



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

La figura femminile in Heinrich von Kleist:

Analisi dell'eccesso nella duplice natura dell'io

Relatore
Professoressa Roberta Malagoli

Laureanda
Sara Tombolato
620750/ LMLCC

Anno Accademico 2013 /2014



„Vertrauen und Achtung, das sind die beiden unzertrennlichen Grundpfeiler der Liebe, ohne welche sie nicht bestehen kann; denn ohne Achtung hat die Liebe keinen Werth und ohne Vertrauen keine Freude.“

An Wilhelmine von Zenge; Frankfurt (Oder), Mai 1800.

Indice

Introduzione.....	p.5
I. Il rapporto di Kleist con il genere femminile: le donne della sua vita	
1.1. Breve biografia dell'autore.....	p.9
1.2 L'infanzia e il suo rapporto con la zia Massow.....	p.12
1.3 Rapporto con Ulrike.....	p.14
1.4 Rapporto con Wilhemine von Zenge.....	p.19
1.5 Rapporto con Marie von Kleist.....	p.28
1.6 Rapporto con Adolphine von Werdeck.....	p.31
1.7 Henriette Vogel e il doppio suicidio.....	p.32
II Die Marchise von O..	
II.1. Trama.....	p.33
II.2. Processo di emancipazione.....	p.36
II.3. Coscienza e inconscio: ruolo dell'eros nell'analisi dei contrasti interni alla marchesa.....	p.39
II.4. La Ohnmacht della Marchesa: la donna dalla gravidanza inconsapevole.....	p.43
II.5. Gerarchia all'interno dei rapporti familiari.....	p.45
II.7. Motivo incestuoso: il ruolo delle serrature nella Marchesa.....	p.47
II.8. Rapporto donna – donna: rapporto della Marchesa con la madre.....	p.49
II.8 Fonti.....	p.50
III. Penthesilea	
III.1. trama.....	p.53
III.2. Origine del mito.....	p.57
III:3. Genesi.....	p.58
III.4. Analisi.....	p.59
III:5. Analisi dell'eccesso nella furia omicida.....	p.62
III.6. Origine del mito di Orfeo ed analogie con Penthesilea.....	p.64
III.7. Conflitto tra individuo e ragioni di stato.....	p.66
III.8. Penthesilea e Achille: il genere come realtà interscambiabile.....	p.71

III.9. Tratti autobiografici in Penthesilea	p.74
III.10. Ricezione di Penthesilea: il mito in chiave kleistiana.....	p.76

IV.das Käthchen von Heilbronn

IV.1.Trama	p.83
IV.2. Genesi	p.86
IV.3. Analisi.....	p.89
IV.4. Il doppio sogno	p.91
IV.5. Contronto tra Käthchen e Kunigunde	p.94
IV.6. Käthchen e il Conte von Strahl: protagonisti a confronto	p.96
IV.7. Käthchen e Penthesilea:un confronto	p.98
IV.8. Analisi dell'eccesso di innocenza in Käthchen.....	p.100

Conclusion	p.103
-------------------------	-------

Zusammenfassung	p.107
------------------------------	-------

Bibliografia	p.113
---------------------------	-------

Introduzione

La presente tesi ha per tema la descrizione del rapporto dello scrittore Heinrich von Kleist con il genere femminile, seguita dall'analisi di tre protagoniste nelle quali sono ravvisabili gli eccessi comportamentali appartenenti allo stesso autore.

Al fine di tracciare e meglio comprendere l'analogia tra la sua vita e le sue opere, il primo capitolo verterà sull'analisi dei rapporti interpersonali dell'autore con le più importanti figure femminili che hanno influenzato in momenti differenti la sua produzione letteraria.

Non marginale è un primo accenno all'infanzia dell'autore, segnata, in tenera età, dalla morte di entrambi i genitori. Sebbene le notizie relative a questo periodo siano scarse, noteremo come il suo essere orfano comporterà successive ripercussioni nel suo rapporto verso il genere femminile.

Delle due principali figure femminili, la sorella Ulrike e la fidanzata Wilhemine von Zenge, si parlerà facendo riferimento a passi significativi, scelti dalla fitta corrispondenza epistolare che lo scrittore intrattenne con loro.

Di minore ma non trascurabile importanza risulterà il rapporto con la cugina Marie von Kleist a lui vicina durante tutto il corso della sua produzione letteraria e con la quale ha avuto una piacevole intesa a partire dal suo soggiorno a Postdam nell'anno 1793.

Un'altra dama, la cui amicizia risale a questo periodo, è Adolphine von Werdeck. Della sua corrispondenza con questa donna riporteremo alcuni passi dalla lettera del 28-29 luglio 1801, di fondamentale importanza al fine di analizzare le caratteristiche della sua produzione letteraria successiva. In questa lettera troveremo anche la descrizione della sorella Ulrike da lui presentata come un essere «anfibia»¹.

La seconda parte della tesi, suddivisa in tre capitoli, verterà sull'analisi dell'eccesso, tratto che accomuna i comportamenti di tre figure fondamentali dell'universo femminile: *die Marchise von O...*, *Penthesilea* e *das Käthchen von Heilbronn*.

Della Marchise von O verrà posto in evidenza l'eccesso di ambivalenza presente nel corso del suo processo emancipativo. Il contrasto emerge nel momento in cui l'eros, con il susseguirsi

¹ Anna Maria Carpi, Prefazione in *Heinrich von Kleist, Opere*, Arnoldo Mondadori Editore, i Meridiani, Milano, 201, p.LX.

di pulsioni peccaminose ad esso collegate, sovrasta lo stato di purezza del quale era simbolo la protagonista prima dell' emergere delle sue pulsioni inconse.

Una seconda analisi di questo personaggio verrà effettuata portando in luce le dinamiche intra-familiari presenti nel possesso della figura femminile da parte di un padre-padrone. Verrà quindi descritto il rapporto di quest' ultimo con la Marchesa e le dinamiche incestuose che vi stanno alla base, riprese da *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1760).

Il processo di crescita e scoperta della protagonista verrà analizzato seguendo un percorso interpretativo che vedrà la marchesa liberarsi dai vincoli sociali ai quali era soggetta fino a una vera e propria rinascita.

Con questo racconto Kleist pone sotto accusa le istituzioni, a partire da quella familiare che viene presentata come ostacolo alla realizzazione dell'individuo.

La seconda figura femminile è l' amazzona Penthesilea, l'analisi della quale verrà focalizzata sull' eccesso di violenza che comporta la trasformazione dell'eroina in una feroce creatura che, in un atto di cannibalismo, uccide l' amato Achille dilaniandone il corpo. Vedremo come l'amore viene trasformato in morte al duplice fine di renderlo eterno e di attuare un'identificazione tra lei e l'amato.

Il punto fondamentale della tragedia è rappresentato dal contrasto tra singolo individuo e le norme sociali che ne impediscono la realizzazione. Kleist riprende il mito dell'amazzone, riproponendolo in una chiave di lettura moderna in cui è la protagonista ad uccidere l'amato e non viceversa.

In Penthesilea evidenzieremo un parallelismo tra la protagonista e la vita stessa dell'autore che in una lettera alla cugina Maria dichiara di aver espresso nella protagonista tutto il suo «più intimo essere, tutta la sozzurra e tutto lo splendore della sua anima». Il tema del suicidio, che troveremo alla fine dell'analisi, rispecchia la stessa modalità della morte dell'autore, che pone fine alla sua vita a soli trentaquattro anni, quando trascinerà nella morte anche l'amica Henriette Vogel.

Un polo opposto a Penthesilea lo troveremo nella terza eroina: *das Käthchen von Heilbronn*, di cui porremo in luce l'eccesso nella sua totale devozione all' amato Conte Wetter vom

Strahl, nonché il contrasto tra donna angelica, rappresentata dalla protagonista e donna demoniaca, rappresentata dall' antagonista Kunigunde.

Käthchen racchiude un eccesso di innocenza che sarà descritto dall'analisi della fitta rete di aggettivi che la accostano, nel corso della narrazione, ad una creatura celestiale.

In essa troviamo la dimensione del sogno e dell'inconscio, tema ricorrente nelle opere di Kleist. Egli infatti, nell'inverno del 1807-1808, aveva ascoltato le lezioni sul sonnambulismo di Gotthilf Heinrich Schubert.

Il rapporto di Kleist con il genere femminile: le donne della sua vita

I. Biografia

Nato a Francoforte sull'Oder il 18 ottobre 1777 da una famiglia originaria dalla Pomerania e di lunga tradizione militare che dall'anno 1477 può annoverare importanti generali e marescialli al servizio dell'esercito prussiano. Francoforte era una cittadina di circa 12.000 abitanti e un quarto di essi erano soldati o membri dell'apparato militare². Il padre Joachim Friedrich, capo di compagnia nel reggimento Leopold von Braunschweig, sposa in prime nozze Karoline Luise von Wulffen dalla quale nasceranno due figlie: Wilhemine e Ulrike. Dal suo secondo matrimonio oltre ad Heinrich nasceranno Friederike, Auguste, Leopold e Juliane. Scarse sono le notizie sull'infanzia trascorsa nella casa paterna: Heinrich viene educato assieme al cugino Karl von Pannwitz dal giovane teologo Christian Ernst Martini dal 1782 al 1787. Il 18 giugno 1788 muore il padre di Heinrich e la sua morte porta ad un primo crollo economico della famiglia. La madre si rivolge al re per ottenere una pensione che non le viene concessa per mancanza di fondi; ottiene invece la garanzia di un posto sicuro che permetta ad Heinrich di fare carriera militare³.

Heinrich si trasferisce a Berlino e la sua educazione viene affidata a Samuel Heinrich Catel. Nel 1792 prende servizio come caporale nel Reggimento di guardia a Postdam.

Nel 1793, anno segnato dalla morte della madre, Heinrich partecipa all'assedio di Magonza. Assiste agli effetti della Rivoluzione Francese e al terrore giacobino.

Nel 1795, anno in cui si suicida il cugino Karl, Kleist si trova a Postdam. I primi tempi lo vedono pienamente partecipe della vita sociale: segue la formazione tecnico-scientifica offerta agli ufficiali, suona il clarinetto nella banda dell'esercito e frequenta le dame Adolphine von Werdeck e Marie von Kleist. Nel 1797 arriva a Postdam il tenente Ernst von Pfuel che diverrà il suo più caro amico.

Nel 1798 viene promosso sottotenente, ma egli definisce gli anni passati nell'esercito, dal 1792 al 1799, sette anni irrimediabilmente perduti, che hanno lasciato in lui una profonda amarezza, provocando una dissociazione dolorosa tra i suoi doveri di uomo e quelli di soldato. Nel 1799 prende la decisione di congedarsi dall'esercito e di intraprendere lo studio delle

² Peter Staengle, *Heinrich von Kleist*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, p.14.

³ Ivi, p.17

scienze. Si immatricola all'università della sua città natale per studiare matematica, fisica, diritto ed economia ma, come sottolineerà Ludwig Tieck, il primo grave disagio di Kleist è di trovarsi come autodidatta, con grave carenze culturali, fra allievi più giovani e più preparati⁴.

All'inizio del 1800 si fida con Wilhemine von Zenge (1780-1852) con la quale inizia una fitta corrispondenza epistolare. Analizzando la sua misteriosa esistenza notiamo un bisogno frenetico di viaggiare, di cambiare costantemente meta, alla ricerca di sé, per trovare un angolo in una società in continuo cambiamento. E' per lui difficile accettare la pressione sociale di un sistema di valori in cui conta solo l'abilità di affermarsi. Invano sogna di mantenersi scrivendo, ma di fatto non riuscirà mai a diventare autonomo con la propria arte.

Nel 1801 attraversa una prima crisi depressiva dovuta alla lettura dei testi di Immanuel Kant, che lo porta a un profondo pessimismo. Kleist ama la vita ma, a causa della discrepanza tra il suo sentire e l'effettiva realtà, il suo sentimento è quello di «un innamorato deluso»⁵. Il 13 agosto parte improvvisamente, senza congedarsi, in un viaggio con destinazione Würzburg, che rappresenta il primo nodo oscuro della vita dell'autore. Del 1800 sono pervenute ventisei lettere, sei indirizzate alla sorella Ulrike e le rimanenti a Wilhemine.

Nel 1801 intraprende un lungo viaggio. In una lettera esprime alla fidanzata il suo bisogno di viaggiare ed il suo disgusto per ogni tipo di lavoro scientifico. Il nove aprile le invia il proprio ritratto, la miniatura opera di Peter Friedel, che diventerà la sua immagine ufficiale. Parte, accompagnato dalla sorella Ulrike, verso Parigi, fermandosi prima a Dresda. Qui rimangono all'incirca un mese e restano piacevolmente impressionati dalla *Gemäldegalerie*, dove sono esposte vaste raccolte di arte antica. Risale a questo periodo la sua amicizia con il pittore Friedrich Lose e con la fidanzata di lui Caroline von Schlieben.

Kleist, profondamente deluso dalla realtà post-rivoluzionaria, conclude il viaggio con la decisione di ritirarsi in Svizzera, seguendo gli ideali di Rousseau per una vita a stretto contatto con la natura. Risale a questo periodo anche la rottura del suo fidanzamento durato 2 anni e nel momento in cui Wilhemine rifiuta di seguirlo nei suoi progetti ed egli le risponde con una

⁴ Ludwig Tieck prefazione alle opere del 1826, citato da Anna Maria Carpi, in Cronologia Heinrich von Kleist, *Opere*, cit. p. LI.

⁵ Ivi. P.872

lettera datata 20 maggio, con la quale la accusa di non essere in grado di capire cosa significhi la parola ambizione⁶.

Tra la fine del 1802 e l'inizio del 1803 risiede a Weimar, apprezzato più da Wieland che da Goethe. Per alcuni mesi vive a Lipsia ed in seguito a Dresda, dove per la prima volta manifesta propositi suicidi.

Verso la metà del 1804 assume un modesto impiego a Königsberg e lo mantiene fino al gennaio del 1807, quando si reca a Dresda per curare la stampa delle opere fino allora composte. A Berlino viene arrestato dai Francesi per sospetto spionaggio e di lì portato in una fortezza vicino alla frontiera con la Svizzera, ove rimane rinchiuso per oltre cinque mesi.

Tornato a Dresda nell'agosto, conosce Adam Müller col quale fonda e dirige la rivista *Phöbus*, destinata a rapido fallimento e, fra il 1810 e il 1811, il giornale *Berliner Abendblätter*, primo quotidiano berlinese, cui si dedica con grande fervore. Alla fine di marzo del 1811, il governo prussiano limita a tal punto la libertà d'espressione, da proibirne la pubblicazione.

Egli è vittima di un senso di inadeguatezza dovuto alla difficoltà di adattarsi ad un qualsiasi normale impiego: nè il soldato, nè il burocrate. Una vita quindi caratterizzata da instabilità, eccessi e da continui spostamenti alla ricerca di una metà che mai riuscirà a trovare. Si ridurrà in condizioni di povertà e solitudine aggravate dall'abbandono da parte della famiglia e dal rifiuto delle autorità a concedergli qualsiasi altro sostentamento, venutogli a mancare con la morte della Regina Louise. Salite e ricadute fino all'ultima fatale. Il 21 novembre 1811 in riva al Wannsee Heinrich si toglie la vita: un omicidio-suicidio in compagnia della giovane amica Henriette Vogel, colpita da un male inguaribile. Fu una delle più importanti notizie stampa nella Germania del tempo.

⁶ Anna Maria Carpi, *Heinrich von Kleist*, cit. p.LXIII.

I.1 L'infanzia e il suo rapporto con la zia Massow

A prendersi cura della famiglia, a seguito della morte dei genitori, verrà la zia Auguste Helene von Massow (1736-1809), una vedova senza figli, descritta da Maria Carpi, nella sua biografia kleistiana *Un inquieto batter d'ali*, come una donna molto tradizionale e poco incline ai cambiamenti, che non appoggerà mai Heinrich, come il resto della sua famiglia, nella decisione di abbandonare la sua posizione sicura nell'esercito.

Anna Maria Carpi descrivendo la figura della zia evidenzia come ella :«niente ama più che la pace e l'uniformità e paventa ogni genere di cambiamento, fosse anche l'andare da una stanza all'altra».⁷

Indirizzata alla zia è la prima lettera pervenutaci, datata 3 marzo 1793. Heinrich, chiamato a raggiungere il suo reggimento sul fronte del Reno, stila in questa lettera un resoconto degli eventi militari. Vi notiamo una forte gratitudine verso la zia e un notevole disprezzo per i nemici della Francia rivoluzionaria:

Gnädigste Tante!

[...]Hier sieht man über alle beschneite Gebürge weg; hundertjährige Tannen und Eichen verschönern es. In der Ferne sehen Sie eine meilenlange Wiese, in dessen Mitte das Postamt Berka liegt, und in noch weiterer Ferne bemerken Sie Berge die Sie aber gleichsam nur wie durch einen blauen Flor sehen. Über sie ging eben die Sonne auf! - (Sonderbar ist es was solch ein Anblick bei mir für Wirkungen zeigt. Tausend andere heitert er auf; ich dachte an meine Mutter und an Ihre Wohltaten. Mehr darf ich Ihnen nicht sagen. -)

Mein erster Gang war natürlich zum Cap. v. Franckenberg. Er glaubte mich nicht so früh zu sehen, doch freut' es ihm. Seine Verwundrung nahm aber ab, als ich ihm sagte daß Frankfurt a. Oder für mich, seitdem ich keine Mutter besitze, kein Aufenthalt der Freude mehr sei. Er nahm wahren Anteil an meinen Verlust und wünschte mir Glück, wenigstens keine verlassen Waise zu sein, und versprach sich meiner nur um desto mehr anzunehmen. Ich eilte nun mein Quartier zu besuchen; man stellte es mir frei mich eins auszusuchen. Ein Unteroffizier ging mit mir herum und ich besah mich eins nach dem andern. Aber eh ich alles in Ordnung brachte war es finster, und es war 7 Uhr und hatte noch kein Quartier. Mein letzter Versuch gelang. Der Kaufmann Romerio erlaubte mir eine Nacht in seiner Stube zu schlafen. Den andern Tag meldete ich mir bei die Herrn Stabsoffizier, und alles auf der Parade freute sich, mich so bald wieder bei ihnen zu sehen...

[...] Sollte ich bald mit Briefe von Ihnen, gnädiges Tantchen, oder von meinen lieben Schwestern beglückt werden, so adressieren Sie nur, wenn Sie nicht genau den Ort unsers Aufenthalts wissen, den Brief nach Frankfurt a. Main, und so werd ich ihn wohl bekommen. - Haben Sie die Güte und empfehlen Sie mich der Frau Landrätin v. Gloger

⁷ Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811, a cura di Klaus Müller Salget e Stefan Ormanns, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997. Citato da Anna Maria Carpi p.LIII.

zu Gnaden; ihren Herr Sohn hab ich gesund und wohl gesprochen und bereits Brief und Pack abgegeben. - Ich gefalle mich also hier in Frankfurt sehr gut, und meiner völligen Zufriedenheit fehlt nichts als das gewisse Bewußtsein Ihrer aller Gesundheit. In den vergnügtesten Augenblicken stört mich freilich öfters der Gedanke beinahe 100 Meilen von Ihnen entfernt zu sein; von Ihnen allen, die einzigen, die ich noch lebhaft liebe und schätze, und an deren Liebe ich noch natürlichen Anspruch machen darf. Der Gedanke an Ihnen, beste Tante, erpreßt mir Tränen, indem ich zugleich an eine verlorne zärtliche Mutter denke, und der Gedanke an Ihre Wohltaten tröstet mich indem ich nun keine verlaßne Weise zu sein glaube. Dies alles, Tantchen, Schmerz und Freude, ist bei der Neuheit dieses unglücklichen Vorfalls natürlich; die beste Trösterin aller Leiden, die Zeit, wird nach und nach auch mich trösten, aber vergessen werd ich die Ursach nie. Bei dem Auspacken meines Felleisens erinnerte mich jede Kleinigkeit an Ihre Sorgfalt, und viele von die Sachen die Sie so vorsorgend mir mitgaben, muß ich zurücklassen. [...] Allen meinen Angehörigen, Teilnehmern und Freunden bitte ich meine Empfehlung zu machen, und mit der Bitte, ja meinen Mischmasch von Brief nicht zu kritisieren und genau zu betrachten, habe ich die Ehre mit der schuldigsten Ehrfurcht und aufrichtigsten Liebe mich zu nennen

gnädigstes Tantchen

Ihr gehorsamer Knecht

Heinrich v. Kl.

P.S.

Beinahe hätte ich vergessen das Wichtigste Ihnen zu melden. Ich bin nämlich durch einen gewissen Lieut. v. Haak der bei der Suite mit Avantage versetzt ist um eine Stufe avanciert, und habe Hoffnung zu mehr. - Wenn Sie die Gnade haben mich bald mit der Nachricht Ihres Wohlbefindens zu beglücken, so erbitte ich mich von Ihnen mir doch den Eindruck zu beschreiben, den die Nachricht des Verlusts unserer Mutter bei die 4 Cousins gemacht hat. - Dieses einzige Mal, Tantchen, würden Sie nur noch bei Gustchen Verzeihung aus, daß ich ihr nicht schreibe; ich könnte wohl noch auf den künftigen Posttag warten, allein der Marsch übereilt uns. Ich erwarte und hoffe aber von beiden lieben Schwestern Briefe.

Da questa lettera possiamo notare come Kleist viva i combattimenti nel fronte e come egli soffra per la precoce morte della madre. Emerge il senso di gratitudine che egli prova verso la zia e il bisogno di mettersi in contatto con la sua famiglia d'origine.

I.2 Rapporto con Ulrike

Il rapporto con la sorella maggiore Ulrike (1774-1849) fu di impatto fondamentale nella sua visione del genere femminile. Infatti, Anna Maria Carpi, riguardo il rapporto con la sorella, spiega :«è l'unica che lo capisca interamente, lei è quella che, conoscendo a fondo la sua natura, lo protegge dalle degenerazioni, lei l'esempio che lo tutela dalle stoltezze e dai vizi, soltanto nella stima di lei può stimare se stesso»⁸. In una lettera, Heinrich scrive ad Ulrike quanto fosse la cosa più cara che aveva e che la decisione di studiare a Francoforte era legata al desiderio della sua compagnia. La natura del rapporto tra fratello e sorella emerge in un particolare della lettera del maggio del 1799 da Frankfurt an der Oder:

Ich scheue mich auch nicht Dir zu gestehen, daß die Aussicht auf Deine Freundschaft, so sehr ich sonst andere Universitäten zu beziehen wünschte, mich dennoch, wenigstens zum Teil, bestimmte, meinen Aufenthalt in Frankfurt zu wählen. Denn Grundsätze und Entschlüsse wie die meinigen, bedürfen der Unterstützung, um über so viele Hindernisse und Schwierigkeiten unwandelbar hinausgeführt zu werden. Du, mein liebes Ulrikchen, sicherst mir den guten Erfolg derselben. Du bist die einzige die mich hier ganz versteht. Durch unsere vertraulichen Unterredungen, durch unsere Zweifel und Prüfungen, durch unsere freundlichen und freundschaftlichen Zwiste, deren Gegenstand nur allein die Wahrheit ist, der wir beide aufrichtig entgegen streben und in welcher wir uns auch gewöhnlich beide vereinigen, durch alle diese Vorteile Deines Umgangs scheidet sich das Falsche in meinen Grundsätzen und Entschlüssen immer mehr von dem Wahren, das sie enthalten, und reinigen sich folglich immer mehr, und knüpfen sich immer inniger an meine Seele, und wurzeln immer tiefer, und werden immer mehr und mehr mein Eigentum. Deine Mitwissenschaft meiner ganzen Empfindungsweise, Deine Kenntnis meiner Natur schützt sie um so mehr vor ihrer Ausartung; denn ich fürchte nicht allein mir selbst, ich fürchte nun auch Dir zu mißfallen. Dein Beispiel schützt mich vor alle Einflüsse der Torheit und des Lasters, Deine Achtung sichert mir die meinige zu. - Doch genug. Du siehst, wie unaufhaltsam mir Dein Lob entfließt, mit wie vielem Vergnügen ich mich als Deinen Schuldner bekenne. Ich schätze Dich als das edelste der Mädchen, und liebe Dich, als die, welche mir jetzt am teuersten ist. Wärest Du ein Mann oder nicht meine Schwester, ich würde stolz sein, das Schicksal meines ganzen Lebens an das Deinige zu knüpfen.

Ulrike si dimostra una donna non convenzionale per l'epoca, poiché rifiuta il ruolo di una femminilità imposta, perseguendo la reale natura del proprio carattere.

Anna Maria Carpi, riguardo al nubilato di Ulrike, evidenzia come Heinrich, nella lettera di maggio del 1799, si dimostri essere dello stesso parere della zia Massow, secondo la quale Ulrike avrebbe dovuto conformarsi ai suoi doveri di donna, in quanto la vita è un dono ricevuto dai propri genitori, un sacro pegno che ciascuno deve trasmettere ai propri figli: «Aber das Leben, welches wir von unsern Eltern empfangen, ist ein heiliges Unterpfand, das

⁸ Anna Maria Carpi, cit. p.43

wir unsern Kindern wieder mitteilen sollen. Das ist ein ewiges Gesetz der Natur, auf welches sich ihre Erhaltung gründet».⁹

Kleist considerava la presa di posizione della sorella un atteggiamento che contraddiceva il reale scopo del genere femminile.

Infatti, come mette in evidenza Maria Carpi, nella stessa lettera egli spinge la sorella ad abbracciare la propria natura di donna:

Du wärest entschieden, Deine höchste Bestimmung nicht zu erfüllen, Deine heiligste Pflicht nicht zu vollziehen? [...] Ich bin wahrlich begierig die Gründe zu hören, die Du für diesen höchst strafbaren und verbrecherischen Entschluss aufzuweisen haben Kannst [...] Kannst Du Dich dem allgemeinen Schicksal Deines Geschlechtes entziehen, das nun einmal seiner Natur nach die zweite Stelle in der Reihe der Wesen bekleidet? Nicht einen Zaun, nicht einen elenden Graben kannst Du ohne Hülfe eines Mannes überschreiten, und willst allein über die Höhen und über die Abgründe des Lebens wandeln? Oder willst Du von Fremden fordern, was Dir ein Freund gern und freiwillig leisten würde? Aus allen diesen Gründen deren Wahrheit Du gewiss einsehen und fühlen wirst, gib jenen unseligen Entschluss auf, wenn Du ihn gefasst haben solltest. Du entsagst mit ihm Deiner höchsten Bestimmung, Deiner heiligsten Pflicht, der erhabensten Würde, zu welcher ein Weib emporsteigen kann, dem einzigen Glücke, das Deiner wartet. Und wenn Mädchen wie Du sich der heiligen Pflicht Mütter und Erzieherinnen des Menschengeschlechtes zu werden, entziehen, was soll aus der Nachkommenschaft werden? Soll die Sorge für künftige Geschlechter nur der Üppigkeit feiler oder eitler Dirnen überlassen sein? Oder ist sie nicht vielmehr eine heilige Verpflichtung tugendhafter Mädchen? Ich schweige, und überlasse es Dir, diesen Gedanken auszubilden.¹⁰

Hans Dieter Zimmermann spiega come Ulrike sentisse come quello non fosse il suo vero destino:

Doch Ulrike wusste dank eines höheren Masses an Selbstbewusstsein früh, dass diese Rolle nicht für sie bestimmt war; Heinrich wusste es noch lange nicht, er musste es erst schmerzhaft lernen. Sie wusste, dass sie zwischen den Geschlechtern stand, er nicht; ob er sich je dessen bewusst geworden ist? Was er in diesem Brief vom Mai 1799 schon und dann immer mal wieder Ulrike vorhält, das trifft genauso gut auf ihn selber zu. Sie sei nicht genug Frau, sagt er; und er ist nicht genug Mann. Ist Ulrike ein Mann-Weib, wie er sagt, dann ist er ein Weib-Mann¹¹.

Nell'augurio verso il nuovo anno 1800, Kleist scrive:

Amphibion Du, das in zwei Elementen stets lebet,
Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sicheres Geschlechts
Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich,
drum verlasse das Wasser, Versuch es einmal in der Luft,

⁹ Heinrich von Kleist, *Briefe an die Verliebte*, Mai 1799.

¹⁰ Grant Profant McAllister, *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, cit. p.2.

¹¹ Hans dieter Zimmermann, *Kleist, die Liebe und der Tod*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1989, p.157.

schüttle die Schwingen und fleuch!¹²

La doppia natura della sorella ed il loro particolare rapporto vengono descritti dall'autore in una lettera del 28-29 luglio 1801 indirizzata all'amica Adolphine von Werdeck (1772-1844):

O es gibt kein Wesen in der Welt das ich so ehre, wie meine Schwester. Aber welchen Missgriff hat die Natur begangen, als sie ein Wesen bildete, das weder Mann noch Weib ist? Und gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt?¹³

Probabilmente fu Kleist stesso ad avere un rapporto contraddittorio con la sessualità: le lettere indirizzate all'amico Ernst von Pfuel possono celare riferimenti di una nascosta omosessualità. Un filone interpretativo tende a considerare la personalità dell'autore una "third sex androgyny", come definita in *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse* di Grant Profant McAllister: «Actualized as an equivocal, sensual compound, the figure of androgyne evokes monstrosity (in the case of the amphibian Ulrike) and a nomadic aestheticism (in the case of male Homoeroticism), in both cases denaturalizing binaristic heterosexual norms and provoking gender trouble».¹⁴

Nel mezzo della crisi Kantiana, che lo fece sprofondare in una prima grave crisi creativa, nella lettera del 5 febbraio 1801 Kleist scrive ad Ulrike di come non si sentisse adatto a stare fra gli uomini:

Mein liebes teures Ulrikchen, ich hatte, als ich Schönfeld im Schauspielhause sah, in dem ersten Augenblicke eine unbeschreiblich frohe Hoffnung, daß auch Du in der Nähe sein würdest... Nie denke ich anders an Dich, als mit Stolz und Freude, denn Du bist die einzige, oder überhaupt der einzige Mensch, von dem ich sagen kann, daß er mich ganz ohne ein eignes Interesse, ganz ohne eigne Absichten, kurz, daß er nur *mich selbst* liebt... Du hast zu viel für mich getan, als daß meine Freundschaft, in welche sich schon die Dankbarkeit mischt, ganz rein sein könnte. ...Ach, liebe Ulrike, ich passe mich nicht unter die Menschen, es ist eine traurige Wahrheit, aber eine Wahrheit; und wenn ich den Grund ohne Umschweif angeben soll, so ist es dieser: sie gefallen mir nicht.... Indessen wenn ich mich in Gesellschaften nicht wohl befinde, so geschieht dies weniger, weil andere, als vielmehr weil ich mich selbst nicht zeige, wie ich es wünsche. Die Notwendigkeit, eine Rolle zu spielen, und ein innerer Widerwillen dagegen machen mir jede Gesellschaft lästig, und froh kann ich nur in meiner eignen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf.

Questa lettera dimostra come egli sia dotato di una forte capacità di finzione, indossando una maschera che non permette di leggere dentro la propria anima.

¹² *Ibidem*.

¹³ Hans Dieter Zimmermann, *Kleist, die Liebe und der Tod*, cit. p.157.

¹⁴ *Ivi*, p.3.

Poiché nella famiglia Kleist, Ulrike dispone di una propria eredità per parte di madre, il fratello si rivolge costantemente a lei per avere aiuti economici che gli permettano di viaggiare. Il 15 aprile 1801 i due fratelli partono per Dresda, dove egli resta piacevolmente impressionato dai capolavori d'arte esposti nella *Gemäldegalerie* e il 12 maggio partono per Lipsia, dove Ulrike, travestita da uomo, ascolta le lezioni di Ernst Platner.

Il 6 luglio arrivano a Parigi. Il 18 luglio egli scrive all'amica conosciuta a Dresda, Karoline von Schlieben, moglie del pittore Friedrich Lose, una lettera in cui Kleist pone in evidenza la differenza che intercorre tra uomo e donna:

[..]den Mann erkennt man an seinem Verstande; aber wenn man das Weib nicht an ihrem Herzen erkennt, woran erkennt man es sonst? Ja, es gibt eine gewisse himmlische Güte, womit die Natur das Weib bezeichnet hat, und die ihm allein eigen ist, alles, was sich ihr mit einem Herzen nähert, an sich zu schließen mit Innigkeit und Liebe: so wie die Sonne, alle Weltkörper, die in ihrem Wirkungsraum schweben, an sich zieht mit sanften unsichtbaren Banden, und in frohen Kreisen um sich führt, Licht und Wärme und Leben ihnen gebend, bis sie am Ende ihrer spiralförmigen Bahn an ihrem glühenden Busen liegen.

In questa lettera seguono delle considerazioni su Ulrike che evidenziano l'ambivalenza del carattere della sorella e la sua distanza rispetto al tradizionale ruolo di donna imposto dalla società:

Ich wäre auf dieser einsamen Reise, die ich mit meiner Schwester machte, sehr glücklich gewesen, wenn, - wenn - - Ach, liebe Freundin, Ulrike ist ein edles, weises, vortreffliches, großmütiges Mädchen, und ich müßte von allem diesen nichts sein, wenn ich das nicht fühlen wollte. Aber - so viel sie auch besitzen so viel sie auch geben kann, an ihrem Busen läßt sich doch nicht ruhen - Sie ist eine weibliche Heldenseele, die von ihrem Geschlechte nichts hat, als die Hüften, ein Mädchen, das orthographisch schreibt und handelt, nach dem Takte spielt und denkt - - Doch still davon. Auch der leiseste Tadel ist zu bitter für ein Wesen, das keinen Fehler hat, als diesen, zu groß zu sein für ihr Geschlecht.

A tal proposito, di fondamentale importanza risulta l'intervento di McAllister sul parallelismo della duplicità percettiva all'interno delle eroine che analizzeremo in questo lavoro:

Ulrike sexuality clearly extends beyond biologically and socially gendered limits (zu Gross für ihr Geschlecht) as she deceptively plays by society's rules to constitute a socially unrecognized definition of femininity that transcends biology (von ihrem Geschlechte nichts hat, als die Hüften) and fixed borders of subjectivity (sie ist eine weibliche Heldenseele). Kleist's female heroines (The Marchise, Kätchen, and

Penthesilea) all enact a similar transgression of physiology and binary structures of idealist knowledge, subjectivity and most importantly gender.¹⁵

Ulrike e Heinrich sono entrambi degli *Außenseiter* nella loro società, incapaci di autodefinirsi all'interno del proprio genere e nei canoni che esso rappresenta. Questo è un dato comune ai due fratelli, documentato da una fitta corrispondenza di lettere, testimoni dello stretto rapporto: nel 1799 Heinrich risiede a Francoforte e scrive due lettere alla sorella, sei nel 1800, anno del viaggio a Würzburg che segna l'inizio della sua espressione letteraria, due nel 1801, anno del viaggio dei due fratelli verso Parigi, otto nel 1802, dove Heinrich si sposta in Svizzera e a Weimar, sette nel 1803, l'anno in cui Heinrich viaggia con Pfuel in Svizzera e a Parigi. Nel 1804 ci sono infine otto lettere ed egli si trova nuovamente a Berlino.

Negli ultimi due anni assistiamo ad una corrispondenza sporadica: nel 1810 Ulrike riceverà una sola lettera e nel 1811, nel suo anno di morte, egli le scriverà due sole lettere. Nell'ultima, scritta nel giorno della sua morte, egli la ringrazia per tutto ciò che ha fatto per lui durante il corso della sua vita, specificando che non avrebbe potuto fare di più:

Ich kann nicht sterben, ohne mich, zufrieden und heiter, wie ich bin, mit der ganzen Welt, und somit auch, vor allen anderen, meine teuerste Ulrike, mit Dir versöhnt zu haben. Laß sie mich, die strenge Äußerung, die in dem Briefe an die Kleisten enthalten ist, laß sie mich zurücknehmen; wirklich, Du hast an mir getan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war. Und nun lebe wohl; möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß¹⁶.

¹⁵ Grant Profant McAllister *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, cit. p.4.

¹⁶ Heinrich von Kleist, 21 November 1811, www.kleist.org.

I.3 Rapporto con Wilhemine von Zenge:

Nonostante siano soli due anni, dall'inizio del 1800 a maggio del 1802, il periodo di fidanzamento tra i due promessi sposi, le lettere che essi si scambiano in quest'arco di tempo documentano e costituiscono un capitolo cruciale della vita dell'autore. Esse sono la sua prima manifestazione letteraria ed assistiamo ad una costante ricerca di fiducia e abbandono incondizionato da parte di una donna che potesse credere nei suoi progetti e nelle sue attitudini.

Da queste lettere vediamo emergere il suo desiderio d'amore, la sua invocazione d'aiuto, l'aspirazione a una pace che gli è negata; assistiamo ai suoi tentativi per formulare, sotto la severa guida della ragione, un "piano di vita" attraverso cui realizzare il suo destino, lo vediamo travolto da "una morbosa confusione di sentimenti", terreno dal quale poi nasceranno i suoi capolavori drammatici e narrativi.

Come afferma Lorella Bosco in *La Questione Romantica*, l'epistolario si rivela molto controverso ed è testimonianza di: «toni spesso insopportabilmente e spietatamente pedagogici nei confronti della futura sposa, chiamata ad incarnare un ideale irraggiungibile di perfezione femminile e domestica»¹⁷.

La comunicazione epistolare avviene in parallelo ai continui spostamenti da parte dell'autore alla ricerca di una propria *Bestimmung* attraverso un' opportuna *Bildung*. Le occasioni durante le quali i due fidanzati possono vedersi sono infatti molto rare. Kleist è per lo più sempre assente da Frankfurt am Oder; da notare l'improvvisa partenza per Würzburg, i frequenti soggiorni a Berlino, Dresda ed il viaggio con la sorella a Parigi, che si conclude poi con l'isolamento del poeta in Svizzera.

La scrittura diventa quindi l'unico mezzo di comunicazione tra i due innamorati, ovvero diventa il ponte, il contatto tra l'autore in continuo viaggio e la fidanzata in continua attesa del promesso sposo.

Come sottolinea Lorella Bosco:

Se la meta sarà la *Bildung*, la formazione di una soggettività autonoma e di una solida identità di uomo e cittadino, Wilhemine dovrà accompagnare il suo promesso sposo

¹⁷ Lorella Bosco *La Questione Romantica; Heinrich von Kleist e Wilhemine von Zenge: viaggio, scrittura e topografia del femminile*, Napoli, Liguori Editore, 2007, p. 94.

seguendo anch'ella il suo percorso formativo nella sfera femminile a lei propria, acquisendo progressivamente chiarezza sulla sua determinazione di donna. Solo alla fine di questa comune *Bildungsreise* i due si appagheranno in un'esistenza in comune. [...]Le lettere alla fidanzata esprimono lo sforzo di Kleist di creare una lingua della comunicazione assoluta, esclusiva, all'interno della coppia, che sia preclusa a chiunque altro. Per formarsi come individuo autonomo, il giovane ha bisogno della fidanzata come specchio, come medium per fare esperienza di se stesso, per definire la sua integrità di soggetto e raggiungere la sua legittimazione come individuo.¹⁸

McAllister dimostra come :

by examing textual images of unstable sexuality and shifting gender boundaries within the context of Kleist's own personal experiences and judgments about sexuality, one sees that Kleist's concept of gender is, like his overall "Weltanschauung"unstable.[...] Kleist's definition of gender eludes monolithic methodological categorizing. In fact, Kleist's personal views on women often appear misogynist.

Secondo il filosofo Jean Jacques Rousseau in *Émile oder über die Erziehung* (1762), i cui scritti erano noti a Kleist e a cui vennero introdotte anche Wilhemine e Ulrike, la donna e l'uomo divergevano per la sostanziale differenza imposta dalla natura:

Die Frau geschaffen ist, um dem Mann zu gefallen. Es ist weniger zwingend notwendig, dass ihr der Mann auch seinerseits gefällt: sein Vorzug liegt in der Kraft; er gefällt allein dadurch, dass er stark ist. Das sei zwar noch nicht das Gesetz der Liebe, aber es ist das Gesetz der Natur; das älter ist als die Liebe selbst. Aus diesem Naturbeobachtungen, dass der Mann und die Frau weder nach dem Charakter noch nach dem Temperament gleich gebildet sind noch sein dürfen und folglich auch nicht die gleiche Erziehung haben dürfen. Vielmehr müsse die ganze Erziehung der Frauen (...) auf die Männer Bezug nehmen, denn sie hängen von unseren Gefühlen, von dem Wert, den wir ihren Verdiensten beimessen, und vom Gewicht ab, das wir auf ihre Reize und ihre Tugend legen. Schon von Natur aus hängen sie und ihre Kinder vom Urteil der Männer ab. Mädchen sollten daher bei der Erziehung beizeiten an der Zwang gewöhnt werden. Dieses Unglück... gehört untrennbar zu ihrem Geschlecht. Aus diesem zur Gewohnheit gewordenen Zwang entsteht die Folgsamkeit, die die Frauen ihr ganzes Leben lang brauchen, weil sie immer entweder einem Mann oder den Urteilen der Gesellschaft unterworfen sind und sich niemals über diese Urteile hinwegsetzen dürfen¹⁹.

Da Würzburg il 16 settembre 1800 Kleist spedisce alla sua futura sposa Wilhemine una lettera con il titolo *Über die Aufklärung des Weibes*, dalla quale comprendiamo la sua generale visione della differenza sostanziale tra il ruolo dell'uomo e della donna che conferma la tesi della misoginia kleistiana di McAllister e l'analogia con Rousseau:

¹⁸ Lorella Bosco *La Questione Romantica; Heinrich von Kleist e Wilhemine von Zenge*, cit. p. 95

¹⁹ Hedwig, und Maximilian Nutz, *Heinrich von Kleist, Penthesilea. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1992. p. 128. Citato in Nicole Gast *Die Frauenbilder in Heinrich von Kleists "Marquise von O." und "Penthesilea"*; Norderstedt Germania, Books on Demand, 2006, p.4.

[..] Dabei bin ich überzeugt, gewiß in den großen ewigen Plan der Natur einzugreifen, wenn ich nur den Platz ganz erfülle, auf den sie mich in dieser Erde setzte. Nicht umsonst hat sie mir diesen gegenwärtigen Wirkungskreis angewiesen, und gesetzt ich verträumte diesen und forschte dem zukünftigen nach – ist denn nicht die Zukunft eine kommende Gegenwart, und soll ich denn auch diese Gegenwart wieder verträumen? Doch ich kehre zu meinem Gegenstande zurück. Ich habe Dir diese Gedanken bloß zur Prüfung vorgelegt. Ich fühle mich ruhiger und sicherer, wenn ich den Gedanken an die dunkle Bestimmung der Zukunft ganz von mir entferne, und mich allein an die gewisse und deutliche Bestimmung für dieses Erdenleben halte.

Ich will Dir nun meinen ersten Hauptgedanken erklären. Bestimmung unseres irdischen Lebens heißt Zweck desselben, oder die Absicht, zu welcher uns Gott auf diese Erde gesetzt hat. Vernünftig darüber nachdenken heißt nicht nur diesen Zweck selbst deutlich kennen, sondern auch in allen Verhältnissen unseres Lebens immer die zweckmäßigsten Mittel zu seiner Erreichung herausfinden. Das, sagte ich, wäre die ganze wahre Aufklärung des Weibes und die einzige Philosophie, die ihr ansteht. Deine Bestimmung, liebe Freundin, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft und unverkennbar; denn welche andere kann es sein, als diese, Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen? Und wohl euch, daß eure Bestimmung so einfach und beschränkt ist! Durch euch will die Natur nur ihre Zwecke erreichen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen, und daraus entwickeln sich oft die unseligsten Widersprüche²⁰.

Nelle lettere lui recita il ruolo del docente, nonostante la sua educazione fosse estremamente lacunosa. Egli aveva infatti ricevuto un insegnamento frammentario e il suo ruolo di educatore nei confronti di Wilhemine è prova di una gran capacità di finzione. Wilhemine non era molto colta, le donne infatti non potevano andare all'università e giuridicamente erano rappresentate dal proprio marito. Kleist fa parte di un'epoca in cui la donna doveva essere guidata dall'uomo. In queste lettere lui si finge innamorato, si mette una maschera simulando una situazione che gli permettesse di uscire dallo stato di minorità in cui si trovava nella società. Egli non riuscirà mai infatti ad avere il successo di Goethe o Schiller e resterà un outsider della scena letteraria. Wilhemine scriverà in seguito al futuro marito Krug che nel momento in cui Kleist le chiese di diventare sua moglie lui non rappresentava di certo il tipo di uomo che si aspettava come marito.

Kleist, in principio, chiede alla ragazza diciottenne di celebrare il loro fidanzamento in incognito quando ne vennero a conoscenza, i genitori von Zenge posero la condizione che i due aspettassero a sposarsi finché lui non avesse stabilito quale carriera abbracciare, se nell'università, nella diplomazia o nelle finanze.

²⁰ *Über die Aufklärung des Weibes* den 16. September 1800 Würzburg, www.kleist.org.

Kleist, fin dal principio del fidanzamento, chiese di poterla istruire mediante dei saggi sul corretto uso della lingua tedesca. Lei avrebbe quindi dovuto eseguire dei compiti e dei questionari, che lui di pari passo avrebbe restituito corretti. Egli doveva quindi istruirla e formarla: in quanto donna occupa un posto subordinato, finalizzato al benessere dell'uomo e alla generazione ed educazione dei suoi figli. All'epoca vi erano diversi intellettuali che si dedicavano all'educazione della loro sposa; si veda ad esempio la situazione uomo docente donna discente rappresentata nella *Nouvelle Hèloïse* di Rousseau.

Heinrich le assegna temi scritti che chiama «esercizi di pensiero»²¹. Una testimonianza fondamentale di questo rapporto di subordinazione della fidanzata è la lettera del 30 maggio 1800, alla quale Wilhemine avrebbe dovuto rispondere a dei quesiti svolti sotto forma di saggio, come quale dei due coniugi avrebbe subito la perdita maggiore in caso di morte dell'amato.

La risposta sarebbe stata che a perdere di più fosse il marito, poiché, come egli scrive:

Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Frau ihres Mannes; der Mann hat nicht bloß Verpflichtungen gegen seine Frau, er hat auch Verpflichtungen gegen sein Vaterland; die Frau hingegen hat keine andern Verpflichtungen, als Verpflichtungen gegen ihren Mann; das Glück des Weibes ist zwar ein unerlaßlicher, aber nicht der einzige Gegenstand des Mannes, ihm liegt auch das Glück seiner Landsleute am Herzen; das Glück des Mannes hingegen ist der einzige Gegenstand der Frau; der Mann ist nicht mit allen seinen Kräften für seine Frau tätig, er gehört ihr nicht ganz, nicht ihr allein, denn auch die Welt macht Ansprüche auf ihn und seine Kräfte; die Frau hingegen ist mit ihrer ganzen Seele für ihren Mann tätig, sie gehört niemandem an, als ihrem Manne, und sie gehört ihm ganz an; die Frau endlich, empfängt, wenn der Mann seine Hauptpflichten erfüllt, nichts von ihm, als Schutz gegen Angriff auf Ehre und Sicherheit, und Unterhalt für die Bedürfnisse ihres Lebens, der Mann hingegen empfängt, wenn die Frau ihre Hauptpflichten erfüllt, die ganze Summe seines irdischen Glückes; die Frau ist schon glücklich, wenn es der Mann nur ist, der Mann nicht immer, wenn es die Frau ist, und die Frau muß ihn erst glücklich machen. Der Mann empfängt also unendlich mehr von seiner Frau, als umgekehrt die Frau von ihrem Manne.

Folglich verliert auch der Mann unendlich mehr bei dem Tode seiner Frau, als diese umgekehrt bei dem Tode ihres Mannes. Die Frau verliert nichts als den Schutz gegen Angriffe auf Ehre und Sicherheit, und Unterhalt für die Bedürfnisse ihres Lebens.

Egli fa emergere fin dal principio del loro rapporto epistolare il contrasto tra il suo desiderio di *Liebe* e il suo desiderio di *Bildung*. Il 14 agosto parte improvvisamente da Francoforte

²¹ Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811, a cura di Klaus Müller-Salget e Stefan Ormanns, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997 (IV vol. dell'edizione Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden citato in Anna Maria Carpi in *Heinrich von Kleist Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, i Meridiani, 2011, p. LIII.

senza saldare i suoi debiti universitari. Così facendo egli si sottrae alle leggi della società, mettendo in atto un susseguirsi di fughe alla ricerca di una meta, che non troverà mai. Comincia una fitta serie di viaggi attraverso tutti i principali centri culturali d' Europa: Würzburg, Dresda, Parigi, Berna, Weimar, Lipsia, Berlino, Königsberg.

Ogni svolta della sua vita, prima della letteratura, è accompagnata da un viaggio: come egli scrive, all'aperto poteva pensare più liberamente. Fouquè descrive Heinrich come un «nobile uccello marino che nei deserti dell'agitato mare del mondo non ha mai trovato l'isola natia»²².

Würzburg resta un importante punto di svolta nella vita dell'autore. Il motivo di questo viaggio resta ancora sconosciuto: una missione di spionaggio per conto delle autorità prussiane o un'operazione in vista del matrimonio con Wilhemine, questo non è mai stato accertato. Da questo viaggio abbiamo testimonianza di una delle più significative e suggestive metafore letterarie lasciateci dall'autore: egli paragona la sua vita e sovente la vita dei suoi stessi personaggi ad un arco le cui pietre si sostenevano, decidendo poi di crollare tutte assieme e all'improvviso. La metafora racchiude la speranza che anch'egli si sarebbe retto se tutto lo avesse portato a cadere.

L'immagine letteraria la troviamo nella lettera del 16.- 18. Novembre a Wilhemine:

[...]Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen — ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt. Das, mein liebes Minette, würde mir kein Buch gesagt haben, u das nenne ich recht eigentlich lernen von der Natur.

Il 13 Novembre 1800, scrive a Wilhemine una lettera in cui dichiarava la sua intenzione a non assumere impieghi per non essere soggetto a compiti a lui estranei; Heinrich vuole dedicarsi alla propria formazione, a «portare se stesso un gradino più vicino alla divinità e, se su questa terra non dovesse mai trovare il suo posto, forse ne troverà uno anche migliore su un altro corpo celeste»²³. Convinzione ereditata dalle letture di Christoph Martin Wieland e dalle conversazioni cosmologiche di Wünsch, il suo insegnante di Francoforte:

Liebe Wilhelmine, o Dein Brief hat mir eine ganz außerordentliche Freude gewährt. Dich so anzuschmiegen an meine Wünsche, so innig einzugreifen in mein Interesse - o es soll Dir gewiß einst belohnt werden! Grade auf diesem Lebenswege, wo Du alles fahren läßt,

²² *Ivi*, p. 300.

²³ Anna Maria Carpi, *Un inquieto batter d'ali*, Milano, Mondadori, 2005, p.81

was doch sonst die Weiber reizt, Ehre, Reichtum, Wohlleben, grade auf diesem Wege wirst Du um so gewisser etwas anderes finden, das doch mehr wert ist als das alles - Liebe. Denn wo es noch andere Genüsse gibt, da teilt sich das Herz, aber wo es nichts gibt als Liebe, da öffnet sich ihr das ganze Wesen, da umfaßt es ihr ganzes Glück, da werden alle ihre unendlichen Genüsse erschöpft - ja, gewiß, Wilhelmine, Du sollst einst glücklich sein.

Aber laß uns nicht bloß frohen Träumereien folgen - Es ist wahr, wenn ich mir das freundliche Tal denke, das einst unsre Hütte umgrenzen wird, und mich in dieser Hütte und Dich und die Wissenschaften, und weiter nichts - o dann sind mir alle Ehrenstellen und alle Reichtümer verächtlich, dann ist es mir, als könnte mich nichts glücklich machen, als die Erfüllung dieses Wunsches, und als müßte ich unverzüglich an seine Erreichung schreiten - - Aber die Vernunft muß doch auch mitsprechen, und wir wollen einmal hören, was sie sagt. Wir wollen einmal recht vernünftig diesen ganzen Schritt prüfen.

Ich will kein Amt nehmen. Warum will ich es nicht? - O wie viele Antworten liegen mir auf der Seele! [...]

Aber darf ich mich auch jedem Amte entziehen? - darf ich mich auch jedem Amte entziehen? Ach, Wilhelmine, diese spitzfündige Frage haben mir schon so viele Menschen aufgeworfen. Man müsse seinen Mitbürgern nützlich sein, sagen sie, und darin haben sie recht - und darum müsse man ein Amt nehmen, setzen sie hinzu, aber darin haben sie unrecht. Kann man denn nicht Gutes wirken, wenn man auch nicht eben dafür besoldet wird? O ich darf nur an Brokes denken -! Wie vieles Gute, Vortreffliche, tut täglich dieser herrliche Mensch. - Und dann, wenn ich einmal auf Kosten der Bescheidenheit die Wahrheit reden will - habe ich nicht auch während meiner Anwesenheit in Frankfurt unter unsern Familien manches Gute gestiftet -? Durch untadelhaften Lebenswandel den Glauben an die Tugend bei andern stärken, durch weise Freuden sie zur Nachahmung reizen, immer dem Nächsten, der es bedarf helfen mit Wohlwollen und Güte - ist das nicht auch Gutes wirken? Dich, mein geliebtes Mädchen, ausbilden, ist das nicht etwas Vortreffliches? Und dann, mich selbst auf eine Stufe näher der Gottheit zu stellen - - o laß mich, laß mich! Das Ziel ist gewiß hoch genug und erhaben, da gibt es gewiß Stoff genug zum Handeln - - und wenn ich auch auf dieser Erde nirgends meinen Platz finden sollte, so finde ich vielleicht auf einem andern Sterne einen um so bessern.

Nel Marzo del 1801 attraverso alcune letture di Kant – *Kritik der reinen Vernunft* (1783) e *Kritik der Urteilskraft* (1790) - è colto da una profonda crisi che sconvolge irrimediabilmente la sua stabilità emotiva, egli scrive il 22 Marzo 1801 a Wilhemine:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande.

Ad ottobre 1801 Kleist è a Parigi, dove resta deluso dalla modernità della capitale: ogni uomo è estraneo all'altro uomo. Egli abbandona lo studio delle scienze e la nuova idea è di

trasferirsi nella Svizzera francese, in cui avrebbero dovuto vivere a stretto contatto con la natura secondo gli ideali di Rousseau. Il 27 ottobre scrive alla fidanzata:

Sie ist es freilich für jeden dem der rechte Sinn fehlt. Aber darf ich das von Dir fürchten? Bist Du an Pracht und Verschwendung gewöhnt? Sind die Vergnügungen des Stadtlebens nicht auch flache Freuden für Dich? Kann Deine Seele sie genießen? Und bleibt nicht immer noch ein Wunsch unerfüllt, den nur allein eine solche Zukunft, wie ich sie Dir bereite, erfüllen kann? - Liebe Wilhelmine, ich habe, Deine Einbildungskraft nicht zu bestechen, in meinem letzten Briefe Dich gebeten, für die erste Zeit meinen Plan nur an seiner weniger reizenden Seite zu prüfen. Aber nun stelle Dir auch einmal seine reizende vor, und wenn Du mit dem rechten Sinn Vorteile und Nachteile abwägst, o tief, tief sinkt die Schale des Glückes. Höre mich einmal an, oder vielmehr beantworte mir diese eine Frage: Welches ist das höchste Bedürfnis des Weibes? Ich müßte mich sehr irren, wenn Du anders antworten könntest, als: die Liebe ihres Mannes. Und nun sage mir, ob irgend eine Lage alle Genüsse der Liebe so erhöhen, ob irgend ein Verhältnis zwei Herzen so fähig machen kann, Liebe zu geben und Liebe zu empfangen, als ein stilles Landleben? - Glaubst Du daß sich die Leute in der Stadt lieben? Ja, ich glaube es, aber nur in der Zeit, wo sie nichts Besseres zu tun wissen. Der Mann hat ein Amt, er strebt nach Reichtum und Ehre, das kostet ihm Zeit. Indessen würde ihm doch noch einige für die Liebe übrig bleiben. Aber er hat Freunde, er liebt Vergnügungen, das kostet ihm Zeit. Indessen würde ihm doch noch einige für die Liebe übrig bleiben. Aber wenn er in seinem Hause ist, so ist sein zerstreuter Geist außer demselben, und so bleiben nur ein paar Stunden übrig, in welchem er seinem Weibe ein paar karge Opfer bringt - Etwas Ähnliches gilt von dem Weibe, und das ist ein Grund, warum ich das Stadtleben fürchte. Aber nun das Landleben! Der Mann arbeitet; für wen? Für sein Weib. Er ruht aus; Wo? bei seinem Weibe. Er geht in die Einsamkeit; wohin? zu seinem Weibe. Er geht in Gesellschaften; wohin? zu seinem Weibe. Er trauert; wo? bei seinem Weibe. Er vergnügt sich; wo? bei seinem Weibe. Das Weib ist ihm alles - und wenn ein Mädchen ein solches Los ziehen kann, wird sie säumen?

Scrive a Wilhemine come gli antichi, dopo aver inseguito per i primi cinquant'anni della loro vita ricchezze e prestigio, si creavano infine un focolare e coltivavano un campo:

Weißt Du, was die alten Männer tun, wenn sie 50 Jahre lang um Reichtümer und Ehrenstellen gebuhlt haben? Sie lassen sich auf einen Herd nieder, und bebauen ein Feld. Dann, und dann erst, nennen sie sich weise. - Sage mir, könnte man nicht klüger sein, als sie, und früher dahin gehen, wohin man am Ende doch soll? - Unter den persischen Magiern gab es ein religiöses Gesetz: ein Mensch könne nichts der Gottheit Wohlgefälligeres tun, als dieses, ein Feld zu bebauen, einen Baum zu pflanzen, und ein Kind zu zeugen. - Das nenne ich Weisheit, und keine Wahrheit hat noch so tief in meine Seele gegriffen, als diese. Das soll ich tun, das weiß ich bestimmt - Ach, Wilhelmine, welch ein unsägliches Glück mag in dem Bewußtsein liegen, seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen! Ruhe vor den Leidenschaften!! Ach, der unselige Ehrgeiz, er ist ein Gift für alle Freuden. - Darum will ich mich losreißen, von allen Verhältnissen, die mich unaufhörlich zwingen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern. Denn nur in der Welt ist es schmerzhaft, wenig zu sein, außer ihr nicht.

La risposta di Wilhemine è un netto rifiuto. Egli decide, quindi, di rompere il fidanzamento ammonendo la ragazza che stava violando un sacro comandamento della Bibbia, secondo la quale ciascuna donna è chiamata a seguire il proprio consorte; questo è testimoniato dalla lettera del 2 dicembre del 1801:

Deine Anhänglichkeit an Dein väterliches Haus ist mir so ehrwürdig, und wird mir doch, wenn Du mich nur wahrhaft liebst, so wenig schaden, daß es gar nicht nötig ist, das mindeste dagegen einzuwenden. Sind nicht fast alle Töchter in demselben Falle, und folgen sie nicht doch, so schwer es ihnen auch scheint, dem weisen Spruche aus der Bibel: Du sollst Vater und Mutter verlassen und Deinem Manne anhangen?

In seguito si stabilisce su un'isola del Lago di Thun, intenzionato a riconquistare un rapporto intimo con la natura distante dalla corruzione portata dalla civiltà. Queste elucubrazioni gli venivano dall'esperienza letteraria di Rousseau.

Come Renato Saviane mette in luce:

Kleist vuole essere libero di scegliere la sua strada nella vita, contro ogni condizionamento familiare ed economico; che il fidanzamento rappresenta – per le pressanti aspettative della fidanzata e dei suoi genitori [...]una fortissima limitazione alla libertà d'azione conquistata con l'addio alle armi; che il problema *dell'Amt* [...] vale a dire di un lavoro sicuro negli organici dello Stato, si fa per Kleist angosciante e diventa il filo rosso nevrotico che percorre tutte le lettere fino alla rottura del fidanzamento²⁴.

Il suo congedo dall'esercito, l'abbandono di ogni impiego statale e la rottura con Wilhemine sono i tre passi che Heinrich compie al fine di liberarsi da ogni sorta di pressione ed aspettativa sociale. Egli matura il desiderio di dedicarsi completamente all'arte senza essere sottoposto a vincoli.

Auf der Aarinsel bei Thun, den 20. Mai 1802

Liebe Wilhelmine, um die Zeit des Jahreswechsels erhielt ich den letzten Brief von Dir, in welchem Du noch einmal mit vieler Herzlichkeit auf mich einstürmst, zurückzukehren ins Vaterland, mich dann mit vieler Zartheit an Dein Vaterhaus und die Schwächlichkeit Deines Körpers erinnerst, als Gründe, die es Dir unmöglich machen, mir in die Schweiz zu folgen, dann mit diesen Worten schließt: wenn Du dies alles gelesen hast, so tue was Du willst. Nun hatte ich es wirklich in der Absicht mich in diesem Lande anzukaufen, in einer Menge von vorhergehenden Briefen an Bitten und Erklärungen von meiner Seite

²⁴ Renato Saviane Kleist, Firenze, Opuscoli Accademici Editi a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, Leo S. Olschki Editore, p.5.

nicht fehlen lassen, so daß von einem neuen Briefe kein bessrer Erfolg zu erwarten war; und da mir eben aus jenen Worten einzuleuchten schien, Du selbst erwartetest keine weiteren Bestürmungen, so ersparte ich mir und Dir das Widrige einer schriftlichen Erklärung, die mir nun aber Dein jüngst empfangner Brief doch notwendig macht.

Ich werde wahrscheinlicher Weise niemals in mein Vaterland zurückkehren. Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz. Es ist nur ein einziger Fall in welchem ich zurückkehre, wenn ich der Erwartung der Menschen, die ich törichter Weise durch eine Menge von prahlerischen Schritten gereizt habe, entsprechen kann. Der Fall ist möglich, aber nicht wahrscheinlich. Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es nie. Das ist entschieden, wie die Natur meiner Seele.

Ich war im Begriff mir ein kleines Gut in der Schweiz zu kaufen, und Pannwitz hatte mir schon den Rest meines ganzen Vermögens dazu überschickt, als ein abscheulicher Volksaufstand mich plötzlich, acht Tage ehe ich das Geld empfang davon abschreckte. Ich fing es nun an für ein Glück anzusehn, daß Du mir nicht hattest in die Schweiz folgen wollen, zog in ein ganz einsames Häuschen auf einer Insel in der Aare, wo ich mich nun mit Lust oder Unlust, gleichviel, an die Schriftstellerei machen muß.

Indessen geht, bis mir dieses glückt, wenn es mir überhaupt glückt, mein kleines Vermögen gänzlich drauf, und ich bin wahrscheinlicher Weise in einem Jahre ganz arm. Und in dieser Lage, da ich noch außer dem Kummer, den ich mit Dir teile, ganz andre Sorgen habe, die Du gar nicht kennst, kommt Dein Brief, und weckt wieder die Erinnerung an Dich, die glücklicher, glücklicher Weise ein wenig ins Dunkel getreten war. Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen andern Wunsch als bald zu sterben.

1.4 Rapporto con Marie von Kleist

Una figura di riferimento molto importante per l'autore fu la cugina Marie von Kleist. Insieme alla sorella Ulrike sarà colei che lo accompagna nel corso della sua carriera letteraria, assistendolo anche economicamente. Per sostenerlo infatti ella gli invia, a partire dal 1805, un sussidio periodico, facendogli credere che provenga dalla cassa della Regina Louise.

L'amicizia con questa donna risale ai tempi di Postdam, dal 1793 e durerà con una costante affinità fino al giorno del suicidio. Sarà infatti Marie a recepire come l'autore avesse inserito in *Penthesilea* dei tratti autobiografici; questo ci viene provato dalla lettera dell'autunno 1807 da Dresda:

Unbeschreiblich rührend ist mir alles, was Sie mir über die Penthesilea schreiben. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich nur neugierig, was Sie zu dem Käthchen von Heilbronn sagen werden, denn das ist die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln.

Nel 1810 la situazione economica di Heinrich precipita, perché successivamente alla morte della Regina, avvenuta il 19 luglio, il cancelliere Karl August Hardenberg non fu in grado di risalire alla legittimità di quel sussidio, provocando un'indagine da cui risulterà non essere mai esistito.

Se Marie non potesse più sostenerne il peso economico o se temesse la scoperta dell'avvenuta simulazione sono delle ipotesi che non sono mai state accertate²⁵.

Marie ha sempre sostenuto l'autore anche per mezzo di dirette petizioni al principe e al re per illustrar loro la miseria in cui si trovava questo valido scrittore e onesto patriota. Nel 1811 a seguito della richiesta di Kleist, il giorno sette settembre, di poter rientrare nell'esercito la risposta giunge l'11 settembre. Heinrich viene messo in lista nell'eventualità che scoppi una nuova guerra.

A fine ottobre Kleist si reca a Francoforte e in un pranzo nella casa natale accenna al fatto che la guerra non ci sarà più e che l'unica prospettiva che gli rimane è andare a Vienna²⁶.

Questo spiacevole ritorno viene descritto nella lettera alla cugina Marie del 10 novembre:

Deine Briefe haben mir das Herz zerspalten, meine teuerste Marie, und wenn es in meiner Macht gewesen wäre, so versichre ich Dich, ich würde den Entschluß zu sterben, den ich

²⁵ Anna Maria Carpi, *Heinrich von Kleist*, cit. p. LXXXI

²⁶ *Ivi*, p. LXXXVII

gefaßt habe, wieder aufgegeben haben. Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert. Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist, die Welt auch aus andern Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen. Dadurch daß ich mit Schönheit und Sitte, seit meiner frühesten Jugend an, in meinen Gedanken und Schreibereien, unaufhörlichen Umgang gepflogen, bin ich so empfindlich geworden, daß mich die kleinsten Angriffe, denen das Gefühl jedes Menschen nach dem Lauf der Dinge hienieden ausgesetzt ist, doppelt und dreifach schmerzen. So versichre ich Dich, wollte ich doch lieber zehnmal den Tod erleiden, als noch einmal wieder erleben, was ich das letztemal in Frankfurt an der Mittagstafel zwischen meinen beiden Schwestern, besonders als die alte Wackern dazukam, empfunden habe; laß es Dir nur einmal gelegentlich von Ulriken erzählen. Ich habe meine Geschwister immer, zum Teil wegen ihrer gutgearteten Persönlichkeiten, zum Teil wegen der Freundschaft, die sie für mich hatten, von Herzen lieb gehabt; so wenig ich davon gesprochen habe, so gewiß ist es, daß es einer meiner herzlichsten und innigsten Wünsche war, ihnen einmal, durch meine Arbeiten und Werke, recht viel Freude und Ehre zu machen. Nun ist es zwar wahr, es war in den letzten Zeiten, von mancher Seite her, gefährlich, sich mit mir einzulassen, und ich klage sie desto weniger an, sich von mir zurückgezogen zu haben, je mehr ich die Not des Ganzen bedenke, die zum Teil auch auf ihren Schultern ruhte; aber der Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, es sei nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehn, und mich von ihnen als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehn, ist mir überaus schmerzhaft, wahrhaftig, es raubt mir nicht nur die Freuden, die ich von der Zukunft hoffte, sondern es vergiftet mir auch die Vergangenheit. [...]

In questa lettera possiamo notare la delusione esistenziale dell'autore di fronte al suo fallimento letterario e l'amarezza che segue all'ultimo incontro con la sua famiglia. Egli spiega a Marie come in Henriette Vogel lui abbia trovato un'anima affine, in grado di poterlo seguire nella morte. Egli rassicura Marie di non averla voluta sostituire, bensì di aver trovato una compagna in grado di capire come il suo dolore fosse ormai inguaribile²⁷.

Di fondamentale importanza per capire le motivazioni legate alla morte dell'autore è la lettera indirizzata a Marie il 19 novembre, nella quale viene inoltre descritta la natura del suo rapporto con Henriette Vogel:

Meine liebste Marie, mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt, muß ich noch einmal Deiner gedenken und mich Dir, so gut wie ich kann, offenbaren: Dir, der einzigen, an deren Gefühl und Meinung mir etwas gelegen ist; alles andere auf Erden, das Ganze und Einzelne, habe ich völlig in meinem Herzen überwunden. Ja, es ist wahr, ich habe Dich hintergangen, oder vielmehr ich habe mich selbst hintergangen; wie ich Dir aber tausendmal gesagt habe, daß ich dies nicht überleben würde, so gebe ich Dir jetzt, indem ich von Dir Abschied nehme, davon den Beweis. Ich habe Dich während Deiner Anwesenheit in Berlin gegen eine andere Freundin vertauscht; aber wenn Dich das trösten kann, nicht gegen eine, die mit mir leben, sondern, die im Gefühl, daß ich ihr ebenso wenig treu sein würde, wie Dir, mit mir

²⁷ Anna Maria Carpi, *Heinrich von Kleist*, cit. p.LXXXVII

sterben will. Mehr Dir zu sagen, läßt mein Verhältnis zu dieser Frau nicht zu. Nur so viel wisse, daß meine Seele, durch die Berührung mit der ihrigen, zum Tode ganz reif geworden ist; daß ich die ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemüts an dem ihrigen ermessen habe, und daß ich sterbe, weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrig bleibt. Lebe wohl! Du bist die allereinzige auf Erden, die ich jenseits wieder zu sehen wünsche. Etwa Ulriken? - ja, nein, nein, ja: es soll von ihrem eignen Gefühl abhängen. Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehn: das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist. Adieu! - Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe, deren Seele wie ein junger Adler fliegt, wie ich noch in meinem Leben nichts Ähnliches gefunden habe; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb, obschon sie Mittel genug in Händen hätte mich hier zu beglücken, mit mir sterben will; die mir die unerhörte Lust gewährt, sich, um dieses Zweckes willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese, heraus heben zu lassen; die einen Vater, der sie anbetet, einen Mann, der großmütig genug war sie mir abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, um meinetwillen verläßt: und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einederen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen. - Adieu noch einmal!

La cugina Marie, alla notizia della morte di Henrich, reagisce scrivendo direttamente un appello al re Federico Guglielmo III il giorno 26 dicembre. Ella ribadisce l'estrema innocenza del cugino, attribuendo la colpa ad Henriette. Marie inoltre, attribuiva l'avvenuto alla crisi del periodo che incombeva sulla Prussia²⁸.

²⁸ Anna Maria Carpi, *Un inquieto batter d'ali*, cit. p.9

I.5 Rapporto con Adolphine von Werdeck

Adolphine von Werdeck (1772-1844) amica anch'essa dai tempi di Postdam ha solo 5 anni più di lui. Viene descritta da Anna Maria Carpi come: «un'inquieta che in società si permette di fare dello spirito, delle battute salate, ben attenta però a non mettere a repentaglio la sua posizione né quella del marito, alto funzionario governativo»²⁹.

Egli rimane per sei anni senza aver nessun contatto con questa dama. Tra il 28 e il 29 luglio del 1801 le scrive da Parigi la già citata lettera, molto rilevante perché contenente dei fondamentali *Leitmotive* della sua produzione letteraria. Egli paragona la vita ad un fiume che scorre e deve inevitabilmente cadere:

[...] Zuweilen stieg ich allein in einen Nachen und stieß mich bis auf die Mitte des Rheins. Dann legte ich mich nieder auf den Boden des Fahrzeugs, und vergaß, sanft von dem Strome hinabgeführt, die ganze Erde, und sah nichts, als den Himmel - Wie diese Fahrt, so war mein ganzes damaliges Leben - Und jetzt! - Ach, das Leben des Menschen ist, wie jeder Strom, bei seinem Ursprunge am höchsten. Es fließt nur fort, indem es fällt - In das Meer müssen wir alle - Wir sinken und sinken, bis wir so niedrig stehen, wie die andern, und das Schicksal zwingt uns, so zu sein, wie die, die wir verachten.

Nella lettera del 29 luglio egli introduce l'immagine della quercia presente in diverse sue opere:

Wo genießen wir? Mit dem Verstande oder mit dem Herzen? Ich will es nicht mehr binden und rädern, frei soll es die Flügel bewegen, ungezügelt um seine Sonne soll es fliegen, flüge es auch gefährlich, wie die Mücke um das Licht - Ach, daß wir ein Leben bedürfen, zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir im Tode erst ahnden, was der Himmel mit uns will! - Wohin wird dieser schwankende Geist mich führen, der nach allem strebt, und berührt er es, gleichgültig es fahren läßt - Und doch, wenn die Jugend von jedem Eindrucke bewegt wird, und ein heftiger sie stürzt, so ist das nicht, weil sie keinen, sondern weil sie starken Widerstand leistet. Die abgestorbene Eiche, sie steht unerschüttert im Sturm, aber die blühende stürzt er, weil er in ihre Krone greifen kann - Ich entsinne mich, daß mir ein Buch zuerst den Gedanken einflößte, ob es nicht möglich sei, ein hohes wissenschaftliches Ziel noch zu erreichen?

La bufera non tocca la quercia morta e spoglia, bensì :«si abbatte su quella viva, perché può afferrarla per la corona»³⁰.

²⁹ *Ivi*, p. 32.

³⁰ Anna Maria Carpi, *Heinrich von Kleist*, cit. LX

I.6 Henriette Vogel e il doppio suicidio

Henriette Vogel (1780-1811) è la moglie del funzionario governativo Friedrich Ludwig Vogel e madre di una bambina di nove anni. Con Heinrich condivide la passione per la musica e nell'ultimo periodo entrambi si dilettono, come viene descritto da Anna Maria Carpi, a suonare ed intrattenersi condividendo la comune vocazione artistica.

I medici le hanno prognosticato una morte dolorosa a causa di un cancro all'utero e la donna decide quindi di togliersi la vita. Henriette e Heinrich si recano il giorno 20 novembre alla locanda «Neuer Krug» sul Wannsee e dedicano l'ultima notte a scrivere lettere di congedo dove incaricano Vogel di venire a provvedere ai loro cadaveri e nominano l'amico, nonché consigliere militare Peguilhen come esecutore testamentario.

Questo omicidio-suicidio suscita l'ira del re che dopo aver appreso la notizia vieta qualsiasi pubblicazione ulteriore sull'accaduto al fine di evitare una «diffusione dell'immoralità»³¹.

³¹ *Ivi*, p.XC

II. Die Marchise von O...

II.1. Trama

Il racconto inizia con la pubblicazione di un annuncio su un giornale da parte della Marchesa di O., vedova e madre di due bambini, che, dichiarando di essere inconsapevolmente incinta, invita il padre del nascituro a rivelare la sua identità. Il curioso gesto della protagonista introduce un flashback, attraverso il quale vengono narrati gli eventi che hanno portato la donna a trovarsi in questa situazione.

La narrazione riprende dall'assalto alla Cittadella dove lei conduce una vita tranquilla al servizio dei figli e dei genitori. Durante l'attacco la donna viene salvata dalle violenze di un gruppo di soldati appartenenti alle truppe nemiche, da un ufficiale capo delle truppe russe, che in un primo momento le appare come un angelo.

In questo momento, non descritto dall'autore, il nobile conte russo approfitta della donna caduta in uno stato di incoscienza. Egli, dopo averla messa in salvo, ritorna ai combattimenti. L'ufficiale, dopo aver espugnato la Cittadella, riparte tempestivamente senza che la Marchesa avesse potuto ringraziarlo per averle salvato la vita. Poco dopo giunge la notizia che egli è stato mortalmente ferito e che prima di morire aveva gridato il nome di Giulietta.

La Marchesa, addolorata dalla notizia, cerca invano il nome della sua omonima per poterla avvisare dell'avvenuta morte. Ma il conte non è morto e, nello stupore della famiglia intera, si presenta nella residenza di M... chiedendo la mano di Giulietta. Proprio a lei aveva pensato quando credeva di essere in punto di morte: si è innamorato della marchesa e vuole sposarla a tutti i costi. Il colonnello chiede che l'uomo corteggi la figlia almeno qualche settimana, come si conviene, ma il conte non sente ragioni: deve partire per Napoli il giorno dopo e vuole celebrare le nozze quel giorno stesso. L'intera famiglia si rifiuta di cedere a un matrimonio

tanto affrettato. Il conte annulla il viaggio verso Napoli per corteggiare la marchesa, rischiando così serie ripercussioni per la sua carriera. La situazione viene risolta dalla moglie del colonnello con un compromesso: il conte potrà partire tranquillo per il Meridione, avendo la garanzia che Giulietta non incontrerà altri uomini. Per lui è sufficiente e lascia la casa il giorno stesso alla volta di Napoli.

Dopo alcuni mesi, la Marchesa, a causa di alcuni malori, scopre di essere in stato interessante e per lei non solo è un fatto terribile ma in un primo momento sconvolgente perchè sembra contraddire le leggi della natura. La virtù della figlia è, per la madre, al di sopra di ogni sospetto. Ma quando sia un medico che una levatrice confermano che si tratta di una gravidanza, la situazione precipita. La Marchesa viene ripudiata dalla sua famiglia e le viene intimato di lasciare immediatamente la casa paterna, affidando i suoi figli alla custodia dei genitori. La Marchesa infrange il comando paterno e si trasferisce con i figli nella sua casa di campagna, con un unico servitore che ha l'ordine di non far entrare nessuno. Giulietta affronta la sua nuova maternità e pubblica l'annuncio nel giornale al fine di scoprire l'identità del padre. Lo scandalo che segue alla pubblicazione porta la madre alla ricerca di una soluzione per provare l'innocenza della figlia. Nel frattempo il conte di F... è tornato da Napoli e si presenta nella casa di campagna della marchesa entrando a sua insaputa e ricevendo un netto rifiuto. Egli, consapevole dello scandalo in cui è coinvolta la marchesa, non sembra esserne turbato. La madre si presenta alla tenuta di campagna con uno dei servi della residenza di M..., un certo Leopardò. Architetto un inganno dice alla figlia che il servitore ha confessato di averla violentata nel sonno: è lui il padre del bambino che porta in grembo. La marchesa dice alla madre che questo finalmente spiega tutto, dimostrandosi così innocente. Ora più che mai convinta dell'innocenza di Giulietta, la madre la riporta nella casa di M..., perché il padre possa chiedere perdono alla figlia.

La famiglia decide di mettere un nuovo annuncio sul giornale e di invitare il padre del bambino a farsi avanti, presentandosi alla casa di M... alle 11 del giorno successivo. Con grande sorpresa della famiglia intera, è proprio il conte di F...a presentarsi come il padre del nascituro; Giulietta lo rifiuta ma viene costretta dai genitori a sposarlo nella chiesa di S. Agostino il giorno successivo. Il conte viene allontanato e nel momento in cui viene alla luce un bimbo maschio gli viene permesso di visitare la famiglia. Gradualmente il conte ottiene la fiducia della marchesa e i due si sposano una nuova volta. Si trasferiscono insieme nella città di V..., dove avranno altri figli. Qualche tempo dopo, il conte chiede a sua moglie perché il giorno in cui si presentò come il padre di suo figlio, l'avesse rifiutato in tal modo. La marchesa, abbracciandolo, risponde che allora non le sarebbe sembrato un diavolo, se la prima volta non lo avesse creduto un angelo.

II.2. Processo di emancipazione

Il primo segno di un processo di emancipazione³² ci viene fornito all'inizio del racconto dall'intersezione in un giornale da parte di questa donna per bene, al fine di ricercare l'identità del proprio seduttore. Esso rappresenta una notizia "per eccellenza" che suscita scalpore essendo al tempo dell'autore un fatto del tutto inaudito. Ella sconvolge gli schemi settecenteschi e si è risolta a portare alla luce un incidente che secondo i canoni avrebbe dovuto essere nascosto.

Con l'annuncio «essa sacrifica la propria posizione sociale, salva kleistianamente la propria dignità esistenziale»³³. La storia della marchesa racchiude alcuni temi fondamentali del femminismo moderno³⁴. L'annuncio non solo condanna in maniera pubblica chi ha violato il suo corpo, ma umilia pubblicamente il padre, sfidando l'autorità paterna e le convenzioni dell'epoca.

Giuliano Baioni mette in evidenza come la marchesa esemplifichi il processo di emancipazione di una donna che «ricondata dalla morte del marito nella sua condizione di figlia protetta e repressa dalla legge dell'ordine familiare, conquista la propria autonomia di donna, nel momento in cui ha la forza di abbandonare la casa paterna, accettando contro tutte le convenzioni il mistero della propria maternità»³⁵. Egli evidenzia come la protagonista viva la propria maternità in un'esperienza del tutto femminile escludendo la "fanatica inclemenza" dei suoi genitori e la "satanica violenza" del suo ignoto seduttore³⁶.

Nel momento in cui si pone di fronte al mondo come donna e non come figlia, inizia il suo processo di scoperta e presa di coscienza. Rinasce come donna staccandosi dai vincoli che la

³² Giuliano Baioni, *Introduzione a Heinrich von Kleist*, In: Heinrich von Kleist, *I racconti*, Milano, Garzanti Libri S.p.a, 1999, p. XXVII

³³ Latislao Mittner, *Storia della Letteratura Tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1964, p.888.

³⁴ Giuliano Baioni, *Introduzione a Heinrich von Kleist*, cit. p.XXVII.

³⁵ *Ivi*, p.XXVI.

³⁶ *Ivi*, p. XXVII

tenevano imprigionata, se ne va con i due figli, infrangendo l'ordine paterno, si rinchioda nella casa di campagna sicura della sua innocenza e, pronta a sfidare lo *Spott der Welt*, pubblica l'annuncio dal quale poi parte la narrazione. Punto fondamentale del racconto è infatti la presa di coscienza della protagonista.

Dopo la morte del suo primo marito la Marchesa ritorna, secondo il volere della madre, nella casa del padre, dove, vivendo una vita esclusa dalla società, si dedica esclusivamente all'arte, all'educazione dei bambini e alla cura dei genitori, soggetta ad uno stato di minorità dal quale viene liberata grazie all'inaspettata gravidanza. Da una situazione di dominazione si evolve un meccanismo di emancipazione. La svolta avviene proprio nel momento in cui le viene intimato di lasciare i suoi figli nella casa paterna, nel momento quindi in cui vede ostacolato il suo diritto di madre. Jochen Schmidt descrive questa svolta evidenziandola come il punto da cui parte il processo di consapevolezza della protagonista: « durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, ob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus dem ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor.»³⁷

Da qui inizia la svolta verso *das Bewusstsein der Selbständigkeit*³⁸, della quale la pubblicazione dell'annuncio è prova. L'indipendenza quindi dal parere esterno e una nuova presa di forza verso se stessa come donna e madre. Una storia di emancipazione portata dall'istinto naturale di protezione dei propri figli; un processo che Schmidt definisce: «erzwungene Selbstfindung durch existentielle Herausforderungen»³⁹.

Il punto del racconto che segna la svolta verso il graduale processo emancipativo della protagonista ci viene narrata nel punto in cui essa si ribella al volere paterno:

³⁷ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner, München, 1970, p. 142. Citato in Jochen Schmidt *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche 3. Auflag*, Stuttgart, WBG 2011, p.203.

³⁸ Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, cit. p. 203.

³⁹ *Ivi*.p.204.

Als der Fortmeister eintrat, und auf Befehl des Kommandanten die Zurücklassung und Überlieferung der Kinder von ihr forderte. Diese Kinder? Fragte sie; und stand auf. Sag deinem Vater, der er kommen, und mich niederschiesse, nicht aber meine Kinder entreißen könne! Und hob mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet, ihre Kinder auf, trug sie ohne dass der Bruder gewägt hätte, sie anzuhalten, in den Wagen, und fuhr ab.⁴⁰

⁴⁰ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit. p. 142.

II.3 Coscienza e inconscio: ruolo dell'eros nell'analisi dei contrasti interni alla marchesa

Il racconto risolve la separazione tra la sfera della coscienza e quella dell'inconscio in una progressiva accettazione dell'ambivalenza dell'eros.

L'eccesso di contrasti presenti all'interno della marchesa vengono testimoniati dall'ambivalenza di una rete di aggettivi che nel corso del racconto connotano la marchesa, nella quale ritroviamo le caratteristiche di una creatura celestiale e parallelamente quelle di una donna peccaminosa e indegna. Analizziamo dunque i diversi punti del racconto tramite i quali viene posto in evidenza il contrasto di connotazioni che la marchesa assume in modo progressivo allo svilupparsi dell'intreccio.

All'inizio del racconto la marchesa viene descritta come: «eine Dame, von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern...hier hatte sie die nächsten Jahre mit Kunst, Lektüre, mit Erziehung, und ihre Eltern Pflege beschäftigt, in der größten Eingezogenheit zugebracht».

Nel momento in cui la madre ricerca delle chiarificazioni circa l'inspiegabile gravidanza, sottopone la figlia ad una serie di domande. La marchesa spiega alla madre che la sua coscienza è "illibata" come quella dei suoi bambini e dice di aver sempre dato prova di una *unsträfliches Leben* e le risponde: «Möge das Reich der Erlösung einst so often vor mir liegen, wie meine Seele vor Ihnen»⁴¹.

Nel corso del racconto troviamo un continuo accostamento tra lo stato interessante della marchesa ed il suo concepimento inconsapevole, visto come dono del cielo, un concepimento

⁴¹ Heintich von Kleist, *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*. Nachwort von Walter Müller-Seidel. Stuttgart: Reclam 1986, p.138.

analogo a quello della Santa Vergine Maria, quasi come la marchesa percepisse l'origine della creatura che portava in grembo come un fenomeno divino⁴².

Un primo riferimento di questo parallelismo lo troviamo nel momento in cui la marchesa chiede alla levatrice se fosse possibile concepire un figlio senza essere consapevoli delle dinamiche che hanno resa possibile la gravidanza e la levatrice risponde: «dies, ausser der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestossen wäre»⁴³.

La prima svolta nella sua descrizione la troviamo nel dialogo con la madre, la quale quando non ottiene risposta sull'identità del padre del nascituro risponde alla figlia: «geh! geh! du bist nichtswürdig! Verflucht sei die Stunde, da ich dir gebar!»⁴⁴

Nel momento in cui la Marchesa trova le porte chiuse da parte del padre che l'ha scacciata di casa ella con voce piangente invoca tutti i Santi : «alle Heiligen zu Zeugen ihrer Unschuld anrufend».⁴⁵

Collegandosi al tema della graduale emancipazione della marchesa abbiamo notato come l'inizio della sua *Bewusstsein* sia cominciata proprio nel momento in cui lei si ribella al volere paterno e lascia la casa accompagnata dai suoi figli. Questo processo emancipativo avviene mediante un appello alla sua purezza e al dono che il cielo le aveva fatto di una terza creatura:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganze Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. Der Aufruhr, der ihre Brust zerriss, legte sich, als sie im Freien war, sie küsste häufig die Kinder, diese ihre liebe Beute, und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldlosen Bewusstseins, über ihren Bruder davon getragen hatte. Ihr Verstand, stark genug, in ihren sonderbaren Lage nicht zu reissen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen.⁴⁶

⁴² Günter Blumberger, *Heinrich von Kleist Biographie*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2011, p.303.

⁴³ Heinrich Kleist, *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, cit.p.140.

⁴⁴ *Ivi*, p.140.

⁴⁵ *Ivi*,p.141.

⁴⁶ *Ivi*,p.142.

Un ulteriore passaggio in cui è presente la sua percezione di una totale innocenza è presente nella sua preoccupazione che il nascituro non avesse un padre e fosse macchiato dalla vergogna:

Nur der Gedanke war ihr unerträglich, dass dem jungen Wesen, das sie in der grössten Unschuld un Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte.⁴⁷

Come ci spiega Jochen Schmitt: «Wie die Marchise selbst, so gerät auch ihre Mutter im Überschwang der Gefühle in hyperbolische Projektionen religiöser Art»⁴⁸.

Non appena attua lo stratagemma che la convince dell'innocenza della figlia, la madre la definisce: «o du Reinere als Engels sind», [...] «du Herrliche, Überirdische». Segue quindi questa Überhöhung ins Absolute⁴⁹, che testimonia i due eccessi presenti nella duplicità del carattere interno alla protagonista.

Un polo contrario è rappresentato dalla descrizione che fa il padre della marchesa nel momento in cui la figlia pubblica l'annuncio. In lui troviamo invece l'ira del patriarca ferito:

O die Schändliche! Versetzte der Kommandant, und stand auf; o die verschmitzte Heuchlerin! Zehnmal die Schlamlosigkeit einer Hündin, mit zehnfacher List des Fuchses gepaart, reichen noch an die ihrige nicht! Solch eine Miene! Zwei solche Augen! Ein Cherub hat sie nicht tregue! – und jammerte und konnte sich nicht behurigen.⁵⁰

I due eccessi interni al carattere della protagonista vengono messi in evidenza da Günter Blamberger in *Heinrich von Kleist Biographie*, il quale ci descrive come, secondo lo Zedlers Universal-Lexicon, il cigno al quale la marchesa viene paragonata tramite il sogno del conte,

⁴⁷ *Ivi*, p.143.

⁴⁸ Jochen Schmitt, p.206.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa.*, cit.,p.149.

rappresenti un simbolo dalla connotazione ambigua: «ein Sinnbild der Unschuld und der Frömmigkeit, weil er mitten in faulen Wassern dennoch seine Weisse behält... jedoch auch der Falschheit, weil er ein schwarzes Fleisch mit weißen Federn decket, und also auswendig anders als inwendig beschaffen ist».⁵¹

Il conte infatti racconta come egli durante la febbre della malattia vedesse la marchesa costantemente accanto al suo letto e come egli confondesse l'immagine di lei con quella di un cigno che aveva visto da ragazzo nella tenuta di suo zio. Un giorno egli aveva gettato del fango su quel cigno e l'animale si era immerso nell'acqua in silenzio. Una volta riemerso egli era tornato bianco e puro; *Thinka* era il nome di quel cigno.

Secondo Blamberger:«Das Skandalon der Novelle ist also die Ununterscheidbarkeit von Gut und Böse»⁵²; Il lettore viene quindi durante la lettura del racconto messo a confronto con due figure dalla natura duplice, che Blamberger definisce due *Kippfiguren* che uniscono ciò che segretamente è nascosto nell'animo umano. Il conte viene accostato ad un "Engel" ed ad un "Teufel"; nella Marchesa invece, come nel cigno, notiamo una presenza parallela di Unschuld und Falschheit⁵³.

⁵¹ Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Bd 35. 2 Vollst. photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig u. a. 1743 Graz 1996. Citato in Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist Biographie*, S.Fischer, Frankfurt am Main, 2011, p.302.

⁵² *Ivi*,p.303.

⁵³ *Ibidem*.

II.4 La Ohnmacht della marchesa: la donna dalla gravidanza inconsapevole

Per spiegare le dinamiche erotiche interne alla marchesa è di fondamentale importanza il ruolo della *Ohnmacht* all'inizio del racconto:

il suo svenimento nell'attimo in cui l'ufficiale russo le appare come un angelo del cielo è così la maschera dietro la quale ciò che in lei vi è del pudore delle convenzioni censura l'aspetto bestiale e demonico dell'eros per consentirle di cedere, nel sonno, ad un atto che accomuna il bellissimo giovane alla bestiale violenza dei suoi soldati.⁵⁴

Nella Marchesa l'autore evidenzia il ruolo decisivo di ciò che un secolo dopo Freud definì l'inconscio. Kleist non lo nomina esplicitamente ma ne descrive la presenza; i gesti e gli atteggiamenti descritti esprimono ciò che nessuna parola può esprimere.⁵⁵ La Marchesa è fortemente consapevole della sua identità di donna e in essa vi è una lenta presa di coscienza del non dicibile. Lo svenimento nasconde un tacito assenso a concedere il suo corpo a ad uno sconosciuto apparso come un angelo. Entrambi hanno ceduto ai sensi, la Marchesa lo fa nella dimensione dell'incoscienza in uno stato tra svenimento e sogno.

La Marchesa, non appena riprende coscienza, rimuove l'avvenuto; dietro l'amnesia si cela la forza occulta che determina nel racconto il concatenarsi degli eventi. Nel momento in cui il conte sta per rivelarle la verità lei fugge, sbarrandogli la porta della casa in campagna e gli risponde: «Ich will nichts wissen». Con queste parole si rifiuta di sapere. Nel momento in cui lei realizza che il Conte è l'uomo che l'ha posseduta si trasforma inspiegabilmente in una furia. Lo vede come un demonio perché la costringe a riconoscersi come fautrice di quel tacito assenso che lei stessa aveva compiuto durante uno stato di *Ohnmacht*: «E' il sesso che si è rivelato incontrollabile. Sesso allo stato puro, un maschio e una femmina che non s'erano mai visti e nel salvarsi dall'altrui sessualità la assorbono e fanno esplodere in sé».⁵⁶

⁵⁴ *Ivi*, p.XXVI

⁵⁵ Ladislao Mittner, *Storia della Letteratura Tedesca dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino, Giulio Einaudi 1964, p.877.

⁵⁶ Rossana Rossanda in prefazione di Heinrich von Kleist *Die Marchise von O*, cit. p.34.

Kleist descrive un avvenimento di passione, di eccessi e di impulsi in una notte di guerra e violenza in cui assistiamo all'emergere del lato nascosto del proprio io, in un momento tra veglia e sogno in cui il non visibile emerge contraddicendo i codici della virtù settecentesca.

L'inserimento della *Ohnmacht* da parte di Kleist è una tecnica narrativa volta a giustificare il comportamento di una donna "virtuosa" travolta dalla passione. Il suo coinvolgimento alla sfera dell'eros è in netto contrasto con ciò che essa è chiamata a rappresentare nella società di appartenenza. L'autore aveva ascoltato infatti con passione le lezioni sul sonnambulismo di Gotthilf Heinrich Schubert *Aspetti del lato notturno delle scienze naturali* che aveva tenuto a Dresda nell'inverno 1807-1808⁵⁷.

⁵⁷ Anna Maria Carpi, Stefania Sbarra, *Notizie sui testi e note di commento* in Heinrich von Kleist, *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, p.1188.

II.5 Gerarchia all'interno dei rapporti familiari

Al centro della *Marchise von O*, Kleist analizza la figura della marchesa all'interno dell'istituzione famiglia, vissuta come istituzione vincolante tenuta assieme da un codice di convenzioni morali vissute in maniera gerarchica e oppressiva. Assistiamo ad un dominio della figlia da parte di un padre padrone dal quale dovrà svincolarsi per uscire dallo stato di minorità al quale era soggetta. Nel momento in cui la figlia viene cacciata dalla casa paterna assistiamo alla reazione di un padre geloso che con un colpo di pistola fa emergere l'ira patriarca-padrone:

Sie warf sich ihm, der ihr den Rücken zugekehrt hatte, eben zu Füßen, und umfasste zitternd seine Kniee, als ein Pistol, das er ergriffen hatte, in dem Augenblick, da er es von der Wand herabriss, losging, und der Schuss schmetternd in die Decke fuhr⁵⁸.

Saviane mette in evidenza come l'istituzione famiglia sia: «Simbolo di una civiltà egoistica che si oppone alla libertà di natura, al rinascimento dei valori più veri dell'uomo, non escluso l'eros istintivo, non ancora istituzionalizzato e funzionalizzato.[...] L'organizzazione della famiglia è esattamente l'ideale opposto a quello kleistiano della naturalezza e del riconoscimento reciproco degli uomini al di là di tutte le divisioni artificiali volute dalla civilizzazione».⁵⁹

Jochen Schmidt in *Heinrich von Kleist* evidenzia come con *Die Marchise von O*. l'autore esemplifici un appello contro «eine fragwürdige väterliche Autorität, [...] gegen Unmündigkeit und religiöse Vorurteile, [...] Mit diesem Generalangriff auf die Konvention erweist sich Kleist als Erbe der Aufklärung, als den ihn auch seine sonstigen Werke und seine Briefe zeigen.[...]»⁶⁰. Al centro delle sue critiche pone quindi una forte critica ai pregiudizi e all'autorità vincolante secondo la quale era organizzata la società. Kleist rispetto a Montaigne sposta la classe sociale di colui che ha provocato la violenza. Secondo Schmidt viene, al centro del racconto, posto sotto accusa l'intero sistema di valori. Per il padre della Marchesa viene posta sotto accusa l'inflessibile autorità assoluta da lui stesso esercitata nel momento in cui rifiuta la figlia. Schmidt pone in luce come in *Die Marchise von O*... venga sciolta

⁵⁸ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner, München, 1970, p. 141.

⁵⁹ Saviane, p.75.

⁶⁰ Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, cit. p.200.

l'indiscussa autorità patriarcale e come la Marchesa rappresenti una storia di forte emancipazione femminile: «Ein Vater also, der seine Autorität bis zur schweren Gewaltdrohung ausspielt und dem alles bedingungslos zu gehorchen hat»⁶¹.

L'illuminismo aveva messo infatti in discussione il principio di autorità: autorità dei Monarchi, della nobiltà, l'autorità della Chiesa, e l'autorità paterna all'interno della famiglia.⁶²

Nel momento in cui il padre viene a sapere della gravidanza intima alla figlia di lasciare la casa e quando lei si prostra ai suoi piedi lui spara un colpo a vuoto con la pistola, esprimendo tutta l'ira del patriarca. I legami interfamiliari hanno per lo più l'aspetto di una prigionia.

Notiamo un'assenza di comunicazione e una presa di posizione per mezzo di un atto estremamente violento. Per Kleist la mancanza di comunicazione era un inconfondibile segno di distruzione dei rapporti stessi all'interno della famiglia, come la definisce Schmidt un segno di *Selbsterstörung*.

L'avvicinamento infatti tra il Conte e la Marchesa è graduale e parallelo alla progressiva eliminazione dei vincoli sociali, ai quali gli stessi erano soggetti.

Il rapporto uomo/donna era legittimato nei rapporti familiari all'interno dei quali la donna era posseduta materialmente e giuridicamente dall'uomo.

Nella Marchesa la reazione di ripudio da parte del padre dimostra una reazione di inspiegabile gelosia. Si era concessa ad un altro uomo senza il suo permesso e il padre reagisce con il rifiuto. Egli spara come un uomo ferito. Nel comportamento del comandante si cela una metafora militare: egli vede infatti la figlia come un proprio territorio.

⁶¹ *Ivi*, p.201.

⁶² *Ibidem*.

II.6. Motivo incestuoso: il ruolo delle serrature nella marchesa

Nella Marchesa il rapporto padre-figlia è emblema di un amore a tratti potenzialmente incestuosi. L'uomo, prima feroce giudice del peccato della figlia, si trasforma in un quasi amante. Il padre è un rivale in amore del conte⁶³.

La scena di riconciliazione tra la Marchesa e il padre è di un'indescrivibile ambiguità. L'intimità tra gli stessi si svolge all'interno di una stanza chiusa, in un'atmosfera che ha tutti i connotati del desiderio amoroso. La madre accondiscende silenziosamente, assistendo dall'esterno, fuori dalla porta chiusa della stanza della Marchesa, alla quale si era avvicinata per sentire cosa stava succedendo:

Sie vernahm, da sie mit sanft an die Tür gelegtem Ohr horchte, ein leises, eben verhallendes Gelispel, das wie es ihr schien, von der Marquise kam; und, wie sie durchs Schlüsselloch bemerkte, saß sie auch auf des Kommandanten Schoss, was er sonst in seinem Leben nicht zugegeben hatte. Drauf endlich öffnete sie die Tür, und sah nun – und das Herz quoll ihr vor Freuden empor: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indesser dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das grosse Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht, mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küsste sie⁶⁴.

La madre appoggia l'orecchio alla porta e guarda dal buco della serratura. Questo osservare dall'esterno «verstärkt den Reiz des Verbotenen, und die durch die erotische Rhetorik bereits evozierte Inzest-Phantasie des Lesers verstärkt sich»⁶⁵.

La moglie si sente beata, percepisce la scena come una celestiale riconciliazione e invita marito e figlia a sedersi per la cena, alla quale i due giungono camminando :«come due sposini».

L'inversione dei ruoli sembra quindi completa: «Sie lud und führte beide, die wie Brautleute giengen, zur Abendtafel, an welcher der Commendant zwar sehr heiter war, aber noch von

⁶³ Anna Maria Carpi, Stefania Sbarra, *Notizie sui testi e note di commento*, cit. p.1241.

⁶⁴ Heinrich von Kleist *Sämtliche Werke und Briefe* Herausgegeben von Helmut Sembdner, München, 1970, p. 153.

⁶⁵ Neumann, Gerhard, *Skandalon, Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleist Marquise von O... und in Cervantes' Novelle La fuerza de la sangre*, in: Heinrich von Kleist, *Kriegsfall - Rechtsfall – Sündenfall*. Hrsg. von Naumann, Gerhard, Rombach 1994, p. 149- 192; p.173.

Zeit zu Zeit schluchzend, wenig aß und sprach, auf den Teller niedersah, und mit der Hand seiner Tochter spielte»⁶⁶.

Questa scena ha provocato lo scandalo tra i lettori del tempo; analizzandone le fonti essa si trova in maniera analoga nella 63a lettera del romanzo *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1760). E' una scena che descrive baci di ardente passione, baci che sono consoni legare due innamorati:

Il barone d' Etange, infuriato per aver scoperto la relazione tra la giovane figlia e il suo precettore Saint- preux, schiaffeggia Julie, durante una violenta lite con la moglie. La ragazza cade e si ferisce, e l'ira del padre si placa. Dopo cena è Julie a compiere il primo passo per sciogliere il silenzioso abbraccio del padre: « Dopo cena l'aria era così fredda che mia madre fece accendere il fuoco nella sua stanza. Si sedette da un lato del camino, mio padre dall'altro. Andai a prendere una sedia per mettermi tra loro quando, tenendomi per il vestito e tirandomi a sé senza dire niente, lui mi portò sulle ginocchia. Tutto ciò avvenne così rapidamente e con una sorta di movimento così involontario che subito sembrò pentirsene. Ma ero seduta sulle sue ginocchia, non poteva tornare indietro, e quel che era peggio per il contegno, bisognava tenermi abbracciata in questa posizione imbarazzante. Tutto accadeva in silenzio ma io sentivo di tanto in tanto le sue braccia premere sui miei fianchi con un sospiro mal soffocato. Non so quale malvagia vergogna impedisse a quelle braccia paterne di abbandonarsi alle sue dolci strette. Una certa gravità che non osavamo abbandonare, una certa confusione che non osavamo vincere mettevano tra un padre e una figlia quell'affascinante imbarazzo che il pudore e l'amore donano agli amanti; e intanto una tenera madre trasportata dal piacere divorava in segreto uno spettacolo così dolce. [...] Finsi di scivolare; per tenermi gettai un braccio al collo di mio padre; posai sul suo venerabile viso il mio, e in un attimo fu coperto dai miei baci e inondato dalle mie lacrime; sentivo da quelle che gli scendevano dagli occhi che anche lui era sollevato da una gran pena: mia madre venne a condividere il nostro trasporto. Dolce e quieta innocenza, solo tu mancavi al mio cuore per rendere questa scena della natura l'istante più delizioso della mia vita⁶⁷».

⁶⁶ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner, München, 1970, p.157.

⁶⁷ Rousseau II, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1760) pp.175-6.

II.7 Rapporto donna-donna: Rapporto della marchesa con la madre

Solo la madre rappresenta una figura guida, un personaggio che sdrammatizza fin dal primo colloquio con il conte, nel momento in cui il conte irrompe con la richiesta di prendere subito in moglie la Marchesa la madre risponde: «in der Tat, wir werden glauben, dass Sie ein Geist sind, bis Sie uns werden eröffnet haben, wie Sie aus dem Graben, in welches man Sie zu P..gelegt hatte, erstanden sind⁶⁸».

E' un personaggio attivo che ricerca nel corso del racconto continue soluzioni. L'incontro tra la Marchesa e la madre è una riconciliazione definita da Rossandra un incontro «dolcissimo. [...] Nessun rancore è tra loro, né Giulietta si dorrà che la madre l'abbia messa alla prova, perché sa che è una prova liberatoria verso il padre: nel rapporto fra la più anziana e la più giovane Kleist disegna intese allora sconosciute, saperi d'un universo femminile che i ruoli non infrangono». ⁶⁹

E' proprio lo stratagemma attuato dalla madre per provare l'innocenza della figlia che piega l'inflessibile autorità paterna e porta al ricongiungimento familiare degli stessi. Tramite questo rapporto Kleist vuole sottolineare la profondità e la forza che si innesta nel rapporto tra donna a donna, legame di verità opposto «al codice del rapporto fra i due sessi». ⁷⁰

⁶⁸ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Herausgegeben von Helmut Sembdner, München, 1970, p.123.

⁶⁹ Prefazione in R.Rossanda, *Heinrich von Kleist Die Marchise von O*, cit. p.29.

⁷⁰ *Ivi*, p.27.

II.8. Fonti

Il motivo del concepimento inconsapevole è un tema molto frequente nella letteratura precedente a Kleist, sembra che gli fosse noto l'aneddoto presente in Montaigne nel suo *saggio sull'ubriachezza (1588)* :

Una contadina che viveva nei pressi di Bordeaux, a Castres, una vedova dalla fama immacolata, avvertendo nel corpo le prime avvisaglie di certi mutamenti, riferì alle sue vicine che, se avesse avuto un marito, avrebbe senz'altro ritenuto di essere incinta; questo suo convincimento si rafforzò di giorno in giorno e divenne infine certezza; ella allora, dall'altare di chiesa, si risolse ad annunciarsi disposta a perdonare colui che si era reso responsabile del fatto e anzi, se la cosa gli fosse stata gradita, a prenderlo in sposo. Uno dei suoi garzoni, rassicurato da questa sua dichiarazione, raccontò di averla sorpresa presso il focolare in un giorno di festa, sprofondata nel sonno seguito a libagioni abbondanti, e in posa così provocante che aveva potuto sfruttare l'occasione senza timore di svegliarla. Ancora oggi sono marito e moglie»⁷¹.

Trama vicina all'effettivo svolgimento del racconto è costituita da un racconto anonimo apparso sul *Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmacks (Gerettete Unschuld, aprile 1798)*. Anche se qui non avviene uno svenimento ma si tratta di uno stato di morte apparente; ci sono molte dinamiche affini: l'esilio dalla casa paterna, l'episodio del medico, la fierezza e il coraggio della protagonista e la fretta del colpevole.

Altra fonte verosimile è un racconto di Lafontaine, *Verbrechen und Strafe (1799)*, ambientato a "O...nei pressi di Marburg". Il titolo e il nome della protagonista, la guerra come sfondo e la figura dell'angelo-diavolo sono punti analoghi.

Non meno importante nell'aver influito la composizione del racconto sembra essere il richiamo a una delle dodici *Novelas Ejemplares* di Cervantes, *La fuerza de la sangre (1613)*. Non è accertato se Kleist sia venuto a contatto con tale testo o con una sua volgarizzazione come *La force du sang* di Madame de Gomez, 1768. Nella novella di Cervantes una giovane donna viene violentata in uno stato di incoscienza da un uomo appartenente ad un alto ceto e riesce ad ottenere solo dopo molti anni un matrimonio riparatore ed il riconoscimento del figlio.

Un'ultima somiglianza possiamo notarla in un racconto di Caroline von Ludecus, *Amalie. Eine Begebenheit aus dem französischen Revolutionskriege (1805)*.

71 Italo Alighiero Chiusano, *Heinrich von Kleist*, traduzioni di Pocar, Firenze, Giunti Editore, 1998, p.103.

Stabilire quale città dell'alta Italia si celi dietro a M.. è un tentativo che non porta a dati certi; la guerra sembra aver preso spunto dalla seconda guerra di Coalizione di Inghilterra, Russia, Austria, Portogallo, Regno di Napoli e Turchia contro la Francia rivoluzionaria (1799- 1802).

III. Penthesilea

III.1. Trama

Penthesilea è la Regina delle Amazzoni. Achille, il famoso eroe greco, ha ricevuto da Agamennone l'ordine di muovere guerra, insieme a Ulisse, a quel singolare popolo di donne, erroneamente sospettato di dare man forte a Priamo.

Fra lo stupore generale, le Amazzoni tengono testa sia ai Troiani che ai Greci. Penthesilea, appena vede Achille, ne rimane innamorata. Dapprima ella semplicemente rifiuta ogni proposta di alleanza, sia da parte dei Troiani che dei Greci; in un secondo momento, risponde con la promessa di un nuovo attacco.

I Greci e Troiani vengono battuti di fronte alla carica di quelle furie. Agamennone, informato dall'accaduto, ordina a Ulisse e ad Achille di ritirarsi da quell'impresa, per tornare all'assedio di Troia. Ma Achille decide di dichiarare guerra. Ulisse tenta invano di convincerlo ad abbandonare il combattimento e a seguirlo a Troia. Achille lo respinge brutalmente. Quanto a lui, è un uomo e, se necessario, resterà da solo per tener testa a quelle donne. Prima che i Greci abbiano modo di trattenerlo, è già lontano.

Le scene successive ci portano nel campo delle Amazzoni. Da parte sua, Penthesilea, malgrado le forti pressioni esercitate in senso contrario dalla sua tenera amica Protoe, mantiene ostinatamente ferma la decisione di continuare la lotta contro Achille. Rifiuta di prepararsi alla tradizionale Festa delle Rose. Ancora più brutalmente di quanto non avesse fatto Achille con Ulisse, Penthesilea respinge il tentativo di Protoe; ma la devozione di quest'ultima rimarrà forte sempre nel corso della tragedia; inchinandosi, risponde alle parole di rimprovero con una fedeltà incondizionata, ed infine riesce a placare Penthesilea. Intanto proseguono i preparativi per la Festa delle Rose. Quando le Madri (la Grande Sacerdotessa, e le altre dignitarie) vengono a conoscenza della decisione di Penthesilea di andare in guerra con un esercito, sono prese da un sentimento di indignazione.

Arriva a questo punto la notizia della sconfitta dell'armata amazzonica e della caduta di Penthesilea sotto un colpo di lancia di Achille. Tuttavia questi, tra il generale stupore delle Amazzoni, disperato per il timore di averla gravemente ferita, si è precipitato su di lei per rianimarla. Ben presto Protoe riesce a sottrargliela, ma Achille, gettate via le armi, si lancia nuovamente verso la Regina.

Penthesilea torna in sé presagendo un'orribile sventura: teme di aver provocato la morte di Achille.

Dopo un fugace e illusorio ravvedimento, comincia a distruggere le ghirlande approntate per la Festa. Quando i Greci si avvicinano: Penthesilea rifiuta di fuggire. Protoe decide di rimanere al suo fianco per assisterla. Allora la Regina, pressoché delirante, comincia a vagheggiare di una rivincita sul Pelide; Protoe, per salvarla, tenta di consolidare in lei tale nuovo proposito. Le Amazzoni si ritirano combattendo, sempre con l'ordine di non colpire Achille, fuggono. Achille ordina ai suoi di non toccare Penthesilea e infine riesce a catturarla. Protoe ottiene da Achille di non mostrarsi prima che Penthesilea si sia ripresa, per addolcirle il contatto con la sua nuova, umiliante condizione di prigioniera.

Achille, che ha rivelato a Protoe il suo amore per la Regina, acconsente, e si nasconde dietro una quercia. Sempre con l'intenzione di non turbarla troppo, Protoe, con la complicità di Achille, uscito dal suo nascondiglio, fa credere a Penthesilea di aver conseguito lei la vittoria. Segue un'importantissima scena d'amore, in cui l'inversione dei ruoli consente alla prigioniera, ignara della propria reale condizione, di manifestare senza reticenze la sua passione per il nemico che ritiene sconfitto, amorevolmente consenziente al gioco. Poi Penthesilea riprende contatto con quella che ritiene essere la realtà, e impartisce l'ordine di trasportare Achille nella capitale amazzonica. Allora Achille, volendo ancora ritardare il momento della dolorosa presa di coscienza della realtà in Penthesilea, le chiede di narrargli da quali eventi traesse origine la sua stirpe. Penthesilea spiega come sua madre, in punto di morte, le avesse predetto l'incontro

col Pelide. Era come se la madre avesse scelto Achille per lei. Ella dunque doveva « o possederlo o morire ». In questo momento si sente un rumore di armi in lontananza, e Achille è costretto a rivelare la verità alla sua prigioniera: non è lui che deve seguirla a Temischra, ma invece Penthesilea sarà tratta a Ftia. Improvvisamente le Amazzoni invadono la scena e separano a viva forza i due amanti furiosi. Ulisse trascina via Achille. Penthesilea, di nuovo fra le sue compagne, maledice la loro vittoria. Protoe l'assiste teneramente, ma ecco giungere un messaggero di Achille che la sfida nuovamente. Penthesilea accetta la sfida: scenderà in campo, « nel cospetto de' Numi ». Presa da furia selvaggia, prepara tutto il terribile armamentario: carri, cani, ed elefanti. Protoe tenta invano di trattenerla.

Nel campo dei Greci, Achille cerca invano l'approvazione dei suoi compagni per quanto riguarda la sfida che ha lanciato contro Penthesilea. Ma incontra solo il disprezzo di Ulisse. Egli va, senza saperlo e come se si trattasse di un gioco, incontro alla Menade, che lo riceve aizzandogli contro i suoi famelici cani. Penthesilea, dai piedi dell'albero, sui cui Achille si è precipitosamente rifugiato (come Penteo nelle *Baccanti* di Euripide), gli scocca una freccia mortale; poi si lancia, insieme ai suoi cani, sulle spoglie dell'eroe, per dilaniarle e farne scempio. Nell'ultima scena, il corpo di Achille viene portato via, coperto da un drappo di porpora. Penthesilea, con lo sguardo fisso nel vuoto, segue il feretro.

Penthesilea, in stato quasi sonnambolico, osserva attentamente la freccia che ha colpito Achille, la pulisce del sangue, quindi è scossa da un brivido. Protoe tenta di ricondurla alla ragione, ma Penthesilea, nel suo rapimento, manifesta una indicibile felicità: il solo fatto di esistere la riempie di gioia, dal momento che si sente perfettamente preparata a morire. È colta da una totale amnesia per quanto è appena accaduto. Le Amazzoni tornano a Temischra, lei

invece, eludendo il premuroso intervento di alcune compagne, dopo un istante di intenso raccoglimento, si trafigge più volte con un pugnale⁷².

⁷²Per la trama fonte: Christian David, *Il fascino dell'illimitato*, tradotto da Saverio Parise, Tratto dal libro *L'etat amoureux*, Editore Liguori, Napoli.

III.2. Origine del mito

Kleist attinge al dizionario mitologico di Benjamin Hederich, il *Gründliches mythologisches Lexicon*, uscito nel 1770 a Lipsia a cui attingevano anche Goethe e Schiller.

Il mito narra che Penthesilea, regina delle amazzoni e figlia di Marte e Otrera fu uccisa da Achille che finì per innamorarsi del suo corpo inerme. La legge vigente tra le Amazzoni nasce in risposta storica a violenze maschili: Vexoride, re degli Etiopi, un giorno attaccò un clan della tribù degli Sciti. I suoi soldati abusarono delle donne del clan, le quali, capeggiate da Tanaide, durante le nozze a cui furono costrette, uccisero il partner con un pugnale.

Fondarono uno Stato di sole donne e decisero che non si sarebbero mai più legate a degli uomini. Tanaide, nel giorno dell'investitura a Regina, si amputò il seno destro in modo da riuscir meglio ad usare l'arco.

Questo Stato che rappresentava una funzione anti-maschile, al fine di assicurarsi una discendenza, celebrava ogni anno tre riti: La Festa delle Vergini, la Festa delle Rose e la Festa delle Madri.

Nella prima esse si armavano al fine di sconfiggere e fare prigionieri partner conquistati tra gli avversari e trascinarli in patria; la Festa delle Rose consisteva nell'accoppiamento con gli stessi e nella Festa delle Madri i prigionieri venivano lasciati liberi di tornare nella loro patria.

La scelta del partner non è concessa ma lo dovevano conquistare e sconfiggere durante il combattimento. Notiamo quindi una rinuncia al sentimento individuale in nome della ragion di Stato e una privazione della loro femminilità con l'amputazione del seno destro.

III.3. Genesi

La composizione di *Penthesilea* risale all'estate 1806, come Kleist testimonia in una lettera a Otto August Rühle von Lilienstern del 31 agosto 1806. Essa apparve in tre diverse versioni: un manoscritto pervenutoci grazie a Ludwig Tieck e lasciatogli da Sophie von Haza moglie di Adam Müller, un frammento nella rivista *Phöbus* dove vennero pubblicate otto scene parallelamente alla nascita della rivista stessa e nel 1808, come opera completa presso l'editore Cotta con una tiratura limitata di 750 esemplari.

La tragedia fu rappresentata per la prima volta il 25 aprile 1876 presso il Berliner Königliches Schauspielhaus, grazie alla regia di Both von Hülsen.

III.4. Analisi

Penthesilea può essere definita la grande tragedia kleistiana della passione in cui dominano le pulsioni di competizione e di amore della protagonista per Achille.

La barbara frenesia di *Penthesilea* è l'opposto della calma olimpica della *Iphigenie auf Tauris* di Goethe.

Essa rappresenta una serie di forze che erompono e proprio per questo risulta un'opera più leggibile che rappresentabile a teatro. La violenza fisica presente nei due protagonisti è intrisa di una forte connotazione erotica.

Penthesilea presentata come una cagna, una lupa, una centaura, una belva, viene descritta con termini appartenenti sia al campo semantico della violenza che a quello dell'eros.

Notiamo nella tragedia un paradosso inconciliabile tra amore e ansia di dominare che porta Penthesilea al delirio finale.

Penthesilea, come sottolinea la germanista Anna Chiarloni: «Diventa il simbolo di un principio anarchico che sfugge a qualsiasi costrizione razionale, che non sa e non vuole assoggettarsi alla norma»⁷³.

Simbolo della contraddizione interna alla protagonista diviene, nel corso della tragedia, l'interscambiabilità *Küsse e Bisse*. Questa rima nella parte conclusiva del testo, conduce il lettore ad una chiave di lettura che cela l'insanabile discrepanza e ambiguità dei sentimenti.

L'apice dello scandalo nei lettori dell'epoca viene provocato dalla scena dello sbranamento di cui Penthesilea si rende conto di essere stata l'artefice a seguito di una stato quasi di "trance".

Essa brama il corpo di Achille fino a volerlo mangiare in un momento di massima pulsione erotico- passionale.

Essa infatti, alla fine della tragedia, dice di essersi sbagliata e di aver confuso l'amore con l'orrore, i baci con i morsi. Afferma infatti nella ventiquattresima scena:

⁷³ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, Torino, Einaudi, 1988, citato in introduzione di Anna Chiarloni, XIII.

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!
Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
Doch jetzt sag' ich dir deutlich, wie ichs meinte:
Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts.
2985⁷⁴
(Sie küsst ihn)

Il germanista Eugenio Spedicato così descrive l'eroina kleistiana: «Essa è una rappresentazione tragico-metaforica della via dell'anima, che è la via di una sublime marionetta costretta a divenire veggente e a perdere la sua innocenza, ma solo percorrendo la via della passione e del disumano, senza però che la sua nuova capacità possa portare agli altri e a sé stessa la salvezza».⁷⁵

Al fine di meglio interpretare la dualità della natura presente nella protagonista ci baseremo su un'importante analisi di Christian David contenuta in *Il fascino dell'illimitato*.

David afferma che Kleist non ha scritto che un dramma: «quello in cui ogni creatura è impegnata per il solo fatto di esistere».⁷⁶

L'insaziabilità di *Penthesilea* è la conseguenza di un'impossibile realizzazione di un'integrazione completa; egli descrive come «fascino dell'illimitato», quella forte tendenza della protagonista a rompere i limiti.

⁷⁴ Tu il più misero di tutti gli uomini, tu mi perdoni! Se ho scambiato una parola per l'altra, è solo perché non sono padrona del mio labbro impetuoso. Ma ora te lo dico chiaramente, quel che intendevo: era questo, amore mio, solo questo. (Lo bacia)

⁷⁵ Eugenio Spedicato, *Il Male Passionale, La Penthesilea di Kleist*, Firenze, Edizioni ETS, 2002,

⁷⁶ M. Robert, *Kleist*, L'Arche, 1955 Citato in Christian David, *Il fascino dell'illimitato*, Parigi, traduzione di Saverio Parise, p.2.

F. Wittels scrive che: «Non si può fare a meno di pensare che vi sia qualcosa di terribile in questo maestro di orrori, che egli sia guidato da una potenza infernale, da un'indicibile sofferenza morbosa, qualcosa di molto vicino alla follia e spesso francamente folle»⁷⁷.

L'aspetto dell'insaziabilità amorosa presente in *Phentesilea* è segno di un' insanabile conflittualità fra i sessi. La sua profondità deriva dal fatto che il conflitto non solo è interno alla relazione fra i protagonisti, ma è pure rappresentato nelle loro singole personalità.

David prosegue descrivendo il tema della castrazione come componente essenziale interna alla protagonista, tema collegato a quello dell'insaziabilità amorosa e dell'antagonismo sessuale tra Achille e Penthesilea, conflitto descritto come «insanabile»⁷⁸ e che divide in due parti l'animo dei protagonisti. Possiamo trovare in essi infatti una continua «ricerca di gloria e di gioia»⁷⁹, la cui irrealizzabilità porterà alla morte di entrambi. David sostiene che la morte fosse presente a livello inconscio in Penthesilea e Achille fin dal principio della loro attrazione reciproca. Egli mette in rilievo che le azioni dei protagonisti sono comprensibili se interpretate considerando il desiderio di morte, presente in essi fin dall'inizio della tragedia. Il loro amore è caratterizzato da una bramosia aggressiva che porterà all'epilogo finale e al loro annientamento.

⁷⁷ F. Wittels, «<< H. von Kleist, prussian junker and creative genius >>», in *American Imago*, vol. XI, n.1, 1954, citato in Christian David, *Il fascino dell'illimitato*, traduzione di Saveri Parise, p.4.

⁷⁸ Christian David, cit. p.9.

⁷⁹ Ivi, p.14.

III.5. Analisi dell'eccesso della furia omicida

Come mette in evidenza Giuseppe Panella in *Rifrazioni del sublime dall'orrore al Grottesco*:

Pentesilea, uccide ciò che ama, sbrana ciò che teneramente avrebbe accarezzato, polverizza il suo bisogno d'amore in preda alla furia incompota del distruggere. Il trionfo del negativo avviene in presenza di un positivo: le due qualità non si elidono, ma coesistono. Non scarica psicopatologica, ma descrizione metafisica, il dramma di Pentesilea è nell'irrisolubilità dell'antinomia tragica, nella irriducibilità dell'amore e dell'odio, nell'incommensurabilità del sentimento alla ragione e della passione all'ethos⁸⁰.

“Der ganze Schmutz zugleich und das Glanz meiner Seele”: sono le parole di Kleist scritte a Marie von Kleist per descrivere quanto Penthesilea rispecchi la sua personalità.

Il “bacio che è un morso ed il morso che è un bacio”⁸¹ rappresenta una contraddizione interna all'eros di cui Penthesilea è simbolo.

Per analizzare l'origine della valenza aggressiva nelle dinamiche comportamentali interne alla protagonista, David evidenzia che con Penthesilea : «Kleist obbedisce all'ascensione di una lava sgorgata dalle più profonde regioni dell'essere, e, a ogni verso delle sue tragedie, il dilagare delle immagini violente, folgoranti, aliene da ogni controllo intellettuale, attesta che, nel momento della creazione, il poeta, al pari dei suoi eroi, è in uno stato di seconda vista, in cui i fantasmi degli abissi interiori affiorano da soli alla superficie visibile del linguaggio»⁸².

La violenza presente nei comportamenti della protagonista deriva dal desiderio di proprietà stessa dell'amore. L'aggressione amorosa avviene mediante una dinamica di attrazione e opposizione osservabile in entrambi. Quando Penthesilea si sveglia dallo stato “di trance”

⁸⁰ Giuseppe Panella in *Rifrazioni del sublime dall'orrore al Grottesco* saggio pubblicato in *Retroguardia- Il testo letterario, quaderno elettronico di critica letteraria* a cura di Francesco Sasso, 2009, p.11.

⁸¹ Ivi, p. 12.

⁸² Béguin, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 428-429.

entro cui ha compiuto lo smembramento, decide di togliersi la vita in uno stato di totale coscienza.

Una conseguenza diretta della manifestazione dell'inconscio, nel tentativo di ricongiungere le parti di un sé completamente disgiunto. David descrive l'impresa amorosa della tragedia come: «una caccia senza tregua».⁸³ La protagonista prova attrazione verso Achille ma, per amarlo, una condizione essenziale è quella di vederlo sconfitto, nonostante fosse attratta dalla figura di Achille vittorioso, «E' l'Achille- Sole che ella ama»⁸⁴, prosegue David.

L'insaziabilità amorosa viene descritta ad un livello così intenso che la duplice ambiguità fra desiderio di amore e desiderio di sopraffazione, porta il desiderio di amore a divenire desiderio di annientare e smembrare il corpo dell'amato al fine di possederlo interamente. Penthesilea trasforma quindi l'amore in morte al fine di renderlo eterno. Nell'analisi di David viene riportata una citazione di J.Cassou, secondo il quale l'atto di cannibalismo finale della tragedia si svolge in una sorta di «sonnambulismo tragico»⁸⁵.

Come afferma Renato Saviane proprio tale interferire cannibalico sul corpo dell'uomo amato-odiato significa non disprezzo bensì :«infinito amore e desiderio di comunione totemica, annullamento del sé e fusione compiuta con l'altro».⁸⁶

Egli prosegue indicando come il cannibalismo diviene una metafora di :«un amore assoluto che aspira all'identificazione, alla comunione perfetta di due individualità».⁸⁷

Un'analogia evidente possiamo notarla nel comportamento delle baccanti nel mito di Orfeo, dove le baccanti attuano lo stesso processo distruttivo dilaniando il corpo di Orfeo nel momento in cui non possono possederlo.

⁸³ Christian David, cit. p.19.

⁸⁴ *Ivi*, p.26.

⁸⁵ Christian David, cit. p.20

⁸⁶ Renato Saviane, cit. p.90.

⁸⁷ *Ivi*, p.96.

III.6. Origine del mito di Orfeo ed analogie con Penthesilea

La Fabula di Orfeo, opera teatrale scritta dall'umanista Angelo Poliziano tra il 1478 e il 1483, racconta il mito di Orfeo, seguendo le opere Di Virgilio (Georgiche) e di Ovidio (Le metamorfosi). Orfeo, il primo cantautore di cui si ha notizia, è figlio di Apollo Dio della musica e Calliope, la Musa del Canto.

Ogni creatura amava Orfeo ed era incantata dalla sua musica e dalla sua poesia, ma Orfeo aveva occhi solo per una donna: Euridice, figlia di Nereo e di Doride che divenne sua sposa. Un giorno, nei pressi di Tempe, nella vallata del fiume Peneo, Euridice incontrò Aristeo che cercò di abusare di lei. La ragazza cercando di sfuggire calpestò un serpente che la morse provocandone la morte. Orfeo, disperato, decise di scendere nell'Ade con la speranza di ricondurla sulla terra. Lì il suo canto impietosisce Plutone e Proserpina, cosicchè gli viene concesso di poter riavere la sua donna, ma egli, nel tragitto tra il mondo infernale e il mondo terreno, non deve voltarsi indietro.

Il poeta, credendo di essere giunto sulla terra, si volta e perde così Euridice. Orfeo resterà fedele al suo amore per lei e per questo morirà ucciso dalle Menadi, le sacerdotesse di Dionisio. che, sentendosi rifiutate e non potendolo possedere, lacerano il suo corpo.

La testa del poeta, staccata dal collo e gettata nel fiume dell'Ebro, rimane a galla e mentre viene trasportata dalla corrente continua a cantare e invocare Euridice:

La strada lunga di paure ormai compiuta,
Euridice saliva all'aria della terra
dietro ai passi di Orfeo- era questa la legge
di Proserpina – quando una demenza, perdonabile
490 se i Mani perdonassero, fermò l'incauto amante:
e si volse immemore a guardare lei che pareva
attesa ombra su l'orlo della luce. Allora tutta
si disperse quella dura fatica; rotti
furono i patti dell'abisso e fu tre volte udito
495 per gli stagni di Averno un orrido fragore.
Il breve dono di lei era una voce: "Quale follia,
Orfeo, è questa che miseri ci perde?
Ecco la morte indietro mi richiama
e il naufrago viso mi nasconde il sonno.

500 Addio: mi riporta la notte alle sue rive grandi
 e vane tendo verso te, ah! non più tua, le mani".
 E poi subito sparve sciolta come fumo
 lieve nell'aria; e più non vide
 lui che vaghe ombre toccava, lui che voleva
 505 parlare della luce. Né il nocchiero dell'Orco
 volle mai più che passasse qualcuno lo stagno.
 Che fare? Ove andare or che la sposa era stata due volte
 rapita? Come commuovere i Mani piangendo, come gli Dei
 cantando? Ella già fredda ormai nella barca di Stige
 510 navigava. E dicono ch'egli la pianse sotto una rupe
 alta per sette mesi continui dov'è dello Striamone
 più sola la riva; e narrava il dolore tra gli antri
 ammansendo col canto le tigri e muovendo le querce.
 Così un usignolo infelice tra l'ombra del pioppo
 515 lamenta i suoi figli perduti, che un crudo aratore
 gli tolse implumi dal nido; e piange la notte
 e sul ramo compie il suo flebile verso
 ed empie di meste note i luoghi d'intorno.
 Amore non più, nozze non più lo attraevano.
 520 Ma solo errava tra i ghiacci Iperborei e lungo
 le rive nevose del Tanai, tra i campi Rifèi
 sempre coperti di gelo, piangendo la morta Euridice
 e l'inutile dono di Dite. Le madri dei Ciconi,
 per tanta pietà disprezzate, tra l'orgia di Bacco
 525 notturna, sbranato sparsero il giovane ai campi.
 I gioghi dell'Ebro portavan la testa staccata
 dal candido collo; e la voce, la lingua ormai fredda,
 chiamava Euridice, mentre il respiro fuggiva, Euridice
 misera. E la riva del fiume rispondeva Euridice." ⁸⁸

Nel verso 293 della *Fabula di Orfeo* scritta da Poliziano troviamo la descrizione della scena in
 cui le Menadi indignate dal rifiuto di Orfeo decidono di farlo a pezzi:

Ecco quello che l'amor nostro disprezza!
 Oh sorelle, oh sorella, diamogli la morte!
 Tu scaglia il tirso e tu quel ramo spezza,
 tu piglia il sasso, o il fuoco, e gitta forte,
 tu corri e quella pianta li scavezza.
 Oh, facciam che pena il tristo porte!
 Oh, caviamogli il cor dal petto fora!
 Mora lo scellerato, mora, mora!⁸⁹

⁸⁸ Virgilio, Georgiche, Tutte le opere. Versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, Sansoni, Firenze 1975, citato in

M.R. Tabellini, P. Fertitta, F. Tozzi, Le opere e il tempo, G.B. Palumbo Editore, p. 2 Modulo III.

⁸⁹ Luciano De Crescenzo *I Miti dell' Amore* Cles (TN) Arnoldo Mondadori Editore 1991, pp.104-105.

III.7. Conflitto tra individuo e ragion di Stato

Nelle amazzoni il ruolo tradizionale di genere maschile e femminile viene sovvertito. Questo Stato di sole donne, concepite come creature irrazionali e ferine, si basa sui principi dell'utilità; i sentimenti e le libertà individuali vengono sacrificati a favore della comunità. Penthesilea non riesce a trovare un compromesso tra la sua identità di amazzone e l'aspirazione ad una felicità individuale nella realizzazione dell'amore che prova per Achille.

In essa è concentrato ciò che più rappresenta gli eroi kleistiani:

Una smisurata e disperata volontà di conquista e di gloria, una cieca furia di distruggere tutto, ma anche un'assai consapevole risolutezza di sacrificare in primo luogo se stesso, poichè il guerriero soltanto nell'ebbrezza del sacrificio può conseguire quella grandezza, verso la quale è spinto dal demone⁹⁰.

Gli eroi kleistiani sono quindi tenaci lottatori, ma non lottano per scopi che interessano altri esseri umani, lottano al fine di realizzare il proprio destino.

La "modernità" di Kleist è proprio nella sua versione del mito che non esclude i lati più spaventosi e nascosti, ma li usa come strumenti atti a rappresentare la lotta dei suoi eroi divisi dalla realtà dei propri sentimenti e quella di una società che li ostacola. Questa tragedia può essere letta come un appello contro la rigidità delle istituzioni e dello Stato. Con le sue opere egli dimostra come riscatta il sentimento rispetto al codice sociale. Egli fa un appello ad una società più umana dove venga valorizzata la propria individualità. Il dramma di Penthesilea nasce infatti dall'inconciliabilità tra il suo essere amazzone e l'attrazione che prova per Achille, è una tragedia interiore che divide il suo animo tra sfera privata e la fedeltà alle norme, conflitto aggravato dal suo essere regina e quindi rappresentante del suo popolo e dei suoi valori.

⁹⁰ Latislao Mittner *Storia della Letteratura Tedesca dal Pietismo al Romanticismo* Milano, Giulio Einaudi Editore, 1977, p.873

E' tradita dalle sue stesse emozioni non appena scorge Achille:

[...] Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft:
Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,
Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr
Die Welt in helle Flammenlohe auf.⁹¹
(vv. 68-71)

L' attrazione tra i due è reciproca ma è quella di Penthesilea a essere distruttiva. Ella, scegliendosi il proprio avversario, infrange le leggi del suo Stato, per seguire quelle dei suoi sentimenti. Penthesilea cerca Achille perché le è stato profetizzato dalla madre:

[...] Sie sagte: "geh, mein süßes Kind! Mars ruft dich!
Du wirst den Peleiden dir bekränzen:
Werd' eine Mutter, stolz und froh, wie ich"⁹².
(vv. 2137-2139)

Possiamo vedere in lei una moderna innovatrice che infrange l'ordine della ragion di Stato e sostituisce alla sacralità istituzionalizzata quella affettiva: sacra diventa la volontà della propria madre.

La violenza bestiale di Penthesilea che sfocia in un atto di cannibalismo rispecchia il suo tentativo di uscire dalla «logica perversa della civilizzazione»⁹³.

Penthesilea appare come una metafora della società segnata dal conflitto, mostra come la società civilizzata regolata da norme e statuti, non garantisce la pace ma aumenta un meccanismo di diffidenza tra i membri della sua stessa comunità.

La connotazione animalesca è riservata ai due protagonisti nel momento in cui decidono di violare le norme comportamentali alla base dei loro popoli.

⁹¹ H. von Kleist, *Penthesilea*, introduzione di R. Rossanda, traduzione di P. Capriolo, Venezia, Marsilio, 2008
Trad.: "[...] Quand' ecco, i suoi occhi / Si posano sul Pelide: e un rossore improvviso le
colora / Il volto scendendo sino al collo, come se tutt' intorno a / Lei il mondo ardesse in
chiare vampe di fuoco".

⁹² H. von Kleist, *Penthesilea*, trad.: "Penthesilea: [...] Lei disse: "Và, mia dolce figliola! Marte ti / Chiama! Tu
incoronerai il Pelide: diventa una madre orgogliosa e felice come me...".

⁹³ Renato Saviane, p.81.

Le Amazzoni prevedono la guerra al fine di garantire il proseguimento della loro specie, ma esse non mirano all'espansione territoriale. Attribuiscono al genere maschile la sola funzione di strumento riproduttivo; dopo il Rito delle Rose i prigionieri tornano infatti nelle loro patrie e le amazzoni preservano la loro specie con le loro figlie femmine e vivendo in uno stato di totale uguaglianza assoggettate alle loro leggi interne.

Secondo Hans M. Wolff : «Lo Stato delle Amazzoni non è altro che lo Stato ideale dell'illuminismo e l'ardita realizzazione pratica di quella utopia che la Rivoluzione francese aveva tentato invano di concretizzare»⁹⁴.

Sia Ulisse che le sacerdotesse cercano di arginare la ribellione dei due protagonisti alle loro leggi interne e danno il comando di legarli. I Greci infatti appoggiano Achille nella sua battaglia; Diomede dice:

Lasst uns vereint, ihr Könige, noch einmal
Vernunft keilförmig, mit Gelassenheit,
Auf seine rasende EntschlieÙung setzen
(vv.229-231)

In un meccanismo analogo le Amazzoni non considerano più Penthesilea essere degna del suo ruolo di Regina e rappresentante del loro Stato:

Du bist, in Flammen wie du loderst, nicht
Geschickt, den Krieg der Jungfrauen fortzuführen
(vv.796-797)

L'eros, nella sua essenza anarchica, provoca una ricerca verso il diritto del singolo soggetto, in netto contrasto con l'interesse comunitario. La legge amazzonica che vieta il libero arbitrio nella scelta del proprio compagno, attua una repressione dell'istinto ed è esplicitamente «anti-individualistica»⁹⁵.

Ad un primo impatto può sembrare evidente che sia l'istinto a portare allo smembramento e alla morte; ma analizzando meglio le dinamiche che hanno portato alla tragedia, si osserva

⁹⁴ Hans M. Wolff *Heinrich von Kleist als politischer Dichter*, p. 450 citato in Saviane, p.89.

⁹⁵ Renato Saviane, cit. p.88.

come siano la razionalità e le norme istituzionali che prevedono l'annullamento della realizzazione del singolo individuo a provocare la ribellione.

Possiamo notare fin dall'inizio del combattimento reciproci segnali di attrazione tra i due protagonisti, gli inseguimenti delle prime scene sembrano «i primi corteggiamenti giocosi di due innamorati che alla fine manifestano un violento desiderio di sopraffazione e sottomissione dell'altro»⁹⁶.

Dopo aver visto Achille per la prima volta, ella ne rimane abbagliata⁹⁷:

wie wenn zur Nachtzeit
Der Blitz vor einen Wandrer fällt, die Pforten
Elysiums, des glanzerfüllten, rasselnd,
Vor einem Geist sich öffnen und verschliessen.
(vv.2213-2216)

Già dal primo scontro con le amazzoni gli avversari greci notano la determinatezza e l'implacabilità con cui Penthesilea insegue Achille. A Diomede essa appare come un animale feroce che insegue instancabilmente la sua preda:

So folgt, so hungerheiß, die Wölfin nicht,
Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill.
(vv. 163-166)⁹⁸

In Penthesilea, l'immagine dell'innamorato successivamente si sdoppia. Ella percepisce Achille non più come un avversario ma come un amante a cui abbandonarsi completamente. Questo si può osservare nel verso 1388, che vede Penthesilea in un momento di completo abbandono: «Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich!»

⁹⁶ Renato Saviane, p.90.

⁹⁷ Renato Saviane, p.84.

⁹⁸ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, cit. p.46.

Achille si toglie quindi i suoi attributi guerreschi e i due appaiono liberi dai condizionamenti dei rispettivi popoli:

O lass mich Prothoe! O lass das herz
Zwei Augenblick in diesem Strom der Lust,
Wie ein besudelt Kind, sich untertauchen;
Mit jenem Schlag in seine üppgen Wellen
Wäscht sich ein Makel mir vom Busen weg.
(vv.1674-1678)

Le tradizioni e i codici di appartenenza si rivelano però infine più potenti e hanno il sopravvento, provocando una subordinazione degli stessi alle esigenze della comunità.

Pentesilea si trasforma in una furia, vuole riconquistare i prigionieri che erano stati la ragione del combattimento e distruggere Achille, visto come la causa della sua deviazione.

La scena viene descritta dal verso 2658, in cui vediamo lo stupore di Achille di fronte all'aggressione di quella furia e la sua ferocia nell'azzannarlo:

Sich über ihn, und reisst, reisst ihn beim Helmbusch,
Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,
Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,
Dass von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!
Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:
Pentesilea! meine Braut! Was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?
Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher,
Auf öden Schneegefilden heulend treibt;
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.

III.8. Penthesilea e Achille: il genere come realtà interscambiabile

Dalle personalità di Penthesilea e Achille dipende il destino di due eserciti, la loro reciproca attrazione è irrefrenabile, l'obiettivo fondamentale è di sottomettere e conquistare l'altro, come si può notare dalle parole di Achille verso i greci:

Kämpft ihr, wie die Verschnittnen, wenn ihr wollt;
Mich einen Mann fühl ich, und diesen Weibern,
Wenn keiner sonst im Heere, will ich stehn!⁹⁹
(vv. 587-589)

Possiamo scorgere una confusione dei ruoli tra i due eroi e una sessualità interscambiabile tra gli stessi, l'altro è una preda da cacciare e da inseguire.

Durante il breve idillio con Achille Penthesilea mostra la sua femminilità abbandonandosi liberamente ai suoi sentimenti. La mescolanza di tratti maschili e femminili, animali e umani, la fanno apparire come una creatura *halb Furie, halb Grazie* come dirà Achille nella scena ventunesima della tragedia.

Penthesilea si può definire un «körperdrama», in cui il corpo non è luogo di armonia, bensì un luogo di contraddizioni. La protagonista incarna questa ambivalenza essendo descritta come un essere scisso, donna e animale allo stesso tempo.

Il suo volto riassume la sua contraddizione interna, come spiega Laszlò F. Földényi in *im Heinrich von Kleist Im Netz der Wörter* essa è portatrice di due «unverständlichen Exstremen»¹⁰⁰, egli prosegue nel capitolo *Grazie*, descrivendo come Penthesilea sia una figura che unisce in sé entrambi i sessi: «Sie vereinigt in sich die Extreme beider Geschlechter, ist radikal, hysterisch und lässt beim Aufeinanderprallen der Extreme jenen tiefe Mangel aufblitzen, den sie mit jeder ihrer Gesten kompensieren möchte».¹⁰¹

⁹⁹ H. von Kleist, *Penthesilea*, cit. p.p.78-80

Trad.: «Achille: Combattete voi, se vi aggrada, / Come i castrati; io mi sento uomo, e affronterò queste / Femmine anche se dovessi essere il solo in tutto l'esercito!».

¹⁰⁰ Laszlò F.Földényi in *im Heinrich von Kleist Im Netz der Wörter*, München, Matthes & Seitz Verlag GmH, 1999, P.147.

¹⁰¹ Laszlò F.Földényi in *Heinrich von Kleist Im Netz der Wörter*, cit. p.173

La prima Sacerdotessa, descrive Penthesilea come una Vergine che prima della sua perdita di razionalità fosse un simbolo di grazia:

Die erste Priesterin:
Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!
In jeder Kunst der Hände so geschickt!
So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!
So voll Verstand und Würd' und Grazie! [...]
Sie war wie von der Nachtigall geboren,
Die um den Tempel der Diana wohnt.[...]
Moroe: Jetzt seht sie lautlos da, die Grauenvolle,
Bei seiner Leich'
2678-2696¹⁰²

Il suo animo tormentato fa di lei una figura di una moderna tragicità. Kleist rappresenta l'eros in modo radicale come una guerra tra il genere maschile e femminile e la guerra viene vista come una sorta di esaltazione delle pulsioni erotiche.

Come afferma Renato Saviane, Penthesilea rappresenta: «una donna che si eleva alla stessa dignità, energia e volontà sopraffattrice del maschio».¹⁰³

Achille e Penthesilea si scontrano alla pari, ambedue con la stessa volontà di sopraffare e, come prosegue Saviane: «nella sopraffazione di mostrare all'altro il proprio amore»¹⁰⁴.

Importante è l'accostamento tra «Küsse» e «Bisse». Nello scambio tra gli stessi, notiamo l'irruzione del corpo e della sua fragilità:

PENTHESILEA : Kust' ich ihn tot? [...]
Nicht? Kust' ich nicht? Zerrissen, wirklich? sprecht? [...]
So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
kann schon das eine für das andere greifen. [...]
(2976-2986)

La brama di Penthesilea sul corpo di Achille si può leggere “letteralmente” come il suo desiderio di inglobare in se stessa l'amato:

PENTHESILEA : Wie manche, die am Hals des Freundes hangt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,

¹⁰² Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, cit.p.248.

¹⁰³ Renato Saviane, cit.p.91.

¹⁰⁴ Ivi, p.92.

Das sie vor Liebe gleich ihn essen konnte;
Und hinterher, das Wort bepruft, die Narrin! [...]
Sieh her: als ich an deinem Halse hing,
Hab' ich's wahrhaftig Wort fur Wort getan;
Ich war nicht so verruckt, als es wohl schien¹⁰⁵. (2992-2999)

La frammentazione della totalità del suo animo e l'irruzione del *Nicht-Ordnung* sono rappresentate dalla trasformazione di Penthesilea da Grazia a Furia, trasformazione che testimonia la *Gebrechlichkeit* dell'essere umano. Lei non domina più la sua ragione, e nemmeno il suo corpo, le sue labbra vengono descritte come *raschen Lippe* e la sua incapacità di distinzione tra significato metaforico e applicabilità concreta del significato delle parole porta ad un finale annientamento del corpo:

Penthesilea: Ich zerriss ihn.
Prothoe: O meine Königin![..]
Penthesilea: Küsst ich ihn tot?
Die erste Priesterin: O Himmel!
Penthesilea: Nicht? Küsst ich nicht? Zerrissen wirklich?sprecht?
Die Oberpriesterin: Weh'! Wehe! Ruf' ich dir. Verberge dich!
Lass fürder ew'ge Mitternacht dich decken!
Penthesilea: So war ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das Eine für das Andre greifen.
2978-2982

¹⁰⁵ Trad: Quante sono che, le braccia al collo dell'amico dicono di amarlo tanto che per amore potrebbero mangiarselo addirittura; ma poi, assaporata la frase, le stolte ne sono già sazie fino alla nausea. Ebbene, caro, io non mi comportai così. Guarda qui: quando io ti cinsi le braccia al collo, quella cosa la feci davvero alla lettera: non ero così pazza come potevo sembrare. Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, Venezia, Letteratura Universale Marsilio, 2008, p.277.

III.9. Tratti autobiografici in Penthesilea

Penthesilea è l'eroina che rispecchia sostanzialmente il velo di mistero avvolto attorno all'autore. Come afferma Anna Maria Carpi: «La Penthesilea è fra le opere di Kleist quella che, sotto il travestimento mitico, è più vicina a una confessione o a una resa dei conti con se stesso»¹⁰⁶. Nel paragrafo 3.5 è stato dimostrato come Penthesilea sia una tragedia che rappresenta il conflitto tra la ragion di Stato e quella del suo cuore, proprio quel conflitto che porterà l'eroina, come poi accadrà all'autore, al suicidio. Il suicidio dell'eroina viene preannunciato nel corso dell'opera nel momento in cui lei si dichiara essere «matura per la morte». Le medesime parole usate dall'autore in una lettera a Marie nel momento in cui era prossimo al suicidio.

Penthesilea nel momento in cui ha l'illusione di portare Achille con sé, come prigioniero di guerra, a Temischira, è preda di una felicità tale da farla sentire pronta a morire ed esclama: «Zum Tode war ich nie so reif als jetzt (v. 1682)»; in modo analogo nella scena finale ripete la gioiosa esperienza dell'annullamento individuale: «Ich bin so selig, Schwester! Überselig! Ganz reif zum Tod, o Diana, fühle ich mich!» (vv.2864-2865)

Fin dall'inizio la protagonista ci appare come una figura dalla duplice natura, la sua femminilità racchiude in sé caratteristiche ritenute tipicamente maschili come l'aggressività e l'abilità nel combattimento, aspetti caratterizzanti di una creatura androgina.

Non vi sono testimonianze dirette che Kleist abbia avuto rapporti sessuali con donne o con uomini; come afferma Anna Maria Carpi è perciò dentro l'amazzone «metà Furia, metà Grazia» che si consuma il conflitto fra parte femminile e parte maschile dell'autore.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Anna Maria Carpi Notizie sui testi e note di commento in *Heinrich von Kleist Opere, cit.* p.1179.

¹⁰⁷ Anna Maria Carpi nel saggio introduttivo di *Heinrich von Kleist Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, i Meridiani, 2011, p. XX.

Kleist infatti, come abbiamo già posto in rilievo, scrive alla cugina Marie come egli in Penthesilia abbia posto tutto il suo intimo essere, tutta la sozzurra e tutto lo splendore della sua anima¹⁰⁸. La parola Sozzurra i contemporanei preferiscono interpretarla più con Schmerz, dolore, che Schmutz, sporcizia.

Rossana Rossanda mette in luce come egli per sozzurra intende, l'irrazionale, «il non riducibile ad umana razionalità»¹⁰⁹ che odiernamente viene inteso con il concetto di inconscio.

¹⁰⁸ Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811, a cura di Klaus Müller-Salget e Stefan Ormanns, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997 (IV vol. dell'edizione Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden citato in Anna Maria Carpi nel saggio introduttivo di *Heinrich von Kleist Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, i Meridiani, 2011, p. XX.

¹⁰⁹ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, introduzione di Rossana Rossanda, cit. p.14.

III.10. Ricezione di Penthesilea: il mito in chiave kleistiana

L'effetto che il testo produce negli ascoltatori Kleist lo descrive alla cugina Marie, scrivendole che Penthesilea sembra fatta più per gli uomini che per le donne e che anche tra il pubblico maschile, essa aveva incontrato il favore solo di alcuni.

Nella lettera prosegue con delle osservazioni sul teatro, indicando come egli fosse del parere che le donne non dovessero andare a teatro e che qualora andassero, bisognava predisporre degli spettacoli per loro.

Secondo l'autore il teatro greco non avrebbe mai potuto svilupparsi se le donne non ne fossero state completamente bandite¹¹⁰.

Penthesilea suscitò ai tempi di Kleist unanime ribrezzo e, ad eccezione di Adam Müller, fu giudicata essere un insulto al canone e alla bellezza weimariani.

Johann Wolfgang von Goethe e Schiller scorgevano nell'arte dei Greci, in base ad una formulazione di Johann Joachim Winckelmann, «nobile semplicità e quieta grandezza»¹¹¹, un ideale modello in cui coincidevano individuo e società, bene e bello.

In una lettera indirizzata a Kleist Goethe commenta: «Mit der Penthesilea kann ich mich *noch* nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so *fremden* Region daß ich mir Zeit nehmen muß in beide zu finden».¹¹²

Dalle sue parole emerge la sua difficoltà nell'accostarsi ad un'opera che pare sconvolgere tutti gli ideali del razionalismo illuminista, del modello estetico winckelmanniano e del

¹¹⁰ Anna Maria Carpi, *Heinrich von Kleist, Opere*, cit. p.1776.

¹¹¹ Anna Maria Carpi, *H.v.K Opere*, cit. p. 1175.

¹¹²J. W. Goethe, cit. in P. Goldammer, *Heinrich von Kleists "Penthesilea". Kritik der Rezeptionsgeschichte als Beitrag zur Interpretation*, in *Impulse*, 1 (1978) in Gerhard Schulz *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, Zweiter Teil, München C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1989, p.201.

Trad.: "Con la Penthesilea non riesco ancora ad acquistare dimestichezza. Discende da un popolo così favoloso e si muove in una regione così straniera che devo prendermi del tempo per abituarli ad entrambe le cose".

classicismo di Weimar. Pentesilea, come pone in evidenza Rossana Rossanda :«E' l'opposto dell'immaginabile accettabile del femminile».¹¹³

Nel periodo illuminista l'antichità classica è considerata un modello massimo da imitare; esso rappresentava l'equilibrio e l'armonia, basi di ogni espressione artistica e letteraria. Un ideale fondato sulla ragione, non conciliabile con l'irrazionale kleistiano, in cui la passione, la follia e l'inconscio sono aspetti caratterizzanti.

Come osserva Anna Chiarloni: «All'arte goethiana di temperare armoniosamente le passioni contrastanti, all'umanesimo morale di Ifigenia, Pentesilea oppone l'irrompere del senso e della follia»¹¹⁴.

Pentesilea esprimeva un'immagine del femminile ritenuta al tempo inaccettabile. Lo studioso ungherese György Lukács definisce così Kleist:

il tenente di vecchio stile prussiano, che in pari tempo è diventato il precursore delle moderne tragedie delle passioni monomaniache, della disperata e invincibile solitudine dell'uomo nella società capitalistica, il precursore delle moderne tragicommedie dell'isterismo, il primo iniziatore dell'imbarbarimento dionisiaco dell'antichità, della distruzione dell'umanesimo attinto dall'antichità¹¹⁵.

Nella *Pentesilea* notiamo l'influsso della cultura militare a cui appartiene l'autore, che si riflette nel lessico utilizzato, l'irrompere dell'irrazionale e soprattutto una rivisitazione anticlassicista dell'antichità. In questa tragedia lo scenario bellico condiziona l'uso delle metafore, costruite su due elementi portanti: l'elettricità e l'animalità. La scena è caratterizzata da:

nuvole cariche di elettricità s'inseguono e scaricano con tuoni e saette la loro energia accumulata. Anche i singoli combattenti sono carichi di energia elettrica, che devono vicendevolmente lanciarsi addosso per sopraffarsi e distruggersi, o semplicemente per

¹¹³ Rossana Rossanda, introduzione a *Pentesilea*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p.15.

¹¹⁴ Anna Chiarloni, introduzione in *Heinrich von Kleist, Pentesilea*, traduzione di E.Filippini, Tonino, Einaudi, 1988, p. VII.

¹¹⁵ G. Lukács, *Realisti Tedeschi del XIX secolo*, traduzione di F. Codino, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 22.

scaricare un eccesso di tensione e riconquistare un equilibrio fra le polarità contrapposte¹¹⁶.

Barbara Sinisi in *Ruoli e sessualità nella fortuna critica della Penthesilea di Heinrich von Kleist* evidenzia come questa tragedia, per quanto non fosse apprezzata nella società contemporanea a Kleist, poichè considerata essere frutto del disordine psichico dell' autore, venne rivalutata ed apprezzata a partire dagli inizi del Novecento, come una tragedia attuale simbolo della Modernità.

Barbara Sinisi riporta un importante passaggio di Maximilian Nutz secondo il quale: «Il terrore generato negli ascoltatori dalla scena dello smembramento orgiastico dell'amato è strettamente connesso all'infrazione delle norme culturali che il poeta opera, non solo attraverso una rivisitazione anticlassicista dell'antichità classica, ma attraverso la rappresentazione dell'ambivalenza del desiderio femminile, sospeso tra commovente devozione e passione distruttrice».¹¹⁷

Bisognerà attendere oltre un secolo infatti per averne la prima messa in scena quando, nel 1811, l' attrice Henriette Hendel-Schütz, al Berliner Nationaltheater, interpretò alcune scene di *Penthesilea*. Perché l'opera venga rappresentata al Königliches Schauspielhaus di Berlino si attenderanno altri sessantacinque anni ed il testo usato verrà modificato e in gran parte censurato. La vera messa in scena della tragedia avverrà dopo altri sedici anni a Monaco.

¹¹⁶ Le curiose elucubrazioni circa gli influssi delle scoperte scientifiche sull'opera di Kleist in Herminio Schmidt, *Kleist Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Bern-Stuttgart, Haupt 1978, citato da Renato Saviane, p. 87.

¹¹⁷ M. Nutz, „Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen“. *Verstörung und Faszination in Diskurskontexten – zur Rezeptionsgeschichte von Kleists Penthesilea*, in Lubkoll, Ch., Oesterle G. (a cura di), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik* (Stiftung zur Romantikforschung Band XII), Würzburg 2001 citato in Barbara Sinisi *Ruoli e sessualità nella fortuna critica della Penthesilea di Heinrich von Kleist*, <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009

Penthesilea non sconvolge solamente i canoni di classicità greca, ma incarna tutto ciò che si può considerare disarmonico ed in netto contrasto con la caratterizzazione del genere femminile dell'epoca. La violenza dell'atto di cannibalismo rende infatti non rappresentabile la tragedia e nella recensione del 28 dicembre 1808 in *Miszellen für die Neueste Weltkunde* e Goethe si esprime nei confronti di Penthesilea come un'opera che «offende il buongusto e fa indignare la delicatezza» in quanto « il disgustoso non può essere oggetto delle belle arti». ¹¹⁸

Barbara prosegue citando un giudizio dello stesso Tieck che si occuperà degli scritti postumi di Kleist, secondo il quale la raffigurazione di Penthesilea andava :«al di là di ogni verosimiglianza» ¹¹⁹.

Il concetto di «ninfomania» ¹²⁰ venne usato nel corso del diciannovesimo secolo da un filone interpretativo per descrivere la personalità di Penthesilea.

Krafft-Ebing in *Psychopathia sexualis* definisce questa tragedia come un classico esempio di sadismo femminile scritta da un autore dalla:«mente disturbata» ¹²¹ e afferma che la mancata accoglienza dell'opera da parte dei lettori era causata da una sorta di autodifesa dei lettori stessi verso una sfera intesa come patologica. Venivano bandite tutte quelle caratteristiche del genere femminile che avrebbero potuto compromettere la concezione del genere femminile vigente all'epoca.

¹¹⁸ H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen* (1957), Frankfurt a. M. & Leipzig 1992, p.283, citato in Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

¹¹⁹L. Tieck, introduzione a H. v. Kleist, *Hinterlassene Schriften*, 1821, in:*Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, a cura di H. S. Sembdner, München 1996, p. 603, citato in Barbara Sinisi cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

¹²⁰Cfr. R. Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur* (1855), in H. Sembdner (a cura di), *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Frankfurt a. M. 1984, p. 606,citato in Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

¹²¹ Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1886), in H. Sembdner (a cura di), *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Frankfurt a. M. 1984, p. 61, citato da Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

Barbara Sinisi spiega come sia la modernità di Penthesilea ad essere la causa del fallimento iniziale nella sua ricezione: si assiste infatti ad una totale rivalutazione della tragedia all'inizio del ventesimo secolo. Per la sua comprensione si sono dovuti aspettare due secoli entro i quali abbiamo assistito ad un generale cambio di «paradigma estetico-culturale»¹²².

Nel Saggio viene riportato un'importante osservazione di Maximilian Nutz, secondo il quale: «tale modernità è strettamente connessa al ribaltamento di un ordine di genere che si è imposto durante tutto il diciottesimo secolo come discorso dominante sul rapporto naturale tra uomo e donna»¹²³.

Il cambiamento del contesto culturale provoca una diversa chiave di lettura della tragedia. Cambiamento che si può notare infatti nella differenza che intercorre tra la rappresentazione avvenuta nel 1876 al Königliches Schauspielhaus di Berlino e quella avvenuta nel 1911 al Deutsches Theater interpretata da Gertrud Eysoldt.

Nella prima rappresentazione, il testo viene completamente riformulato da Salomon Mosenthal, il quale censura tutti i riferimenti di tipo sessuale dal corpo del testo. Nonostante queste censure il testo non viene apprezzato. Nella seconda invece si dà molta importanza all'aspetto sessuale.

Secondo Ernst Stadler in un *essay* del 1909 il fascino di Penthesilea giace proprio in questo binomio di «desiderio sessuale» e «sentimento di vendetta».¹²⁴

¹²² Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

¹²³ Maximilian Nutz, *Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen*. *Verstörung und Faszination in Diskurskontexten – zur Rezeptionsgeschichte von Kleists Penthesilea* Citato da Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

¹²⁴ E. Stadler, *Penthesilea*, in «Straßburger Neue Zeitung», 24.10.1909, citato in P. Goldhammer (a cura di), *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*, Berlin & Weimar 1976, p. 454, citato da Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

Sinisi pone in evidenza come questo cambiamento nella ricezione del dramma porti a considerare il desiderio sessuale presente in Penthesilea non più come una perversione, ma come una metafora di una «dimensione bacchica della cultura greca»¹²⁵.

Di fondamentale importanza per questa tesi è l'interpretazione di Rudolf Borchardt che indica Penthesilea come: «immagine di una natura repressa dalla cultura della civilizzazione che può trovare espressione solo nella liberazione dalle sovrastrutture sociali».¹²⁶

Il patologico non viene più individuato nelle dinamiche erotico-pulsionali della protagonista, bensì nelle dinamiche sociali che reprimono l'istinto naturale impedendone la realizzazione. Alla civilizzazione viene quindi contrapposto l'istinto naturale dell'uomo.

Nella Penthesilea, come ci viene sottolineato da Sinisi, possiamo intravedere una frammentazione di sé che è caratteristica dell'uomo moderno.

Nella tragedia notiamo due ambivalenze inconciliabili: un parallelo desiderio di distruzione e fusione dell'amato che porta all'uccisione di esso. Il saggio prosegue indicando l'amore in Penthesilea realizzabile solo :«previa la sottomissione dell'oggetto del desiderio».

Anche in Penthesilea, come nel personaggio della marchesa Marchesa di O..analizzato nel capitolo precedente notiamo quindi un conflitto tra individuo e struttura sociale repressiva, all'interno della quale la propria individualità rimane imprigionata all'interno delle sovrastrutture della civilizzazione.

¹²⁵ Barbara Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

¹²⁶ E. Osterkam *Wandlung einer Seele aus Extrem in Extrem . Rudolf Borchardt über Heinrich von Kleist*, in: «Kleist-Jahrbuch» (1983) S. 10-32, p. 25 , citato da Sinisi, cit. <http://www.ilponterivista.com/>, giugno 2009.

IV. Das Käthchen von Heilbronn

IV.1. Trama

La giovane e devota Käthchen è una modesta ragazza di villaggio. Quest'opera è ambientata in un luogo immaginario della Svevia, dove la protagonista vive insieme al padre Teobald, un fabbro che si rivelerà essere in realtà il padre adottivo.

L'esistenza della fanciulla viene sconvolta un giorno dalla comparsa del conte Wetter von Strahl, a cui è inconsapevolmente attirata, al punto da abbandonare la casa paterna e seguirlo in tutti i suoi spostamenti. Nella seconda scena del primo atto, il conte viene accusato dal fabbro, davanti ad un tribunale segreto, di aver sedotto con la magia nera Käthchen. Dal padre la figlia viene presentata in tribunale come una creatura amata da tutti, una "schöne Seele" dall'aspetto angelico, cresciuta secondo il volere di Dio. Teobald racconta l'episodio di quando il Conte era entrato nella sua bottega per farsi aggiustare l'armatura e Käthchen, appena quindicenne, alla sua vista aveva lasciato cadere il vassoio con lo spuntino richiesto dal padre a favore di Wetter von Strahl, ed era caduta pallida ai piedi del conte in atteggiamento di adorazione, come se fosse sceso dal cielo un cherubino.

Alla preoccupazione di Teobald per la figlia, creduta vittima di un incantesimo, si contrappone la devozione della fanciulla che riconosce, nel giovane uomo, lo sposo promessole in sogno da un angelo durante la notte di San Silvestro. Anche il Conte, che come Käthchen aveva avuto nella stessa notte un sogno simile ma non riesce a spiegarsi il comportamento della ragazza. Egli fa di tutto per allontanarla, scoraggiarla ed umiliarla, arrivando anche ad offenderla. Nella scena sesta del terzo atto, infatti, quando Käthchen va al suo castello per consegnargli l'importante lettera, che avrebbe dovuto salvarlo e provare la malvagità degli artifici pianificati da Kunigunde, lui la manda via in malo modo, dicendole che sarebbe dovuta ritornare immediatamente ad Heilbronn, arrivando persino a minacciarla fisicamente.

A partire dal primo incontro con Käthchen al conte non si rivela in alcun modo l'associazione tra la fanciulla e il sogno premonitore avuto nella notte di San Silvestro. Tutto rimane in lui offuscato. Vivi nella propria memoria sono due particolari: la sua futura sposa è figlia dell'Imperatore e la macchia sulla spalla della stessa. Egli intraprende in seguito la scelta sbagliata che lo porta a Kunigunde, ritenuta la sposa promessa dal sogno. Pertanto, se il sogno di Käthchen è completo, quello del conte è incompleto.

Questa lacuna verrà però colmata, solo quando, grazie alla protagonista, il conte riceve quel tassello di verità mancante: nella scena del sambuco, il conte approfitta dello stato psichico di sonnambulismo di Käthchen per interrogarla, scoprendo così l'intera vicenda. Soltanto attraverso la confessione, il conte ritrova in Käthchen la figlia dell'imperatore apparsa in sogno.

Alla vicenda della protagonista si intreccia la storia di Kunigunde von Thurneck: il Conte, per caso, salva Kunigunde sottraendola alla vendetta del Burgraf von Freiburg, ospitandola poi nel proprio castello, affinché possa riprendersi. Tuttavia, il conte non riconosce in Kunigunde come colei che gli aveva dichiarato guerra per impossessarsi del suo dominio di Stauffen. Durante il soggiorno nel castello, Kunigunde rivela la propria identità, dichiarando però di rinunciare alle proprie pretese territoriali in segno di gratitudine per l'aiuto ricevuto.

In questo momento avviene una svolta; il conte è intenzionato a sposare Kunigunde, credendo erroneamente che fosse la ragazza preannunciata dal sogno. Ella accetta senza esitazioni, ma si rivelerà presto la natura delle sue intenzioni: ella è una strega attratta in realtà attratta dai possedimenti territoriali del conte.

Kunigunde cerca invano di corrompere il cuoco affinché avveleni Käthchen, dopo che la ragazza aveva scoperto la vera natura della sua immagine .

Anche il Conte però scopre la magia di Kunigunde: inizialmente regge il gioco della strega, ma nel giorno delle aspettate nozze, le rivelerà di essere a conoscenza dell'inganno.

A questo punto, il conte, dopo aver accertato la discendenza di Käthchen, sposa la ragazza.

La giovane di fatti è figlia dell'Imperatore, nata da un'avventura con la madre, durante il gran torneo di Heilbronn, organizzato in onore della sorella dell'Imperatore stesso. Egli, in quell'occasione, aveva lasciato alla donna una medaglia, che ora si trova nelle mani di Käthchen.

IV.2. Genesi

Durante la sua permanenza a Würzburg, Kleist andò con il suo amico Ludwig von Brockes nella biblioteca pubblica e con sorpresa scoprì che i libri di cui essa disponeva trattavano per lo più storie cavalleresche.

Dalla lettera di del 14 Settembre 1800 di Heinrich a Wilhelmine von Zenge:

Nirgends kann man den Grad der Kultur einer Stadt und überhaupt den Geist ihres herrschenden Geschmacks schneller und doch zugleich richtiger kennen lernen, als in den Lesebibliotheken. Höre was ich darin fand, und ich werde Dir ferner nichts mehr über den Ton von Würzburg zu sagen brauchen.

Wir wünschen ein paar gute Bücher zu haben.«Hier steht die Sammlung zu Befehl.» Etwa von Wieland.«Ich zweifle fast.» Oder von Schiller, Goethe.«Die möchten hier schwerlich zu finden sein.» Wie? Sind alle diese Bücher vergriffen? Wird hier so stark gelesen?«Das eben nicht.» Wer liest denn hier eigentlich am meisten?«Juristen, Kaufleute und verheiratete Damen» Und die unverheirateten?«Sie dürfen keine fordern» Und die Studenten?«Wir haben Befehl ihnen keine zu geben.» Aber sagen Sie uns, wenn so wenig gelesen wird, wo in aller Welt sind denn die Schriften Wielands, Goethes, Schillers?«Halten zu Gnaden, diese Schriften werden hier gar nicht gelesen.» Also Sie haben sie gar nicht in der Bibliothek?«Wir dürfen nicht.» Was stehn denn also eigentlich für Bücher hier an diesen Wänden?« -Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben. » So, so.

In quel momento probabilmente Heinrich non aveva ancora previsto che avrebbe scritto nella seconda metà del 1807 la Käthchen von Heilbronn. In quell'epoca, al gusto cavalleresco aveva anche contribuito Goethe con la pubblicazione del suo Götz von Berlichingen del 1773.

La Käthchen von Heilbronn fu iniziata dall'autore a Dresda nel 1807. Due frammenti: il primo atto e parte del secondo furono pubblicati nel 1808 su «Phöbus», la rivista diretta da Kleist e Müller.

La sua prima rappresentazione avvenne al «Theater and der Wien» il 17 marzo 1810 per celebrare le nozze di Napoleone con Maria Luisa d'Austria.

Vi sono diverse considerazioni sull'origine dell'idea di Kätchen. Una prima supposizione è legata al trentesimo compleanno dell'autore, quando il 10 ottobre 1807 a Dresda gli viene offerta una corona d'alloro, in casa dell'incaricato d'affari austriaco presso il governo sassone, il conte von Buol-Mühlingen. La corona gli era stata posta sul capo da Julia Kunze, figlia adottiva di Christian Gottfried Körner. Secondo il biografo Eduard von Bülow, Kleist, invaghito della giovane, tramite Kätchen voleva presentare alla stessa un esempio di amore e devozione totali.

Il motivo dell'uomo debole diviso tra due donne non era nuovo: un esempio lo troviamo nel *Weislingen in Götz von Berlichingen* di Goethe, protagonista diviso tra la buona Marie e l'avvenelatrice spietata alla ricerca di potere, Adelheid.

Hoffmann è affascinato da Kätchen, dal sonnambulismo poetico in cui si manifesta l'essenza del romanticismo¹²⁷. L'inconscio, che è ampiamente sviluppato nel corso dell'opera, trova la sua ispirazione nelle lezioni sul sonnambulismo di Schubert, che Kleist frequentò nell'inverno 1807-1808. Gotthilf Heinrich Schubert pubblica nel 1808 *Aspetti del lato notturno delle scienze naturali* e nella sua biografia del 1855 ricorderà l'interesse di Kleist nel seguire le sue lezioni.

Secondo Schubert il sonnambulo vede intorno a sé ciò che non ha mai visto con gli occhi e compie con naturalezza i gesti più complessi. Tra sonnambulismo e sogno non c'è un netto confine: tutto ciò apparteneva al romanticismo¹²⁸.

Quest'opera rimane in ogni caso quella che più si discosta, tra tutte quelle scritte dall'autore, da una verosomiglianza degli avvenimenti, ciò viene testimoniato dagli stessi nomi scelti: il cavaliere si chiama Wetter von Strahl che significa lampo di tempesta, si può associare al sinonimo *Blitzstrahl*, cioè un fulmine che colpisce. Quasi come egli si fosse imbattuto nella

¹²⁷Anna Maria Carpi, Notizie sui testi e note di commento, *Heinrich von Kleist, Opere*, cit. p.1190.

¹²⁸Ivi p.1188.

giovane come un fulmine. Il nome della città di Heilbronn può nascondere un ulteriore gioco di significati: alla lettera essa significa fontana di salvezza, Käthchen è quindi associata all'immagine dell'acqua, e Wetter a quella del fuoco.

IV.3. Analisi

Questo poema viene definito un'opera dal carattere cavalleresco, con un'impostazione più romanzesca che drammatica¹²⁹.

Secondo Schmitt in *Heinrich von Kleist als Dramatiker* Käthchen, simbolo dell'innocenza incontaminata, incarnerebbe il prototipo di donna ideale dell'autore, in completa dedizione all'uomo, e nella sua figura traspare quindi la propria avversione contro l'immagine della «donna emancipata»¹³⁰.

Nel corso del ventesimo Secolo si sviluppa un filone interpretativo che difende Käthchen, spiegando come essa debba essere interpretata considerando lo sfondo in cui Kleist la scrisse.

Citando Karl Federn: «ein dramatisches Märchen, und nur als Märchen darf es beurteilt werden, nur als Märchen ist es zu verstehen»¹³¹.

In modo analogo Günter Blöcker argomenta: «In Märchen muss alles sinnfällig sein: wer aus dem feinsten Stoff ist, trägt die Krone».¹³²

Con quest'opera Kleist si collega infatti alle tematiche del romanticismo, Schmidt definisce Käthchen una tipica “Märchenheldin”¹³³; ella infatti, abbandona la casa paterna, vaga inseguendo il proprio amato superando le diverse prove alle quali è sottoposta, viene salvata da un cherubino, si rivela essere la figlia dell'imperatore e sposa infine in un lieto fine fiabesco il Conte Wetter von Strahl.

¹²⁹ Nella lettera del 7 giugno 1808 rivolta all'editore Johann Friedrich Cotta, Kleist definisce, infatti, l'opera come: «Ein Stück, das mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen». Traduz. di V.M. Villa. Un dramma che tiene del genere romantico più degli altri, in *Heinrich von Kleist Opere*, a cura di L. Traverso, cit. p.978.

¹³⁰G.Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, Firenze, Alinea Editrice 2011, p.402.

¹³¹William C. Reeve, *Kleist's Aristocratic Heritage and das Katchen von Heilbronn*, Canada, Mc Gill Queen's University Press 1981, p.1

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, cit. p. 139.

Kleist si dimostrerà insoddisfatto dai cambiamenti che egli ha dovuto apportare al testo al fine di adattarlo alla scena, essendo il testo considerato troppo lungo per essere interamente rappresentato. Egli confessa a Marie:

Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Missgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte.¹³⁴

¹³⁴ Lettera dell'estate 1811 Trad. di V.M. Villa: «Il giudizio degli uomini mi ha fin ora dominato troppo; specialmente la Käthchen von Heilbronn'è piena di tracce. Fin dal principio era un'eccellente invenzione, e solo l'intento di renderla adatta alle scene mi ha indotto a errori che ora rimpiangerei» in Enzo Traverso, *Heinrich von Kleist*, citato in .Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, cit. p.402.

IV.4. Il doppio sogno

Più volte la critica si è posta la domanda di dove tragga origine il motivo del doppio sogno presente nell'opera. Ph. Lehrsch in *Verbergendes Enthüllen zur Theorie und Kunst der dichterischen Verkleidens*, sottolinea l'innegabile influsso di Schubert, mentre F. Röbbeling imputa la responsabilità a Wieland con il suo *Sixt und Clärchen oder der Mönch und die Nonne auf dem Mädelssteil*. Probabilmente Kleist conosceva inoltre *Tausend und eine Nacht*. A lui, come analizzato nel libro sopra citato, era infatti nota la tradizione orientale del doppio sogno.

La dimensione del sogno del conte viene vissuta in una dimensione in cui l'anima viene separata dal corpo. In questo libro troviamo l'analisi secondo un parallelismo tra *Käthchen e Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de khaldedan, et de Bodoure, princesse de la Chine*, nel quale è presente un analogo motivo del sogno¹³⁵.

In *La funzione del sogno nell'opera di Heinrich von Kleist* Giorgia Sogos evidenzia come il teatro di Kleist ponga al centro situazioni estreme che vedono come unico protagonista l'essere umano in tutta la sua tragica ricchezza di contrasti. Scisso tra la sfera cosciente e quella inconscia, tra la realtà e il sogno, l'eroe kleistiano si trova sempre ad agire in uno stato d'incoscienza¹³⁶.

I personaggi si trovano senza punti di riferimento e fanno affidamento alla realtà interna dei loro sentimenti. Giorgia Sogos correla tutte le opere di Kleist alla crisi kantiana, da egli vissuta, indicando come lei trovi espressione nell'animo dei suoi personaggi.

¹³⁵ Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser, *Verbergendes Enthüllen zur Theorie und Kunst der dichterischen Verkleidens*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann 1995, p.159.

¹³⁶ P.Collini; *Deutsche Literaturgeschichte mit Antologie*, Firenze, Sansoni per la Scuola, 1989, pp. 208-209. Citato da Giorgia Sogos in *La funzione del sogno nell'opera di Heinrich von Kleist* in G. Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, cit. p.393.

In Käthchen che pone in primis il rapporto tra la sfera dell'inconscio e la coscienza, l'unico elemento che unisce le due sfere è il sogno. Durante il romanticismo tedesco, tramite il sogno si poteva giungere ad una conoscenza «assoluta». Grazie ad esso l'uomo poteva ritornare «in quello stato originario in cui l'uomo un tempo viveva in armonia con il mondo e che ora ha abbandonato a favore della ragione»¹³⁷. Il sogno rappresenta nell'opera la predestinazione che lega i due protagonisti; esso ha una valenza celestiale, quasi fosse espressione di una volontà superiore. Le figure dei due protagonisti ci vengono presentate in prima istanza dal punto di vista di Teobald, la dinamica del doppio sogno che unisce gli stessi protagonisti ci verrà rivelata solo successivamente.

Käthchen ci viene presentata come una creatura che incarna tutte le virtù ideali: purezza, perfezione e devozione, mentre il Conte viene presentato come colui che porta via la ragazza al padre, facendo uso della magia nera. In una cornice che unisce elementi mitici e religiosi, Käthchen è descritta dal punto di vista del padre e del Conte Wetter, ad entrambi è oscuro il motivo del comportamento della giovane ragazza, descritta come una *Schlafwandlerin*.

Durante il processo iniziale assistiamo inoltre ad un processo di divinizzazione del Conte da parte della ragazza, il quale appare alla protagonista la più autorevole istanza a cui lei è soggetta, più dei Giudici della Corte e più del padre stesso.

Nella seconda scena del primo atto ella viene condotta da due sbirri al processo indotto contro il Conte e non appena lei lo vede piega un ginocchio dinanzi al suo amato e gli dice: «Mein hoher Herr! [...] Vor meinen Richterman mich gerufen»(v.29)

E nel momento in cui le viene chiesto di parlare indicando il motivo per il quale lei continua a seguirlo lei gli risponde:

¹³⁷Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, cit. p.396.

Du quälst mich grausam, dass ich weinen mochte!
Belehre deine Magd, mein edler Herr,
Wie soll ich mich in diesem Falle fassen?
E prosegue dopo alcune domande:
Nimm mir, o Herr, das Leben, wenn ich fehlte!
Was in des Busens stillem Reich geschen,
Und Gott nicht straft, das braucht kein Mensch zu wissen;
Den nenn ich grausam, der mich darum fragt!
Wenn du es wissen willst, wohl an, so rede,
Denn dir liegt meine Seele offen da! P.20 (1 Atto, 2 Scena, 31-38)

Due parole attraverso le quali possiamo descrivere la sottomissione della protagonista nei confronti del Conte sono eccesso di *Hingabe* e *Dienerschaft*. Rapporto che si basa esclusivamente sulla visione avuta dalla ragazza nel sogno premonitore. Käthchen per poter congiungersi al Conte supera in virtù della forza datagli dalla certezza dei suoi sentimenti la prova del fuoco, in cui penetra nel castello incendiato per salvare un documento del cavaliere e la prova dell'acqua, in cui attraversa un fiume in piena. Ella supera ogni umiliazione e avversità per seguire il suo amato e, grazie alla sua inspiegabile e totale devozione, riesce infine a raggiungere un equilibrio tra la propria realtà esteriore e quella interiore. Ella supera tutte le prove esterne grazie al credo della sua convinzione interna. Neppure i maltrattamenti, ai quali lo stesso Strahl la sottopone, riescono ad allontanarla da lui. La predestinazione dei due protagonisti deve inoltre essere affermata tramite il superamento delle prove presentate dall'antagonista Kunigunde, al fine di giungere al lieto fine.

IV.5. Contronto tra Kätchen e Kunigunde

La figura di Kunigunde contribuisce a dare alla vicenda un carattere fiabesco, legato all'antagonismo tra il male di cui essa è personificazione e il bene di cui Kätchen è personificazione.¹³⁸ Secondo Schmidt: «Märchenhaft erscheint ferner die schlichte Antithese von Kunigunde als böser Hexe und Kätchen als guter Fee»¹³⁹, come sopra messo in luce anche la figura dell'uomo diviso tra due donne ricorda la struttura della fiaba. Nella struttura tipica della Volksmärchen infatti, sovente l'uomo si trova di fronte alla scelta tra la sposa giusta e la sposa sbagliata. Max Lüthi scrive nel suo libro *Es war einmal..Vom Wesen des Volksmärchens*: «Wenn der Prinz statt der echten Braut die hässliche Tochter der Hexe heiratet, so verfehlt er den Zugang zur eigenen Seele und verschreibt sich einem fremden Dämon»¹⁴⁰.

Giorgia Sogos collega l'artificiosità di Kunigunde a Parigi, legata dall'autore alla corruzione portata dalla scienza, alla naturalezza di Kätchen. Quest'ultima viene Paragonata a Dresda, immagine della natura, dell'arte e della poesia. Il medesimo collegamento interpretativo ci viene fornito da Jochen Schmidt che associa Kätchen a molte scene immerse in una natura incontaminata, mentre Kunigunde viene associata alla Civilizzazione. Secondo Schmidt quest'ultima rappresenta “das Verderbte und Falsche”, mentre Kätchen “das Gute” und “Wahre”¹⁴¹. Breuer nel suo *Kleist Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* pone in evidenza come alla figura di Kunigunde sia sovente collegato il termine *Hexe*.

Kunigunde incarna inoltre l'insensibilità, tanto contestata nelle opere di Kleist. Essa traspare negli inganni da ella attuati per le contese territoriali con il Conte e nel momento in cui

¹³⁸ Ingo Breuer (a cura di), *Kleist Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, citato in G. Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore* cit. p.400.

¹³⁹ Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, cit. p.139.

¹⁴⁰ Max Lüthi: *Es war einmal..Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen 8.Aufl. 1998, p.106, citato in Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, cit. p.140.

¹⁴¹ Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, cit. p.140.

manda Kätchen a recuperare i regali che aveva ricevuto da Strahl all'interno del castello in fiamme. Kätchen e Kunigunde, si presentano in un rapporto speculare donna angelica / donna demoniaca. Kunigunde è una donna malvagia mossa solo dall'interesse economico, anche il suo aspetto è un mero inganno, viene descritta come un mosaico composto con i tre regni della natura. I suoi denti provengono da Monaco, i suoi capelli dalla Francia e le sue guance dalle miniere dell' Ungheria. E' una strega, ogni giorno deve fare un bagno per sembrare giovane.

Ella sembra una creatura artificiale, che rappresenta il progresso tecnologico e il commercio internazionale. Anna Maria Carpi sottolinea come essa «sembri uscita dalle mani di un chirurgo estetico»¹⁴²; la sua creazione rappresenta per Kleist la sua disapprovazione verso una scienza che ha rinunciato a perseguire la verità, ma persegue il fine economico e con esso «gli istinti meno nobili dell'uomo»¹⁴³. Concentra su di lei infatti tutte le critiche verso il progresso: «Esasperata fino alla caricatura, Kleist ammassa su Kunigunde tutti i vizi rousseauiani del progresso»¹⁴⁴. All'artificio di Kunigunde si contrappone la genuinità di Kätchen, simbolo di una donna pura che antepone la certezza del suo cuore alla provvisorietà delle parole.

Secondo Anna Maria Carpi, la contrapposizione tra queste due figure femminile viene sottolineata fin dal principio con «l'accumulo iperbolico degli attributi di Kätchen prima dell'incontro con il Conte Wetter; la sua purezza rimanda alla purezza biblica prima del peccato originale».¹⁴⁵

¹⁴² Anna Maria Carpi, Notizie sui testi e note di commento, *Heinrich von Kleist, Opere*, cit. p.1193.

¹⁴³ *Ivi*, p.1194.

¹⁴⁴ Sigfried Streller, *Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau, in Weimarer Beiträge*, 8 (1962/3), pp.541-66, citato in Anna Maria Carpi in Notizie sui testi e note di commento, *Heinrich von Kleist, Opere*, cit. p.1194.

¹⁴⁵ Anna Maria Carpi in Notizie sui testi e note di commento, *Heinrich von Kleist, Opere*, cit. p.1191.

IV.6. Käthchen e il Conte von Strahl: protagonisti a confronto

In *Kleist's Aristocratic Heritage and das Käthchen von Heilbronn* vengono riportate alcune importanti critiche di cui faremo uso nell'interpretazione di questo poema.

Friedrich Hebbel nel momento in cui legge *das Käthchen von Heilbronn*, considerata *eine echtgeborene Tochter der Poesie*, scrive nel suo diario il giorno 21 Febbraio 1845: «aber die Welt, in der du dich bewegst, und die dich hebt und trägt, will mir nicht mehr wie frueher gefallen, ja nicht einmal ganz mehr ...dein Wetter von Strahl, der dich erst zu heiraten wagt, nun du eine Kaiserstochter bist». ¹⁴⁶

Altre due critiche che confermeranno l'analogia tesi ci vengono fornite da Moritz Gottlieb Saphir e dalla storico Franz Mehring, che sottolineano come in realtà il Conte Wetter von Strahl cerchi come moglie una *Ritterfräulein* mentre pone Käthchen a dormire nelle stalle¹⁴⁷.

Nell'eroina si manifesta l'amore in un cuore intatto, ella affronta con dedizione e sicurezza le varie prove alle quali è sottoposta per riuscire a congiungersi con il suo promesso sposo.

Il conte vom Strahl rifiuta Käthchen in quanto appartiene ad una classe sociale inferiore. Gradatamente l'eros riesce ad abbattere le barriere portate dalla classe sociale. ¹⁴⁸L'eroe femminile si dimostra molto più tenace. Il conte vom Strahl resterà a lungo diviso tra il proprio impulso e le convenzioni sociali alle quali era sottoposto e sposerà la ragazza dopo aver accertato che è figlia dell'imperatore. Come pone in evidenza Renato Saviane: «il conte, pur attratto irresistibilmente dalla fanciulla non ha la forza di strapparsi dalle leggi degli avi, di vincere le differenze di classe, per cui rimane a lungo doppio, incapace di conciliare l'istinto, con la legge della propria coscienza»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ C. Reeve, *Kleist's Aristocratic Heritage and das Katchen von Heilbronn*, cit. p.3

¹⁴⁷ *Ivi* p.4

¹⁴⁸ Renato Saviane, *Heinrich von Kleist*, cit. p.68.

¹⁴⁹ *Ibidem*

Questo viene testimoniato da un estratto della prima scena del secondo atto, nel bosco, fuori dal tribunale segreto:

Kätchen! Kätchen! Kätchen! Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich tiefe, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird! Kätchen, Mädchen, Kätchen! Warum kann ich es nicht? Du Schöner, als ich singen kann, ich will eine eigene Kunst erfinden, und dich teine. Alle Phiolen der Empfindung, himmlische und irdische, will ich eröffnen, und eine solche Mischung von Tränen, einen Erguss so eigentümlicher Art, so heilig zugleich und üppig, zusammenschütten, dass jeder Mensch gleich, an dessen Hals ich sie weine, sagen soll: sie fließen dem Kätchen von Heilbronn!
(10-25) 2 Atto, I Scena.

I due comunicano mediante i rispettivi sogni; tramite l'inconscio. Il sogno di Wetter coincide con quello di Käthchen, il conte però non ricorda l'immagine della fanciulla promessa nel sogno, ma ne ricorda solo il rango.

Il cavaliere viene destabilizzato nel momento in cui realizza che lui e Käthchen hanno avuto lo stesso sogno e le sue parole esprimono lo sconvolgimento in atto nel suo animo: «Nun steht mir bei, ihr Götter: ich bin doppelt! Ein Geist bin ich und wandele zur Nacht».

In questo dramma è l'uomo, non la donna a non essere in grado di cogliere l'essenza del vero.

¹⁵⁰Egli non riesce a distinguere la purezza ed autenticità di Käthchen dalla malvagità e falsità di Kunigunde.

Käthchen supera senza sconvolgimenti l'abbandono della casa paterna affrontando prove quali fuoco, acqua, veleno e frusta, uscendone salva, «trasformando la sua vita in un pellegrinaggio»¹⁵¹ verso l'amato. La sua fede deriva da una certezza incrollabile perché è inconscia, per Kleist quindi più forte della ragione.

¹⁵⁰ Renato Saviane, *Heinrich von Kleist*, cit. p.68.

¹⁵¹ *Ibidem*

IV.7. Käthchen e Penthesilea: un confronto.

Una considerazione merita la correlazione tra Käthchen e Penthesilea, esse vengono definite dallo stesso autore due poli antitetici.

Giorgia Fogos mette in evidenza come Käthchen non conosce: «la drammaticità estrema degli altri lavori», scritti dall'autore, in quanto, al contrario di quanto fa Penthesilea, a Käthchen è permesso di seguire : «la voce del proprio cuore»¹⁵².

Il rapporto tra le due opere viene più volte ripreso nel corso dell'epistolario. In una lettera dell'autunno 1807 Kleist scrive a Marie come: «Kätchen von Heilbronn [...] ist die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln»¹⁵³.

In una lettera dell'8 dicembre del 1808 Kleist affianca i due drammi scrivendo a Heinrich Joseph von Collin sovrintendente del Burgtheater di Vienna: «Wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das Plus und Minus der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nun unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht»¹⁵⁴.

Giorgio Zampa definisce Käthchen come «una Penthesilea trasparente, visibile grazie ad una fosforescenza interna, eppure, in quanto donna, indomata e indomabile». Nella sua devozione

¹⁵² Grabert, Mulo, Nürnberg, *Geschichte der deutschen Literatur*, cit. P.149, citato da G. Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, cit. p.394.

¹⁵³ Helmut Sembdner (a cura di) *Heinrich von Kleist, Gesamtausgabe, Briefe 1805-1811*, Trad di V.M.Villa: «Kathchen von Heilbronn è l'altro lato di Penthesilea, il suo altro polo, un essere altrettanto potente nella sua dedizione, quanto quella nell'azione». citato in G. Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, cit.p.394.

¹⁵⁴ Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811, a cura di Klaus Müller-Salget e Stefan Ormanns, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997 Trad di V.M. Villa: «a chi ama Kathchen, Penthesilea non può rimanere del tutto incomprensibile: esse sono legate come più e meno in algebra, sono lo stesso identico essere solo pensato in relazioni opposte». Citato in G. Poggi, M. Profeti (a cura di) *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore*, cit. p.395.

canina, come la definisce il conte vom Strahl, «inflessibile quanto la tempestosa, furibonda regina delle Amazzoni»¹⁵⁵.

Le protagoniste delle due opere sono entrambe caratterizzate da un sentimento amoroso cieco ed irrefrenabile, che porterà ai due esiti diversi: in *Käthchen von Heilbronn*, al contrario che in *Penthesilea* ci sarà il lieto fine.

¹⁵⁵G. Zampa, prefazione in H. von Kleist, *Käthchen di Heilbronn*, traduzione di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1972, p.14.

IV.9. Analisi dell'eccesso di innocenza in Käthchen

Considerando gli eccessi presenti nelle eroine analizzate, notiamo come Kleist analizzi le strutture gerarchiche alla base della conoscenza, dei valori e delle norme socialmente accettate, le quali vengono costantemente poste in questione dall'autore.

Nelle sue rappresentazioni del genere femminile nelle sue eroine vediamo una rappresentazione binaria e una decostruzione dei ruoli prestabiliti dalle istituzioni dell'epoca. In Käthchen osserviamo un'analisi dell'eccesso nella sua totale devozione.

Come scrive McAllister in *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*: «through the juxtaposition of Käthchen and Künigunde, the text explores the fragile limits of gender, and the role gender traditionally plays in the aesthetic theories of Romanticism. [...] Whereas Kunigunde's artificial appearance represents a grotesque physical exaggeration, Käthchen represents an equally grotesque psychological exaggeration of the devoted female to her male "master"». ¹⁵⁶

In *Das Käthchen von Heilbronn* Kleist viene evidenziata la problematica tra *Schein* e *Wahrheit*. Utilizza un personaggio per certi aspetti facendo una parodia della rappresentazione degli ideali romantici, al fine di porne in questione i canoni ¹⁵⁷.

La rappresentazione paradossale di Käthchen la troviamo nella scena di apertura quando Theobald accusa il Conte di usare la magia nera per sedurre sua figlia. Nella descrizione di Käthchen lui crea un'immagine collegabile ad una creatura angelica; come scrive McAllister : «anythingh but a mortal physical being» ¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Grant Profant McAllister *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, cit. p.6

¹⁵⁷ *Ivi*, p.97

¹⁵⁸ *Ivi*.p 2

Durante la testimonianza di Theobald lui pone in evidenza la natura divina della ragazza definendola: «gesund an Leib und Seele, wie die ersten Menschen, die geboren worden sein mögen; ein Kind recht nach der Lust Gottes»¹⁵⁹; un' icona appartenente ad una realtà celestiale: als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuss geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Das Käthchen von Heibronn*, Reclams Universal Bibliothek, Stuttgart 2007, p.7.

¹⁶⁰ *Ibidem*

Conclusione

La presente tesi ha analizzato il rapporto dello scrittore Heinrich von Kleist con il genere femminile. A questo scopo la tesi è stata suddivisa in due parti fondamentali. La prima comprende una breve biografia dell'autore, dalla quale è emerso come la precoce perdita dei genitori in giovane età abbia comportato ripercussioni future sul rapporto che l'autore ha successivamente instaurato con le principali figure femminili che hanno influenzato la sua produzione letteraria.

Al fine di evidenziare l'analogia tra la vita dell'autore e le opere prese in esame, il primo capitolo si è focalizzato sull'analisi del suo rapporto con la sorella Ulrike e la fidanzata Wilhemine von Zenge. Importante è stata l'analisi di alcuni passi scelti dalla fitta corrispondenza epistolare che lo scrittore intrattenne con loro. Dalle lettere infatti è emerso il costante senso di inadeguatezza presente nell'autore verso la società dell'epoca; il suo continuo bisogno di viaggiare alla ricerca di una meta che mai riuscirà a trovare; il suo particolare desiderio di plasmare un essere a lui affine che potesse credere nei suoi progetti e nelle sue attitudini.

Dalle lettere si evidenziano i toni pedagogici dell'autore nel tentativo di formare Wilhemine nel suo ruolo di compagna e di madre ideale, secondo i modelli imposti dall'epoca, che vedevano la donna finalizzata al benessere dell'uomo, alla generazione ed educazione dei suoi figli.

La seconda parte della tesi, suddivisa in tre capitoli, si è basata sull'analisi di tre eroine:

die Marchise von O..., Penthesilea e das Käthchen von Heilbronn.

Il processo di crescita e scoperta della marchesa è stato analizzato seguendo un percorso interpretativo che la vedrà liberarsi dai vincoli familiari ai quali era soggetta fino a una vera e propria rinascita e scoperta di sé, nel suo ruolo di donna e madre.

Con questo racconto Kleist ha posto sotto accusa le istituzioni, a partire da quella familiare che viene presentata come ostacolo alla realizzazione dell'individuo.

Abbiamo visto come l'emancipazione di questa protagonista sia iniziata nel momento in cui ha abbandonato la casa paterna e accettato contro tutte le convenzioni dell'epoca il mistero della propria maternità, ponendosi di fronte al mondo non più come figlia assoggettata al volere paterno e alla cura dei genitori, ma come donna e madre, iniziando il suo processo di rinascita.

Il punto fondamentale del racconto è infatti la graduale presa di coscienza della protagonista. Da una situazione di dominazione si evolve un meccanismo di emancipazione interno ad essa: abbiamo notato come l'inizio della sua *Bewusstsein* sia cominciata proprio nel momento in cui lei si ribella al volere paterno e sfida lo Spott der Welt pubblicando l'annuncio nel giornale, risoluta a dare un'identità al proprio seduttore, padre del futuro nascituro.

Un ruolo fondamentale nell'analisi delle tre eroine sono i momenti di Ohnmacht. Nella marchesa essa è utilizzata al fine di comprendere le dinamiche erotiche inconsce interne alla protagonista all'inizio del racconto durante l'assalto alla cittadella.

Abbiamo analizzato come l'inserimento della *Ohnmacht* da parte di Kleist è una tecnica narrativa volta a giustificare il comportamento di una donna "virtuosa" travolta nella sfera dell'eros.

Se nella Marchesa Kleist pone al centro del racconto la critica verso l'istituzione famiglia, vissuta come vincolante e permeata da un codice di convenzioni morali vissute in maniera gerarchica e oppressiva, in Penthesilea, la seconda eroina analizzata egli pone sotto accusa la comunità di appartenenza della protagonista e le leggi sociali che essa è chiamata a rappresentare come regina.

L'autore propone una versione moderna del mito delle amazzoni, in cui non è più Penthesilea ad essere uccisa da Achille ma viceversa. Nelle Amazzoni, poiché la scelta del proprio partner non è concessa, esse lo dovevano sconfiggere durante il combattimento ed assoggettarlo ad esse esclusivamente a scopi riproduttivi; notiamo quindi come vi fosse una rinuncia al sentimento individuale in nome della ragion di Stato.

Nella tragedia di Penthesilea, basata su un paradosso inconciliabile tra amore e irrealizzabilità dello stesso, a causa del ruolo che essa è chiamata a rappresentare come regina, notiamo come siano le istituzioni a provocare la tragedia finale che vede la protagonista compiere lo smembramento del corpo dell'amato. Scena che ha provocato un grosso scandalo nei lettori dell'epoca. Abbiamo infine analizzato come per la rivalutazione di questa tragedia si sia dovuto aspettare l'inizio del Novecento, a seguito del cambiamento culturale attuato rispetto all'epoca in cui Kleist scrisse.

Un polo opposto a Penthesilea lo abbiamo incontrato nella terza eroina: *das Käthchen von Heilbronn*, di cui abbiamo messo in luce l'analisi dell'eccesso nella sua totale devozione all'amato Conte Wetter vom Strahl, ed il contrasto tra donna angelica, rappresentata dalla protagonista e donna demoniaca, rappresentata dall'antagonista Kunigunde.

L'innocenza della protagonista è stata analizzata partendo dalla fitta rete di aggettivi che l'accostano, nel corso della narrazione, ad una creatura celestiale; abbiamo visto come essa abbia agito in uno stato di costante sonnambulismo proiettata verso l'amato, sulla base di un

sogno premonitore che la vedeva sposa del Conte. Nella dimensione del sogno, che abbiamo analizzato in quest'ultima eroina notiamo l'influenza di Gotthilf Heinrich Schubert, di cui Heinrich nell'inverno del 1807-1808, aveva ascoltato le lezioni sul sonnambulismo.

Per analizzare il percorso interpretativo utilizzato nel corso della tesi svolta abbiamo utilizzato delle tematiche in comune alle tre protagoniste.

Un primo filo conduttore fin dall'inizio del lavoro svolto è il conflitto tra individuo e struttura sociale repressiva, vissuta come limitante nella realizzazione della propria individualità. Si tratta di una componente fortemente autobiografica, in considerazione delle difficoltà dell'autore nell'adattarsi a qualsiasi impiego e della mancanza di appoggio alla sua vocazione di scrittore da parte della sua famiglia.

Il secondo filo conduttore è la tematica dell'eccesso evidenziabile nelle dinamiche comportamentali di tutte e tre le protagoniste oggetto dell'esame: eccesso di purezza nella Marchesa, di violenza in Penthesilea e di innocenza in Käthchen.

Il terzo filo conduttore è rappresentato dalla tematica dell'inconscio che si manifesta negli stati di *Ohnmacht* della Marchesa, nello stato di trance in cui Penthesilea attua lo smembramento del corpo dell'amato al fine di possederlo, e dello stato di sonnambulismo di Käthchen in cui l'autore attua una rivalutazione dell'inconscio a discapito della ragione e delle norme sociali.

La modernità delle tematiche affrontate dall'autore lo rendono più attuale che mai e la sua rivalutazione, avvenuta solo nel Novecento, spiega come l'acceso linguaggio narrativo da lui utilizzato, fosse in netto contrasto con i canoni dell'epoca, ma proprio in questa sua modernità, sta la grandezza di Heinrich von Kleist.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Schriftsteller Heinrich von Kleist. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Beziehung des Schriftstellers zu dem weiblichen Geschlecht zu analysieren. Die Arbeit ist in zwei Teile geteilt: in dem ersten analysierten wir die Beziehung des Schriftstellers zu einigen Frauen, die seine literarische Karriere geprägt haben.

Das erste Kapitel konzentriert sich in der Tat auf zwei Hauptfiguren: auf seine Verlobte Wilhelmine von Zenge und auf seine Halbschwester Ulrike von Kleist. Die Analyse fußt auf einigen bedeutenden Passagen aus der regelmäßigen Korrespondenz, die der Schriftsteller mit ihnen führte.

Die Kindheit des Schriftstellers wurde schon in jungen Jahren durch den Tod beider Eltern geprägt; trotz der geringen Informationen über diese Zeit, kann behauptet werden, daß dieser frühe Verlust mit schwerwiegenden Auswirkungen auf die Beziehung Kleists zum weiblichen Geschlecht verbunden ist.

Die Analyse konzentrierte sich auch auf drei weitere weibliche Figuren, die das Leben des Autors geprägt haben: seine Cousine Marie von Kleist, Henriette Vogel und Adolphine von Werdeck.

Der zweite Teil der Arbeit ist in drei Kapitel unterteilt. Es wird der Gefühlsüberschuß der drei Hauptprotagonistinnen, Marquise von O., Penthesilea und Käthchen von Heilbronn analysiert.

Die Heldinnen symbolisieren wichtige Elemente aus dem Leben des Autors. Die Figur der Frau wird in einem Wertsystem dargestellt, das vom Autor gänzlich unter Anklage gestellt wird.

Die Frauenfiguren in einem Rahmens analysiert, in dem die Institutionen ein Hindernis für die Verwirklichung des Individuums darstellen. Die Kritik wendetn sich gegen die Institutionen, die das Individuum hindern, die eigenen Bestrebungen zu verfolgen und zu erfüllen.

Das Gemüt der drei Heldinnen zeigen in der Tat die gleiche Fraktur, die in der Seele des Autors herrscht: den Zwiespaltg zwischen dem Verlangen nach Glück und der Pflicht in einer Gesellschaft, die von der Logik der Macht und wirtschaftlichen Interessen durchdrungen ist.

Den Widerspruch in der Seele des Autors spiegelt sich im Gefühlsüberschuß der drei Protagonistinnen: im Übermaß der Reinheit der Marquise , in der heftigen Leidenschaft der Penthesilea und in der demütigente Hingabe von Käthchen für Wetter vom Strahl.

Wir sind Zeugen der Entstehung des Unbewussten, das Kleist durch den Status von Ohnmacht und Schlafwandel beschreibt, einer "Traumwirklichkeit" , in der die Hauptfiguren parallel zu der Welt des Bewusstseins leben.

Der Mangel an Kommunikation zwischen den Protagonistinnen en und der Welt macht das Gefühl der Unzulänglichkeit und der verzweifelten Einsamkeit des Autors offensichtlich.

Auf Grund von Kleists Unfähigkeit sich einer normalen Arbeitstätigkeit anzupassen, war sein Leben von einer kontinuierlichen Instabilität gekennzeichnet . Er wollte weder Soldat noch Angestellter sein und war gezwungen in Armut zu leben, die durch die Ablehnung seiner Familie, durch die davon abhängende Vereinsamung und die Weigerung der Behörden ihm eine weitere finanzielle Hilfe zu gewähren, noch verschärft wurde.

In der ersten Protagonistin wurde der Emanzipationsprozess analysiert, durch den sich die Heldin von den gesellschaftlichen Zwängen losmacht, denen sie unterworfen war, und Schritt um Schritt einen Prozess der Wiedergeburt und der Entdeckung ihrer Individualität in einer

neuen Rolle als Frau und Mutter verwirklicht. Ihre Figur wurde unter Betrachtung der Beziehungen innerhalb der Familie- Tochter als Besitz ihres Vaters - analysiert.

Die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist eine inzestuöse Beziehung, eine Dynamik, die die Kritik des Autors gegen die Institutionen symbolisiert. In diesem Fall richtet sie sich gegen die Institution der Familie, die als Hindernis für die Freiheit und für die Realisierung des Einzelnen betrachtet wird.

Der Weg der Emanzipation der Marquise beginnt in dem Moment, in dem Eros, mit einer Reihe von mit ihm verbundenen sündhaften Impulsen den Zustand der Reinheit dominiert, die das Symbol der Protagonistin war, und die Heldin zu der allmählichen Annahme ihrer unbewussten Triebe führt.

Die Geschichte befasst sich mit der Trennung zwischen der Sphäre des Bewusstseins und des Unbewussten in einer allmählichen Verminderung der Ambivalenz des Eros. Um die sexuelle Dynamik in der Marquise zu erklären, ist die Rolle der Ohnmacht am Anfang der Geschichte entscheidend.

Kleist beschreibt einen Vorfall, einen Moment der Leidenschaft, einen Exzess in einer Nacht von Krieg und Gewalt; wir werden Zeugen der Geburt der verborgenen Seite des Selbst, in einem Moment zwischen Wachen und Traum, in dem das Unbewusste auftaucht, das im Widerspruch zu den Gesetzen der Tugend des achtzehnten Jahrhunderts steht..

Die zweite weibliche Figur ist die Amazone Penthesilea, deren Analyse auf den Exzess ihre Gewalttätigkeit fokussiert wird. Es wird die Verwandlung der Heldin zu einer heftigen Kreatur analysiert, die in einem Akt von Kannibalismus, den geliebten 'Achilles' tötet und seinen Körper frißt.

Wir sehen, wie die Liebe in Tod verwandelt wird, um sie ewig zu machen und eine Identifikation zwischen ihr und dem Geliebten zu ermöglichen.

Der Schlüsselpunkt der Tragödie ist der Konflikt zwischen dem Individuum und den sozialen Normen, die seine Realisierung verhindern.

Kleist verwendet den Mythos der Amazonen in einem modernen Schlüssel, nach dem der Held von der Heldin getötet wird, und nicht umgekehrt. Die Quelle für die *Penthesilea* findet man in dem *Gründlichen mythologischen Lexikon* von Benjamin Hederich, das 1770 in Leipzig veröffentlicht wurde. Die Amazonen gründeten einen Staat von Frauen, die sich nie an Männer banden. Tanaide amputiert ihre rechte Brust am Tag der Investitur zur Königin, um den Bogen besser verwenden zu können. Der Staat feierte jedes Jahr drei Riten: das Fest der Jungfrau, das Rosenfest und das Fest der Mütter.

Die Amazonen mussten einen Partner im Krieg besiegen, aber die Auswahl des Partners war nicht gewährt, und sie „benutzten“ den Mann nur zum Zweck der Reproduktion. Das bedeutete einen Verzicht auf die Gefühle der Einzelnen im Namen der Staatsräson und einen Entzug ihrer Weiblichkeit durch die Amputation der rechten Brust.

Der Höhepunkt des Skandals bei den Lesern der Zeit wurde durch die Szene des Kannibalismus der Penthesilea ausgelöst, den sie im Zustand von „Trance“ durchführt.

Sie frisst den Körper des Achilles in einem Moment von maximal erotischem Impuls der Leidenschaft. Die Gewalt der Protagonistin entspringt dem Wunsch nach Besitz der Liebe. Der Angriff wird in einer liebevollen Dynamik von Anziehung und Opposition durchgeführt.

Die Unersättlichkeit der Liebe ist auf einem so intensiven Niveau beschrieben, dass die zweifache Mehrdeutigkeit der Sehnsucht nach Liebe und der Wunsch zu dominieren, die

Sehnsucht nach Liebe dazu bringt, Wunsch zur Zerstörung und völligen Vernichtung des Körpers des Geliebten zu werden, um ihn ganz und gar zu besitzen. Penthesilea verwandelt also die Liebe in Tod, um sie zu verewigen. Penthesilea tötete sich nach dem Tod ihres Geliebten, um ewig mit ihm vereint zu sein. Die Vernichtung des eigenen Ichs ermöglicht ihr die Fusion mit Achille.

In Penthesilea gibt es eine Parallele zwischen der Heldin und dem Leben des Autors, der in einem Brief an seine Cousine Maria erklärt, wie Penthesilea seine Seele symbolisierte

Es wird das Thema des Selbstmordes aufgeworfen; es weist auf den Freitod des Autors hin, der sich am 21. November 1811 mit seiner Freundin Henriette Vogel erschoss.

Den Gegenpol zu Penthesilea stellt die dritte Heldin dar : Käthchen von Heilbronn, deren Gefühlsüberschuss an Hingabe an ihren geliebten Grafen Wetter vom Strahl, gleichzeitig mit dem Kontrast zwischen der von der Protagonistin symbolisierten "Engel- Frau", und der dämonischen Antagonistin Kunigunde, analysiert wird

Käthchen besitzt einen Überschuss an Unschuld, die man in der Analyse des Netzwerks der Adjektive sieht, die sie im Laufe der Erzählung als ein himmlisches Wesen beschreiben.

In Käthchen findet man die Dimension der Träume und das Unbewusste wieder, ein Thema in den Arbeiten von Kleist. Er hatte, in der Tat, im Winter 1807-1808, die Vorlesungen über Schlafwandeln von Gotthilf Heinrich Schubert gehört.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Heinrich von Kleist

Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière, Beiträge von Helmut Bachmaier, Nachwort von Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1986.

Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811, Müller-Salget, Klaus, e Ormanns Stefan, (a cura di), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997.

Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel, Anmerkungen von Dirk Grathoff, Stuttgart, Reclam, 1992.

Käthchen von Heilbronn, Stuttgart, Reclams, Universal Bibliothek, 2007.

Penthesilea Ein Trauerspiel, Stuttgart, Reclam, Universal Bibliothek, 1963.

Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Nachwort von Walter Müller-Seidel, Stuttgart, Reclam, 1986.

Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden, Hrsg von Ilse-Marie Barth, Hinrich C. Seeba, Klaus Müller- Salget, Stefan Ormanns, 4 voll., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987-1997.

2. Traduzioni italiane delle opere di Heinrich von Kleist

Heinrich von Kleist Opere, a cura di Ervino Pocar, Milano, Ugo Guanda Editore S.p.a, 1980.

Heinrich von Kleist Opere, a cura di Anna Maria Carpi, Stefania Sbarra, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

Heinrich von Kleist Opere, a cura di Leone Traverso, Sansoni, Firenze, 1959.

I racconti, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Garzanti, 1999.

Käthchen di Heilbronn, ovvero La prova del fuoco: grande dramma storico-cavalleresco, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 1996.

La brocca rotta. Anfitrione. Il principe di Homburg, a cura di Italo A. Chiusano, Milano, Garzanti, 1984.

La Marchesa di O..., a cura di Rossana Rossanda, Venezia, Marsilio, 2001.

3. Opere di letteratura secondaria su Heinrich von Kleist

Béguin, Albert, *L'anima romantica e il sogno: saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, trad. Ulrico Pannuti, Milano, il Saggiatore, 1975.

Blamberger, Günter , *Heinrich von Kleist Biographie*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2011.

Bosco, Lorella, *La Questione Romantica; Heinrich von Kleist e Wilhemine von Zenge: viaggio, scrittura e topografia del femminile*, Napoli, Liguori, 2007.

Carpi Anna Maria, *Un inquieto batter d'ali: vita di Heinrich von Kleist*, Milano, Adelphi, 2005.

Chiusano, Italo Alighiero , *Heinrich von Kleist*, traduzioni di Pocar, Firenze, Giunti Editore,1998.

Földény, Laszlò F., *Heinrich von Kleist Im Netz der Wörter*, München, Matthes & Seitz Verlag, 1999.

Gast, Nicole, *Die Frauenbilder in Heinrich von Kleists "Marquise von O."und"Penthesilea"*, Norderstedt, Green Verlag, 2006.

Horst, Ter, Eleanor E., *Lessing, Goethe, Kleist, and the Transformation of Gender From Hermaphrodite to Amazon*, New York, Peter Lang Publishing, 2003.

Schmidt, Jochen, *Heinrich von Kleist Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Stuttgart, WBG Wissen verbindet, 2011

Krug-Genthe, Martha, *Heinrich von Kleist und Wilhelmine v. Zenge. The journal of English and Germanic Philology*, Volume 6, Baltimore, 1907.

Lukàcs, George, *Realisti Tedeschi del XIX secolo*, traduzione di F. Codino, Milano, Feltrinelli,1979.

McAllister, Grant Profant, *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, New York, Peter Lang Publishing, 2005.

Neumann, Georg, *Enthüllen zur Theorie und Kunst der dichterischen Verkleidens*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann,1995.

Nutz Maximilian, *Heinrich von Kleist, Penthesilea. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam,1992.

Poggi, Giulia, Profeti Mariagrazia (a cura di), *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore* , Firenze, Alinea, 2011.

Reeve, William C., *Kleist's Aristocratic Heritage and das Katchen von Heilbronn*, Quebec City, Mc Gill Queen's University Press, 1981.

Saviane, Renato, *Heinrich von Kleist*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007.

Sembdner, Helmut, (a cura di) *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Frankfurt a. M., Hanser Verlag, 1996.

Schmidt, Jochen, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Stuttgart, WBG, 2011.

Schulz, Gerhard, *Die deutsche Literatur zwischen Französische Revolution und Restauration*, Zweiter Teil, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1989.

Spedicato, Eugenio, *Il Male Passionale, la Penthesilea di Kleist*, Firenze, Edizioni ETS, 2002.

Staengle, Peter, *Heinrich von Kleist*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1998.

Zimmermann, Hans Dieter , *Kleist, die Liebe und der Tod*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1989.

4. Opere di riferimento consultate

De Crescenzo, Luciano, *I Miti dell' Amore*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

Virgilio, *Georgiche, Tutte le opere*, a cura di E. Centralogo, Firenze, Sansoni, 1975.

Meier, Albert, *Klassik- Romantik*, Stuttgart, Reclam, 2008.

Mittner, Latslao, *Storia della Letteratura Tedesca dal Pietismo al Romanticismo*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 1977.

Reininger, Anton, *La letteratura tedesca dal settecento ai giorni nostri*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2005

Rousseau, Jean Jaques , *Giulia, o la Nuova Eloisa*, Milano, Casa Editrice Rizzoli, 1992.

Schulze Hagen, *Storia della Germania*, Roma, Donzelli, 2000.

Tabellini, M.R, Fertitta, P, Tozzi, F., *Le opere e il tempo*, Palermo, G.B. Palumbo Editore, 2010.

Žmegač, Victor, Škreb, Zdenko e Sekulić, Ljerka, *Breve storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 2000.

4. Saggi Critici

Sinisi, Barbara, *Ruoli e sessualità nella fortuna critica della Penthesilea di Heinrich von Kleist* in www.ilponterivista.com, giugno 2009.

David, Christian, *Il fascino dell'illimitato*, trad. it. Saverio Parise, Napoli, Liguori in www.rivistapsicologianalitica.it

Panella, Giuseppe, *Rifrazioni del sublime dall'orrore al Grottesco, Retroguardia- Il testo letterario, quaderno elettronico di critica letteraria*, a cura di Francesco Sasso, 2009.

5. Sitografia

www.elicriso.it

<http://www.kleist.org/>

<http://www.pons.de/>

www.textkritik.de

www.ilponterivista.com