 Si confrontino, oltre agli studi già citati di Binder e Kurz, i lavori di BERND FISCHER: *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, di BERNHARD GREINER: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994; e di BETTINA SCHULTE: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen-Zürich 1988.

57 Cfr. ivi, p. 80, dove si parla di «Utopie des Widerrufs der Geschichte» [«utopia della revoca della storia»].

58 È il modello cosmologico descritto dal professore universitario leibniziano-wolffiano Christian Ernst Wünsch nelle *Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend*

rabola di scrittore, *unbegriffen*, kantianamente al di là dei confini della conoscenza, indecifrabile e indimostrabile. E, se si tiene conto della funzione delle metafore geometrico-matematiche che ricorrono nel dialogo sulle marionette,⁵⁹ è chiaro che la *Umkehrung* prefigurata da C... va considerata non più come espressione di un processo che in ogni nuovo stadio raccoglie e comprende anche i precedenti, ma piuttosto come un puro atto di ripetizione⁶⁰ in cui non si conserva nulla di quanto avvenuto in precedenza e che in nessun senso può valere come punto culminante o finale di uno sviluppo. All'idea di un terzo e superiore stadio costituito dalla schilleriana natura restituita dal passaggio attraverso l'arte si sostituisce così l'ipotesi di un ritorno visto come annullamento della storia, come suo capovolgimento in un movimento senza itinerario, visto cioè come negazione dell'idea stessa di storia in quanto itinerario verso qualcosa.

Questa visione implica ovviamente delle importanti conseguenze. Se gli estremi di «quel grande anello che è l'universo»⁶¹ vengono a trovarsi al di là di qualsiasi orizzonte teleologico, essi divengono anche dei momenti radicalmente arbitrari e infondati. In quanto capovolgimento che cancella l'idea stessa di itinerario, il momento della riconquista dell'innocenza è soggetto come detto alla possibilità della pura e continua ripetizione, non postula cioè nessuna reale redenzione dalla tensione lineare, ma solo una sua riduzione a itinerari circolari in cui, corrispondendo inizio e fine, non si ha mai un vero e definitivo compimento. In altri termini, se la possibilità anche solo paradossale di riattingere all'albero della conoscenza costituisce davvero «l'ultimo capitolo della storia del mondo»,⁶² all'interno di questa figura della ripetizione (non-)storica e a differenza di quanto accade nella concezione idealistica esso può costituirne anche il primo. L'ultima frase del testo, appunto «l'ultimo capitolo della storia del mondo» – insieme al passo del *Genesi* sul «primo periodo della formazione dell'uomo»⁶³ – presupporrebbe infatti la possibilità di disporre dell'inizio e della fine

(1780), che avevano costituito una delle letture fondamentali per la formazione del giovane Kleist. Su questo cfr., tra l'altro, il commento in *DK*, 3, p. 1063; p. 1104.

59 Per questo aspetto cfr. lo studio di CHRISTIAN-PAUL BERGER: *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, Paderborn 2000.

60 «Ein purer Akt der Wiederholung» [«un puro atto di ripetizione»] lo definisce Bettina Schulte (op. cit., p. 80). Per questa accentuazione della ripetizione cfr. anche SERGIO GIVONE: *Paradosso della marionetta*, in *Heinrich von Kleist, «Metaphoren»* 10 (1985), pp. 51-61, in particolare p. 58.

61 KLEIST: *Il teatro delle marionette*, *OHK*, p. 1018. Il testo originale parla di «ringförmige Welt» [KLEIST: *Über das Marionettentheater*, *DK*, 3, p. 560].

62 *OHK*, p. 1021 [*DK*, 3, p. 563].

63 *OHK*, p. 1018 [*DK*, 3, p. 560].

della storia, cioè di averli presenti all'incirca negli stessi termini in cui Kleist, nella lettera del 22 marzo 1801, parla della verità come «l'unica ricchezza degna di essere posseduta»,⁶⁴ trasformando la tensione verso la verità in sé, dopo Kant divenuta inattuabile, in tensione verso la verità come proprietà. Ma questo è proprio ciò che Kleist, in seguito alla *Kant-Krise*, ritiene impossibile: l'inizio e la fine di ogni scienza sono sprofondatai nell'oscurità, sono inconoscibili, e diventano così arbitrari, non necessari, come l'inizio e la fine della storia nella visione di C....⁶⁵

Ora, a Kleist non interessava tanto né la fondazione della gnoseologia moderna, né la critica della concezione idealistica, che egli usa anche se non soprattutto come materiale per inscenare il dialogo,⁶⁶ quanto sottolineare come qualsiasi forma di interpretazione della realtà, della storia o, come si esprime nelle lettere giovanili, dell'ordine del creato, fosse in realtà indimostrabile e non potesse valere più come verità, ma solo come massima orientativa. Le *Considerazioni sul corso del mondo*⁶⁷ possono essere in tal senso considerate come il complemento del *Teatro delle marionette*, con la precisazione che in questo brevissimo testo del 1810 non è importante tanto l'evidente passaggio da una concezione idealistica ad una visione pessimistica di stampo rousseauviano, quanto la critica della mitizzazione di qualsiasi

64 «Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist» [DK, 4, p. 204; trad. it. KLEIST: *Lettere alla fidanzata*, a cura di Ervino Pocar, Milano 1995, p. 107]. Sulla crisi dell'idea illuministica di infinita perfeffibilità (Kleist parla nella lettera citata esplicitamente di «Vervollkommnung», perfezionamento), categoria centrale anche per la *Frühromantik*, cfr. il classico studio di ERNST BEHLER: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*, Paderborn 1989. Sulla «crisi kantiana» di Kleist esiste una letteratura critica sterminata, a partire dalle osservazioni ancora valide di LUDWIG MUTH: *Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation*, Köln 1954, fino al recente volume di KRISTINA FINK: *Die sogenannte «Kantkrise» Heinrich von Kleists: Ein altes Problem aus neuer Sicht*, Würzburg 2012.

65 Non si può qui non pensare alla tesi centrale di *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso* [OHK, pp. 990-995; KLEIST: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, DK, 3, pp. 534-540].

66 Sul *Teatro delle marionette* come *pastiche* di riferimenti e citazioni tratti in particolare da Schiller e come *démontage* della filosofia della storia idealistica cfr. l'interessante saggio di ULRICH JOHANNES BEIL: «Kenosis' der idealistischen Ästhetik. Kleists «Über das Marionettentheater» als Schiller-réécriture», in «Kleist-Jahrbuch» 2006, pp. 75-99. Discontinuità, frammentazione, isolamento metonimico delle parti e letteralizzazione sono i procedimenti che Beil sussume nella categoria di *kenosis*, operazione cui Kleist sottoporrebbe il materiale idealistico schilleriano nel *Teatro delle marionette*.

67 KLEIST: *Considerazioni sul corso del mondo*, OHK, p. 998 [KLEIST: *Betrachtungen über den Weltlauf*, DK, 3, p. 542].

forma di sapere assoluto, di qualsiasi costruzione basata su antinomie e antitesi assolute, il cui corollario non può che essere per Kleist la creazione di idoli e l'opposto e complementare istinto di demonizzazione.⁶⁸

Nel dialogo sul teatro delle marionette il mito del peccato originale diventa appunto un modello ermeneutico (oltre che un dispositivo utopico), che, ben lontano dall'essere originario o autentico, appartiene anch'esso alla sfera della colpa e della storia ed è esso stesso una costruzione che non solo non può indicare all'uomo la via da percorrere, ma testimonia l'esclusione da questo itinerario. I disordini che la riflessione provoca nella «grazia naturale dell'uomo»⁶⁹ non vengono esemplificati solo dagli aneddoti narrati, ma anche dallo stesso atteggiamento del narratore,⁷⁰ per cui le stesse condizioni di pensabilità di uno stato di innocenza primigenia, la possibilità stessa di una riflessione sulla scissione tra essere e coscienza, in generale il discorso sull'originario e sull'autentico si rivela essere conseguenza della scissione stessa e non suo possibile superamento, potenziale ultimo capitolo della storia del mondo. Così, se non esiste un punto esterno alla storia da cui poterla comprendere nella sua totalità, dal quale poterne cogliere inizio e fine, allora qualsiasi modello che voglia forzatamente porsi come verità assoluta, come il luogo dell'autentico, dell'originario o del redento, si vede rimandato a se stesso, alla riflessione sulle proprie condizioni, agli itinerari che deve faticosamente compiere per potersi rivelare, itinerari che divengono così parte integrante del mito stesso.⁷¹

Così, attraverso la ripresa e la deformazione della storia del *Sündenfall*, che nella cultura del tempo era divenuta un vero e proprio mito,⁷² Kleist

68 Cfr. KURZ: op. cit. p. 273.

69 *OHK*, p. 1018 [«natürliche Grazie des Menschen»; *DK*, 3, p. 560].

70 Il problema della riflessione e della scissione della coscienza riguarda cioè anche e soprattutto C..., come rivelano le sue formulazioni ambigue, le continue correzioni, i suoi frequenti cambiamenti di posizione. Lo stesso aneddoto dell'orso si rivela essere solo una riflessione escogitata *a posteriori* per spiegare un evento, un modello finalistico rovesciato con un'inversione del rapporto causa-effetto. Sull'inversione del principio di causalità come categoria centrale della scrittura kleistiana cfr. MICHAEL WIRTH: *Heinrich von Kleist. Die Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität*, Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien 1992.

71 Nel *Teatro delle marionette* il mito è cioè evocabile solo attraverso una forzatura, una sostanziale violenza, come quella che il giovane dell'aneddoto dello Spinario esercita sulla propria coscienza e sul proprio corpo. Una figura dell'autenticità è (forse) anche baluginata, ma è inevitabile che divenga mito proprio perché irripetibile, non traducibile in una figura della coscienza, in un possesso della volontà.

72 Cfr. su questi punti anche KURZ: op. cit. p. 265, n. 5. Tra i contributi più importanti vi è il saggio di ODO MARQUARDT: *Felix culpa? - Bemerkungen zu einem Ap-*

mette in discussione il mito stesso, sia esso cristiano o classico, come chiave di lettura del reale, giungendo ad una trasformazione del mito in infondata metafora poetica, in un processo che però, nel momento in cui smonta e deforma, conferma ancora una volta l'irrinunciabilità dell'evocazione del mito stesso per una cultura post-illuministica alla ricerca di nuove costellazioni di senso. E infatti questo procedimento, in base al quale Kleist muove da un'immagine prendendola alla lettera e sviluppandone le implicazioni in modo consequenziale, in una tensione alla trasformazione del discorso metaforico in realtà che non riesce mai a compiersi definitivamente, manifesta chiaramente anche una latente tendenza alla reimitizzazione. Il mito del peccato originale, così come tutti i miti ripresi esplicitamente o implicitamente da Kleist, è sottoposto sì ad un processo di deformazione che ne indica il possibile svuotamento e la riduzione a lettura arbitraria e infondata degli eventi, ma in questo modo può nuovamente lasciare trasparire una prospettiva utopica, anche se tradotta in paradossale figura circolare.

Nella lettera ad Adam Müller a proposito di *Anfitrione* citata in apertura di saggio Goethe concentra come detto nella pregnante immagine del serpente che si morde la coda non solo la caratteristica strutturale delle opere kleistiane, la *Contorsion*, ma anche questo peculiare procedimento di avvicinamento al mito, individuando con l'occhio acuto dello scienziato delle forme non solo la particolarissima cifra della costruzione poetica che ne discende, la forzatura simmetrica, ma anche e soprattutto il nesso tra questo procedimento costruttivo e la struttura circolare dell'immaginazione poetica di Kleist, il fatto cioè che tale forzatura tipicamente moderna tenda a far combaciare gli estremi, a mostrarne la connessione, ottenendo così quel *wunderliches Symbol* che da un lato è il risultato artificioso di una violenza innaturale, dall'altro rinvia, rovesciandosi nel suo opposto, ad una dimensione archetipica, riattivata in modo tanto allusivo quanto immediato e incontestabile.

plikationsschicksal von Genesis 3, in: *Text und Applikation*, herausgegeben von Manfred Fuhrmann, München 1981, pp. 53-71. Il saggio analizza in modo sistematico le diverse modalità di mitizzazione del passo del *Genesi* citato da Kleist nel *Teatro delle marionette*. È nota la ricorrenza esplicita di questo complesso di temi nell'opera di Kleist, come ad esempio in *La famiglia Schrockenstein* [DK, 1, p. 157], nello *Homburg* [DK, 2, p. 566], o ancora in *La brocca rotta*, e, in modo esemplare, nel racconto *Il terremoto in Cile*, che, in modo analogo al dialogo sulle marionette, è divenuto poco a poco un vero e proprio laboratorio dei diversi orientamenti della critica kleistiana. Cfr. a questo riguardo la raccolta di saggi curata da DAVID WELLBERY: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists «Das Erdbeben in Chili»*, München 1985.

Senza voler assolutamente aspirare anche solo ad accennare alla complessità e all'ampiezza di questa tematica nell'opera di Goethe, si può comunque dire che si tratta in questo caso di un itinerario che, attraverso strade in nessun modo assimilabili alle opzioni kleistiane, Goethe avrebbe percorso negli anni seguenti. Nel 1807, quando scrive questo folgorante giudizio sul teatro e sulla poetica di Kleist, Goethe si stava apprestando alla stesura delle *Affinità elettive* (nella primavera del 1808) e stava quindi iniziando ad elaborare, oltre le categorie di quel classicismo la cui esperienza si era conclusa da poco sia a causa della morte di Schiller sia del radicale mutamento della costellazione storica conseguente alle sconfitte prussiane di Jena e di Auerstedt,⁷³ una nuova visione del simbolo, dell'allegoria e del mito che troverà il suo coronamento nel secondo *Faust*. Qui, e in particolare nella seconda *Notte di Valpurga*, è evidente il tentativo estremo e radicale di ristabilire, come ha scritto Zagari, «[...] un contatto con le radici archetipiche delle favole antiche e di dare spazio a un'esperienza ipotetica [...] della freschezza archetipica di cui tutto il mondo moderno [...] ha sete radicale.»⁷⁴ L'immaginario moderno si propone in questo testo fondamentale come consapevole ricerca di una distanza ironica rispetto alla pretesa, anche nel tardo Goethe pur sempre irrinunciabile, di illuminare la propria «oscura costellazione» e donarle senso attraverso il recupero dell'archetipo.⁷⁵ Ma altrettanto chiara è anche la differenza tra l'operazione del *Faust* e la via percorsa da Kleist. In Goethe si assiste infatti al tentativo di restituire una gravidanza archetipica a figurazioni ormai inerti, al fine di offrire anche all'uomo moderno la possibilità di rivitalizzare le potenzialità archetipiche della natura umana. Nella sua faticosa ricerca dell'originario Kleist riprende invece, utilizzandoli da un lato come materiali tratti da un deposito di immagini e *topoi*, e dall'altro riattivandone l'ambiguo potenziale evocativo, miti cristiani e pagani, figure archetipiche dell'immaginario fissate in paradigmatiche opere d'arte (come il mare di David Caspar Friedrich nelle *Sensazioni davanti alla marina di Friedrich* o lo Spinario nel *Teatro*

73 Sulla situazione in cui nascono le *Affinità elettive* e sulla funzione antiromantica della metafora chimica al centro del romanzo cfr. GIULIANO BAIONI: *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, in JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, trad. it. di Paola Capriolo, Venezia 1999, pp. 9-92, in particolare pp. 9-25.

74 LUCIANO ZAGARI: *Ritorno all'archetipo? Le «favole antiche» nella poesia di Hölderlin, nel «Faust», nelle «Grazie» e nel Leopardi*, in *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Paolo Chiarini, vol. II, Roma, 2003 pp. 141-177, qui p. 156.

75 Cfr. *ivi*, p. 160.

delle marionette), per poi sottoporre nei suoi testi queste figure a una verifica spesso forzata e quasi sadica che sfocia fundamentalmente nella constatazione dell'impossibilità del mito di valere come immagine fondante dell'essere e come rivelazione di verità in grado di rinnovarsi continuamente. In Kleist un'incarnazione ambivalente dell'archetipo è ad esempio il macchinista del *Teatro delle marionette*, figura che traluce anche dai personaggi di Giove, dell'imperatore della *Käthchen*, dell'Elettore dello *Homburg*, tutte istanze che aiutano gli uomini nell'impossibile sogno di essere *antigrav*, di tendere verso l'alto. Ma così quel soggetto che aspira ad essere centrato in se stesso si vede ancora una volta rimandato alla problematicità della propria legittimazione, alla dipendenza da un punto eteronomo, dislocato fuori dal centro aspirante all'assolutezza del proprio *Gefühl*. E la costruzione sfasata e forzata dei drammi, le incongruenze che emergono nei nodi centrali, rivelano che questa istanza che manovra dall'alto va identificata in ultima istanza col caso, con una necessità sostanziata di impenetrabili paradossi.

Kleist non riesce infatti a concepire la poesia come soluzione allo scetticismo nei confronti della conoscenza e al trauma per il crollo della concezione teleologica del mondo di tipo illuministico, almeno non nel senso che per molto tempo è stato attribuito alla sua scelta di dedicarsi alla letteratura. Come dimostrano, oltre che i suoi testi, anche i suoi pochi scritti dal valore teorico e poetologico, l'arte è per lui essa stessa un problema, col vantaggio appunto che, in virtù delle sue possibilità, può riflettere in se stessa questa problematicità senza dover necessariamente risolverla.⁷⁶ Da questo procedimento fondamentale della sua poetica scaturisce però anche un movimento in una direzione apparentemente opposta. Il linguaggio poetico tende infatti a farsi concreto, corporeo, a riacquistare cioè, dopo essersi autonomizzato dal reale, una consistenza propria, in cui le immagini diventano esse stesse una realtà che prende in tutto e per tutto il posto di quella da cui si erano rese autonome attraverso la proiezione metaforica.⁷⁷ Si tratta di un processo che, come visto, è evidentissimo soprattutto nel finale di *Pentecostea*, che mostra in maniera evidente la necessità da parte di Kleist di costruire artificiosamente l'epifania dell'autentico. Ed è quindi naturale che,

76 Cfr. THOMAS GROSS: «grade wie im Gespräch...». *Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists*, Würzburg 1995, p. 9.

77 Cfr. SCHULTE: op. cit. p. 84, che parla della tendenza alla «Entmetaphorisierung der Metapher» [«smetaforizzazione della metafora»] in Kleist. Per il problema del contrasto tra paradigma del corpo e dell'immagine, anche a proposito dell'aneddoto del giovane nel *Teatro delle marionette*, si confronti inoltre CHRISTIAN MOSER: *Verfehlte Gefühle. Wissen Begehren Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg 1993, p. 135.

nell'ambito del rapporto col lettore, Kleist giochi questa carta fino agli estremi, come accade appunto con la figura di Pentesilea, che può attingere all'autenticità solo autoestingendosi. E tuttavia anche questa autenticità è di natura complessa e artificiosa: retorica, perché scaturisce dal linguaggio, e faticosa, come il processo per cui la metafora diventa cosa, come la convergenza degli estremi. Le battute finali cercano infatti come di riassorbire l'estremismo della situazione tragica in una logica interpretabile, esprimendo la necessità di un'ultima parola, che segnala come anche quell'autenticità così faticosamente raggiunta non possa rilucere come verità, ma debba essere a sua volta reimmessa nella rete delle mediazioni, sia linguistiche, sia sociali. La forma letteraria, il genere, tende in altri termini a neutralizzare lo scandalo, confermando anche in questo caso come in Kleist l'epifania possa essere sì estrema, ma non per questo fondante.⁷⁸

La poetologia impossibile del salto mortale, in cui si tenta di scavalcare l'aspetto letterario proprio portandolo al suo estremo, è anche la premessa dell'itinerario tipico delle opere kleistiane, che consiste nella presa di coscienza dell'impossibilità di questo salto e nella conseguente organizzazione dei testi secondo un equilibrio instabile che si regge solo sino ad un certo limite. La tendenza di Kleist a scavalcare la dimensione comunicativa, risolvendo l'elemento semantico nella metafora, conduce al paradosso, non solo poetico ma anche antropologico, di procedimenti artificiali messi in atto per costruire l'immediatezza e per tentare di riconquistare, nel senso di quella impossibile filosofia della storia implicita in tanti testi kleistiani, il paradiso solo dopo aver percorso l'infinito. E tuttavia, nonostante l'*impasse* cui in questo modo non può che andare incontro, Kleist non rinuncia mai del tutto all'assunto dell'assoluta immediatezza. L'impossibilità di realizzarlo non lo conduce al silenzio o alla ricerca di un attimo epifanico al di là del tempo e della durata (come negli esiti di certa poesia romantica), ma lo spinge a configurare percorsi poetici di estrema e paradossale complessità, al termine dei quali l'origine non è né conquistata né mai definitivamente perduta, ma diventa appunto mito.

78 Per l'analisi di questo finale cfr. LUCIANO ZAGARI: *Heinrich von Kleist. La rete del linguaggio e l'irruzione dell'evento*, in *Heinrich von Kleist*, «Metaphorein», cit., pp. 211-215. In queste pagine molto importanti Zagari sottolinea il tentativo di riassorbire la scissione tra senso e lettera affermando la loro identità, tentativo che culmina nella metafora continuata del *Freitod* [suicidio], in cui «dire e fare», linguaggio e realtà possono infine ricongiungersi. La metafora, non più limitata dalla sua funzione comunicativa, si può fare «epifania reale» (p. 215) e diventare così essa stessa l'evento.

CHIARA WESTERMANN (HEIDELBERG)

«LE MIE DUE MANI INIZIARONO UNA LOTTA...»

Kleist, Kafka e quel che accade quando
«un membro non è fatto come l'altro»

1.

Il 30 gennaio 1807, di ritorno da Königsberg, sede del governo prussiano in esilio, l'ex-ufficiale Heinrich von Kleist, diretto a Dresda, viene arrestato a Berlino dalle autorità francesi insieme a due amici. I tre vengono sospettati di spionaggio e, dopo un mese di viaggio, incarcerati nella fortezza di Joux, situata nella parte francese delle montagne del Giura. Come ricorda lo stesso Kleist in una lettera dalla prigionia alla sorella Ulrike, alcuni anni prima,¹ il 7 aprile 1803, era morto in una delle poco confortevoli celle che li ospitano l'eroe della rivoluzione degli schiavi di Haiti, Toussaint Louverture. Questo nome, il nome del comandante nero che animò la ribellione contro il dominio francese e napoleonico, non compare più in nessun altro scritto di Kleist. Eppure quattro anni dopo, nei mesi primaverili del 1811, Kleist pubblica un racconto, *Il Fidanzamento a St. Domingo*, ambientato proprio negli anni più turbolenti della storia della ricca colonia francese nelle Indie occidentali, che portarono infine, l'1 gennaio 1804, alla prima dichiarazione d'indipendenza dell'America latina (in tale occasione la parte libera dell'isola fu ribattezzata da Saint Domingue a Haiti, nome originario scelto dalla popolazione indigena sterminata dagli spagnoli).

Non si sa esattamente quando Kleist abbia scritto *Il Fidanzamento a St. Domingo*, se la stesura sia avvenuta nel corso di più anni, prendendo forse avvio proprio durante quel soggiorno a Fort Joux, o direttamente in occasione della pubblicazione nella rivista berlinese «Der Freimüthige»,²

1 Cfr. la lettera di Kleist a Ulrike von Kleist in data 23 aprile 1807, in HEINRICH VON KLEIST: *Briefe. Band 2: Mai 1801-August 1807*, herausgegeben von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß, Frankfurt am Main 1999 [KLEIST: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe [BA], Bd. IV/2], p. 483.

2 È questa l'ipotesi di Helmut Sembdner, che però non fornisce ulteriori spiegazioni a riguardo. Cfr. HELMUT SEMBDNER: *Anmerkungen*, in KLEIST: *Sämtliche Werke und*

dove uscì in due parti (25 Marzo 1811, 5 Aprile 1811) con il titolo *Il fidanzamento*. Fu l'unico racconto kleistiano a essere ristampato, sempre in più episodi, in un'altra rivista («Der Sammler», Vienna, luglio 1811) mentre l'autore era ancora in vita, nonché l'unico a riferirsi esplicitamente a fatti contemporanei alla sua stesura. Kleist lo collocò infine in apertura del secondo volume dei suoi racconti, pubblicato a Berlino nell'agosto del 1811, aggiungendo «la specificazione socio-politica dal colorito esotico».³

Quando l'isola di Hispaniola, nome assegnatole ancora da Colombo, salì agli onori della cronaca europea negli ultimi anni del diciottesimo secolo, era stata fin dal 1697 di dominio spagnolo nella parte orientale (Santo Domingo) e francese nella parte occidentale (Saint Domingue), e costituiva una delle principali fonti di guadagno del governo francese, rifornendolo di merce pregiata prodotta a bassissimo costo grazie al lavoro di schiavi prelevati in massa dalla «Costa d'Oro»⁴ africana.

A partire dal 1791 e sull'onda della rivoluzione francese Saint Domingue fu teatro della ribellione di schiavi e mulatti liberi;⁵ mentre tra i primi morti, come il «terribile vecchio negro» Congo Hoango del racconto di Kleist,⁶ erano nati ancora in Africa, i secondi godevano di uno status sociale più alto e aspiravano, indipendentemente dagli schiavi, alla parità di diritti civili e politici. Mulatti e neri, pur essendo di gran lunga superiori numericamente ai bianchi e subendone allo stesso modo la discri-

Briefe, herausgegeben von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band, München 2001, p. 904. Di altra opinione è Paul Michael Lützeler: «Fin'ora non è stato possibile stabilire quando Kleist abbia scritto la sua novella *Il fidanzamento a St. Domingo*.» PAUL MICHAEL LÜTZELER: *Napoleons Kolonialtraum und Kleists «Die Verlobung in St. Domingo»*, Wiesbaden 2000, p. 10 [traduzione mia].

3 GERHARD NEUMANN: *Die Verlobung in St. Domingo. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists*, in *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, p. 95 [traduzione mia]; per la storia dell'edizione cfr. ROLAND REUß: *Zu dieser Ausgabe*, in KLEIST: *Die Verlobung in St. Domingo*, herausgegeben von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle, Frankfurt am Main; Basel 1988, *BA, II/4*, pp. 93-94.

4 Ivi, p. 7. *OHK*, p. 861.

5 Anche: gente di colore libera, categoria che comprendeva anche i neri liberi. Cfr. HANS CHRISTOPH BUCH: *Die Scheidung von Santo Domingo*, Berlin 1976, p. 39.

6 *BA, II/4*, pp. 7-8 («memore della tirannia che lo aveva strappato alla sua patria»). Anche Congo Hoango proviene dalla «Costa d'Oro d'Africa» [*BA, II/4*, p. 7]; cfr. a questo proposito ROLAND REUß: «*Die Verlobung in St. Domingo*». *Eine Einführung in Kleists Erzählen*, in *id.*: «*Im Freien?*» *Kleist-Versuche*, Frankfurt am Main; Basel 2010, p. 252.

minazione e le violente repressioni, non sempre formarono un unico fronte compatto durante le rivolte.⁷

Gli scontri, che non cessarono nemmeno con la dichiarazione d'indipendenza, causarono un numero altissimo di vittime in tutti gli schieramenti, furono estremamente cruenti e caratterizzati dal delinearci di varie coalizioni nel corso degli anni. Le lotte tra le diverse fazioni interne all'eterogenea popolazione dell'isola furono inoltre strumentalizzate dalle grandi potenze che possedevano colonie nella zona, in un gioco di potere che riguardava in prima linea il tutt'altro che pacifico scacchiere europeo.⁸

Anche per questo motivo gli avvenimenti che si susseguirono nella lontana Hispaniola suscitarono notevole interesse nel vecchio continente, e furono riportati dalla stampa in varia forma, in modo costante, da punti di vista diversi e con giudizi divergenti, fornendo a Kleist un ricco fondo di materiale retorico-linguistico cui attingere per il suo racconto.⁹ Le pubblicazioni in lingua tedesca, articoli in riviste o libri che fossero, si basavano quasi esclu-

7 Cfr. BUCH: *Die Scheidung von Santo Domingo*, cit. pp. 27-28. Per quanto riguarda la complessa composizione sociale dell'isola cfr. *ivi*, pp. 13-27. Un'eco di questo contrasto, che insieme ad altri elementi rivela quanto a Kleist fossero noti gli equilibri vigenti sull'isola, risuona ancora nelle parole della «vecchia» mulatta Babekan de *Il fidanzamento a St. Domingo*, quando, nell'accogliere lo sconosciuto, sostiene di essere lei stessa nient'altro che una vittima della ribellione degli schiavi neri; l'ufficiale svizzero Gustav von der Ried, in fuga per raggiungere le ultime navi francesi in partenza, ancora non ha motivo, come invece ne ha il lettore, di mettere in dubbio questa affermazione. Per conquistarne la fiducia Babekan gli spiega quanto «la piccola proprietà accumulata [...] con il lavoro delle nostre mani», sue e di sua figlia, faccia gola a quel «gruppo di banditi provenienti dall'inferno», vale a dire ai neri. Non basta certo, aggiunge la vecchia, «l'ombra di parentela che si stende sul nostro volto», a risparmiarle alle due donne di colore la persecuzione di cui sono già vittime i bianchi [BA, II/4, p. 20]. Come si vedrà più avanti è significativo per la strategia comunicativa di Babekan che lei formuli questa affermazione come domanda retorica, a cercare conferma da parte dell'interlocutore coinvolgendolo nel giudizio, rendendolo partecipe: «crede forse [...] che non faccia gola?» [Traduzione mia].

8 Cfr. BUCH: *Die Scheidung von Santo Domingo*, cit. pp. 27-28, e KARIN SCHÜLLER: *Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum deutschen Bild vom Schwarzen*, Köln und Weimar 1992, p. 28.

9 Cfr. SEMBDNER: *Anmerkungen*, cit. p. 904; WOLF KITTLER: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg im Breisgau 1987, p. 322; HERBERT UERLINGS: *Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists «Verlobung in St. Domingo»*, in «Kleist-Jahrbuch» (1991), pp. 189-190; HANSJÖRG BAY: «Als die Schwarzen die Weißen ermordeten». *Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists «Verlobung in St. Domingo»*, in «Kleist-Jahrbuch» (1998), p. 85.

sivamente su fonti francesi o inglesi, presentate al pubblico in traduzione e spesso corredate da commenti più o meno parziali. Si tratta per lo più di resoconti di viaggio, racconti di coloni fuggitivi o documenti quali lettere o dichiarazioni dei protagonisti degli avvenimenti.¹⁰

L'inaudita ribellione degli schiavi di Saint Domingue contro il dominio francese era a tal punto presente nell'immaginario collettivo del pubblico europeo da permettere, ancora nel 1809, all'autore di una recensione tedesca del libro di Marcus Rainsford *Historical Account of the Black Empire of Hayti* di affermare che la rivolta era «di troppo fresca memoria perché si renda necessaria una ripetizione della sua storia.»¹¹ «Il lettore tedesco che partecipa ai grandi avvenimenti di attualità»¹² infatti, come sottolinea un altro recensore nel 1807, ne riconosceva l'importanza anche e soprattutto per lo stretto legame che tali avvenimenti intrattenevano con gli sviluppi politici su suolo europeo, «se è vero che, come affermano in molti, l'Inghilterra era intenzionata a condurre una nuova guerra contro la Francia, piuttosto di vedere questo regno entrare in possesso della bella e rigogliosa isola.»¹³

Nonostante la distanza geografica Saint Domingue era dunque parte integrante dell'agenda politica europea, e l'interesse che suscitò fu dovu-

10 Una lista di articoli e recensioni in riviste («Minerva» e «Politisches Journal» in particolare) o opere anche oltre agli anni da me presi in considerazione (ca. 1791-1811) è fornita nella bibliografia di Karin Schüller, in SCHÜLLER: *Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, cit. pp. 284-306. A proposito della mancanza di monografie di autori tedeschi su Haiti cfr. ivi, pp. 115-116. Non è da escludere che Kleist, durante il suo viaggio in Francia nel novembre 1801 e successivamente durante i suoi soggiorni negli stati tedeschi occupati da o alleati di Napoleone, avesse accesso alla stampa in lingua francese.

11 ANONIMO: *Recensione di: M. Rainsford, Geschichte der Insel Hayti oder St. Domingo besonders des auf derselben errichteten Negerreichs*, aus dem Englischen von F. Hermann, Schmidt, Hamburg 1806, in «Allgemeine Literatur-Zeitung», 68 (marzo 1809) [traduzione mia]; la frase di apertura del secondo paragrafo ne *Il fidanzamento a St. Domingo*, «Tutti sanno che nel 1803, quando il generale Dessalines avanzò con 30 000 negri contro Port au Prince», è da considerarsi dunque tutt'altro che un'iperbole [BA, II/4, p. 10].

12 FRIEDRICH HERRMANN: *Vorwort*, in MARKUS RAINSFORD: *Geschichte der Insel Hayti oder St. Domingo besonders des auf derselben errichteten Negerreichs*, Hamburg 1806, pp. VII-IX [traduzione mia]. È significativo per quanto riguarda il contesto politico di quegli anni il commento aggiuntivo del traduttore che, pur dichiarando fedeltà all'originale, ammette di aver omesso qua e là qualche passaggio in cui l'autore sarebbe stato eccessivamente duro nei confronti dei francesi, cfr. ivi, p. IX.

13 ANONIMO: *Recensione [prima parte] di: M. Rainsford, Geschichte der Insel Hayti oder St. Domingo besonders des auf derselben errichteten Negerreichs*, aus dem Englischen von F. Hermann, Schmidt, Hamburg 1806, in «Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung», 76 (28 marzo 1807), col. 593 [traduzione mia].

to anche alla novità assoluta di una «rivoluzione nella rivoluzione»,¹⁴ all'inattesa emancipazione dei neri che sconvolsero così l'immagine corrente costruita per loro dai bianchi, e al successo delle loro lotte, soprattutto contro Napoleone. La loro poco convenzionale strategia di battaglia, che consisteva sia in attacchi a sorpresa che nell'accogliere il nemico facendo letteralmente terra bruciata dietro di sé,¹⁵ era stata, fino a quel punto, la più efficace in assoluto contro l'esercito francese,¹⁶ e divenne un modello da seguire per coloro che, soprattutto in Prussia, aderivano al movimento anti-napoleonico. Specialmente dopo la disfatta di Jena e Auerstedt tattica guerrigliera e leva collettiva divennero elementi centrali nell'ambito della riforma militare cui aspiravano membri di spicco del governo prussiano quali August Neidhardt von Gneisenau e Gerhard von Scharnhorst. Lo stesso Kleist, che intrattenne stretti contatti con gli ambienti riformatori, avrebbe prestato la propria penna alla loro causa, componendo, con *Il fidanzamento a St. Domingo, La Battaglia di Arminio e Michael Kohlhaas*, della «vera e propria poesia partigiana»,¹⁷ volta ad animare la ribellione popolare contro il dominio napoleonico e ispirata non solo alla resistenza spagnola del 1808 contro Napoleone, ma anche alle lotte degli schiavi nella lontana isola delle Antille.

Riconoscere questi punti di convergenza nella riflessione storico-politica contenuta in modo più o meno esplicito nei testi kleistiani, non significa tuttavia necessariamente voler vedere la «Prussia a Haiti»,¹⁸ appiattare il racconto a un'allegoria delle vicende prussiane, come se la scelta del materiale narrativo fosse, in fondo, arbitraria e sottomessa a intenzio-

14 BUCH: *Die Scheidung von Santo Domingo*, cit. p. 4.

15 Hans Christoph Buch riporta la seguente rievocazione da parte francese della guerra sull'isola (in ALEXANDRE MOREAU DE JONNÈS: *Aventures de guerre*, vol. 2, p. 129): «Il nemico non si vedeva da nessuna parte eppure non smetteva di essere padrone del paese. Vittoriosi in tutto il paese, non possedevamo nulla oltre alla gitata delle nostre armi da fuoco.» Ivi, p. 150. Cfr. anche SCHÜLLER: *Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, cit. pp. 36-37. Anche Congo Hoango applica questa strategia, cfr. BA, II/4, p. 9. Si veda inoltre la descrizione in: ANONIMO: *Zur neuesten Geschichte von St. Domingo*, in «Minerva», 4 (ottobre-dicembre 1804), p. 342: «Al Capo così come a Port au Prince è stato bruciato tutto fino al suolo.» [Traduzioni mie].

16 Cfr. LUTZELER: *Napoleons Kolonialtraum und Kleists «Die Verlobung in St. Domingo»*, cit. pp. 9-10.

17 KITTLER: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*, cit. p. 320 [traduzione mia]. Cfr. anche: RICHARD H. SAMUEL: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805-1809*, Frankfurt/Oder 1995, p. 39.

18 Cfr. UERLINGS: *Preußen in Haiti?*, cit. [traduzione mia].

ni propagandistiche. Nel suo muoversi incessante sul confine tra interno ed esterno, pubblico e privato, proprio ed estraneo/altro,¹⁹ sorte individuale e collettiva, il racconto dominicano, se da una parte emerge dallo scambio fecondo tra linguaggio poetico ed extra-poetico,²⁰ dall'altra non fa che riflettere sulla differenza (e gli eventuali punti di contatto) tra il narrare e il costruire la Storia oppure invece *le storie*.²¹

Senza entrare nel merito di una valutazione circa la posizione politica di Kleist,²² ma tenendo in considerazione il retroscena storico schizzato in queste prime pagine, vorrei concentrarmi in seguito su un dettaglio testuale ne *Il fidanzamento*, che permette di mettere a fuoco le problematiche appena citate. È infatti nelle pieghe più piccole e insospettabili del linguaggio kleistiano che si consumano, senza risolversi, le lotte più cruente tra i membri di una frase, le membra di un corpo e i partiti di una società,²³ che

19 Si tratta dell'altro come *alter ego* o come soggetto/sottomesso («subjectum»). Cfr. ANSELM HAVERKAMP: *Schwarz/Weiß. «Othello» und «Die Verlobung in St. Domingo»*, in «Weimarer Beiträge», 41 (1995) H. 3, p. 408.

20 Per stabilire in che misura il materiale linguistico si sovrapponga e che tipo di trasformazione subisca nel passaggio dal linguaggio storico-giornalistico a quello poetico (cfr. a questo proposito REÜß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. p. 288) sarebbe necessario condurre un'analisi sistematica del discorso sulla *Rache* [vendetta] dei neri e dell'uso di termini come *Wut* [ira], *Taumel* [delirio], *Gesindel* [canaglia], *Empörung* [indignazione], *fürchterlich* [terribile], *grausam* [cruele] e altri ancora nei resoconti giornalistici e nel racconto di Kleist.

21 Cfr. NEUMANN: *Die Verlobung in St. Domingo*, cit. p. 112: «Nel suo racconto, che assume la forma di un esperimento condotto sulla storia della percezione, Kleist non mostra tanto la «riproduzione», quanto piuttosto niente meno che la «costruzione» della Storia», ivi, p. 116 [traduzione mia].

22 Cfr. la lista di pubblicazioni a riguardo in: BAY: «*Als die Schwarzen die Weißen ermordeten*», cit. pp. 185-186.

23 In tedesco lo stesso termine *Glied* esprime tutti e tre questi significati. Cfr. HERMANN PAUL: *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von Helmut Henne und Georg Objartel unter Mitarbeit von Heidrun Kämper-Jensen, Tübingen 1992, s.v. *Glied*, pp. 360-361, citato in seguito come «Paul». Significativo è anche l'uso del termine *Antheil* [parte], in apertura del racconto; Adelung definisce il significato proprio e originario di *Antheil* come «parte di una totalità corporea, nella misura in cui appartiene a qualcuno [...] attraverso questa limitazione si differenzia dal semplice *Theil*». JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 4 Bde., Leipzig 1793-1801², s.v. *Antheil*, vol. 1, col. 391, citato in seguito come «Adelung» [traduzione mia]. Cfr. anche REÜß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. p. 265. È interessante notare che una formulazione simile a quella che apre il testo kleistiano si trovi anche in un articolo dell'epoca su Haiti, pubblicato nella diffusa rivista «Minerva»: «Von dem alten französ-

minano infine, con esiti quasi sempre catastrofici, l'integrità dell'individuo, il suo essere «tutto d'un pezzo».

2.

La mia analisi si concentrerà dunque su un'immagine presente nella prima parte del testo di Kleist, ripresa e ampliata poi in modo assai curioso da Franz Kafka nel 1917, al cui testo mi avvicinerò brevemente in conclusione.

Nella prima parte del racconto, poco dopo l'arrivo di Gustav alla piantagione e il suo ingresso nella casa di cui poche righe prima si era detto che il negro Congo Hoango l'ha «rasa al suolo insieme a tutti gli stabilimenti della proprietà»,²⁴ ha luogo una prima conversazione tra Gustav e Babekan. Gustav le racconta della sua fuga con la famiglia e le chiede aiuto e sostegno. A sua volta Babekan descrive la propria precaria posizione di mulatta nel mezzo della lotta tra neri e bianchi in modo tale da suggerire solidarietà con la condizione del fuggiasco straniero. Si tratta di un passaggio particolarmente complesso dal punto di vista sia dell'articolazione linguistica che dell'atto comunicativo, e che racchiude in sé sotto forma di microcosmo le intenzioni del racconto nella sua interezza:

Il cielo, se tutto non mi inganna, proseguì stringendo la mano della vecchia, mi ha guidato da gente misericordiosa che non condivide quel crudele e inaudito rancore che ha preso tutti gli abitanti di questa isola. Abbiate la bontà di riempirmi, dietro lauto compenso, alcune ceste di viveri e bevande; ci mancano ormai soltanto cinque giorni di viaggio fino a Port-au-Prince e, se ci procurerete i mezzi per raggiungere questa città, vi considereremo in eterno i salvatori della nostra vita. – «Sì, questo folle rancore» disse ipocritamen-

sischen Antheil der Insel St. Domingo ist jetzt alles in den Händen der Neger [...]» [«Dell'antica parte (*Antheil*) francese dell'isola di Santo Domingo ora tutto è nelle mani dei negri [...].», traduzione mia], ANONIMO: *Zur neuesten Geschichte von St. Domingo*, cit. p. 341 [corsivo mio].

- 24 L'ambiguità dell'originale è difficile, se non impossibile, da rendere in italiano: «als sämtliche zur Besetzung gehörige Etablissements der Erde gleich gemacht waren»; «der Erde» può essere infatti letto sia come dativo (nel comune modo di dire «etwas der Erde gleich machen», cioè «radere al suolo») che come genitivo riferito a «Etablissements». La contraddittorietà del fatto che i protagonisti del racconto si trovino in un non-luogo che continua a esistere anche dopo essere stato distrutto viene letto da Reuß in chiave poetologica: sarebbe «una precisa rappresentazione poetica del modo in cui Kleist comprende l'essenza dell'arte in termini di apparenza [*Anschein*].» REUß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. p. 246 e pp. 271-272 [traduzione mia].

te la vecchia. «Non è forse come se le mani di uno stesso corpo o i denti di una stessa bocca volessero imperversare gli uni contro gli altri, perché un membro non è stato creato come l'altro?»²⁵

Gustav si fida delle parole di Babekan, sembra non accorgersi (o fa finta di non accorgersi, si veda la prova di fiducia cui sottopone Toni per controllare se lei abbia o meno un cuore)²⁶ che in un luogo in cui tutto è organizzato per produrre illusioni attraverso degli artifici [*Künste*], davvero «tutto inganna»,²⁷ a partire proprio dal cielo che lo ha condotto fin là, poiché è un cielo notturno in cui è necessario prima di tutto orientarsi.²⁸ Qualche pagina prima infatti, quando Babekan, dopo aver sentito bussare alla porta, apre la finestra, Gustav allunga «la mano, nel buio della notte, per afferrare la mano della vecchia».²⁹ In quel buio in cui la vista non può che tradire, l'ufficiale si affida al tatto, il senso vitale dal quale tutti gli altri dipen-

25 KLEIST: *Il fidanzamento a Santo Domingo*, tr. it. di Marina Bistolfi, in *id.: Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, p. 866 [d'ora in avanti indicato con la sigla *OHK*]; la traduzione è stata leggermente modificata per maggiore aderenza all'originale. Riporto il passaggio anche nell'originale tedesco: «Der Himmel, wenn mich nicht Alles trügte, fuhr er fort, indem er die Hand der Alten drückte, hat mich mitleidigen Menschen zugeführt, die jene grausame und unerhörte Erbitterung, welche alle Einwohner dieser Insel ergriffen hat, nicht theilen. Habt ihr die Gefälligkeit, mir für reichlichen Lohn einig Körbe mit Lebensmitteln und Erfrischungen anzufüllen; wir haben nur noch fünf Tagereisen bis Port au Prince, und wenn ihr uns die Mittel verschafft, diese Stadt zu erreichen, so werden wir euch ewig als die Retter unseres Lebens ansehen. – «Ja, diese rasende Erbitterung,» heuchelte die Alte. «Ist es nicht, als ob die Hände Eines Körpers, oder die Zähne Eines Mundes gegen einander wühten wollten, weil das Eine Glied nicht geschaffen ist, wie das andere?» [BA, II/4, p. 19].

26 «Er ergriff sie, als sie in den Geschäften, die sie betrieb, aufstand, bei der Hand, und da er gar richtig schloß, daß es nur ein Mittel gab, zu erprüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht, so zog er sie auf seinen Schooß nieder und fragte sie: «ob sie schon einem Bräutigam verlobt wäre?»» [BA, II/4, p. 36]. «La prese per mano, quando lei, nello sbrigare le sue faccende, si alzò e lui, ritenendo molto giustamente che c'era un solo mezzo per verificare se la ragazza avesse un cuore o no, la attirò sulle sue ginocchia e le domandò se era già fidanzata.» [*OHK*, p. 873]. Quale sia il «mezzo» che Gustav ha in mente non viene detto esplicitamente, anche se dallo sviluppo della scena si può dedurre che si tratta di quelle stesse arti/armi di seduzione usate da Toni nei confronti di Gustav.

27 «[...] unmittelbarer Tod [war] das Loos der Armen, die sich durch diese Künste hatten täuschen lassen.» [BA, II/4, p. 10]. «[...] la morte immediata era la sorte dei poveretti che si erano lasciati ingannare da quelle arti.» [*OHK*, p. 862].

28 Cfr. HAVERKAMP: *Schwarz/Weiß*, cit. p. 401.

29 *OHK*, p. 863; BA, II/4, pp. 11-12.

dono.³⁰ Si tratta di un primo tentativo di contatto e di avvicinamento, di cui tra l'altro non viene detto se sia ricambiato o meno, ma che è volto a superare l'estraneità; e al tempo stesso è anche manifestazione di un istinto e di un desiderio di sapere e conoscenza invadente e imperioso.³¹ È qui che inizia la danza delle mani, vere protagoniste del racconto, i cui movimenti vengono registrati in modo ossessivo fino alle ultime battute.³²

Il giovane ufficiale si mostra sollevato di trovarsi tra «esseri umani», di cui il «crucele e inaudito rancore [*Erbitterung*]» generale non si è impossessato. Babekan a sua volta, invece di rispondere direttamente alla richiesta d'aiuto con cui Gustav chiude il suo breve discorso, ribatte senza farvi alcun riferimento e ignorando palesemente le promesse di ricompensa. Riprende invece l'osservazione iniziale dello straniero, la modifica e completa con l'aiuto di una formulazione introdotta da un «come se» che pare esprimere la sua approvazione riguardo alla concisa descrizione dello stato di cose sull'isola fornita da Gustav. È evidente come lo scambio si basi qui sulla manovra retorica attraverso la quale Babekan evita di dare una risposta univoca alla preghiera di Gustav. Dal punto di vista strategico pare (e del resto non c'è nulla in questo contesto che non «paia»)³³ non voler rivelare nulla di concreto o garantire il proprio supporto; è verosimile che cerchi di guadagnare tempo. Attraverso la ripresa quasi parola per parola del giudizio di Gustav, che in apparenza suggerisce condivisione, e soprattutto attraverso l'ambigua forma interrogativa in cui è avvolta la similitudine, Babekan orienta la propria affermazione verso la creazione di un illusorio piano comunicativo comune con lo straniero, a dispetto dell'estraneità. La domanda retorica impersonale «non è forse ...?», cui tra l'altro nel seguito della conversazione Gustav non reagisce affatto, ha la palese funzione di cercare conferma senza costringere chi la pronuncia a esprimersi in maniera affermativa e dunque a esporsi (come se si articolasse un pensiero che in realtà proviene dall'interlocutore).

30 Cfr. ARISTOTELE: *Sull'anima*, 435b. Poco dopo improvvisamente la luna, o meglio: il bagliore della luna [*Mondschein*], illumina la scena con assoluta disinvoltura, come se in realtà fosse sempre stata presente [*OHK*, p. 864; *BA*, II/4, p. 14].

31 Il significato figurale di *Ergreifen*, afferrare, è «comprendere [*begreifen*]», riconoscere una cosa fino in fondo», Adelung, s. v. *Ergreifen*, vol. 1, col. 1895-1896 [traduzione mia].

32 Cfr. REUß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. pp. 257-258. Reuß fa notare che il gesto di darsi la mano «fa parte non da ultimo del contesto metaforico del discorso sul «fidanzamento»» [traduzione mia].

33 A questo proposito cfr. *ivi*, p. 283.

La struttura dello scambio è caratterizzata dunque da un lato dal vuoto comunicativo dovuto al fatto che l'unica informazione realmente rilevante non viene fornita, dall'altro dall'illusione dei personaggi coinvolti, o quanto meno di Gustav, di condividere la stessa interpretazione degli eventi.

Nel termine tedesco *Erbitterung*, usato da Gustav, ripreso da Babekan e qui tradotto come «rancore», è andata perduta l'originaria componente sensoriale legata all'aggettivo *bitter*, amaro, e si è invece imposto il significato figurale di una «forte rabbia legata all'odio».³⁴ Gustav aggiunge a questo sentimento sfrenato gli aggettivi *grausam* (crudele, tremendo) e *unerhört* (inaudito). *Grausam* indica ciò che suscita ribrezzo e paura oppure, secondo una definizione che meglio si adatta alla situazione sull'isola, l'inclinazione a «fare agli altri più male di quanto non si siano meritati»;³⁵ viene invece considerato *unerhört* ciò che è assolutamente «fuori dal comune, insolito».³⁶ Entrambi gli aggettivi esprimono il punto di vista di colui che è vittima della rabbia, e sottolineano le dimensioni della sofferenza provocata introducendo un aspetto moralizzante e drammatico.

Nella sua risposta Babekan («Ja, diese rasende Erbitterung») evita i due aggettivi *grausam* e *unerhört*, e caratterizza il rancore come *rasend*, dunque insensato, contrario alla ragione;³⁷ a essere poste in evidenza non sono più la violenza e le conseguenze del diffuso stato d'animo, quanto piuttosto la sua qualità oggettiva. La valutazione di questa furia collettiva assume così, se paragonata alla descrizione di Gustav, un carattere più distaccato, se non addirittura di indifferenza nei confronti delle vittime. La modifica è sottile ma decisiva, poiché rivela quanto persino un minimo spostamento di senso possa minare l'accordo apparente tra gli interlocutori, e dunque la possibilità di una comprensione reciproca basata sulla fiducia. Sulla soglia tra l'ultima frase di Gustav e la prima di Babekan, una soglia segnata nel testo da un trattino («ansehen. – Ja»), si può quindi constatare una doppia irritazione:³⁸ il «sì» iniziale della mulatta, che il lettore comprende sulle prime come risposta affermativa alla richiesta di Gustav, con le tre parole seguenti viene bruscamente riferito a un altro conte-

34 ADELUNG, s.v. *Erbitterung*, vol. 1, col. 1863 [traduzione mia].

35 Le seguenti definizioni sono tratte da: ivi, s.v. *grausam*, vol. 2, col. 791-792 [traduzione mia].

36 Cfr. ivi, s.v. *unerhört*, gli esempi qui forniti da Adelung sono proprio «eine unerhörte Grausamkeit, unerhört grausam seyn» [una crudeltà inaudita, essere crudeli in modo inaudito].

37 Ivi, s.v. *Rasen*, vol. 3, col. 941-942.

38 Un'ulteriore irritazione è costituita dall'uso poco ortodosso che Kleist fa delle virgolette.

sto. Siccome Babekan nel riprendere le parole di Gustav sostituisce proprio gli aggettivi su cui si dovrebbe basare il loro comune accordo, ad aumentare non è la vicinanza, ma la distanza tra i due.

Queste osservazioni trovano conferma nel commento aggiuntivo da parte del narratore, secondo cui «la vecchia» sta fingendo, simulando, «comportandosi in modo diverso» rispetto a quel che pensa «per desiderio di piacere», «presentandosi in modo più amichevole rispetto alle proprie intenzioni». ³⁹ Tuttavia, alla luce dell'elemento di disturbo appena descritto contenuto nelle parole di Babekan, l'aggiunta pare persino superflua. Tenendo in considerazione la posizione poco chiara, sempre in movimento dell'istanza narrativa, ci si chiede a chi sia rivolta questa informazione, dato che il lettore è già a conoscenza delle intenzioni poco amichevoli di Babekan. Si tratta forse di un riferimento al fatto che Gustav stesso si sia accorto dell'inganno? O piuttosto di una sorta di indicazione alla regia fuori posto, come se ne incontrano spesso nei racconti di Kleist?

La precisazione riguardo all'atteggiamento di Babekan è separata con un punto dal resto del suo discorso e, se vale per la prima parte, non si riferisce necessariamente anche alla seconda. Che l'inganno e dunque l'incertezza riguardo all'affidabilità del discorso di Babekan vengano protratti è verosimile, ma non trova conferma da parte del narratore.

3.

“*Ist es nicht, als ob ...*”

Formulazioni introdotte da un «come se» [*als ob*] segnalano la risoluzione creativa di uno spazio vuoto, una lacuna nel linguaggio, e come tali sono così frequenti nell'opera di Kleist da passare difficilmente inosservate. Wolfgang Wittkowski ne descrive la funzione narrativa basandosi su un esempio tratto da *Il terremoto in Cile*, e osserva: «qui gli esseri umani vivono senza dubbio nel come-se. La loro capacità di discernimento è di solito imprecisa, inaffidabile.» ⁴⁰ Wittkowski rimanda nel suo articolo soprattutto al testo di Hans Vaihinger *La filosofia del come-se* (1911), in cui il filosofo definisce le costruzioni analogiche come finzioni utili, finte di un pensiero che funziona principalmente

39 ADELUNG, s.v. *Heucheln*, vol. 2, col.1159-1160 [traduzione mia].

40 WOLFGANG WITTKOWSKI: *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben*, in «Euphorion», 63 (1969), p. 270 [traduzione mia].

«per deviazioni»⁴¹, astuti artifici o stratagemmi.⁴² La combinazione di «come» [*als*], che indica una comparazione, e del «se» [*ob*] ipotetico determina la posizione del come-se a metà tra «confronto retorico e reale uguaglianza», tra finzione e realtà.⁴³ Secondo Vaihinger le analogie basate sul come-se, sfruttate già da Kant come perno della filosofia trascendentale, pur sembrando spesso contraddittorie,⁴⁴ sono indispensabili ai fini della comprensione e dello sviluppo del sapere, sono «strumenti con cui il pensiero si aiuta»,⁴⁵ tanto che persino le materie scientifiche ne fanno abbondantemente uso.⁴⁶ Vaihinger mette tuttavia anche in guardia dall'attribuire a questa utile e inevitabile «apparenza [*Schein*] logica», prodotta dalla «macchina del pensiero»,⁴⁷ una qualche forma di realtà, poiché «non appena si considerano reali queste finzioni, ne seguono tutte quelle antinomie e contraddizioni che attraversano dall'inizio fino a oggi la storia della filosofia.»⁴⁸

Ed è effettivamente compito di Gustav distinguere tra parvenza e realtà, «stabilire un determinato significato tra i molteplici e divergenti opposti che si intrecciano, cioè ricondurli ad un unico termine.»⁴⁹ Anche per lui vale il monito di Vaihinger a non cadere nel tranello analogico che pervade l'intero edificio, e il diversivo linguistico di Babekan, grande esperta di artifici e stratagemmi, costituisce da questo punto di vista solo una delle molte prove che lo straniero deve affrontare. Tuttavia il come-se della «vecchia» non si esaurisce nell'essere mezzo volto a un fine, sia esso il superamento di un'*impasse* comunicativa o l'inganno intenzionale; transcendendo la volontà di chi lo pronuncia rivela, a una lettura attenta, più che una semplice apparenza un po' eccentrica.⁵⁰

41 HANS VAIHINGER: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig 1922 [Berlin 1911¹], p. 175; tutti i seguenti passaggi tratti da Vaihinger sono tradotti da me.

42 Ivi, p. 171.

43 Ivi, pp. 161-162.

44 «[...] la contraddizione [è] il motivo che stimola il pensiero», ivi, p. 192.

45 Ivi, pp. 154-155.

46 Ivi, pp. 167-168.

47 Ivi, pp. 179-180; p. 191.

48 Ivi, p. 172; p. 186.

49 BERNHARD GREINER: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum 'Fall' der Kunst*, Tübingen 2000, p. 427.

50 Cfr. Reuß, che in riferimento al «come se» kleistiano sottolinea l'indicibilità della differenza tra apparenza [*Schein*] e apparizione [*Erscheinung*], REUß: «Die Verlobung in St. Domingo», cit. p. 284.

4.

«[...]die Hände Eines Körpers, oder die Zähne Eines Mundes gegen einander wüthen wollten [...]»

Babekan si accorge forse che il suo interlocutore non è soddisfatto della ripetizione zoppicante da lei scelta, «Sì, questo rancore folle»; improvvisando ricorre quindi a una similitudine insolita, che dovrebbe rappresentare in modo figurativo la distruzione dell'unità naturale causata da quello stesso rancore, che costringe in posizioni opposte ciò che è in realtà legato da una stretta parentela.

Per farlo Babekan utilizza il materiale che la circonda, seguendo così la teoria kleistiana della *Graduale produzione dei pensieri durante il discorso*. All'inizio del passaggio citato Gustav stringe «la mano della vecchia» e nulla da intendere che nel frattempo l'abbia lasciata andare: le mani unite in una stretta ricompaiono così nella similitudine come «mani di un unico corpo». Gustav ha nominato «cibo e bevande», e già due volte è stata pronunciata la parola *Erbitterung* (sia «rancore» che «amarezza»), legata originariamente al gusto, ed ecco spuntare nel discorso di Babekan denti e bocca. La bizzarra metafora del corpo ha origine innanzitutto nel contesto immediato in cui sorge. Inoltre sia Adelung che Grimm considerano *wüthend* (da *wüthen*, imperversare) e *rasend* quasi sinonimi, con la differenza che si imperversa quando «l'annebbiamento della coscienza si manifesta attraverso i movimenti più violenti». ⁵¹ Nella similitudine tuttavia non viene detto che è come se mani e denti imperversassero gli uni contro gli altri, ma come se «volessero imperversare». La stranezza di un'immagine in cui parti del corpo «in uno stato di estrema agitazione usano violenza» ⁵² le une contro le altre è accresciuta ancor più dalla messa in rilievo dell'intenzionalità, che solitamente nella metaforica del corpo viene invece attribuita al capo. La contraddittorietà dell'immagine non consiste solo nel fatto che mani e denti si presentino come soggetti dotati di una volontà propria, ma anche e soprattutto che venga posto l'accento sulla forza di volontà nel corso di un'azione come l'imperversare, che per definizione ha luogo in momenti di incoscienza, e che dunque può difficilmente essere

51 ADELUNG, s.v. *Wüthen*, vol. 4, col. 1637-1638 [traduzione mia, CW]. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde., Leipzig 1854-1960, s.v. *wüthen*, vol. 30, col. 2492-2517, in seguito citato come «GRIMM».

52 Ivi, col. 2500 [traduzione mia].

considerata volontaria in senso stretto. Mani e denti vogliono, se potessero volere, qualcosa che, anche a volerlo, non si può affatto volere.

Il voler imperversare nella similitudine è causato poi dall'essere dissimile delle membra del corpo («weil das Eine Glied nicht geschaffen ist, wie das andere?»): un riferimento sia al diverso colore della pelle e alla diversa condizione sociale degli abitanti dell'isola in lotta tra loro, che ai due membri della similitudine. Pur essendo dipendenti l'una dall'altra, le parti di un confronto [*Gleichnis*] non coincidono mai del tutto né sono perfettamente identiche [*gleich*];⁵³ esse lottano perciò senza sosta e in una tensione continua intorno al come-se, poiché appunto «un membro non è stato creato come l'altro». Del resto senza questa differenza essenziale l'analogia e il meccanismo cognitivo che essa mette in atto non avrebbero ragione di essere. C'è da notare oltretutto che il termine «membro» [*Glied*] viene utilizzato per «le parti del corpo legate le une alle altre da articolazioni [...] le dita, mani, braccia, piedi, gambe»;⁵⁴ raramente invece per i denti.⁵⁵

Con questa sua immagine Babekan si appropria in modo più o meno consapevole di un immaginario antropomorfo dalla lunga tradizione nell'ambito del pensiero occidentale, di cui l'esempio più celebre è forse la parabola di Menenio Agrippa riportata da Livio nel secondo libro di *Ab urbe condita*. Per placare la rabbia della plebe in secessione sul Monte Sacro il console illustra l'insensatezza di una rivolta intestina: se membra, bocca e denti si rifiutano di portare cibo allo stomaco perché lo riten-

53 A livello retorico *Gleichnis* potrebbe essere il termine più adeguato con cui definire l'immagine kleistiana. *Gleichnis* è composto dall'aggettivo *gleich* (uguale) e dal suffisso *-nis(s)*, che indica un'azione o uno stato, qui dunque l'essere e il rendere uguali. Adelong sostiene che un *Gleichnis* è «una parola o un discorso che contiene una rappresentazione impropria o figurativa di un'altra cosa», e che «la maggior parte delle parole in tutte le lingue sono *Gleichnisse*, parole-*Gleichnis* o figure». Inoltre il *Gleichnis* «si distingue da un semplice confronto perché il primo è più completo e articolato del secondo», mentre si differenzia dall'allegoria poiché, pur chiarendo ugualmente qualcosa attraverso un'immagine sensibile, esplicita il proprio termine di paragone. Lutero invece, fa notare Adelong, non segue coerentemente tali distinzioni e usa *Gleichnis* nel senso di «parabola», significato con cui è in uso ancora oggi. ADELUNG, s.v. *Gleichniß*, vol. 2, col. 715-716; PAUL, s.v. *Gleichnis*, p. 360. Lo stesso termine *gleich* non manca di ambiguità: Adelong lo definisce come «una parola che indica una corrispondenza di costituzione o circostanze» e che è opposto a storto [*krumm*], cfr. ADELUNG, s.v. *gleich*, vol. 2, col. 707-708. Nell'uso più recente invece *gleich* indica sia un «rapporto di interazione», e in tal caso può significare «simile», ma anche «reale identità» (nel senso di «lo stesso»), cfr. PAUL, s.v. *gleich*, pp. 358-259. [Traduzioni mie]

54 ADELUNG, s.v. *Glied*, vol. 2, col. 721-722 [traduzione mia].

55 GRIMM, s. v. *Glied*, vol. 8, col. 14.

gono pigro e parassitario, ben presto si indeboliscono fino al deperimento, e devono riconoscere che anche lo stomaco svolge una funzione vitale, seppure non evidente come quella delle altre parti. Attraverso il «potere della narrazione»⁵⁶ viene qui istituita un'unità sociale e politica di per sé inesistente, e la finzione diviene realtà.⁵⁷

Da Platone e Aristotele, passando per il diritto romano, il *corpus Christi* e il *body politics* di Hobbes o il «corpo morale e collettivo»⁵⁸ di Rousseau, l'immagine del corpo sociale, che attinge a ciò che l'uomo ha di più familiare e si basa sulla finzione del come-se, ha proiettato nella collettività, prima di essere sostituita da quella della «macchina»,⁵⁹ le caratteristiche proprie di un organismo, vale a dire il suo darsi naturalmente senza essere il prodotto di una costruzione, la sua indivisibilità, l'interdipendenza delle parti e la supremazia della totalità su di esse, l'unità di intenzione e azione.⁶⁰ Questi elementi furono determinanti anche per l'introduzione di termini quali «organizzare», «organizzazione», che entrarono in uso con la rivoluzione francese e la conseguente necessità di ripensare, riorganizzare, appunto, le strutture statali. È interessante osservare che i corrispettivi tedeschi si diffusero nel linguaggio burocratico, come anche nella speculazione romantica,⁶¹ proprio negli anni in cui Kleist, parallelamente alla sua attività letteraria, frequentò a Königsberg

56 THOMAS FRANK; ALBRECHT KOSCHORKE; SUSANNE LÜDEMANN; ETHEL MATALA DE MAZZA: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt am Main 2007, p. 21 [traduzione mia].

57 «l'organizzazione sociale è [...] metaforica divenuta concreta», ivi, p. 57.

58 «A l'instant, au lieu de la personne particulière de chaque contractant, cet acte d'association produit un corps moral et collectif, composé d'autant de membres que l'assemblée a de voix, lequel reçoit de ce même acte son unité, son moi commun, sa vie et sa volonté.» JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Du Contract Social ou Principes du Droit Politique*, libro I, cap. 6. Traduzione italiana in *id.: Il contratto sociale*, traduzione e note di Valentino Gerratana, Torino 1966, pp. 24-25. «Al posto della persona singola di ciascun contraente, quest'atto di associazione produce subito un corpo morale e collettivo composto di tanti membri quanti sono i voti dell'assemblea; da questo atto tale corpo morale riceve la sua unità, il suo io comune, la sua vita e la sua volontà.»

59 GERHARD DOHRN VAN ROSSUM: *Politischer Körper, Organismus, Organisation. Zur Geschichte natürlicher Metaphorik und Begrifflichkeit in der politischen Sprache*, Dissertation Universität Bielefeld 1977, pp. 18-19.

60 Cfr. FRANK; KOSCHORKE; LÜDEMANN; MATALA DE MAZZA: *Der fiktive Staat*, cit. p. 60. Cfr. anche DOHRN VAN ROSSUM: *Politischer Körper, Organismus, Organisation*, cit. p. 278.

61 Si veda il capitolo su Johann Gottlieb Fichte, ivi, pp. 314-319.

corsi preparatori all'assunzione nell'amministrazione statale prussiana.⁶² L'uso di questo campo semantico era allora così frequente e al tempo stesso così nuovo e insolito che, come osserva il contemporaneo di Kleist Jean Paul nella sua *Prescuola di estetica* (1804), la metafora ancora non si era resa autonoma rispetto alla sua origine sensibile:

Il tempo mitiga ogni cosa e disperde i colori più sgargianti. 'Organizzazione di un paese' ci sarebbe parso tanto ripugnante quanto lo è ora una sua *generatio aequivoca*; ma, grazie agli impeccabili francesi, ci siamo abituati ormai a tal punto che persino i freddi uomini di stato utilizzano la metafora sui loro frontespizi. [...] Ora, attraverso l'allenamento delle nostre zampe da salto spirituali, attraverso il collegamento più agile di tutte le idee, attraverso lo scambio in tutte le parti del cervello e una maggiore e ininterrotta inclinazione a rendere tutto dentro e fuori di noi uguale e uniforme, il mondo non può che concludersi, infine, con immagini ardite, così come con esse ebbe inizio.⁶³

Il nuovo «prodotto naturale organizzato»,⁶⁴ metafora che Fichte usa per indicare l'unione dei cittadini nello stato, non tollera dunque battaglie interne, anzi, nemmeno le prevede, così come è inimmaginabile che le parti di un corpo si combattano tra loro; le battaglie, se necessario, hanno luogo verso l'esterno, e in tal caso ogni membro è chiamato a partecipare alla lotta con spirito di sacrificio, ogni corpo singolo entra in campo per proteggere il corpo collettivo. E, mentre Menenio Agrippa aveva inscenato, sottolineandone le conseguenze catastrofiche, una cospirazione di più parti del corpo contro un'altra in un affronto controproducente al potere centrale, lo scontro tra membra gemelle, simmetriche e simili ma mai identiche e dunque mai veramente integrabili in una totalità omogenea («weil das Eine Glied nicht geschaffen ist, wie das andere»), cui Babekan fa riferimento, pare ancora più radicale. Se le mani, che per Hobbes assumono la funzione

62 «Soprattutto negli anni tra il 1803 e il 1816 si trovano un gran numero di leggi e decreti cui venne dato il nome di 'organizzazione', 'legge', 'editto', 'manifesto', 'atto' e 'piano' di 'organizzazione'.» Ivi, p. 275 [traduzione mia]. Membri del governo prussiano auspicavano una riforma radicale, una «riorganizzazione» del «corpo militare» che portasse a una «levée en masse», cfr. SAMUEL: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805-1809*, cit. p. 39. Sull'esperienza di Kleist a Königsberg cfr. PETER STAENGLER: *Heinrich von Kleist. Sein Leben*, Heilbronn 2008, pp. 79-88.

63 JEAN PAUL: *Vorschule der Ästhetik*, in *id.: Werke, Bd. 5*, herausgegeben von Norbert Miller, München 1962, p. 296 [traduzione mia]. Cfr. DOHRN VAN ROSSUM: *Politischer Körper, Organismus, Organisation*, cit. p. 276.

64 Cfr. ivi, p. 316 [traduzione mia].

dell'esecutivo poliziesco,⁶⁵ insorgono l'una contro l'altra, se ignorano il loro dovere, non mantengono l'ordine e vogliono imperversare, non solo si comportano contro natura, ma sconvolgono in profondità l'equilibrio dell'intero organismo, e dunque dello Stato.

Nella sua radicalità la similitudine non si limita all'esposizione di una guerra civile estrema che coinvolga le stesse membra (e gli stessi membri appartenenti a uno stesso gruppo). La finzione delle mani di uno stesso corpo che imperversano l'una contro l'altra espone in quanto tale la finzione del corpo sociale e della sua presunta unità organica, e risulta nell'amara constatazione della sua stessa illusorietà, mettendo in mostra l'inganno che rappresenta. La ribellione delle mani infine, il loro voler imperversare, è una rivolta contro l'analogia stessa, punta al sovvertimento dell'ordine metaforico.

L'ultimo resto di ambiguità è racchiuso forse in quel «voler» volto al congiuntivo dentro al già di per sé ambiguo «volessero imperversare» [*wüthen wollten*]. Il verbo esprime un'intenzione e una possibilità che ancora non si sono realizzate, la furia [*Wut*] ancora non si è manifestata, e dunque la distruzione di sé, del corpo (politico e non) e della similitudine restano sospese. Eppure, tenendo in considerazione le lotte tra bianchi, neri e mulatti a Saint Domingue/Haiti, vale a dire il tacito termine di paragone della piccola parabola di Babekan, il verbo non è che un eufemismo. I combattimenti dell'isola non sono più soltanto aspirazioni proiettate verso il futuro, intenzioni ancora astratte; nell'economia del racconto le lotte sono presenti e in pieno corso, i combattenti agiscono già secondo la loro volontà. La similitudine espone così, nella sua ambiguità, i limiti posti alla narrazione e la sua necessaria parzialità, la stratificazione linguistica che si frappone tra il racconto e il reale svolgimento degli eventi. La lingua, come Kleist aveva probabilmente avuto modo di osservare leggendo i resoconti su Haiti o, in veste di editore dei «Berliner Abendblätter», nel con-

65 «Publique Ministers are also all those, that have Authority from the Sovereign, to procure the Execution of Judgements given; to publish the Sovereigns Com-mands; to suppress Tumults; to apprehend, and imprison Malefactors; and other acts tending to the conservation of the Peace. For every act they doe by such Au-thority, is the act of the Common-wealth; and their service, answerable to that of the Hands, in a Bodie naturall.» THOMAS HOBBS: *Leviathan*, Chapter XXIII, Lon-don 1953, p. 128 s. [Corsivo mio]. Traduzione italiana in *id.*: *Leviatano*, a cura di Arrigo Pacchi, Bari 2011 (1989¹), p. 203: «Pubblici ministri sono anche tutti quel-li che ricevono dal sovrano l'autorità di far eseguire i giudizi pronunciati, di ren-dere pubblici i comandi del sovrano, di sedare i tumulti, di arrestare e imprigiona-re i malfattori, e di compiere altri atti tendenti al mantenimento della pace. Infatti ogni atto che essi compiono in forza di tale autorità è atto dello Stato; e il loro ser-vizio corrisponde a quello delle mani in un corpo naturale.»

fronto quotidiano con la censura di stato, rimane sempre potenziale strumento di inganno, distorsione e disorientamento (anche nell'arte)⁶⁶ e si rivela così per l'apparenza [*Schein*] e la finzione che è.

In fondo la stessa Babekan sottovaluta la potenza del proprio artificio, così come nell'intero racconto i personaggi ricorrono ad artifici di cui però, per via del caso o di svolte improvvise e sorprendenti, perdono continuamente il controllo.⁶⁷ I membri di questa società sono coinvolti in una lotta sanguinosa, davvero imperversano, e i singoli individui tentano invano di afferrare le mani dell'altro per ricostituire l'unità perduta. Si prendono per le mani, le baciano e le stringono, le uniscono in preghiera o legano quelle dell'altro; con le mani si passano sulla fronte, tirano fuori una pistola o si stringono una ferita, in un toccare incessante che almeno non vede il colore della pelle. In questo contesto la similitudine di Babekan, che in quanto tale va di certo molto oltre le sue intenzioni originarie, trova la sua ultima eco simbolica nello scambio *post mortem* degli «anelli che loro [Gustav e Toni] portavano al dito».

Ne *Il fidanzamento a St. Domingo* il discorso sulle mani e la riflessione sulla tattilità e sul sapere che veicola o che distorce si sviluppa su molteplici piani che a tratti si sovrappongono, e che vanno dal particolare dei rapporti opachi tra gli individui al generale delle relazioni politiche. Al tempo stesso nel corso del racconto si accumulano le apparenti similitudini tra membri apparentemente simili: Toni è come Mariane Congreve, la fidanzata francese di Gustav che si sacrifica per lui, i fiumi Congo e Hoang-ho risuonano nel cognome dello zio di Gustav Strömli (da *Strom*, fiume),⁶⁸ e le analogie si dissolvono infine nel chiasmo dell'anagramma Gustav/August.⁶⁹ Quest'ul-

66 Cfr. REUß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. pp. 271-272.

67 L'artificio dalla svolta più drammatica è senz'altro quello escogitato da Toni, che per salvare Gustav gli lega mani e piedi, solo per poi essere fraintesa e uccisa dall'amato con un colpo di pistola in mezzo al petto. *BA, II/4*, p. 67 e p. 84.

68 Cfr. REUß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. p. 262.

69 Cfr. BIANCA THEISEN: *Bogenschuß. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg im Breisgau 1996, p. 209. L'ambiguità dei nomi emerge in modo particolare dall'uso delle indicazioni geografiche presenti nel racconto, quali «Port au Prince», «Fort Dauphin» (città da cui Gustav è fuggito con la famiglia) e «Sainte Lüse» (nominata più volte verso la fine). Port au Prince, il cui nome non si confaceva più allo spirito rivoluzionario, era stata ribattezzata «Port Républicain», anche se entrambi i nomi rimasero in uso. Inoltre non fu Port au Prince, ma Cap Français l'ultimo bastione francese sull'isola, mentre Sainte Lüse, a parte essere un'isola delle Antille minori 1300 km a sud-est di Haiti, non è mai esistita come località nelle carte geografiche di Hispaniola. Le apparenti imprecisioni del testo non sono tuttavia da considerarsi frutto di sviste o disattenzioni. In un'epoca in cui

timo cambio di nome improvviso e inatteso, una provocazione delle tradizionali leggi narrative, riproduce, all'interno dell'individuo, la dissociazione delle mani che combattono tra loro. Anche per i personaggi del racconto vale che l'unità organica, l'identità granitica con se stessi non sono altro che illusioni e costruzioni metaforiche; prima che gli uni agli altri, essi sono estranei a se stessi. La vista è inaffidabile, tutto, corpo e senso devono essere presi, afferrati, stretti, e nonostante ciò ogni certezza si dissolve nell'apparenza delle similitudini e nella loro strumentalizzazione retorica.

5.

Che la similitudine di Babekan possa essere presa alla lettera e «le mani di un corpo» possano essere messe l'una contro l'altra in modo dettagliato ed efficace, è dimostrato da un breve testo di Kafka risalente alla prima metà del 1917:

Le mie due mani cominciarono una lotta. Chiusero con un tonfo il libro che avevo letto fino a quel momento e lo spinsero in là, perché non intralciasse. Poi mi fecero un saluto e mi elessero arbitro dell'incontro. Ed eccole con le dita già intrecciate, che si spostavano lungo l'orlo del tavolo, ora a destra, ora a sinistra, secondo la maggior pressione dell'una o dell'altra. Io non le perdevo un attimo di vista. Se sono le mie mani, devo essere un arbitro imparziale, altrimenti accolgo a me stesso i rimorsi di un verdetto ingiusto. Ma il mio compito è tutt'altro che facile, al buio le due palme ricorrono a diversi trucchi che io non posso lasciar correre, perciò applico il mento contro il tavolo, e adesso non mi sfugge più nulla. È tutta la vita che, senza voler far torto alla sinistra, preferisco la destra. Se la sinistra avesse mai protestato, io certo, remissivo e giusto come sono, avrei subito abolita ogni parzialità. Ma lei zitta, pendeva lungo il mio fianco e mentre, ad esempio, la destra, per la strada, sventolava il mio cappello, la sinistra si limitava a palpare intimidita la mia coscia. È stata una brutta preparazione alla lotta che ora si sta svolgendo. Come speri, polso sinistro, di resistere a lungo a quello destro, così potente? Di reggere, con le tue dita da fanciulla, alla morsa delle altre cinque? Questa non mi sembra più una lotta, ma l'inevitabile sconfitta della sinistra. Eccola già ricacciata all'estremo angolo sinistro del tavolo, mentre la destra, premendola, va su e giù regolarmente come uno stantuf-

i continui cambiamenti di nome esprimevano nuovi orientamenti politici esse vertono piuttosto all'esposizione dell'arbitrio della denominazione e alla spaccatura che si crea così tra la parola e l'oggetto, in questo caso un luogo, cui si riferisce. Per una trattazione di questi e altri presunti «errori» nel racconto di Kleist (eliminati nell'edizione di Helmut Sembdner) cfr. REUß: «*Die Verlobung in St. Domingo*», cit. pp. 246-249. Per quanto riguarda i nomi delle città: ivi, p. 268.

fo. Se, alla vista di quella situazione disperata, non mi venisse il pensiero liberatore che sono le mie stesse mani a combattersi tra loro, e che, con un lieve movimento, le posso separare, terminando così crisi e lotta, se non mi venisse questo pensiero, la sinistra sarebbe stata strappata dal polso e scaraventata giù dal tavolo, e poi forse la destra, nello sfrenato tripudio della vittoria, come Cerbero dalle cinque teste si sarebbe avventata contro il mio stesso viso intento. Invece ora giacciono l'una sopra l'altra, la destra accarezza il dorso della sinistra e io, arbitro disonesto, faccio di sì col capo approvando.⁷⁰

- 70 In FRANZ KAFKA: *Gli otto quaderni in ottavo*, traduzione di Italo A. Chiusano, in *id.: Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano 1972, pp. 704-705. La traduzione di Chiusano segue l'edizione di Max Brod. Si riporta qui invece la più recente edizione critica del testo, curata da Roland Reuß; ho cercato di rendere almeno in parte l'andamento della prosa nel quaderno in ottavo: la barra singola (/) segna gli a capo; la barra doppia (//) i cambi di pagina; le parole cancellate lo sono anche nell'originale; le lettere o parole tra parentesi quadre [] indicano che la parola direttamente seguente vi è stata scritta direttamente sopra. Non è stato invece possibile rendere gli inserimenti tra le righe, qui resi in modo lineare. «Meine zwei Hände begannen einen / *Kampf*. Das Buch in dem ich // gelesen hatte, klapp-ten sie zu / und schoben es bei Seite, damit / es nicht störe. Mir salutierten / sie und ernannten mich zum / *Schiedsrichte[n]r*. Und schon / hatten sie die Finger ineinander / verschränkt und schon jagten / am Tischrand hin, bald nach / *recht [sic]* bald nach *links* je / nach dem Überdruck der einen oder der andern. Ich / liess keinen Blick von ihnen. / Sind es meine Hände, muss / ich ein *gerechter Richter* / sonst halse ich mir selbst / die Leiden eines *falschen Schieds- / spruchs* auf. Aber mein / *Ami* ist nicht[,] leicht, im / Dunkel zwischen den Handtellern / [v]werden verschiedene Kniffe // angewendet, die ich nicht / unbeachtet lassen darf, ich / stütze deshalb [mein]das Gesicht / mit den drücke deshalb / das Kinn an d[ie]n Tischplatte / und nun entgeht mir nichts. / Mein Leben lang habe ich die / *Rechte*, ohne es gegen die *Linke* böse zu meinen / bevorzugt. Hätte doch die / *Linke* einmal etwas gesagt, ich h[a]ätte, / nachgiebig und *rechtlich* wie ich / bin, gleich den *Missbrauch* / eingestellt. Aber sie muckte / nicht, hing an mir hinunter / und während etwa die *Rechte* / auf der Gasse meinen Hut / schwang, tastete die *Linke* / ängstlich meinen Schenkel / ab. Das war eine schlechte / Vorbereitung zum Kampf, / der jetzt vor sich geht. W[as]ie // willst Du auf die Dauer, *linkes Handgelenk* / gegen diese gewaltige *Rechte* / Dich stemmen? Wie Deine / mädchenhaften Finger in der / Klemme der 5 andern be- / haupten? Das scheint mir *kein Kampf mehr, sondern / natürliches Ende der Linken*. / Schon ist sie in d[en]ie äus[t]ersten / link[en]e Winkel Ecke des / Ecke des Tisches gedrängt, / und an ihr regelmässig auf und nieder / schwingend wie ein Maschinen- / kolben die Rechte. [Hätte]Bekäme / ich angesichts [in] dieser Not [in] da in meinem *Schiedsrichter- / hirn* nicht den erlösenden Gedanken, / dass es *meine eigen [sic]* / Hände sind, die hier im / Kampf stehn und dass ich / sie mit einem leichten Ruck // v[a]on einander wegziehen / kann und [K]damit Kampf und / Not beenden — bekäme / ich diesen Gedanken nicht, / die *Linke wäre aus dem Gelenk / gebrochen vom Tisch geschleudert / worden und — wer zähmt den Rausch des Siegers? —* und die *Rechte* dann vielleicht / die Rechte in der *Zügellosigkeit / des Siegers* wie der 5 köpfige /

Innanzitutto Kafka elimina il come-se, scioglie il segno che marca la soglia tra realtà e apparenza, e si muove dunque esclusivamente all'interno di quella che per Kleist era ancora una similitudine. Incrocia inoltre il discorso sulle mani, sulla mano destra che ha e stabilisce ragione e diritto, «il cui uso è in generale percepito come giusto»,⁷¹ e sulla sinistra debole, storta, il cui uso è invece considerato «insolito e sbagliato»,⁷² con il discorso riguardante politica e diritto, che salta all'occhio per via dell'abbondante terminologia giuridica, e infine con l'ambito da cui tale terminologia proviene. Il materiale linguistico fattosi metafora e dimentico delle proprie radici viene ricondotto alla propria origine corporea e sensoriale,⁷³ rivoltato e al tempo stesso canzonato. Kafka porta avanti, per riprendere la definizione che Hans Blumenberg applica alla rivisitazione kafkiana del mito di Prometeo, una «mitizzazione [...] della storia della ricezione»⁷⁴ dell'immaginario organologico, in particolare nel suo sviluppo giuridico. La narrazione, in cui passato e presente verbale si alternano con disinvoltura, non si limita infatti più a riprodurre o riutilizzare come tale questo materiale linguistico, ma ne indaga piuttosto la fonte etimologica, ne sonda il divenire nel corso del tempo, si fa storia della storia dei rapporti tra le parti dell'organismo (in tutte le sue accezioni) e dunque tra i corpi politici e biologici, e delle parole usate per descriverli; cerca infine di ricostruire il punto ormai perduto in cui per la prima volta si fece strada la necessità di appropriarsi della sfera più privata, intima e individuale per descrivere quella collettiva.

Höllenhund mir, dem selbst / Schiedsrichter selbst ins aufmerksame Gesicht / gefahren. Statt dessen liegen / die 2 jetzt übereinander, / die Rechte streichelt den / Rücken der Linken, dann / wird das Buch wieder vor- / genommen, aufgeschlagen / und ruhig gehalten einträchtig / gehalten. und ich unehrlicher Schiedsrichter nickte dazu.» In KAFKA: *Oxforder Oktavheft 4. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt am Main und Basel 2008, pp. 100-108.

71 GRIMM, s. v. *Recht, recht*, vol. 14, col. 387-410 [traduzione mia].

72 *Duden, Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Bd. 7*, Mannheim 2001, s. v. *recht*, pp. 656-657 [traduzione mia].

73 A questo proposito si veda la dettagliata etimologia fornita da ÉMILE BENVENISTE: *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, Vol. II – Potere, diritto, religione, Libro secondo: Il diritto*, ed. it. a cura di Mariantonia Liborio, Torino 2001, pp. 357-415 [BENVENISTE: *Le vocabulaire des institutions européennes, 2 voll., vol. 2: pouvoir, droit, religion, corps social*, Paris 1969, pp. 98-175].

74 HANS BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, p. 688. Traduzione italiana id.: *Elaborazione del mito*, Bologna 1979, p. 760. È interessante notare che oltre al campo semantico organologico il testo di Kafka contiene anche allusioni al complesso metaforico del corpo (politico) come macchina: la mano destra si muove infatti su e giù «come un pistone».

Non a caso in questa breve messa in scena di una lotta diritto moderno e medievale si sovrappongono. Un giudizio arbitrale deve essere emesso nel corso di un duello in cui, come illustra già *Il duello* di Kleist, è il giudizio divino, e non quello di un funzionario umano, a valere;⁷⁵ l'autorità prescelta però non può affatto ricoprire la funzione di arbitro poiché è parziale,⁷⁶ e al tempo stesso è l'unica a poterlo fare, poiché è in ogni senso, sia figurativo che letterale, capo e dunque responsabile per il resto del corpo. In ultima battuta, pur ricordandosi di poter porre fine alla lotta, il suo ruolo è pressoché superfluo, l'autore,⁷⁷ «il poeta nel ruolo del giudice»,⁷⁸ potenziale vittima di quel «Cerberò dalle cinque teste» che è la mano destra, viene deposto e rimane impotente.⁷⁹ La sua autorità è pressoché nulla e pare potersi riven-

75 Anche *Il duello* rappresenta la paradossalità del sistema giuridico e lo scontro tra diritto medievale e moderno, mettendone in evidenza tutte le ambiguità. Cfr. la frase finale: «[...]sobald er [der Kaiser], nach Vollendung seiner Geschäfte mit der Schweiz, wieder in Worms angekommen war, ließ er die Statuten des geheiligten göttlichen Zweikampfs, überall wo vorausgesetzt wird, daß die Schuld dadurch unmittelbar ans Tageslicht komme, die Worte einrücken: "wenn es Gottes Wille ist."». In: KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 261. Traduzione italiana in *OHK*, p. 968: «L'imperatore [...] non appena, conclusi i suoi affari con la Svizzera, fu ritornato a Worms, fece inserire negli statuti del sacro giudizio di Dio, dove si dava per certo che portasse immediatamente la colpa alla luce del giorno, le parole "se questa è la volontà di Dio"».

76 «Il divieto dell'identità tra giudice e parte in causa [*Partei*] significa che il giudice non deve esser guidato da alcun interesse personale durante il processo decisionale; non solo dunque non deve essere parte in causa, ma nemmeno può, rispetto alla sua decisione, trovarsi in un conflitto di interessi tra il suo ruolo di giudice da un lato e il suo essere uomo all'interno dell'ordine sociale dall'altro.» JOACHIM HELLMER (Hrsg.): *Recht*, in *Das Fischer Lexikon*, Frankfurt am Main 1959, p. 12 [traduzione mia].

77 Sulla parentela di autore [*auctor*] e autorità [*auctoritas*] cfr. BENVENISTE: *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Vol. II, cit. p. 398: «Ogni parola pronunciata con autorità determina un cambiamento nel mondo, crea qualche cosa; questa qualità misteriosa è ciò che augeo esprime, il potere che fa nascere le piante, che dà esistenza ad una legge. Valori oscuri e potenti restano in questa *auctoritas*, dono riservato a pochi di far sorgere qualche cosa e – alla lettera – di portare all'esistenza.» Produzione e creazione fanno parte anche del termine «poeta», cfr. GRIMM, s.v. *Dichter*, vol. 2, col.1063.

78 Cfr. HANS BLUMENBERG: *La legittimità dell'età moderna*, Genova 1992, p. 115 [BLUMENBERG: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1985, p. 122].

79 La passività dell'io narrante si rivela come vera e propria costruzione intenzionale dell'autore nella minuta modifica all'inizio del penultimo paragrafo, dove Kafka sostituisce *Hätte* [possedessi] con *Bekäme* [ricevessi]; a questo «io giudice arbitrale disonesto» non è concesso di «avere», di entrare attivamente in possesso di un «pensiero salvifico», quasi afferrandolo, ma soltanto di riceverlo per grazia di

dicare solo nell'atto di stesura del testo, grazie al quale, pur restando dipendente dalla mano che impugna la matita, riesce forse temporaneamente a placarne la furia. E se lo scrivere rappresenta, nella sua continua, silenziosa presenza, il meccanismo disciplinante nonché il tacito esito della lotta senza il quale di essa non resterebbe memoria, è invece la chiusura del libro «in cui *io* avevo letto» a segnare l'inizio. Lettura e scrittura costituiscono così i due poli tra i quali si consuma il conflitto tra le mani. Il percorso che conduce a ritroso dal libro già stampato, il cui contenuto è statico e nei confronti del quale l'approccio è ricettivo, al taccuino in ottavo,⁸⁰ in cui si realizza invece un momento creativo, aperto a modifiche e ripensamenti, passa attraverso il confronto con l'autorità del testo (altrui) e il riconoscimento della violenza feconda che lettura e scrittura portano con sé – la prima nel «mettere da parte» («und schoben es bei Seite») con tanta foga il proprio oggetto, la seconda nel suo essere vincolata a una lingua carica di storia (e di storie) da un lato e ai limiti concreti posti dai margini del foglio (che influenzano così anche i movimenti della mano) dall'altro.

Nemmeno l'ultima frase del testo si concede in maniera esplicita il riscontro creativo della scrittura (e nemmeno il ritorno al libro e dunque alla stampa),⁸¹ ma anzi ne espone una volta di più precarietà e paradossalità, motivi ricorrenti nei quaderni in ottavo in cui Kafka scrisse durante i primi mesi del 1917.⁸² Con un uso sottile della deissi, già dosata nel resto del

qualcosa o qualcuno al di fuori di lui (forse la necessità, l'emergenza con la quale si trova faccia a faccia: «angesichts dieser Not»).

80 Cfr. ROLAND REUß: *Franz Kafka-Heft 6*, Frankfurt am Main und Basel 2008, p. 6.

81 Cfr. *ivi*, p. 8. In un primo momento Kafka considera come conclusione il ritorno al libro e alla lettura: «poi il libro viene ripreso, aperto e tenuto in modo calmo/concorde.» KAFKA: *Oxfordorder Oktavheft 4*, cit. p. 108 [traduzione mia]. Decide però altrimenti, cancella il passaggio appena citato e inserisce una breve osservazione autoriflessiva del narratore: «e io, arbitro disonesto, faccio di sì col capo approvando». Il racconto perde così la circolarità che gli avrebbe conferito il ritorno alla scena iniziale, e procede invece secondo un tragitto lineare aperto a eventuali iniziative future da parte delle mani, iniziative che restano minacciosamente inesprese e che l'io narrante, il capo umiliato della storia, comunque non sarà in grado di influenzare. Una volta abbandonata l'innocenza antecedente al conflitto, attraverso il quale l'io viene a conoscenza del disequilibrio tra destra e sinistra (un po' come Adamo ed Eva scoprono la differenza tra Bene e Male), tornare al libro si rivela impossibile; non sarebbe che un'illusoria regressione al primordiale stato paradisiaco. Rimane il paradosso di una scrittura condannata a (de)scrivere ogni volta di nuovo questo primo conflitto radicato nelle parole e nella lingua, a negare se stessa nel momento stesso del suo dipanarsi.

82 «I margini dei paragrafi (e ciò significa anche: delle righe, delle pagine) sono veicolo di un'(auto)analisi del parlato che tiene conto di tutti gli elementi con-

testo, l'autore relega infatti la scrittura, la cui realizzazione concreta dipende dalla mano destra, in un ambito di ambigua incertezza, facendo entrare in conflitto materiale semantico e performatività: nello scrivere con la mano chi scrive scrive che «ora quelle due [le mani] giacciono l'una sopra l'altra, la destra accarezza il dorso della sinistra, e io arbitro disonesto annuisco con approvazione.»⁸³

Nonostante infine al lettore non sia dato sapere il motivo esatto del duello, quale affronto all'onore lo abbia reso necessario, la supremazia della destra sulla sinistra è prima di tutto una questione di consuetudine linguistica che non lascia via di scampo. «L'introiezione del dominio»⁸⁴ è già scritta nel corpo dell'individuo, tanto in profondità che persino le sue stesse mani gli sembrano estranee, che il motivo per cui l'una si chiama destra e l'altra sinistra gli pare incomprensibile.

Cosa si comprende [*begreifen*] e si afferra [*ergreifen*] dunque, quando l'individuo vede e descrive le proprie mani in conflitto tra loro? Quando esse si attaccano [*angreifen*] a vicenda? Il gesto linguistico e testuale di Kafka non si limita alla riflessione ricca e articolata sulla storia e sulla costituzione dei termini, così come la similitudine di Babekan non vuol essere intesa soltanto come metafora del tessuto narrativo de *Il Fidanamento a St. Domingo*. In entrambi si realizza un momento di autoriflessione; quasi toccano se stessi, l'atto comunicativo in cui si trovano e infine anche lo scrivere come momento di contatto.

Le similitudini che si servono dell'immaginario anatomico esibiscono l'estraneità del corpo nella percezione di sé, costringono a una riflessione sulla distanza tra la propria testa e le proprie mani, parti di un corpo a pezzi, e la lingua, nel momento stesso in cui ad ogni nuova formulazione linguistica si crea una distanza tra pensiero e articolazione vocale o scritta.

tingenti. Kafka si affida alla forza oggettiva dei parametri materiali scelti, che a loro volta esercitano un effetto produttivo su ciò che scrive: una situazione paradossale, poiché si colloca consapevolmente al di là di ogni pianificazione e intenzione, e soprattutto al di là della concezione secondo cui lo scrivere consiste nella stesura a posteriori di qualcosa che si è già pensato. Il soggetto che scrive, nel concedersi, insieme a tutto ciò che dentro di lui vuol farsi parola, al movimento autonomo e immanente del materiale, viene a conoscenza di qualcosa a proposito di se stesso che prima dell'atto di scrittura non poteva sapere.» Ivi, p. 12 [traduzione mia]. Cfr. anche ivi, p. 6.

83 Traduzione mia, più letterale rispetto a quella di Italo A. Chiusano riportata sopra.

84 JOSEPH VOGL: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Zürich 2010, p. 218 [traduzione mia].

Comprendere loro, le mie mani o le mie parole, come mie, appartenenti a me, costituisce l'atto di volontà del come-se che si realizza nel campo semantico e nel concetto ermeneutico del com-prendere. Nel 1922 Kafka lo descrive come un gioco:

Ho sepolto l'intelletto nella mano, ora porto il capo gioioso ed eretto, ma la mano pende stanca, l'intelletto la tira a terra. Prova a guardare la piccola mano dalla pelle dura, percorsa dalle vene, screpolata dalle rughe, la mano con le sue vene in rilievo, con le sue cinque dita, che fortuna aver potuto mettere in salvo l'intelletto in questo inappariscente contenitore! Eccellente è il fatto che io abbia due mani. Come in un gioco infantile chiedo: in quale mano ho l'intelletto, nessuno può indovinarlo, perché in un baleno, giungendo le mani, posso passare l'intelletto da una mano all'altra.⁸⁵

85 KAFKA: *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, traduzione di Andreina Lavagetto, Milano 1994, p. 276 [KAFKA: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jost Schillemeit, New York 1992, p. 514: «Ich habe meinen Verstand in die Hand vergraben fröhlich, aufrecht trage ich den Kopf, aber die Hand hängt müde hinab, der Verstand zieht sie zur Erde. Sieh nur die kleine, harthäutige, aderdurchzogene, faltenzerrissene, hochädrige, fünffingrige Hand, wie gut daß ich den Verstand in diesen unscheinbaren Behälter retten konnte. Besonders vorzüglich ist, daß ich zwei Hände habe. Wie im Kinderspiel frage ich: In welcher Hand habe ich meinen Verstand, niemand kann es erraten, denn ich kann durch Falten der Hände im Nu den Verstand aus einer Hand in die andere übertragen.»].



ROBERTA MALAGOLI (PADOVA)

FRANZ KAFKA LEGGE HEINRICH VON KLEIST

Il cavallo e la cavalcata come metafore della letteratura

Premessa

Il 21 novembre del 1911 si celebrò in Germania il centenario della morte di Heinrich von Kleist con una grande varietà di iniziative, tra rappresentazioni teatrali, pubblicazioni scientifiche, riviste dedicate, celebrazioni pubbliche. Oltre a sancire l'appartenenza di Kleist alla grande letteratura tedesca, l'evento rese manifesta la tensione, già percepibile da anni, tra due interpretazioni conflittuali e opposte della sua vita e della sua opera. Nell'Impero guglielmino, Kleist era stato elevato al rango di poeta nazionale tedesco, come autore della *Battaglia di Arminio* e del *Principe di Homburg*. Tra *fin de siècle* e decennio espressionista, a questo mito nazionalistico sempre più visibile si accostò l'entusiasmo di scrittori e critici per i quali Kleist, scrittore tormentato e genio marginale, giovane talento respinto da Johann W. Goethe, autore innovativo nella prosa e nel teatro, con la *Pentesilea*, appariva come un precursore della *Moderne* e l'esponente, insieme ad Hölderlin, di un diverso canone anticlassico.¹

La divergenza dei fronti critici assunse presto un rilievo politico. Sempre nell'autunno del 1911 uscì infatti sul «Berliner Tageblatt» un appello firmato da Fritz Engel, di origini ebraico-tedesche, per l'istituzione di una *Kleist-Stiftung* e di un *Kleist-Preis* a sostegno di giovani scrittori. Tra i firmatari figuravano molti intellettuali ebrei tedeschi, tra gli altri Otto Brahm, autore di una celebrata biografia di Kleist, l'editore Samuel Fischer, il regista Max Reinhardt, che proprio in quell'anno mise in scena la *Pentesilea* al *Deutsches Theater*. Non si fecero attendere forti critiche di stampo anti-

1 La ricerca più approfondita e documentata sulla riscoperta di Kleist nella seconda metà dell'Ottocento è di ANETT LUTTEKEN: *Heinrich von Kleist - Eine Dichterrenaissance*, Tübingen 2004, p. 151 s.. Utile per la maggiore chiarezza anche GÜNTER BLAMBERGER: *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt am Main 2011, pp. 469-486.

semita all'iniziativa della *Kleist-Stiftung*, con l'intento di rivendicare il poeta prussiano alla nazione tedesca.²

1. Di maiali e letteratura

Proprio all'inizio dell'anno del centenario, il 27 gennaio, Kafka scrive per la prima volta di Kleist in una cartolina all'amico Max Brod: «Kleist soffia in me come in una vecchia vescica di maiale. Affinché la situazione non peggiori troppo e perché me lo sono proposto vado ora al cabaret Lucerna.»³ In questa citatissima, prima scherzosa testimonianza di un'ammirazione per lo scrittore prussiano che durerà un'intera vita, Kafka lettore si paragona a una «vecchia vescica di maiale», nella quale Kleist, o per metonimia i suoi testi, soffiano con forza, dandole forma.

-
- 2 LÜTTEKEN: *Heinrich von Kleist*, cit. pp. 306-309; GÜNTER BLAMBERGER: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Barbara Honigmann im Deutschen Theater in Berlin am 14.10.2000*, «Kleist-Jahrbuch» 2001, p. 11.
- 3 Trad. it. in FRANZ KAFKA: *Lettere*, a cura di Ferruccio Masini, Milano 1988, p. 101 [trad. modificata]. Il testo originale viene qui riportato per gli effetti onomatopeici costruiti attorno al verbo *blasen*, con l'allitterazione della *s* e la figura etimologica, *blasen/Blase*: «Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase. Damit es nicht zu arg wird und weil ich es mir vorgenommen habe, gehe ich jetzt in die Lucerna». In KAFKA: *Briefe 1900-1912*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Frankfurt am Main 1999, p. 132 [FRANZ KAFKA: *Schriften.Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit]. L'edizione critica delle opere di Kafka alla quale si farà riferimento per gran parte delle citazioni è: FRANZ KAFKA: *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt am Main, S.Fischer 1982 s..Verrà indicata con la sigla *KKa*, e l'aggiunta per ogni singolo volume delle lettere di riferimento: *S: Das Schloß*, herausgegeben von Malcolm Pasley (1982); *V: Der Verschollene*, herausgegeben von Jost Schillemeit (1983); *T: Tagebücher*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (1990); *P: Der Prozeß*, herausgegeben von Malcolm Pasley (1990); *NI: Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Jost Schillemeit (1992); *NI: Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, herausgegeben von Malcolm Pasley (1993); *DzL: Drucke zu Lebzeiten*, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann (1996); per l'epistolario: *KKAB1: Briefe 1900-1912*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch (1999); *KKAB2: Briefe 1913- März 1914*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch (2001); *KKAB3: Briefe April 1914-1917*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch (2005); *KKAB4: Briefe 1918-1920*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch (2013).

A Claudia Liebrand si deve una vertiginosa serie di ipotesi sulle fonti di questa irriverente similitudine, che Kafka esibisce ad arte, incorniciandola in una semplice cartolina, non celata dalla busta. La provocazione, così icastica, che ben si concilia con il proposito manifestato da Kafka di trascorrere la serata al cabaret Lucerna, pare alludere tanto al soffio divino della *Genesi*, quanto all'immagine platonica dell'invasamento poetico. Visto il tono beffardo, non si può escludere un rimando all'iconografia medievale della vescica di maiale, nota come gioco per bambini o come requisito dei folli nel carnevale. Se invece si privilegia la concreta funzione dell'organo, l'accento cade sulla scrittura, spesso rappresentata in Kafka come fluido organico o secrezione corporea. Sono fin troppo evidenti i doppi sensi erotici, sia nel verbo *blasen* [soffiare, gonfiare], sia nell'iconografia del maiale, metafora dell'istinto sessuale. Il maiale, in modo più specifico, è associato come simbolo di impurità e lussuria fin dal Medioevo al pregiudizio antisemita, che Kafka sfida appropriandosi dell'immagine con tocco ludico. Come scrive a ragione Liebrand, tuttavia, la similitudine della vescica di maiale non si schiude a nessuna singola decodificazione, tanto che al di là dei molti rimandi, plausibili, ma non risolutivi, in rilievo resta soprattutto il suo significato letterale, esaltato dall'effetto onomatopeico, grazie ad un uso dell'immagine che, esibendo la concretezza del significante, produce un effetto di straniamento, comune alla scrittura di Kafka e di Kleist.⁴

Ma se viene pensata nel contesto dei racconti kleistiani, la metafora poco ortodossa scelta da Kafka per dare voce al proprio entusiasmo è anche una semplice testimonianza della lettura di un episodio fondamentale del *Michael Kohlhaas*, uno dei suoi racconti prediletti. Due dei cavalli più belli di Kohlhaas, integro mercante di cavalli, vengono sequestrati dal signore von Tronka, destinati al lavoro nei campi e infine estromessi dalla stalla e rele-

4 Per l'analisi dettagliata, con un'ulteriore ultima ipotesi che coinvolge il mito di Marsia, e per i riferimenti bibliografici sulle diverse decodificazioni proposte, cfr. CLAUDIA LIEBRAND: *Kafkas Kleist. Schweinsblasen, zerbrochene Krüge und verschleppte Prozesse*, in CLAUDIA LIEBRAND; FRANZISKA SCHÖBLER (Hrsg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg 2004, pp. 73-99, qui pp. 73-80. Sul pregiudizio antisemita, del maiale come analogo dell'ebreo, fin dal Medioevo, si rimanda per chiarezza a STEFAN ROHRBACHER; MICHAEL SCHMIDT: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*, Hamburg 1991, pp. 157-163. Sull'iconografia del maiale, animale vicino/lontano nel bestiario della letteratura e della cultura occidentali, si vedano le raffinate e divertenti dissertazioni di MICHEL PASTOUREAU: *Le Cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*, Paris 2009 [trad.it. PASTOUREAU: *Il maiale. Storia di un cugino poco amato*, Firenze 2014], e di ROBERTO FINZI: *L'onesto porco. Storia di una diffamazione*, Milano 2014; per le immagini: PASTOUREAU: *Le Cochon*, Paris 2013.

gati in un porcile.⁵ Il sopruso subito scatenerà la vendetta di Kohlhaas e segnerà la vicenda dei due splendidi animali, in una catabasi che li associa al meno nobile destino dei maiali fino all'inatteso riscatto finale.⁶

Nel suo autoritratto ironico, una metamorfosi per inedita sineddoche, Kafka si identifica con il gradino più basso della gerarchia animale del *Kohlhaas* ed esplicita come proprio quella discesa nell'animalità eserciti su di lui tutta la forza irresistibile di un'ispirazione poetica. Con riferimento al *Kohlhaas*, la similitudine della cartolina va però letta insieme al suo controcampo. Non solo i maiali infatti, ma anche i bellissimi cavalli fanno parte della configurazione che domina la lettura kleistiana di Kafka. Nell'immagine del cavallo, l'idea della vita come energia erotica si nobilita, mentre nel maiale si manifesta come cieco istinto, in un contrasto fra alto e basso che connota la passione di Kafka per Kleist. La caduta tragica dei cavalli, metafora di forza vitale, di vigore anche nel senso più evidente della potenza sessuale, si intreccia con l'erotismo istintivo ed elementare rappresentato dalla sfera più bassa, dei maiali e del porcile.

In un passo più tardo, Kafka si ritrae di nuovo nell'atto di leggere Kleist, il *Kohlhaas*, a riprova della forza di una storia che, come confida alla fidanzata Felice Bauer nel 1913, lo soggiogava, tanto che dichiara di averla già letta almeno una decina di volte.

È un racconto che leggo con vero timor di Dio, ogni volta con stupore, e se non ci fosse la chiusa un po' debole, in parte buttata giù in modo grossolano, sarebbe una cosa perfetta, quella perfezione che, come mi piace affermare, non esiste. (Voglio dire che anche la più sublime opera letteraria ha una codina [*Schwänzchen*] di umanità, che se si vuole e si riesce a vederla, comincia a dimenarsi leggermente e turba l'aspetto sublime di tutta l'opera e la sua somiglianza a Dio.⁷

Nemmeno con Felice rinuncia ad associare la scrittura di Kleist all'immagine metamorfica, animale, di un testo sublime, ma con «una codina».

Nell'energia del testo letterario si riversa la vertigine della caduta, dal cavallo al maiale, ma anche l'improvvisa contiguità di alto e basso, se non addirittura la commistione imperfetta di umano e animale, di sublime e in-

5 Alcune delle pagine più lucide sul significato erotico delle immagini del porcile e dei cavalli in Kleist e Kafka sono state scritte da László Földényi nella sua monografia *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München 1999, pp. 379-382.

6 L'immagine della catabasi dei cavalli si deve al bel saggio di DIRK GRATHOFF: *Kleist's «Michael Kohlhaas»*, in PETER ENSBERG; HANS-JOCHEN MARQUARDT (Hrsg.): *Politik - Öffentlichkeit - Moral: Kleist und die Folgen*, Stuttgart 2002, pp. 85-102.

7 Lettera a Felice Bauer del 9/10 febbraio 1913 in KAFKA: *Lettere a Felice*, traduzione di Ervino Pocar, Milano 1972, pp. 280-281 [traduzione modificata] [KKAB2, p. 84].

fimo. Se il cavallo è vigore, slancio, espressione alta, nel mondo animale, di qualità antropomorfe, il maiale è invece puro impulso, bassezza, corporeità. L'animalità ibrida, riferita nella lettera all'autore e alla sua ispirazione, o alla forma stessa del testo, mette in discussione la vocazione alta della letteratura, così come la sua analogia con il divino, identificandola invece con un istinto elementare, esplicitamente erotico. Questo complesso di motivi si cristallizza attorno alla lettura del *Kohlhaas* che, come si vedrà, Kafka cita più volte nel corso degli anni.

I *Rappen* [cavalli neri] kleistiani dialogano però in Kafka anche con i neri cavalli del Faust. I *Rappen*,⁸ etimologicamente vicini a *Rabe*, corvo, l'animale iconico della famiglia Kafka,⁹ non solo sono cavalli neri, ma innescano anche la trasformazione polare di Michael Kohlhaas da uomo retto in diavolo [*Teufel*].¹⁰ In ciò sono affini ai cavalli neri incantati che portano Faust e Mefistofele nella notte davanti al patibolo infestato di streghe [*Notte, aperta campagna*], neri come i due corvi attribuiti a Mefistofele nella scena della *Cucina della strega*. Sempre nel *Faust*, non va dimenticato, i maiali sono, tradizionalmente, cavalcature della notte di Valpurga. Raccogliendo l'eco del *Faust*, la bibbia letteraria del vitalismo, Kafka, nella metafora del cavallo, intreccia Kleist e Goethe, due dei principali interpreti del destino dell'estetica classica dopo la morte di Schiller.

Nel momento in cui emerge nella cultura tedesca quello che Riedel ha descritto, citando Nietzsche, come *homo natura*,¹¹ l'ordine antropologico

8 Nel *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*, si legge che *Rappe* significa, tra le altre cose, corvo, come variante di *Rabe*, oppure è «*bezeichnung eines rabenschwarzen pferdes*» [*Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, 16 Bände in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961: Bd. 8, Leipzig 1893, Spalte 115-117*].

9 Il nome Kafka ha una forte assonanza con la parola ceca *kavka* [cornacchia]. Una cornacchia appoggiata su un ramo era l'insegna del negozio del padre dello scrittore. Kafka gioca spesso con l'immagine del corvo o della cornacchia, molti suoi personaggi vi rimandano, partendo, per esempio, da Raban, il noto protagonista del frammento giovanile *Preparativi di nozze in campagna*, fino al meno conosciuto *Rabe Nimmermehr* [1917] [alla lettera: *Corvo Maipiù*, nome che rende omaggio al poema di Edgar Allan Poe *The Raven*, 1845].

10 KLEIST: *Michael Kohlhaas*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Stuttgart 1987-1997, *Bd. 3: Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften, herausgegeben von Klaus Müller-Salget*, Stuttgart 1990, p. 93. KLEIST: *Michael Kohlhaas*, in *id.: Opere*, a cura, con un saggio introduttivo e prefazioni ai testi di Anna Maria Carpi. Note di commento di Stefania Sbarra, Milano 2011, p. 757. Citato di seguito come *OHK*.

11 WOLFGANG RIEDEL: «*Homo natura*» *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin, New York 1996, pp. 41-84.

del classicismo, organizzato attorno alla polarità estetica di bello e sublime, si trova a fare i conti con una nuova prospettiva monistica nella quale la forza dell'istinto connota il linguaggio del corpo, dominando dal basso, o perlomeno inibendo, il vigore della ragione, tanto da minare la doppia ottica¹² di piacere e volontà, di bello e sublime, in un orizzonte materialistico che definirà il pessimismo moderno. La fantasia diventa subalterna al potere del desiderio, i giochi illusionistici di Mefistofele servono a soddisfare in primo luogo Faust e la sua volontà.¹³ Se definire il rapporto estetico tra l'uomo e la natura era la sfida dei classici, alla ricerca di un ordine culturale dinamico, nel mondo di Kleist, e del suo ammirato lettore, Kafka, l'affermazione dell'*homo natura* capovolge i rapporti tra ragione e immaginazione, tra alto e basso, tra spirito e corpo, disegnando nuove scenografie letterarie, per le quali la natura non è più solo *Schauspiel*, ma oggetto del desiderio, né l'uomo è solo spettatore, bensì già, come nella scena del *Faust Notte*, un *Übermensch*, per il quale la soddisfazione del proprio piacere, della propria individuata natura, e della propria immaginazione si impone come unico, egotistico *telos*.¹⁴ In Kleist, certo, l'esito dell'epifania dell'*homo natura* sulla aspirazione classica a un equilibrio tra bello e sublime non si manifesta soltanto nell'inversione tragica di giusto e terribile, di

12 CARSTEN ZELLE: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995, pp. 147-184.

13 Per una riflessione illuminante sulle aporie dell'estetica di bello e sublime, si rimanda all'interpretazione degli scritti del giovane Schiller in GIULIANO BAIONI: *Da Schiller a Nietzsche*, in *id.: Il sublime e il nulla. Il nichilismo dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Fancelli. Introduzione di Claudio Magris, Roma 2006, sezione III, pp. 18-35. In particolare, nell'analisi della figura di Franz Moor, Baioni individua la deriva etica e il fascino estetico del potenziamento sublime del soggetto: «In Franz Moor la progressione della natura verso la perfezione dell'universale-umano non si è semplicemente smarrita, ma ha addirittura invertito il suo corso, si è capovolta in una regressione fino a quel momento inconcepibile. Franz Moor infatti non rappresenta il disordine nel sistema delle passioni buone, ma l'ordine e il sistema di quelle cattive, non si limita a ribellarsi, come il fratello, all'ordine della società umana, attacca invece l'ordine della natura, esce dalle sue leggi, rivendica nei suoi confronti il potere assoluto della propria ragione[...]», *ivi*, p. 20. Simile all'esaltazione vitale della creazione artistica, il sublime egotistico di Franz Moor rappresenta un'aporia per l'idea di arte intesa come costituzione di cultura espressa in seguito da Schiller nelle *Lettere sull'educazione estetica*. Baioni delinea con chiarezza la linea di continuità tra il sublime settecentesco e la volontà di potenza nietzscheana.

14 JOHANN W. GOETHE: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, in *id.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I*, Stuttgart 1988, p. 23 [*Übermensch*], p.80 [*Raben*], p.138 [*Zauberpferde*], p. 139 [*schwarze Pferde*]. GOETHE, *Faust*, in *id.: Faust e Urfaust, 2 voll.*, traduzione e cura di Giovanni Amoretti, vol. 1, Milano 1991, p. 27; p. 125; p. 227; p. 229.

arcangelo e diavolo del *Kohlhaas*, o nella catabasi dei *Rappen*. Ne è rappresentazione precoce, di certo meno nobile e più ironicamente realistica, l'Adamo della *Brocca rotta*. Uomo caduto di nome e di fatto, giudice e al contempo colpevole dello stesso delitto che deve giudicare, ridimensiona la portata teologica e culturale della caduta biblica vivendo senza conflitto un eros devoluto indistintamente alle donne e al cibo. In una vera e propria parodia dell'immagine vitalistica e nobilitante del cavallo, di cui partecipa soltanto nella metamorfica deformità, il piede equino, Adamo lascia sulla neve tracce simili a quelle di una scrofa e, una volta scoperto, fugge, povero diavolo ormai in tutto simile a un cavallo, con la parrucca che gli frusta la schiena. In lui, uomo in simbiosi con il mondo animale, manca del tutto il fascino sublime dell'abisso che animerà il *Kohlhaas*.¹⁵ Non si avverte nemmeno, nelle sue menzogne abborracciate, la celebrazione romantica di quel binomio di fantasia e diavolo che Kafka ben conosce, e che, come Kleist, riprende, per metterla in discussione e tradurla nei termini di una riflessione antropologica sull'arte.

La famosa lettera che Kafka scrive nel luglio del 1922 a Max Brod spiegherà molto bene la sua idea di letteratura come «ricompensa» per il culto del diavolo:

Lo scrivere è una dolce e meravigliosa ricompensa, ma di che cosa? Durante la notte con l'evidenza di un insegnamento per bambini mi apparve chiaro che è la ricompensa per il culto del diavolo. Questa discesa alle potenze della tenebra, questo scatenamento di spiriti legati per natura, i problematici amplessi e tutto quanto può avvenire laggiù, di cui qua sopra non si sa nulla quando si scrivono raccontati alla luce del sole. Forse esiste qualche altro modo di scrivere, ma io conosco soltanto questo; di notte quando la paura non mi lascia dormire conosco soltanto questo. E il suo lato diabolico mi sembra molto chiaro. È la vanità e la smania di godere che svolazzano continuamente intorno alla propria persona [...].¹⁶

Prima di continuare, però, per chiarire il significato della dedizione di Kafka ai *Rappen* del *Kohlhaas* vanno ricordate le circostanze della nascita della sua passione per Kleist e la centralità della metafora del cavallo in tutta la sua opera.

15 KLEIST: *La brocca rotta*, in *OHK*, p. 181; p. 189, scene XI e XII. Testo originale: KLEIST: *Der zerbrochne Krug*, in *id.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd.1: Dramen 1802-1807*, unter Mitwirkung von Hans Rudolph Barth, herausgegeben von Ilse Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main 1991, p. 348; p. 357].

16 Lettera a Max Brod, 5 luglio 1922, in KAFKA: *Lettere*, cit. p. 458. Traduzione modificata. [KAFKA: *Briefe 1902-1924*, Frankfurt am Main 1958, p. 384].

2. Kleist entra nel canone di Kafka

Poco prima della cartolina a Max Brod, a inizio gennaio del 1911, Kafka aveva letto Kleist alle sorelle: «Piangono. Queste ora sono le mie prestazioni migliori.»¹⁷ Da opere di Kleist leggerà a voce alta più volte anche in seguito, fino agli anni berlinesi trascorsi accanto a Dora Diamant: gli *Aneddoti*, il *Michael Kohlhaas*, la *Marchesa di O...*¹⁸ Ma non si limiterà a onorare Kleist in privato, davanti a un pubblico compiacente. Confermando la sua predilezione, l'11 dicembre del 1913 presenta alla Toynbeehalle di Praga il *Michael Kohlhaas* in una lettura pubblica, in attesa della quale tremava «[...] per il desiderio di leggere [...]».¹⁹

Alla fidanzata Felice Bauer, subito dopo aver dato lettura del racconto *Il verdetto*, in occasione della serata degli autori del 4 dicembre 1912 a Praga, aveva confessato di leggere «con una gioia infernale» ad alta voce: «[...] fa tanto bene al povero cuore urlare [*brüllen*] nelle orecchie attente e preparate degli ascoltatori.» Aggiunge di aver addirittura sognato più volte di leggere in pubblico tutta *l'Éducation sentimentale* di Gustave Flaubert, in francese, senza interruzioni, con tanta forza «[...] da farne riecheggiare le pareti [*widerhallen*].»²⁰ *Blasen, brüllen, widerhallen* [soffiare, urlare, riecheggiare] sono tutti verbi che esprimono l'energia fisica della lingua letteraria in testi che considerava compiuti e che amava leggere ad altri in un rituale tanto più importante quanto più stentava a trovare le forze per la propria scrittura.²¹

17 *KKAT*, p. 480.

18 Cfr. KATHI DIAMANT: *Kafka's Last Love. The Mystery of Dora Diamant*, New York 2004 [first edition: 2003], pp. 55-47; p. 160; p. 260.

19 KAFKA: *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano 1972, p. 415 [*KKAT*, p. 341]. La critica sul rapporto tra Franz Kafka e l'opera di Heinrich von Kleist conta decine di titoli. Una presentazione sintetica delle fonti disponibili, primarie e secondarie, si trova in WALTER HINDERER: «Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase». *Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft*, in MANFRED ENGEL; DIETER LAMPING (Hrsg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, pp. 66-82, qui pp. 66-73. Per una disamina della letteratura critica sulla ricezione di Kleist in Kafka, si veda PETER-ANDRÉ ALT: *Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung*, «Kleist- Jahrbuch» (1995), pp. 97-120.

20 Lettera a Felice Bauer del 4/5 dicembre del 1912, KAFKA: *Lettere a Felice*, cit. p. 126 [*KKAB1*, p. 298].

21 Nota di diario del 4 gennaio 1911 <1912>, nel quinto quaderno dei diari, sulla vanità che lo spingeva a leggere ad alta voce. Le sorelle erano il suo pubblico prediletto, perché gli permettevano di immedesimarsi con il testo, anche se non ne era l'autore. In KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. pp. 317-319 [*KKAT*, p. 345; *KKAT*, p. 562]. Sul motivo dell'energia fisica necessaria per scrivere e del rapporto fra cor-

Tra gli autori tedeschi a lui non contemporanei, Kafka accoglie dunque Kleist in un suo canone privato, accanto a Goethe, a E.T.A.Hoffmann, a Franz Grillparzer, a Johann Peter Hebel.²² Lo fa soprattutto in virtù del suo stile, ma non in nome di un presupposto anticlassico. Goethe rimane infatti una delle sue letture preferite, dalla scuola agli ultimi anni, quando ancora recita *Arminio e Dorotea* a Dora Diamant.²³ Di Goethe Kafka già nel 1910 cita i *Diari*, e da *Poesia e verità* si annota espressioni che considera «passi vitali [*lebendige Stellen*]»,²⁴ così perfetti da fargli scrivere nei diari del dicembre 1911: «Con la potenza delle sue opere è probabile che Goethe ritardi l'evoluzione della lingua tedesca.»²⁵ L'interesse di Kafka per Kleist scaturisce in fondo anche dall'ammirazione per un autore che era riuscito a trovare un suo stile nonostante Goethe. Nei suoi colloqui con Gustav Janouch, negli anni Venti, Kafka definirà la lingua di Kleist 'chiara' e 'comprensibile', priva di acrobazie linguistiche [*Wortakrobatik*], e perciò «radice del moderno stile letterario tedesco» [*Wurzel der modernen deutschen Sprachkunst*].²⁶

È probabile che Kafka abbia avuto occasione di leggere le lettere di Kleist nell'edizione del Tempel-Verlag del 1910. L'ultimo volume era una biografia, arricchita da un'ampia scelta epistolare, a cura di un noto critico letterario ebreo tedesco, Arthur Eloesser. In un inizio d'anno tormentato, al culmine di una crisi creativa aggravata dal conflitto tra la propria vocazione letteraria e il lavoro d'ufficio nella *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt* di Praga, Kafka trascrive nel febbraio del 1911 un passo dalla lettera del 1799 nella quale Kleist annunciava al proprio precettore, Christian Ernst Martini, l'intenzione di lasciare l'esercito per la scrittura.²⁷ All'ammirazione per lo stile si unisce dunque una complessa identificazione con

po e scrittura resta fondamentale il saggio del 1984 di HANS-THIES LEHMANN: *Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka*. Di nuovo in *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, herausgegeben von Claudia Liebrand, Darmstadt 2006, pp. 87-101.

22 Per le fonti, si veda HARTMUT BINDER (Hrsg.): *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band I. Der Mensch und seine Zeit*, Stuttgart 1979, pp. 311-312; pp. 322-323; p. 379; p. 488; pp. 557-558.

23 JOSEF PAUL HODIN: *Erinnerungen an Franz Kafka*, «Der Monat» (Juni 1949), citato in DIAMANT: *Kafka's Last Love*, cit. p. 260.

24 KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 303 [KKAT, p. 328].

25 KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 300 [KKAT, p. 318].

26 GUSTAV JANOUCH: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt am Main 1968, p. 220. Citato in WALTER HINDERER: «Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase», cit. p. 71.

27 KKAT, pp. 148-149.

la vita e il tormentato talento dello scrittore prussiano.²⁸ Per spiegare a Felice Bauer la sua resistenza all'idea del fidanzamento e del matrimonio, Kafka presenta nel settembre del 1913, in un passo ormai celebre, un canone diverso da quello che emerge altrove:

Eppure – Vedi, dei quattro uomini che io (senza volerli mettere troppo vicino a loro per potenza e vastità di orizzonti) considero i miei veri e propri consanguinei, fra Grillparzer, Dostoevskij, Kleist e Flaubert soltanto Dostoevskij ha preso moglie, e forse soltanto Kleist quando incalzato dal travaglio esterno e interiore si uccise con un colpo di pistola in riva al Wannsee, soltanto lui trovò la giusta via d'uscita.²⁹

Il 1911, quando Kafka comincia a occuparsi più intensamente di Kleist, è per lo scrittore un anno di svolta, nel quale la passione letteraria non ha ancora trovato conferme in un rapporto felice con la scrittura, ma anzi si complica intrecciandosi in modo indissolubile con la questione dell'ebraismo e dell'assimilazione. Dall'autunno del 1911, infatti, Kafka, già legato da amicizia con Max Brod, fervente sionista, dopo aver frequentato le rappresentazioni di teatro jiddisch della compagnia di Lemberg comincia a leggere «avido e beato» *La storia dell'ebraismo* di Heinrich Graetz.³⁰ Proprio a partire dall'autunno del 1911 ebraismo e letteratura diventeranno un unico orizzonte, ed è in questo orizzonte, al quale qui si potrà soltanto alludere,³¹ nel rapporto tra ricerca letteraria e discussione sionista e antiseimita sul ruolo della cultura ebraica di lingua tedesca, che si colloca la passione di Kafka per Kleist, scrittore al margine.

3. *Di cavalli e letteratura: Kleist, La favola senza morale*

In un passo più tardo, scrivendo a Milena Jesenská nell'agosto del 1920, Kafka descrive come un evento fisico l'impressione che gli aveva lasciato la lettura di un saggio:

28 HINDERER: «Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase», cit. pp. 66-73.

29 Lettera a Felice Bauer, 2 settembre 1913, trad. leggermente modificata, in KAFKA: *Lettere a Felice*, cit. p. 471 [KKAB2, p. 275].

30 KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 232 [KKAT, p. 215].

31 GIULIANO BAIONI: *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino 1984, pp. 37-62, qui p. 57.

[...] l'articolo incluso mi ha fatto la massima impressione o, meglio, l'ha fatta al mio corpo, ai miei nervi, al mio sangue. È vero che non ho accolto ciò esattamente come è scritto, ma ne ho fatto la trascrizione per la mia orchestra.³²

Uno dei motivi kleistiani che Kafka ha più spesso adattato alla sua «orchestra» è l'immagine del cavallo e della cavalcata. Sviluppando un'intuizione di Walter Benjamin, Baioni ha approfondito per primo il significato del cavallo e del galoppo in Kafka, due fra le più ricorrenti metafore della scrittura presenti nella sua opera.³³ In infinite varianti, il cavallo rappresenta spesso in Kafka lo slancio della scrittura, un'energia talvolta incontrollabile, talvolta penosa come una *Dressur*.³⁴ Gli omaggi a Kleist nei testi e nelle lettere di Kafka rimandano con maggiore frequenza a quelle prose nelle quali i cavalli o i cavalieri hanno un ruolo narrativo centrale: il *Michael Kohlhaas*, *La favola senza morale*, l'aneddoto *Dall'ultima guerra di Prussia*. In particolare, Detlef Kremer ha sostenuto con validi argomenti che *La favola senza morale* di Kleist abbia ispirato una delle prime rappresentazioni kafkiane della scrittura come cavalcata, *Desiderio di diventare indiani*, una prosa pubblicata nel 1912 nella raccolta *Contemplazione*.³⁵ Se il legame fra i due testi sembra palese, resta da approfondire come Kafka abbia orchestrato il motivo, e se queste variazioni definiscano il significato dell'opera di Kleist nel canone privato dello scrittore e nelle sue *Indagini [Forschungen]*³⁶ letterarie. Bisogna però ripartire dalle analogie fra i due testi appena citati.

32 Lettera a Milena Jesenská del 29/30 agosto 1920, in KAFKA: *Lettere*, cit. p. 829 [KKAB4, p. 324].

33 Per il fortunato filone critico dedicato allo studio delle metafore del testo e dell'atto letterario nell'opera di Kafka, si rimanda in particolare a WOLF KITTLER; GERHARD NEUMANN (Hrsg.): *Franz Kafka : Schriftverkehr*, Freiburg 1990. Molte metafore della scrittura sono presenti già nell'opera giovanile di Kafka: tra le tante, oltre alla cavalcata, la scrittura come battaglia, fuga, preghiera, tortura. Si vedano in proposito le osservazioni di Barbara Neymeyr su Kafka nel contesto del *fin de siècle*, BARBARA NEYMEYR: *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas 'Beschreibung eines Kampfes'*, Heidelberg 2004, pp. 189-191.

34 Per il motivo del cavallo in Kafka, si veda KAFKA: *Un medico di campagna*, a cura di Giuliano Baioni, Milano 1981, pp. 130-138. L'immagine della *Dressur* ricorre nell'*Oktavheft E* (agosto-settembre 1917) [KKANI, p. 416]. All'interpretazione di Baioni si rimanda di seguito in più punti; a una citazione cumulativa si preferisce un omaggio puntuale al suo lavoro critico su Franz Kafka.

35 DETLEF KREMER: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Frankfurt am Main 1989, pp. 58-62.

36 Cfr. il racconto postumo noto con il titolo scelto da Max Brod, *Forschungen eines Hundes [Indagini di un cane]*, in KAFKA: *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammen-*

La favola senza morale

Se io solo ti avessi, diceva l'uomo a un cavallo che gli stava davanti con sella e morso e non voleva lasciarsi montare; se io solo ti avessi com'eri quando, indomato figlio della natura [*das unerzogene Kind der Natur*], eri appena arrivato dai boschi! Allora ti condurrei, leggero, come un uccello, per monti e per valli a mio talento; e tu ed io come staremmo bene. Ma a te hanno insegnato delle arti, arti [*Künste*] delle quali nudo come ti sto davanti io non so nulla, e dovrei scendere a te sulla pista (e Dio me ne guardi), se volessimo intenderci.³⁷

La favola di Kleist gioca con le finalità didascaliche del genere letterario, negando, fin dal titolo, una morale al lettore. Di nuovo contraddicendo la convenzione prevalente nelle favole ispirate ad Esopo, i protagonisti non sono soltanto animali. Qui è l'uomo che si contrappone, nudo, nella sua fisicità animale, a un cavallo addomesticato, con sella e morso. Il disagio della civiltà è tutto dell'uomo. Il cavallo bardato vi pare indifferente, rifiuta anzi il cavaliere nudo, respingendone così l'idea, dal suo singolare punto di vista fantasioso, di una natura delle origini con la quale l'uomo possa riconciliarsi. Non esiste linguaggio in grado di farli comunicare, poiché proprio all'uomo le arti familiari al cavallo sono invece del tutto sconosciute.

La prosa, di tono satirico,³⁸ mette in scena il rimpianto dello stato di natura come desiderio impossibile, soltanto umano, immaginando un esperimento radicale nel quale l'ipotesi di partenza nega l'esistenza stessa dei cavalli allo stato brado. L'uomo si contrappone ad un animale segnato in modo irrimediabile dal processo di civilizzazione. La nostalgia autopoietica per una natura integra si esprime nella fantasia dell'uomo di incontrare il cavallo appena uscito dalle foreste, non educato, *das unerzogene Kind der Natur*, per condurlo a piacimento, attraverso monti e valli, «leggero, come un uccello», e stare bene, con lui.

ti postumi (1917-1924), traduzione e cura di Andreina Lavagetto, Milano 1994, pp. 219-254; pp. 257-261 [KKANII, pp. 423-482; pp. 485-491].

37 KLEIST: *La favola senza morale*, OHK, p. 1073. Kleist pubblicò la prosa nel terzo numero del *Phöbus*, nel 1808, preceduta da una parziale riproduzione della *Brocca rotta*, che poco prima, nel marzo del 1808, era stata messa in scena da Goethe al *Weimarer Hoftheater*, con esiti fallimentari. Nel sesto numero, del giugno 1808, uscì un frammento del *Michael Kohlhaas*. Testo originale: KLEIST: *Die Fabel ohne Moral* in *id.: Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, cit., p. 350.

38 Kleist pubblicò la fiaba in un momento particolarmente difficile del suo rapporto con Goethe. Per un'interpretazione «a chiave» del testo si veda KATHARINA MOMMSEN: *Kleist's Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974. Sull'impianto satirico della prosa utile invece MICHAEL MOERING: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972.

La favola kleistiana costruisce un gioco prospettico con la percezione umana del tempo proprio grazie all'inversione dei ruoli.³⁹ La cavalcata libera e felice di uomo e animale è la proiezione di un desiderio potente su una natura segnata dalla storia. Ma l'uomo, che con la sua nudità dà corpo alla forza della propria nostalgia, non ha speranza di valicare il confine tra la natura selvaggia, che nella costruzione sintattica della prosa appare come il semplice frutto di una fantasia estetica, e la natura trasformata dalla civiltà in un processo di fatto irreversibile.

La favola mette in scena il tema della frattura tra natura e civiltà, riprendendo l'idea dello stato di natura di Rousseau, ma sviluppa da quel presupposto anche una riflessione sulle conseguenze della civiltà sull'arte. Il cavallo è un animale che può nascere libero, poi essere domato. Può rappresentare quindi il passaggio da una natura integra, e selvaggia, al giogo della civiltà. Questa transizione nella prosa di Kleist viene imputata alle arti [*Künste*] insegnate all'animale, che hanno senso soltanto in spazi chiusi, come il maneggio, o la pista. Se è impossibile incontrare il cavallo fuori dalla pista, come «indomato figlio della natura», libero e selvaggio, allora le arti apprese dall'animale hanno significato una perdita irrimediabile per l'uomo. La prosa di Kleist getta uno sguardo pessimistico sulle arti che, sempre nella linea di pensiero di Rousseau,⁴⁰ hanno corrotto e non migliorato la civiltà umana, allontanandola dallo stato di natura. L'idea stessa di una natura originaria, peraltro solo immaginabile, sembra alimentare il disagio per la sua scomparsa.

Con la metafora del cavallo, alla satira culturale e antropologica Kleist associa, si è detto, una riflessione estetica. Animale di confine, tra natura selvaggia e natura civilizzata, nella letteratura tedesca del Settecento il cavallo ricorre spesso come icona di una precisa poetica. Senza voler stabilire un nesso necessario tra la favola kleistiana e i suoi possibili riferimenti intertestuali, è utile riprendere alcuni noti passi di Goethe e Schiller che illustrano al meglio la valenza estetica dell'immagine del cavallo, in un contesto classico che, tra l'altro, è ben noto anche a Kafka.

Nel 1770/71 Goethe scrive la lirica *Benvenuto e congedo*, parte del ciclo amoroso dei *Sesenheimer Lieder*. La selvaggia cavalcata notturna dell'innamorato viene scandita dal metro giambico, che crea sintonia figurativa e

39 Sull'inversione dei ruoli si rimanda all'interessante saggio di ERIC BAKER: *Fables of the sublime. Kant, Schiller, Kleist*, «MLN» 113/3 (1998), pp. 524-536.

40 Sulla ricezione di Rousseau nel Settecento tedesco, in particolare in Kleist, si legga lo studio di STEFANIA SBARRA: *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Roma 2006, soprattutto pp. 202-240.

musicale tra il galoppo del cavallo, il cuore del cavaliere e il ritmo della poesia. La cavalcata si offre come immagine di una diversa esperienza poetica, nella quale il poeta, l'evento amoroso e l'evento letterario condividono un'unica dimensione e un unico tempo: «Il cuore mi batteva; presto, a cavallo! E via, impetuoso, come un eroe alla battaglia.» [*Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde, Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht.*]⁴¹

Nel luglio del 1772, in una citatissima lettera a Herder dedicata a Pindaro, Goethe scrisse da Wetzlar:

Se stai, senza paura, dritto sulla tua biga e quattro giovani cavalli, in una confusione selvaggia, si inalberano alle tue redini e tu dirigi la loro energia e con la frusta riconduci all'ordine il cavallo che vuole uscire di fila e quello che vuole impennarsi e così corri e guidi e volgi la corsa e frusti e freni e di nuovo riprendi a correre fino a che tutti i sedici zoccoli ti portano alla meta in un unico ritmo – questa è maestria, *epicratein*, virtù [...].⁴²

In questo passo Goethe loda al contempo la rappresentazione di un vittorioso cocchiere in Pindaro e lo stile alto del poeta greco, espressione di virtuosismo letterario e di maestria linguistica. Il *topos* del conducente di biga come metafora della maestria del poeta si fonde con l'idea di una poesia di tono sublime. La maestria linguistica si fa invece tutt'uno con la vita e con l'energia vitale del poeta nell'inno *All'auriga Cronos* del 1774: «Spicciati, Cronos! Via di trotto! [...] corri incontro alla vita!»⁴³

In una chiave diversa, già critica, i cavalli ritornano nello scanzonato discorso di Mefistofele sul potere del denaro. Nei celebri versi del 1808, Mefistofele svela quel trasferimento metonimico di significato che spiega al meglio la forza e il fascino della metafora vitalistica del cavallo. Se nella sua celebrazione stürmeriana il cavallo è natura, ritorno all'origine, espressione di libertà, nei versi del *Faust*, invece, l'uomo si appropria della vita-

41 Commento e contesto della lirica *Willkommen und Abschied* in GIULIANO BAIONI: *Il giovane Goethe*, Torino 1996, p. 124.

42 Sull'immagine del cavallo e del conducente e sul cosiddetto *Pindar-Brief* di Goethe cfr. ELIZABETH M. WILKINSON: *The Image of Horse and Charioteer*, in ELIZABETH M. WILKINSON; L. A. WILLOUGHBY: *Models of Wholeness. Some Attitudes to Language, Art and Life in the Age of Goethe*, edited by Jeremy Adler, Martin Swales and Ann Weaver, Oxford et al 2002, pp. 21-38, qui in particolare p. 29 s.. Traduzione italiana e contesto in BAIONI: *Il giovane Goethe*, cit. pp. 176-177.

43 «Spude dich Kronos! /Fort den rasselnden Trott! (...) Rasch, ins Leben hinein!» Testo originale dell'inno *An Schwager Kronos* e traduzione a fronte in JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Inni*, prefazione, traduzione e commento di Giuliano Baioni, Torino 1967, pp. 82-85; pp. 117-119.

lità del cavallo mediante un artificio moderno, il denaro, che trasforma il desiderio dello stato di natura in un atto di conquista. In virtù di uno scambio del tutto fittizio, ma non per questo innocuo, il denaro trasferisce al soggetto, potenziandolo, l'energia dell'animale.

Se mi posso pagare dei cavalli non sono forse mie le loro forze? Corro con il loro aiuto e divento un valentuomo come se avessi ventiquattro gambe.⁴⁴

Ancora un'ultima citazione illumina il contesto della favola kleistiana. Nel 1793, nel saggio *Del sublime*, Friedrich Schiller cita fra i *topoi* del sublime i cavalli selvaggi, ma nel farlo riflette sul cavallo come figura di passaggio tra oggetti sublimi e non sublimi, in un registro diverso da quello della favola kleistiana. Il cavallo va considerato come oggetto sublime finché è selvaggio. Schiller riprende un'osservazione già fatta da Edmund Burke nella sua *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757-1759]:

Il cavallo, sotto l'aspetto di animale utile, è adatto all'aratro, alla carrozza, al tiro; da ogni punto di vista di utilità sociale non ha nulla di sublime; ma come avviene che noi siamo impressionati dal cavallo, *il cui collo è vestito di smania impetuosa, il cui maestoso nitrito è terribile a udirsi, esso che divora lo spazio, focoso e furente, né riconosce il suono della tromba?* In questa descrizione il senso dell'utilità del cavallo scompare del tutto, e balza evidente quello del terribile e del sublime.⁴⁵

Ma anche dopo esser stato domato, se si libera dal giogo, e si imbizzarisce, il cavallo può tornare libero, spaventoso, quindi sublime. A differenza dal cavallo della favola kleistiana, nel testo di Schiller il cavallo, pur domato, non perde la propria natura originaria.

La forza più potente della natura appare meno sublime in misura proporzionale al dominio che su di essa esercita l'uomo, e torna immediatamente a esser sublime non appena ne ridicolizza le arti. Un cavallo che corre libero e indomito tra i boschi appare ai nostri occhi spaventoso, in quanto forza della natura a noi superiore, e può costituire il soggetto di una descrizione sublime. Lo stesso

44 GOETHE: *Faust*, cit., p. 88 [GOETHE: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, cit. p. 60].

45 EDMUND BURKE: *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo 1998⁶ [edizione riveduta], p. 91 [BURKE: *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1764⁴ (first edition 1759) p. 113].

cavallo, domato e legato al giogo o al carro, perde il suo carattere spaventoso, e dunque ciò che ha di sublime. Ma se strappasse le redini e, adombrandosi, si impennasse sotto il suo cavaliere, recuperando con un atto di violenza la libertà, ecco che riassumerebbe il suo carattere spaventoso, ridiventando sublime.⁴⁶

Nell'inversione della favola kleistiana, invece, l'uomo stesso, nudo e selvaggio nel desiderio di condurre il cavallo indietro verso la natura integra, con la forza dell'immaginazione traduce la dimensione estetica dell'idea del sublime in azione e vitalismo, senza implicazioni etiche, come suggerisce anche il titolo della prosa. Anche se il sublime della favola è svincolato dalla natura, ormai addomesticata e segnata dal tempo storico, può comunque essere vissuto come fantasia estetica. Da oggetto sublime, diventa esperienza sublime, nell'orizzonte di un gioco letterario con il rapporto fra arte e natura e con la prospettiva del poeta al suo interno.

In questo molto vicino al giovane Goethe, Kleist inventa l'immagine di uno scrittore che supera con l'energia vitale della creazione artistica la tensione fra arte e natura. Il poeta obbedisce a un impulso vitale, e si offre, egli stesso, come espressione del sublime; da osservatore del sublime ne diventa un esempio, irrompe, nudo, nella civiltà. La pista, invece, luogo di spettacolo, presuppone una maestria, il controllo della lingua, ma anche l'artificio ineludibile della cultura. Spostando però nella dimensione irreali il vitalismo della cavalcata, Kleist prende atto con ironica leggerezza di una frattura storica fatale alla sua stessa utopia, e alla sua stessa letteratura.

4. Ancora di cavalli e letteratura: Kafka, Desiderio di diventare indiani

Nella prosa più di altre legata alla favola kleistiana, *Desiderio di diventare indiani*, Kafka riprende vari motivi e stilemi della favola di Kleist, in particolare la struttura sintattica dell'esordio, con una ipoteti-

46 Traduzione italiana in FRIEDRICH SCHILLER: *Del sublime. Sul patetico. Sul sublime*. A cura di Luigi Reitani, Milano 1989, p. 19. Testo originale in SCHILLER: *Vom Erhabenen*, in *id.: Theoretische Schriften*, herausgegeben von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, Frankfurt am Main 1992, p. 402 [SCHILLER: *Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8*]. Lo scritto *Vom Erhabenen* fu pubblicato da Schiller nel 1793. Il passo di Schiller è interpretato nel saggio di Eric Baker sul motivo del cavallo nell'estetica del Settecento, BAKER: *Fables of the sublime*, cit.. In particolare, Baker sottolinea il significato politico del cavallo come oggetto sublime nel passo citato.

ca dell'irrealità, e la similitudine della cavalcata come volo. Qui è utile riportare il testo originale:

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und ohne Pferdekopf.

[Se almeno si fosse indiani, subito pronti, e sul cavallo in corsa, obliqui nell'aria, si fosse continuamente scossi da brevi tremiti sopra il terreno tremante, finché non si abbandonassero gli speroni, perché non c'erano speroni, finché non si gettassero le redini, perché non c'erano redini, e si vedesse dinanzi a sé solo la terra come prateria rasa, già senza collo di cavallo e testa di cavallo.]⁴⁷

Nel testo del 1912, la dimensione fantastica e ottativa della cavalcata è resa con un'invenzione sintattica, un'ipotetica dell'irrealità appunto, di cui però è data solo la protasi. Il desiderio di essere indiani si condensa nello slancio del galoppo. L'immagine della cavalcata si costruisce come semplice movimento, suscitando l'impressione del volo, e subito si smonta, nella sequenza di indicativi del testo tedesco, come se l'evanescenza degli oggetti e dei segni fosse il frutto dell'irrealità stessa del desiderio, di una sua intrinseca fragilità temporale. Per Kremer, la prosa descrive l'atto stesso della scrittura, evocando una sorta di «cavallo a dondolo linguistico» sul quale il narratore, nel momento della creazione, scopre la lontananza irriducibile e il legame puramente convenzionale di segno e significato.⁴⁸

Come in molte prose giovanili, Kafka esibisce nella struttura del testo la fragilità di una metafora minacciata nella sua stessa esistenza da una lingua ridotta a strumento. Lo schizzo *Desiderio di diventare indiani* rispecchia le specifiche inquietudini di uno scrittore alle prese con il tema della crisi del linguaggio⁴⁹ e con le incertezze di una ricerca letteraria appena intrapresa. Ma qui Kafka non esibisce soltanto l'arbitrio del segno. La fragilità dell'immagine, che si smonta nel momento stesso in cui viene trascritta, dipende infatti in modo tangibile dal suo specifico legame con l'energia della scrittura nel momento creativo, quasi che la forza vitale dello scrittore, prepo-

47 Il testo originale, *Wunsch, Indianer zu werden*, è in *KKAD*, pp. 32-33. Traduzione italiana in *KAFKA: La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, prefazione di Klaus Wagenbach. Traduzione e cura di Andreina Lavagetto, Milano 1991, p. 31.

48 KREMER: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, cit..

49 NEYMEYR: *Konstruktion des Phantastischen*, cit.; in particolare, sulla dissociazione dell'io e la crisi del linguaggio, pp. 21-29. Su Hofmannsthal e il *Chandos-Brief*, GIULIANO BAIONI: *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1980 [1962¹], pp. 30-39.

sta a garantire la sopravvivenza della metafora sulla pagina, non fosse in questo caso sufficiente. La frattura kleistiana tra arte e natura si riversa dunque nel motivo dell'antitesi tra arte e vita. Tema ineludibile dell'estetismo, nel giovane Kafka il conflitto di arte e vita è infatti reso come scontro tra l'energia della scrittura e la vita stessa. Di lì a poco, nel 1914, alla vigilia dello scoppio della prima guerra mondiale, Kafka definirà la scrittura, con allusione ironica al darwinismo, «[...] la mia battaglia per la sopravvivenza [*mein Kampf zur Selbsterhaltung*]». ⁵⁰

In sintonia con la favola kleistiana, tuttavia, la scrittura non è altro che un momento fugace di libertà assoluta, di slancio vitale, come nella famosa metafora del «viaggio vuoto, felice» [*die leere fröhliche Fahrt*], che Kafka annota in una delle fasi più produttive della sua vicenda letteraria, nei mesi trascorsi a Zürau a partire dall'autunno del 1917.

Quanti più cavalli attacchi, tanto più in fretta va – ma non lo svellere del blocco dalle fondamenta, cosa che è impossibile, ma lo strappare le briglie e quindi il viaggio vuoto, felice [*die leere fröhliche Fahrt*]⁵¹

La libertà è uno degli aspetti mitologici⁵² della cavalcata. Nella prosa di Kleist, come nello schizzo di Kafka, è evidente che uomo e cavallo insieme potrebbero lasciarsi alle spalle i vincoli e i limiti della civiltà, se non fosse per la dimensione soltanto irrealista dell'impresa. Anche per Kafka, il movimento della cavalcata e della scrittura è al massimo una tregua da quel «mal di mare in terra ferma»⁵³ al quale egli si sente esposto, per una implosione culturale del linguaggio che contrasta con la certezza tutta linguistica del proprio talento: «Se butto giù una frase qualunque, per esempio 'egli guarda dalla finestra', essa è già perfetta.»⁵⁴

50 *KKAT*, p. 453.

51 L'aforisma, citatissimo, che Kafka trascriverà a parte con altri aforismi tratti dai due ultimi quaderni in ottavo nel 1918, è contenuto nell'*Oktavheft G*, settimo degli otto quaderni in ottavo di Kafka, composto fra ottobre 1917 e fine gennaio 1918 a Zürau, dove Kafka si era recato nel settembre del 1917 dopo la diagnosi della tubercolosi. Traduzione italiana di Giuliano Baioni, in *KAFKA: Un medico di campagna*, cit. p. 132 [*KKANII*, p. 56; p. 123].

52 Sulla dimensione mitologica del motivo del viaggio infinito, e sul contesto comparatistico europeo: MANFRED FRANK: *Aufbruch ins Ziellose*, in *id.: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt am Main 1989, pp. 50-92.

53 *KAFKA: Fassung A di Beschreibung eines Kampfes*, in *KKANI*, p. 89.

54 Annotazione del 19 febbraio del 1911, in *KAFKA: Confessioni e diari*, cit. p. 154 [*KKAT*, p. 30].

5. *La cavalcata di Kafka in difesa della metafora*

Altre reminiscenze si intrecciano in Kafka con la lettura di Kleist e implicano il contesto contemporaneo della letteratura espressionista, nella quale la metafora del cavallo, per un breve arco di tempo, finché la violenza della prima guerra mondiale non la rese obsoleta, diventò l'icona del rinnovamento contro la decadenza, contro il peso di un passato morto e soprattutto contro l'aporia più temuta dell'estetismo, il conflitto insolubile tra arte e vita. Segno di libertà, di ribellione, di azione, l'immagine del cavallo, nella trasfigurazione policroma di Franz Marc, o nell'entusiasmo della lirica espressionista, rappresenta in modo immediato una poetica che crede allo slancio creativo e vitalistico,⁵⁵ ispirato dall'ammirazione di molti giovani scrittori per il Nietzsche dello *Zaratustra* e della volontà di potenza.⁵⁶ Tra gli intellettuali ebrei tedeschi, sionisti e non, letterati e non, il vitalismo di matrice nietzscheana trovò più ampia adesione, quale valido antidoto contro l'accusa antisemita di una cultura ebraica malata, decadente, quindi pericolosa per la salute della cultura tedesca.⁵⁷

55 Dei molti esempi che Ernst Osterkamp analizza nel suo esteso, bellissimo saggio sul motivo del cavallo nell'espressionismo, a cui il presente articolo fa riferimento come fonte primaria, se ne citano qui soltanto alcuni, rilevanti per Franz Kafka. Nel 1910 esce per le edizioni Piper il volume *Das Tier in der Kunst [L'animale nell'arte]*. Sulla copertina era riprodotto un acquarello di Eugène Delacroix, *Pferd, durch Gewittersturm erschreckt [Cavallo, spaventato dal temporale]* che rappresenta un animale imbizzarrito e possente. Nell'ottobre del 1912 la rivista «Die Aktion», l'organo più importante della lirica espressionista, subito dopo una poesia di Max Brod, pubblica il testo di un poeta ormai dimenticato, Paul Boldt, dal titolo *Junge Pferde [Giovani cavalli]*. Infine, sempre da Piper, esce nel 1912 l'almanacco *Der blaue Reiter, 1912*, che consacra l'immagine del cavallo e del cavaliere come icona dell'arte moderna. ERNST OSTERKAMP: *Die Pferde des Expressionismus. Triumph und Tod einer Metapher*, München 2010. Nel saggio, si segnalano le pagine sul significato sessuale del cavallo (p. 323 s.), sul nesso tra la metafora vitalistica del cavallo e l'immagine palingenetica dello *Sturm*, della tempesta, o assalto (pp. 40-44), le osservazioni fondamentali sul destino dei cavalli nella prima guerra mondiale, (p. 54 s.), infine le considerazioni su Kafka, in particolare sull'opacità di senso dei suoi molti destrieri (pp. 60-64).

56 Sull'espressionismo e Nietzsche, THOMAS ANZ: *Literatur des Expressionismus, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart 2010, pp. 50-61.

57 Sul complesso fenomeno dello *jüdischer Nietzscheanismus* ci si è affidati all'analisi approfondita e alla bibliografia di ANDREAS B. KILCHER: *Das Theater der Assimilation. Kafka und der jüdische Nietzscheanismus*, in FRIEDRICH BALKE; JOSEPH VOGL; BENNO WAGNER: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Zürich-Berlin 2008, pp. 201-229, qui pp. 216-229. Sul tema 'ma-

Senza voler entrare nella intricata questione della presenza di Nietzsche nell'opera di Kafka fin dalle opere giovanili,⁵⁸ è noto che l'eco di temi nietzscheani accompagna la cavalcata letteraria di Kafka. È allora inevitabile chiedersi come l'orizzonte nietzscheano della letteratura contemporanea abbia connotato in Kafka la metafora del cavallo, e per contrasto innervato la sua lettura di Kleist. Se sotto l'egida di Nietzsche Kafka tende a porre l'accento sull'energia vitale, attraverso Kleist tornerà, passando per le aporie estetiche del vitalismo, alla centralità della metafora, dell'analogia, dell'immagine.

Nello scritto *Su verità e menzogna in senso extramorale*, concluso nel 1873,⁵⁹ la cavalcata si presenta in un diverso scenario, non nella natura ferita dalla civiltà della favola kleistiana, ma nello spazio vuoto del nichilismo.

Essi [gli uomini] sono profondamente immersi nelle illusioni e nelle immagini del sogno, il loro occhio scivola sulla superficie delle cose, vedendo «forme», il loro sentimento non conduce mai alla verità, ma si accontenta di ricevere stimoli e, per così dire, di accarezzare con un giuoco tattile il dorso delle cose [...] guai alla fatale curiosità che una volta riesca a guardare attraverso una fessura della cella della coscienza, in fuori e in basso, e che un giorno abbia il presentimento che l'uomo sta sospeso nei suoi sogni su qualcosa di spietato, avido, insaziabile e, per così dire, sul dorso di una tigre. In una tale costellazione, da quale parte del mondo sorgerà mai l'impulso verso la verità?⁶⁰

lattia e letteratura': THOMAS ANZ; OLIVER PFOHLMANN (Hrsg.): *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band 1*, Marburg 2006.

- 58 La letteratura su Kafka e Nietzsche è ampia, per ulteriori approfondimenti si consigliano i saggi di WALTER H. SOKEL: *Nietzsche and Kafka: The Dionysian Connection*, in STANLEY CORNGOLD; RUTH V. GROSS (eds.): *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester, New York 2011, pp. 64-74; STANLEY CORNGOLD: *Aphoristic Form in Nietzsche and Kafka*, in MANFRED ENGEL; RITCHIE ROBERTSON (Hrsg.): *Kafka and die kleine Prosa der Moderne. Kafka and Short Modernist Prose*, Würzburg 2010, pp. 133-150.
- 59 Sul giovane Kafka e Nietzsche si veda LUKAS TRABERT: *Erkenntnis- und Sprachproblematik in Franz Kafkas «Beschreibung eines Kampfes» vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches «Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift» (1987) H.2, pp. 298-299.
- 60 FRIEDRICH NIETZSCHE: *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *id.*: *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*. Nota introduttiva di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Traduzione di Giorgio Colli, Milano 1996, pp. 228-229. Testo originale: NIETZSCHE: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in *id.*: *Nachgelassene Schriften 1870-1873*, Berlin, New York 1973, pp. 370-371 [Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abteilung III, Band 2, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari].

L'uomo è mosso dall'istinto di cercare illusioni, inganni, rappresentazioni per sopravvivere, perché non potrebbe reggere lo spettacolo di una vita vorace, insaziabile, letale. La necessità del linguaggio metaforico, al quale si attribuisce indebitamente un valore di verità, corrisponde a un bisogno vitale.

In *Desiderio di diventare indiani*, il cavallo letterario di Kafka si muove, con più ironia, e minore desiderio di abisso, nello stesso spazio vuoto descritto da Nietzsche. Il nulla che segue la rivoluzione copernicana, la mancanza di bussola in un universo infinito,⁶¹ entro il quale la produzione di metafore protegge lo sguardo e preserva la vita individuale, in Kafka è la pagina bianca.⁶²

Ma per lo scrittore ebreo tedesco, il costruttivismo nietzscheano ha implicazioni più ampie. Nel pensiero di Nietzsche sulla metafora come semplice *Schein*, se si prende in considerazione, più in generale, oltre la filosofia del linguaggio, l'analisi delle conseguenze antropologiche del rapporto tra apparenza e verità, l'ebraismo occupa un ruolo particolare. Per Nietzsche infatti, l'ebreo in fuga da persecuzioni secolari è stato costretto, per sopravvivere, a diventare l'uomo della *Scheinwelt*, l'attore per eccellenza, per di più condannato, dal punto di vista estetico, a quella versione diminuita, difensiva di mimesi che è la *Mimikry*, il mimetismo.⁶³ La metafora, già di per sé finzione sul nulla, nella cultura ebraica della diaspora si riduce, secondo Nietzsche, a strumento di una perversione mimetica.

Il motivo nietzscheano della *Mimikry* ebraica, che si diffonderà in varianti più rozze e ostili nella polemica coeva contro l'assimilazione degli

61 Si rimanda alla parabola del folle, in NIETZSCHE: *La gaia scienza*, Milano 1977, pp. 129-130. Edizione originale: NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*, in *id.: Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 bis Sommer 1882*, Berlin, New York 1973 [*Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abteilung V, Band 2*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari], pp. 158-160.

62 Nel 1920, Kafka si annota sul «mondo apparente della giovinezza», la *Scheinwelt der Jugend*, come sia stato uno dei suoi più grandi desideri attuare una sorta di «[...] difesa, imborghesimento del nulla, un soffio di allegria che egli voleva dare al nulla [...]» [«[...] Verteidigung, Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte [...]»]: «Il più importante, o almeno più allettante, risultò il desiderio di conquistare una visione della vita (e, cosa necessariamente collegata, di poter convincere per iscritto anche gli altri), nella quale la vita conservasse il suo naturale e pesante scendere e salire, ma nello stesso tempo e con uguale chiarezza la si potesse considerare un nulla, un sogno, un che di sospeso.» Annotazione del 15 febbraio del 1920, in KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 814 [KKAT, pp. 854-886].

63 Un'accurata discussione del significato di molti passi nietzscheani sull'ebraismo si trova sempre in KILCHER: *Das Theater der Assimilation*, cit. pp. 201-229.

ebrei europei, fa della fragilità della metafora, degradata a semplice apparenza se non, peggio, a cattiva imitazione, un problema centrale della scrittura kafkiana, e del vitalismo una facile via d'uscita. Ecco allora che si trova nel lascito e nelle prose di Kafka un diverso repertorio di immagini accanto alla cavalcata letteraria: il cavaliere, il fantino, la frusta come pungolo, il carro trascinato da cavalli, il cocchiere.⁶⁴ Nella vita dello scrittore, scandita da periodi di grande creatività e offuscata da lunghe, dolorose fasi di crisi, l'impresa di sfidare nella propria mente «il mondo immenso» [*ungeheure Welt*] della fantasia letteraria diventa una versione moderna e quasi intima del sublime settecentesco, un «viaggio vuoto, felice». L'unico paesaggio sublime è nella mente dello scrittore, in una tensione necessaria alla scrittura e alla ricerca linguistica:

Il mondo immenso [*Die ungeheure Welt*] che ho in testa. Ma come liberare me e il mondo senza spezzarmi? È meglio spezzarmi mille volte che trattenerlo o seppellirlo in me. Sono qui per questo, me ne rendo perfettamente conto.⁶⁵

Lo scenario di un sublime moderno, nel quale la letteratura si manifesta come *ungeheure Welt*, si trova a fare i conti, in una prospettiva di lunga durata, con il motivo della maestria, del controllo, del perfezionamento del testo.

Soltanto frustare bene il cavallo! Cacciargli lentamente gli sproni nei fianchi, poi estrarli di scatto e farli penetrare con tutta la forza nella carne.⁶⁶

A noi è lecito agitare la volontà, la frusta, sopra di noi.⁶⁷

Dietro alla certezza della maestria si nasconde, come nella favola di Kleist, il pericolo di un virtuosismo epigonale, di una mimesi di secondo grado che Kafka rappresenta spesso con immagini circensi. Si trovano in più occorrenze nei suoi testi, con un'ampiezza che va certo spiegata con la fortuna del motivo nella *fin de siècle*, corse di cavalli, maneggi, acrobazie.⁶⁸ È inoltre noto che Kafka paragona in alcuni casi le sue prose a caval-

64 Si vedano le note di Baioni in KAFKA: *Un medico di campagna*, cit..

65 KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 385, trad. leggermente modificata, [KKAT, p. 562].

66 Annotazione del luglio del 1913, in KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 390, trad.it. leggermente modificata [KKAT, p. 573].

67 Annotazione dell'ottobre 1916, in KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 567 [KKAT, p. 805].

68 Per il motivo del cavallo in luoghi chiusi, ippodromi o scuole di equitazione, si legga la prosa giovanile *Nachdenken für Herrenreiter*, [KKAD, pp. 30-31] e l'episodio delle lezioni di equitazione nel romanzo *Der Verschollene* [KKAV, p. 63 s.].

li da circo, se stesso a un domatore,⁶⁹ che il circo, le acrobazie a cavallo, i trapezisti, le attrazioni circensi ne popolano l'opera quanto i cavalli.⁷⁰ Il circo diventa, fra i due secoli, la metafora di uno spazio artificiale e periferico per un'arte che mette in scena il proprio declino, un'arte che si intende ormai soltanto come spettacolo di varietà, virtuosismo, convenzione, senza alcun ruolo alto e rappresentativo.⁷¹

Uno dei primi passi rilevanti in tal senso si legge nel carteggio con Felice Bauer, in una lettera dell'ottobre 1916 in occasione dell'uscita della *Metamorfosi*. Il racconto fu considerato, in modo contraddittorio, un documento fra i più tedeschi o, al contrario, per Max Brod, amico di Kafka e sionista, fra i più ebraici del suo tempo. Con ironia Kafka notò: «Caso difficile. Sono forse un cavallerizzo da circo con due cavalli? Purtroppo non cavalco, ma sono disteso per terra.»⁷²

6. Doppia ottica: Kafka trasforma Kleist

Nella raccolta *Un medico di campagna* Kafka sviluppa in almeno due casi una doppia prospettiva sui suoi cavalli letterari. Il primo esempio, il più arduo, è *In loggione*, uno dei testi più virtuosistici di Kafka. Lo si cita, per la sua complessità, nella sua interezza.

Se un'acrobata a cavallo, fragile, tistica venisse spinta per mesi interi senza interruzione in giro nel maneggio sopra un cavallo vacillante dinanzi a un pubblico instancabile da un direttore di circo spietato sempre colla frusta in mano, continuando a frullare sul cavallo, gettando baci, oscillando sulla vita, e se questo spettacolo proseguisse in mezzo al fracasso dell'orchestra e dei ventilatori nel grigio futuro che continua a spalancarsi sempre, accompagnato dall'applauso, che si estingue e poi torna ad ingrossare, di mani che son veri martelli a vapore – forse un giovane frequentatore del loggione si precipiterebbe per la lun-

69 Si veda l'annotazione del 18 gennaio del 1915, sulle difficoltà di scrittura, a causa del lavoro, e di seguito l'osservazione: «Ciò nonostante ho iniziato un nuovo racconto, temevo di sciupare i precedenti. Ora davanti a me si rizzano quattro o cinque racconti come i cavalli davanti a Schumann, il direttore del circo, all'inizio delle rappresentazioni.» In KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 518 [KKAT, 718].

70 WALTER BAUER-WABNEGG: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, Erlangen 1986.

71 THOMAS WEGMANN: *Artistik: zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste*, In «Zeitschrift für Germanistik» Jg. 20 (2010) H.3, pp. 563-582.

72 Lettera a Felice Bauer del 7 ottobre 1916, in KAFKA: *Lettere a Felice*, cit. p. 765 [KKAB3, pp. 249-250].

ga scala, traversando tutti gli ordini di posti, nel maneggio e griderebbe: Basta! tra le fanfare dell'orchestra sempre pronta a seguir gli ordini.

Ma non è così: una bella dama bianca e rossa, entra dal velario che due orgogliosi servitori in livrea sollevano per lei; il direttore, cercando ossequioso i suoi occhi, le sospira incontro con devozione bestiale, la solleva cauto sul cavallo pomellato, come se fosse la sua nipote preferita che parte per un viaggio pericoloso; né riesce a decidersi a dar il segno colla frusta; ma alla fine lo dà con uno schiocco, facendo forza a se stesso; e corre accanto al cavallo con la bocca aperta; seguendo con sguardo attento i salti della donna; e non par quasi comprendere la sua abilità; comincia a metterla in guardia con parole inglesi; richiama con voce furente alla massima attenzione gli stallieri che tengono i cerchi; scongiura con le mani levate l'orchestra di tacere prima del grande salto mortale; infine solleva la piccola acrobata dal cavallo tremante, la bacia sulle guance e nessun omaggio del pubblico gli par adeguato; mentre la donna sostenuta da lui, sulla punta dei piedi, circonfusa di polvere, allargando le braccia e inclinando indietro la testa vuol dividere con tutto il circo la sua felicità, – quando questo avviene il frequentatore del loggione posa il viso sul parapetto, e, naufragando nella marcia finale come in un grave sogno, piange senza saperlo.⁷³

Lo spettatore in galleria vede, o pensa di vedere, due diverse immagini dell'acrobazia a cavallo, che la prosa costruisce su una antitesi sintattica, in due tempi, un'ipotetica dell'irrealità, e una seconda lunga sequenza realistica. La prima immagine, presentata come se fosse irreali, è cupa, oppressiva, angosciante, una vuota e meccanica ripetizione di gesti. L'«acrobata a cavallo, fragile, tistica» [*irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin*] «sopra un cavallo vacillante» si capovolge in modo speculare nella seconda immagine in «una bella dama bianca e rossa» [*eine schöne Dame, weiß und rot*], il cavallo è un pomellato, tremante di vita. Con una illusione realistica viene descritta l'armonia perfetta e gioiosa tra gli artisti e il pubblico, dalla quale soltanto lo spettatore in galleria si sente escluso. Come ha notato in modo concorde la critica,⁷⁴ ambedue le immagini sono finzioni nella mente dello spettatore solitario. Il tema è dunque la *Scheinwelt*, un mondo di pura apparenza, entro il quale la perfezione artistica sembra realizzarsi soltanto nell'esercizio virtuosistico. Lo sdoppiamento delle acrobazie nella prosa *In loggione* costruisce un perfetto quanto claustrofobico *trompe l'œil*, che non offre alternative tra la violenza della vita e l'arte.

73 Tra le molte belle traduzioni di questa difficile prosa, si sceglie quella di Rodolfo Paoli, rinunciando a interventi là dove si discosta dal testo originale, al quale si rimanda. KAFKA: *In loggione*, in *id.*: *Un medico di campagna*, cit. pp. 37-39. Testo originale: KAFKA: *Auf der Galerie* [KKAD, pp. 262-263].

74 Si rimanda agli essenziali commenti di Baioni, in particolare per le allusioni al mondo ebraico-orientale. In KAFKA: *Un medico di campagna*, cit. pp. 139-140.

I cavalli, in coppia questa volta, e distinti soltanto per genere, ritornano anche nel racconto *Un medico di campagna*, che si presume sia stato scritto come la prosa *In loggione* tra la metà di dicembre del 1916 e la metà di gennaio del 1917, nel duro e freddo inverno bellico durante il quale Kafka si rifugiò per scrivere al numero 22 della *Alchemistengasse* a ridosso del castello di Praga. Kafka, si è detto, amava molto il *Kohlhaas*, e dal capolavoro di Kleist, come si ricorderà, cita la scena nella quale i due cavalli neri, nel momento della disgrazia, sequestrati nel castello dei von Tronka, finiscono in un porcile.

Il medico viene chiamato per una visita notturna e deve abbandonare la casa durante una tempesta di neve, ma per la sua carrozza leggera e dalle ruote grandi non ha cavallo, perché il suo è morto la notte precedente. Allora come per caso il medico urta la porta del porcile in disuso da anni, «distratto, tormentato» [*zerstreut, gequält*] dagli ostacoli che si frappongono al viaggio. La porta si apre e ne escono, con uno stalliere sconosciuto, due imponenti cavalli, maschio e femmina. Lo stalliere suggerisce di attaccare i cavalli alla carrozza, ma non sarà il medico a condurre, una volta salito. I cavalli trascineranno via la carrozza troppo leggera per il nuovo traino, «come un tronco nella corrente» [*wie Holz in die Strömung*], dopo che lo stalliere li ha incitati con un battito di mani, per liberarsi del medico, occuparne la casa e possederne la domestica. Il viaggio verso il villaggio lontano, simile a un villaggio ebraico-orientale, dura «un solo istante» [*nur einen Augenblick*].

L'uscita dei cavalli dal porcile dimenticato del *Medico di campagna* è una delle metafore più complesse che Kafka abbia inventato per descrivere le energie del proprio talento. È stato detto che i cavalli escono dal calore del porcile fumanti come se fossero appena nati.⁷⁵ Nell'ormai canonica pagina di diario del 23 settembre 1912 Kafka descrive la stesura, in una sola notte, del racconto *Il verdetto* come un parto: «Soltanto così si può scrivere, soltanto in una simile continuità, con una così completa apertura del corpo e dell'anima.» Nello stesso passo torna la metafora del cavallo: «Più volte portai questa notte il mio peso sulle spalle.»⁷⁶

Nel *Medico di campagna* l'energia creativa però è esterna, e del tutto incontrollabile. I due cavalli sono la più esplicita citazione di Kleist

75 Per questo commento, per l'interpretazione complessiva del racconto e del motivo del cavallo nel contesto della *westjüdische Zeit* si rimanda a BAIONI: *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit. pp. 141-157.

76 Annotazione del 23 settembre 1912, in KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 373 [KKAT, 460-461].

nell'opera di Kafka, con un'insistenza sul rapporto, poco nobile, dei due animali con i maiali e il porcile. Il medico si lamenta infatti per il traino inconsueto: «Il mio attacco devo tirarlo fuori dal porcile; e se non fosse, per caso, cavalli, dovrei viaggiare trainato da maiali.» Ma il nitrito dei due animali è come se fosse «predisposto dall'alto» [*höhern Orts angeordnet*].⁷⁷ Basso e alto, terreno e spirituale si mescolano nell'immagine dei cavalli che, come nel *Kohlhaas*, porteranno il protagonista alla rovina. Kafka è in ciò affine a Kleist, che in una lettera del 1807 scrive sulla *Pentesilea*: «È vero, vi si trova la mia natura più intima [...] tutta la sporcizia e tutto lo splendore della mia anima.»⁷⁸

I cavalli di Kafka mantengono la densità metaforica dei *Rappen* kleistiani, e come loro perdono di fisicità nel corso della narrazione, fino a diventare «cavalli non terreni» [*unirdische Pferde*]. Nel *Kohlhaas*, da cavalli splendidi, quali sono all'inizio, scendono sempre più nella gerarchia animale finché sembrano destinati soltanto allo scorticchino, per resuscitare poi in modo improbabile e tornare all'antico vigore quando la vendetta di Kohlhaas si compie, quasi il destino dei loro corpi fosse un commento metaforico al destino di Kohlhaas, senza alcun riguardo per la verosimiglianza. Forse anche i *Rappen* di Kleist fanno parte delle strategie e allusioni metaletterarie di un racconto che contiene al suo interno molti altri testi, lettere, documenti legali, suppliche, contratti, testamenti, proclami, fino alla misteriosa profezia della zingara.⁷⁹ Kohlhaas stesso è partecipe del destino dei testi citati nella narrazione, ne condivide gli effetti e ne determina il significato, oltre ad esserne in molti casi l'autore. Se si colloca inoltre il racconto nell'orizzonte della storia di Kleist scrittore, il primo testo dedicato alla figura di Kohlhaas è il frammento narrativo pubblicato nel *Phöbus* nel giugno del 1808. Kleist aveva già dovuto affrontare l'umiliazione del fallimento teatrale della *Brocca rotta* sulla scena di Weimar, per la regia di Goethe, che aveva violato la continuità del testo, suddividendolo in tre atti. Nel frammento del 1808 Kohlhaas,

77 Si cita la traduzione in KAFKA: *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, cit. pp. 152-158, traduzione che ha però un titolo diverso, *Un medico condotto*. Testo originale: KAFKA: *Ein Landarzt*, in *KKAD*, pp. 252-261; qui p. 257; p. 258.

78 Lettera di Kleist a Marie von Kleist del tardo autunno del 1807, in KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, zweibändige Ausgabe in einem Band*, herausgegeben von Helmut Sembdner, München 2001, p. 797.

79 Si veda per esempio il saggio di ROLAND REUß: «Michael Kohlhaas» und «Michael Kohlhaas». *Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst*, in *id.*: «Im Freien»? *Kleist-Versuche*, Frankfurt am Main; Basel 2010, pp. 157-202, qui pp. 199-200.

una volta tornato alla Tronkenburg per recuperare i cavalli trattiene con l'inganno e rovinati dal lavoro nei campi, li ripudia, con un gesto che è una possibile allusione ai maltrattamenti drammaturgici che portarono la commedia kleistiana al fallimento weimariano. All'energia vitale dei *Rappen* viene così attribuito un significato letterario. La loro salute dipende dall'atto stesso della scrittura, e dalla fortuna dei testi kleistiani. Nello stesso numero del *Phöbus* nel quale pubblica *La favola senza morale*, Kleist accoglie anche una stampa parziale della *Brocca rotta*, invocando una nuova presa di posizione del pubblico verso quel testo ingiustamente snaturato a Weimar.⁸⁰ Kafka aveva ben presente il motivo del disconoscimento dei cavalli, che riprende in un testo del lascito:

«Questo non è il mio cavallo» dissi, quando il servitore della locanda, quella mattina, mi portò un cavallo. «Il vostro cavallo è l'unico che ci fosse nella nostra stalla, questa notte» disse il servitore e mi guardò sorridendo, o, se vogliamo, sorridendo con aria di sfida. «No» dissi «questo non è il mio cavallo.» [...] ⁸¹

Un'altra scena del *Kohlhaas*, tratta dal racconto compiuto, pubblicato nel 1810, sembra rimandare in modo ancora più esplicito a un orizzonte metaletterario giustificato dalla disavventura weimariana. Si tratta dell'episodio dell'esposizione dei cavalli ritrovati sulla piazza del castello di Dresda, una situazione teatrale, nella quale Kohlhaas, in difficoltà e prigioniero, deve riconoscerli come suoi, benché della loro reale provenienza non esista prova certa e siano tanto sfiniti, in mano allo scortichino, da suscitare lo scherno del pubblico.⁸²

La metamorfosi dei cavalli del *Medico di campagna* segue altre vie, e si compie nel passaggio dal calore del porcile alla cavalcata nel gelido inverno, da una fisicità e un'energia ctonie a uno snaturamento che ne fa, appunto, «cavalli non terreni». Descrivendo i due animali Kafka inventa un altro *trompe l'œil*:

[...] due cavalli, animali imponenti dai fianchi poderosi, tenendo le zampe strette al corpo e chinando come cammelli le belle teste, si spinsero, con

80 Sulla vicenda weimariana, sulla stampa parziale della *Brocca rotta* nel *Phöbus*, ma anche, per il motivo del cavallo, sulla poesia che Kleist dedica alla copertina del «*Phöbus*», raffigurante Apollo sulla quadriga, si veda BLAMBERGER: *Heinrich von Kleist*, cit. pp. 305-325, in particolare p. 313; pp. 321-323.

81 KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 769, trad. leggermente modificata [KKANI, p. 417].

82 La citazione dell'episodio del ripudio dei cavalli nel frammento del *Phöbus* in KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe Bd. 3*, cit. p. 26 e della scena del riconoscimento sulla piazza di Dresda, ivi, pp. 93-97. Trad.it. in *OHK*, pp. 758-761.

la sola forza delle torsioni del tronco, fuori dell'apertura della porta, che riempivano interamente. Ma subito furono in piedi, su lunghe zampe, con corpi esalanti un denso vapore.⁸³

I cavalli piegano la testa come «cammelli», animali esotici e desertici. L'ambivalenza dei recensori, di cui Kafka si stupiva nella lettera dell'ottobre 1916 a Felice Bauer, parlando di se stesso come di un caso difficile, un cavaliere con due cavalli da circo, uno molto tedesco e uno molto ebraico, si riverbera nella similitudine appena citata. I *Rappen* inventati dal prussiano Kleist, conteso tra nazionalisti tedeschi ed entusiasti lettori ebrei tedeschi, molti dei quali seguaci della filosofia di Nietzsche,⁸⁴ nel racconto di Kafka si muovono come animali del deserto e dell'Oriente.

Sarebbe troppo semplicistico vedere nella citazione di Kleist e nell'illusione ottica della similitudine che sdoppia l'immagine in cavalli e cammelli il solo conflitto tra cultura ebraica e cultura tedesca. La forza metaforica dell'immagine kleistiana, espressione dell'impeto di una scrittura che trae forza e legittimazione soltanto da se stessa, e che esibisce l'insensatezza del mondo, mescolando alto e basso, giusto e infame, cavallo e maiale, va piuttosto nella stessa direzione dell'ebraismo diasporico di Kafka, travolto dalla storia come il giovane Junker. Le inverosimili metamorfosi dei *Rappen* nel *Kohlhaas* si ritrovano nell'altrettanto inverosimile metafora dei cavalli kafkiani, in un gesto stilistico che mette l'immagine, con la sua opacità di senso,⁸⁵ al centro del testo. I cavalli decidono le sorti del protagonista, la direzione del suo viaggio, diventando l'espressione di una scrittura nella quale ebraismo e letteratura sono le due forze, appaiate e incontrollabili, 'unbeherrschbar', che conducono in una dimensione alterata del tempo e della storia, dalla quale non esiste ritorno. Nella loro incoerenza, come i *Rappen* kleistiani, sono volutamente imperscrutabili, creature del tutto letterarie, simili a cammelli, vicini ai maiali, ctoni, ma pure non terreni.

Lo si vede ancora meglio nella conclusione del racconto. Sentendosi minacciato dalla famiglia del malato, per il quale non può fare nulla, il medico si decide a una fuga precipitosa, nell'aspettativa di un viaggio rapido come quello d'andata. Salta in groppa a uno dei due animali, seminudo, fallendo infine sia come cocchiere, sia come cavaliere. La maestria, il controllo, sono di fatto impossibili.

83 KAFKA: *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, cit. pp. 152-153 [KKAD, pp. 252-261, qui pp. 253-254].

84 LÜTTEKEN: *Heinrich von Kleist - Eine Dichterrenaissance*, cit. pp. 151-244.

85 Cfr. nota 52.

Balzai a cavallo. Le briglie che si trascinavano allentate, i cavalli a malapena legati insieme, la carrozza che sbandava dietro, per ultima la pelliccia nella neve. «Forza!» dissi, ma la forza mancava; lenti come vecchi ci trascinavamo nel deserto di neve [...]. Nudo, esposto al gelo di quest'epoca sciagurata, con una carrozza terrena, cavalli non terreni, mi aggiro, vecchio, all'intorno. La mia pelliccia pende dietro la carrozza, non riesco a prenderla, e nessuno nell'inquieta plebe dei pazienti muove un dito. Ingannato! Ingannato! Una volta dato ascolto agli ingannevoli rintocchi della campana notturna – non c'è più rimedio.⁸⁶

La metafora vitalistica del cavallo, della scrittura come energia e sorgente viva della metafora, mostra nel *Medico di campagna* tutte le sue falle. Nel 1916, nella fase più dura del primo conflitto mondiale, durante un inverno reso rigidissimo dalla penuria di carbone, Kafka sta facendo i conti con il rinfocolarsi del dibattito contro la cultura dell'assimilazione e contro gli scrittori ebrei tedeschi, ai quali viene contrapposto un ebraismo orientale che esprime una tradizione ebraica viva e presente, ma inaccessibile. Lo scrittore allora si vede condannato a vivere in una *Scheinwelt* che corrompe ogni verità, in un mondo che gli si mostra come impenetrabile *Urbetrug* [inganno originale].⁸⁷ Eppure, se è vero che l'inganno universale non lascia scampo, l'esibizione dello *Schein* della metafora, nella sua inautentica verosimiglianza, nel *trompe l'œil* delle prose *In loggione* e *Un medico di campagna*, previene, come in Kleist, la costruzione di qualsiasi falsa autenticità.

7. Kleist e Kafka: difensori dell'apparenza

I due cavalli del medico, incontrollabili, non terreni, diabolici per omaggio faustiano, ctoni e vitali come un istinto primario, si muovono sulla linea di confine tra Oriente e Occidente, una frattura non meno irreparabile, per Kafka, di quella kleistiana fra natura e civiltà. Di lì a poco, nell'aprile del 1917, in quello che viene considerato il suo racconto più esplicito sull'assi-

86 KAFKA: *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, cit. p. 157 [KKAD, pp. 260-261].

87 Sull'*Urbetrug*, tema fondamentale degli aforismi di Kafka, si veda l'annotazione della primavera del 1918: «Alcuni suppongono che accanto al grande inganno originale venga preparato in ogni singolo caso, apposta per loro, un piccolo inganno particolare; che, dunque, quando si rappresenta in teatro una commedia d'amore, l'attrice, oltre al sorriso bugiardo per il suo innamorato, riservi un altro sorriso, particolarmente perfido, a un particolarissimo spettatore del loggione. Significa andare troppo oltre.» in KAFKA: *Il silenzio delle sirene*, cit. p. 101 [KKANII, p. 136].

milazione ebraica, *Relazione per un'accademia*, la cavalcata della scimmia Rotpeter che è stata invitata a parlare del proprio passato di scimmia, prima dell'addomesticamento, non è più in avanti, non si mostra come espressione di slancio vitale, ma piuttosto come metafora di un allontanamento rapido e incontrollato dal proprio passato, e dalla propria vera natura.

Quasi cinque anni mi separano dalla mia esistenza scimmiesca, un tempo che può sembrar breve se misurato sul calendario, ma infinitamente lungo da attraversare al galoppo come ho fatto io [...] si placò la tempesta che mi soffiava dietro dalle profondità del mio passato; oggi è un semplice soffio che mi rinfresca i talloni[...].⁸⁸

Il viaggio del *Medico di campagna* nella tempesta di neve si configura allora come un impossibile viaggio nel tempo, un tempo alterato che accorcia a un attimo o dilata a un'eternità ogni distanza, nel «gelo di quest'epoca sciagurata», sullo spartiacque storico dell'assimilazione, che ha diviso l'ebraismo occidentale dall'ebraismo orientale e condannato l'ebreo occidentale a una solitudine assoluta, prigioniero dell'apparenza, capace soltanto di dissimulazione.

Il congedo malinconico dalla metafora vitalistica del cavallo è ancora più chiaro nella parodia del *Cavaliere del secchio*. Il racconto, che in una disposizione provvisoria della raccolta avrebbe dovuto seguire il *Medico di campagna*, inventa la metafora di una cavalcata in chiave minore, del tutto priva di slancio ed energia vitale, in un paesaggio invernale che di nuovo richiama il gelido inverno bellico del 1916/1917 e il finale del *Medico di campagna*. Il cavallo è ora un semplice secchio, il cavaliere un uomo infreddolito in cerca di carbone che in sella alla sua bizzarra cavalcatura si muove in aria, non più sul terreno, con un movimento di lenta ascesa, «stupendo» e «bello», «a trotto regolare». Torna, anche qui, il paragone con il cammello, animale del deserto. Sia nel ritmo della prosa, sia nella pace dell'ascesa lenta, Kafka respinge la furia verticale e ditirambica dello *Zaratustra*, la lode nietzscheana di un sublime vitalistico ostile allo spirito di gravità. Il passo di danza viene sostituito con malinconica ironia dalla leggerezza senza controllo del *Luftmensch* ebreo senza terra:

Come il cavaliere del secchio, la mano sul manico – la più semplice delle imbrigliature – scendo faticosamente le scale; ma fuori il mio secchio si leva

88 KAFKA: *Relazione per un'accademia*, in *id.: La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, cit. pp. 179-180 [KAFKA: *Ein Bericht für eine Akademie*, in *KKAD*, pp. 299-313, qui pp. 299-300].

su, stupendo! stupendo! I cammelli accovacciati al suolo, scuotendosi sotto il bastone del cammelliere, non si alzano con maggiore maestà. Si va a trotto regolare lungo la via gelata [...].⁸⁹

Il *Cavaliere del secchio* reinterpreta le immagini della cavalcata e del volo, che dalla loro prima occorrenza in *Desiderio di diventare indiani*, in piena temperie espressionista, hanno perduto gran parte della loro forza. L'esito della nuova impresa è infausto, come nel *Medico di campagna*, ma qui la causa principale è la leggerezza stessa del secchio, che un semplice gesto della venditrice di carbone è in grado «di soffiare via [fortzuwehen]»: «E così mi sollevo nella regione delle Montagne Gelate e mi perdo per non tornare mai più.»⁹⁰

Lo scenario glaciale, un tempo paesaggio sublime in quanto potenziava il soggetto, ospita lo smarrimento di uno scrittore ormai privato del suo slancio e delle energie necessarie ad affrontare la *ungeheure Welt* nella sua mente. L'autoritratto di un autore che attinge ad energie primitive e animali per evitare il rischio, temutissimo, del virtuosismo, di una maestria epigonale, si infrange contro la violenza reale della guerra, e contro la certezza di rappresentare una letteratura senza mandato.⁹¹ In una variante del finale Kafka abbandona esplicitamente la metafora del cavallo:

È più caldo, qui, che laggiù sulla terra invernale? Bianco svetta tutt'intorno, il mio secchio è la sola cosa scura. Se prima ero in alto, ora sono caduto, e lo sguardo alle montagne mi distorce il collo. Distesa di ghiaccio irrigidita nel bianco, intersecata a tratti dalle scie di pattinatori scomparsi. Sulla neve profonda che non cede d'un pollice, seguo le tracce dei piccoli cani artici. La mia cavalcata non ha più senso, sono sceso e porto il secchio sulla spalla.⁹²

89 KAFKA: *Il cavaliere del secchio*, trad. it di Anita Rho in KAFKA: *Racconti*, 2 voll.: vol. 2, Milano 1981, p. 333 [KKAD, pp. 444-447, qui pp. 444-445].

90 Ivi, p. 335 [KKAD, p. 447].

91 Il noto frammento del 1920 [«È un mandato. Per mia natura, posso accettare solo un mandato che nessuno mi ha affidato.»] si trova in versione originale in *KKANII*, 320, trad.it. in KAFKA: *Il silenzio delle sirene*, cit. p. 165.

92 KAFKA: *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, cit. pp. 296-297. Il testo originale del secondo quaderno in ottavo che contiene questo passo, manoscritto, si trova nell'edizione critica di Roland Reuß e Peter Staengle, KAFKA: *Oxforder Oktavheft 2*, Frankfurt am Main, Basel, Stroemfeld, 2006, pp. 63-64 [*Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle].

Quasi a commento del deserto di ghiaccio nel quale si smarrisce il *Medico di campagna*, lo scrittore, non più cavaliere, senza cavallo, non più cocchiere, senza carrozza, privo di ogni riferimento sublime per definire la propria scrittura, là in alto, nel suo volo sgangherato, sente più calore che sulla «terra invernale».

Ma proprio nel momento in cui comincia la stesura del suo ultimo grande romanzo, *Il castello*, Kafka, ormai gravemente malato di tubercolosi, rappresenta di nuovo, un'ultima volta, la sua ispirazione citando i cavalli del *Kohlhaas*. Di fronte a una serie di inconvenienti e di ostacoli alla concentrazione a Spindelmühle, non basta addurre nuove forze per scrivere. Eppure ci possono sempre essere sorprese, anche per l'«uomo più disperato»: «[...] Secondo l'esperienza, dal nulla può venir fuori qualche cosa, dal porcile in rovina può venir fuori il cocchiere coi cavalli.»⁹³

Per Kafka, la metafora letteraria è ancora, nel 1922, una cavalcata sul nulla, tuttavia non nel senso del tardo Nietzsche, dello *Zarathustra*, che il nulla pretende di domarlo: «Qui tutte le cose accorrono carezzevoli al tuo discorso e ti lusingano: perché vogliono galopparti sulla schiena. Su ogni similitudine qui tu galoppi verso la verità.»⁹⁴ Se Nietzsche proclama Zarathustra «difensore della vita» [*Fürsprecher des Lebens*], Kafka si sente in fondo più un avvocato dell'apparenza, ma di un'apparenza segnata dalle crepe del tempo, come nell'*Anfitrione* di Kleist, dove Alcmena viene turbata prima dall'aritmia degli eventi, poi dalla scoperta che in quelle incongruenze temporali si cela la spiegazione dell'inganno, dei due Anfitrione, del marito e del sosia divino.⁹⁵

Non è un caso che in Kafka nulla sia più difficile che ritornare, o arrivare. Il testo letterario riflette la cartografia di un tempo⁹⁶ infranto che è il sin-

93 Annotazione del 22 gennaio 1922, in KAFKA: *Confessioni e diari*, cit. p. 615 [KKAT, pp. 890-891, qui p. 891]. Su questo passo, di nuovo le belle pagine di Baioni, in KAFKA: *Un medico di campagna*, cit. pp. 137-138.

94 NIETZSCHE: *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, 2 voll.: vol.2, versione e appendici di Mazzino Montinari, Milano 1979, p. 223. Testo originale in NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885)*, Berlin, De Gruyter 1968, p. 227 [Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abteilung VI, Band 1, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.].

95 Sulle aritmie del tempo nell'*Anfitrione*, si veda per esempio KLEIST: *Anfitrione*, *OHK*, p. 211, p. 225. KLEIST: *Amphitryon*, in *id.*: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.1, cit., p. 399, p. 409.

96 Prendo l'espressione «cartografia del tempo» dallo studio di DANIEL ROSENBERG; ANTHONY GRAFTON: *Cartografie del tempo. Una storia della linea del tempo*, Torino 2012. Nel rapporto tra *Schein* e temporalità emerge una differenza importante tra Nietzsche e Kafka. Ormai lontano dal lamento schopenhaueriano, dalla sco-

tomo stesso, in Kafka, come in Kleist, di una *Scheinwelt* che si nega alla soluzione antagonista dell'eterno ritorno nietzscheano e infine anche allo slancio vitale. Uscita sconfitta dal confronto con l'idea che il mondo intero sia tutto un inganno privo di senso, sbaragliata dalla diagnosi della tubercolosi nel settembre del 1917, la metafora del cavallo torna, sempre nel 1922, ma come pantomima,⁹⁷ numero da circo, cavalcata dei sogni [*Ritt der Träume*]. Benché appartenente al passato, resta un numero unico nel suo genere, perché «inimitabile» [*unnachahmbar*]. Per questo, anche se è parte della *Scheinwelt*, ne evita l'intrinseca fragilità, la *Mimikry*.

È uno spettacolo bello ed efficace, la cavalcata che chiamiamo cavalcata dei sogni. La presentiamo già da anni, colui che l'ha inventata è morto da tempo, di tubercolosi polmonare, ma questa sua eredità è rimasta e noi continuiamo a non aver motivo di togliere la cavalcata dai programmi, tanto più che la concorrenza non può imitarla: sebbene ciò si possa comprendere al primo sguardo, è infatti inimitabile.⁹⁸

Se si torna per un momento alla metafora del cavallo nei testi prima citati di Goethe, Schiller e Kleist, si noterà come Kafka non dimentichi, nemmeno negli ultimi anni, il proprio canone privato, di una letteratura alta, intesa come «un viaggio per fortuna davvero immenso» [*zum*

perta del nulla dietro la metafora dello scritto *Su verità e menzogna*, nel famoso aforisma 54 della *Gaia scienza* Nietzsche riabilita e potenzia lo *Schein*, in cui è racchiuso tutto il tempo della storia umana: «Ho scoperto per me che l'antica umanità e animalità, perfino tutto il tempo dei primordi e l'intero passato di ogni essere sensibile, continua dentro di me a meditare, a poetare, ad amare, ad odiare, a trarre le sue conclusioni, - mi sono destato di colpo in mezzo a questo sogno, ma solo per rendermi cosciente che appunto sto sognando e che *devo* continuare a sognare se non voglio perire [...]» [NIETZSCHE: *La gaia scienza*, cit. p. 75; edizione originale *id.*: *Die fröhliche Wissenschaft*, cit. p. 416 s.]. Per Kafka, invece, il tempo dell'apparenza è il «punto d'Archimede» al di fuori della storia che impedisce alla sua letteratura, intesa come «culto del diavolo», un'immagine che, non vi è dubbio, ancora molto deve al demonismo romantico e all'ebbrezza dionisiaca, di esaurirsi in un atto di potenziamento vitalistico della metafora. Sul «punto di Archimede» e sul dionisiaco in Kafka cfr. BAIONI: *Letteratura ed ebraismo*, cit..

97 In un altro frammento viene definita pantomima anche la cavalcata di Poseidone, degradato a divinità circense, ormai stanca del proprio ruolo, in KAFKA: *Il silenzio delle sirene*, cit. p. 154: «Al circo si rappresenta oggi una grande pantomima, una pantomima d'acqua, l'intera pista verrà inondata, Poseidone correrà sulle acque con il suo seguito, comparirà la nave di Odisseo e le Sirene canteranno, poi Venere sorgerà nuda dai flutti; questa scena costituirà il passaggio alla rappresentazione della vita in una stanza da bagno di un famiglia moderna. [...]» [KKANII, p. 300].

98 KAFKA: *Il silenzio delle sirene*, cit. p. 205 [KKANII, pp. 383-384].

Glück wahrhaft ungeheuerer Reise],⁹⁹ che ben lungi dall'esaurirsi nella maestria conserva l'ambizione di preservare da ogni abuso la sua natura di ricerca della verità.¹⁰⁰ In virtù di infinite variazioni, e dell'«inimitabile» opacità di senso che ne deriva, Kafka revoca la semplificazione metonimica e vitalistica dell'immagine del cavallo e della cavalcata, per preservarne l'originaria tensione formale.

Nella *Relazione per un'accademia*, si legge un passo nel quale Rotpeter, scimmia catturata sulla Costa d'Oro, racconta come nella sua nuova condizione abbia deciso di cercare non la libertà, bensì un semplice *Ausweg*, una via di scampo. L'*Ausweg*, parola centrale della poetica di Kafka, è in realtà spesso una via obbligata, e tragica, come il suicidio di Kleist, che Kafka come si ricorderà considera un'estrema salvezza dalle impossibilità della vita letteraria. In un gioco di inversione dei ruoli simile a quello della favola kleistiana, Rotpeter, la scimmia costretta a imitare l'uomo, prigioniera tra due presunte autenticità, la natura delle scimmie e la natura umana, dal suo punto di vista inautentico dimostra come sia andata perduta, con l'idea di natura, anche l'idea stessa di libertà, e con essa l'orizzonte essenziale del sublime.

Di proposito non dico libertà. [...] Tra parentesi: fra gli uomini ci si inganna troppo spesso con la libertà. E così come la libertà s'annovera tra i sentimenti più sublimi, anche l'inganno che ne deriva è fra i più sublimi. Nei teatri di varietà, prima della mia esibizione, ho visto spesso una qualche coppia di artisti trafficare ai trapezi in alto sul soffitto. Si slanciavano, dondolavano, saltavano, volavano l'uno nelle braccia dell'altro, l'uno reggeva l'altro con i denti per i capelli. «Anche questa è libertà umana.» pensavo, «movimento sovrano.» [*selbstherrlich*] Oh, scherno della sacra natura! Nessun edificio resisterebbe alla risata del mondo delle scimmie dinanzi a quella scena.¹⁰¹

Proprio in uno dei suoi rari commenti su Kleist, ancora nel 1912, Kafka aveva toccato questo stesso tema, evidentemente a lui caro, del sublime falsificato e degradato a sentimentalismo. In un'epoca nella quale la topografia del sublime sopravvive, come scenografia, all'estetica classica,¹⁰² e un

99 L'espressione è contenuta nella prosa del 1922 *Der Aufbruch*, contenuta nel *Nachlaß* [KKANII, pp. 374-375]. Trad.it. KAFKA: *La partenza*, in *id.: Il silenzio delle sirene*, cit. p. 200.

100 Ma si vedano anche le considerazioni di BAIONI: *Letteratura ed ebraismo*, cit. pp. 265-266.

101 KAFKA: *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, cit. p. 183 [KKAD, pp. 304-305].

102 Sulla diffusione della topografia del sublime tra Ottocento e Novecento, anche oltre la polarità classica di bello e sublime, si rimanda a WALTER ERHART: *Verbotene*

sentimentalismo di vaga matrice umanistica attraversa la cultura tedesca, dal naturalismo fino alle avanguardie, Kafka prende le distanze dall'imitazione nostalgica del passato e dalla sua distorsione vitalistica. Prendendo garbatamente in giro il titolo del nuovo libro di Max Brod, *L'altezza del sentimento* [*Die Höhe des Gefühls*], consiglia all'amico di scegliere i caratteri tipografici Drugulin dell'edizione degli aneddoti kleistiani a cura di Julius Bab e nel farlo loda, di nuovo con un'onomatopea, lo stile di Kleist, giocando sull'ambiguità, non riproducibile in italiano, della parola tedesca *Schrift* (carattere/scrittura/testo): «I caratteri tipografici degli *Aneddoti* di Kleist vi si adattano perfettamente, da questa arida scrittura si sentirà mugghiare [*rauschen*] tanto meglio l'*Altezza del sentimento*.»¹⁰³

La diffidenza verso un uso generico del sentimento, verso un sublime rituale, non è meno grande in Kafka del distacco dall'esaltazione nietzscheana dello *Zaratustra*, con le sue scoperte strategie di affermazione dell'io. Non perde mai vigore, nei suoi scritti, il confronto con la indifferente solidità del linguaggio quotidiano, qualcosa che lo preoccupa spesso più dello scetticismo linguistico. Fin da *Descrizione di una lotta*, la metafora letteraria trova il suo più grande ostacolo e antagonista nella lingua e nella vita di tutti i giorni, impermeabili, se non ostili, alla letteratura. Ancora nell'inverno del 1921 Kafka scrive nei *Diari*:

Le metafore sono una delle tante cose che mi fanno disperare dei miei scritti. La mancanza di indipendenza nello scrivere, il dipendere dalla fantesca che accende la stufa, dal gatto che vi si scalda, persino dal povero vecchio che si scalda. Tutte queste sono funzioni autonome con leggi proprie, soltanto lo scrivere è imbarazzato, non risiede in se stesso, è divertimento e disperazione.¹⁰⁴

Nell'estremo, grande tentativo di trovare una via di fuga dal rischio della falsificazione epigonale, ma anche da un'autenticità, quella della vita quotidiana che, al pari di Kleist, rappresenta spesso come intrisa di violenza e avida di potere,¹⁰⁵ Kafka intraprende con il romanzo *Il castello* l'ultimo «viaggio davvero immenso», creando la nuova immagine del-

Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur, in «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft» 41 (1997), pp. 79-106.

103 Lettera a Max Brod del 10 luglio 1912, *KKABI*, p. 158 [KAFKA: *Lettere*, cit. p. 112. Traduzione leggermente modificata].

104 Annotazione del dicembre 1921 [*KKAT*, p. 875], trad. it. modificata in KAFKA: *Conversazioni e diari*, cit. pp. 603-604.

105 Sulla violenza della vita quotidiana, si veda già l'apertura di *Beschreibung eines Kampfes*, *KKANI*, pp. 54-72.

la sua letteratura, nella quale lo slancio libero e vitale della cavalcata si salda con un'altra, essenziale metafora della sua scrittura, la scrittura come lotta, battaglia.¹⁰⁶ L'«assalto all'ultimo confine terreno» [*Ansturm gegen die letzte irdische Grenze*]¹⁰⁷ è il lascito di uno scrittore che affronta da solo, fine e principio¹⁰⁸ al tempo stesso, senza canone e senza tradizioni consolidate, ebraiche o cristiane, la sua ultima avventura letteraria, in difesa della metafora e del simile, contro le pretese dell'autentico, dell'identico e della semplice affermazione di sé, chiamando a raccolta le energie ctonie e animali dei *Rappen* kleistiani.

106 Il motivo della lotta o battaglia come immagine della letteratura attraversa tutta l'opera di Kafka, non è qui possibile renderne conto. Cfr. BAIONI: *Kafka. Romanzo e parabola*, cit.. Per la centralità del motivo in Heinrich von Kleist, si veda di nuovo FÖLDÉNYI: *Heinrich von Kleist*, cit..

107 Annotazione del 16 gennaio 1922 [KKAT, pp. 877-878], trad.it. in KAFKA: *Conversazioni e diari*, cit. pp. 605-606.

108 KAFKA: *Il silenzio delle sirene*, cit. pp. 78-79 [KKANII, pp. 97-98].



IL QUADRIFOGLIO TEDESCO

LETTERATURA CONTEMPORANEA

- Grete WEIL *Mia sorella Antigone. Romanzo* (testo a fronte)
A cura di Karin Birge Büch, Marco Castellari e Andrea Gilardoni (2007)
- Peter WEISS *Inferno. Testo drammatico e materiali critici* (testo a fronte)
A cura di Marco Castellari (2008)
- Selma MEERBAUM-EISINGER *Non ho avuto il tempo di finire. Poesie sopravvissute alla Shoah* (testo a fronte)
A cura di Adelmina Albini e Stefanie Golisch (2009)
- Volker BRAUN *La storia incompiuta e la sua fine* (testo a fronte)
Traduzione e postfazione di Matteo Galli (2011)
- Volker BRAUN *Racconti brevi* (testo a fronte)
Traduzioni di Francesco V. Aversa, Andrea Gilardoni, Adriano Murelli e Daniela Nelva. Postfazione di Karin Birge Gilardoni-Büch (2012)
- Friedrich Christian DELIUS *La ballata di Ribbeck* (testo a fronte)
A cura di Karin Birge Gilardoni-Büch (2012)
- Urs WIDMER *Top dogs. Manager alla deriva* (testo a fronte)
A cura di Daniele Vecchiato (2012)
- Arno SCHMIDT *Leviatano o Il migliore dei mondi* (testo a fronte)
A cura di Dario Borso (2012)
- Christine WOLTER *Come in sogno. Passeggiate berlinesi*
Traduzione di Christine Wolter e Lidia Anzivino (2015)

STORIA, CULTURA E SOCIETÀ

- Jana HENSEL *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa* (testo a fronte)
A cura di Karin Birge Gilardoni-Büch (2009)
- Ulrich MÄHLERT *La DDR. Una storia breve 1949-1989*
A cura di Karin Birge Gilardoni-Büch e Andrea Gilardoni (2009)

Walter KEMPOWSKI *Lei lo sapeva? I tedeschi rispondono* (testo a fronte)
A cura di Marco Castellari, Andrea Gilardoni e Karin Birge Gilardoni-Büch (2010)

Hatice AKYÜN *Cercasi Hans in salsa piccante. Una vita in due mondi* (testo a fronte)
A cura di Adriano Murelli (2010)

Wladimir KAMINER *Non sono un berlinese. Guida per turisti pigri*
A cura di Antonella Salzano (2013)

Wladimir KAMINER *Niente sesso: eravamo socialisti. Miti e leggende del secolo scorso*
A cura di Antonella Salzano (2014)

Italo-Berliner. Gli italiani che cambiano la capitale tedesca
A cura di Elettra de Salvo, Laura Priori, Gherardo Ugolini (2014)

SAGGISTICA

Tiziana GISLIMBERTI *Mappe della memoria. L'ultima generazione tedesco-orientale si racconta* (2009²)

Daniela NELVA *Identità e memoria. Lo spazio autobiografico nel periodo della riunificazione tedesca. Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert* (2009)

Micaela LATINI *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura* (2010)

Jugend. Rappresentazioni della giovinezza nella letteratura tedesca
A cura di Maurizio Pirro e Luca Zenobi (2011)

Liza CANDIDI T.C. *Spazi di memoria nella Berlino post-socialista* (2012)

Costruzione di un concetto. Paradigmi della totalità nella cultura tedesca
A cura di Maurizio Pirro e Luca Zenobi (2014)

Igor FIATTI *La Mitteleuropa nella letteratura contemporanea* (2014)

Requiescere noctem. *Forme e linguaggi dell'ospitalità. Studi per Domenico Mugnolo*
A cura di Pasquale Gallo, Maurizio Pirro e Ulrike Reeg (2015)

Francesco AVERSA, *La torre, l'Atlantide, e l'inferno. Miti e motivi nella recente letteratura tedesco-orientale* (2015)

Roberta MALAGOLI, Stefania SBARRA (a cura di), *Conversione dello sguardo e modalità della visione in Heinrich von Kleist* (2015)

FUORI COLLANA

Harry KESSLER *Viaggi in Italia. Appunti dai diari*
A cura di Luca Renzi e Gabriella Rovagnati (2013)

Walter HASENCLEVER *Antigone* (testo a fronte)
A cura di Sotera Fornaro (2013)

DAF – DIDATTICA DELLA LINGUA TEDESCA

Marita KAISER *Text-Produktion. Lehr-, Übungs- und Handbuch (A2-C2)* (2007)

Bettina KLEIN *Dieci ricette per un tedesco al dente. Lehr- und Übungsbuch für italienische Deutschlerner der Mittelstufe (B1)* (2008)

Paola LEHMANN *Schritt für Schritt in die deutsche Sprache. Ein Lehr- und Übungsbuch (A1-B1)* (2010⁴)

Paola LEHMANN *Schritt für Schritt in die deutsche Sprache. Ein Lehr- und Übungsbuch (A2-B1)* (2014). Nuova edizione ampliata

Marita KAISER (a cura di) *Generation Handy. Wortreich sprachlos? // Generazione telefonino. Tante parole nessuna lingua? Interkulturelle und interdisziplinäre Tagung der Lektoren für Deutsch als Fremdsprache in Italien // Atti del convegno interculturale e interdisciplinare dei lettori di tedesco in Italia* (2009)

Sito della collana

<http://mimesisedizioni.it/libri/narrativa-linguistica-studi-letterari/il-quadrifoglio-tedesco.html>



MIMESIS GROUP
www.mimesis-group.com

MIMESIS INTERNATIONAL
www.mimesisinternational.com
info@mimesisinternational.com

MIMESIS EDIZIONI
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

ÉDITIONS MIMÉSIS
www.editionsmimesis.fr
info@editionsmimesis.fr

MIMESIS AFRICA
www.mimesisafrica.com
info@mimesisafrica.com

MIMESIS COMMUNICATION
www.mim-c.net

MIMESIS EU
www.mim-eu.com

*Finito di stampare
nel mese di settembre 2015
da Digital Team - Fano (PU)*