

Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di

Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella

Camilla Miglio, Giulia Puzzo



Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di

Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella

Camilla Miglio, Giulia Puzzo



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Indice

Introduzione

Camilla Miglio, Flavia Di Battista, Matteo Iacovella

Giulia Puzzo, Tommaso Gennaro

1

Avvertenza

Matteo Iacovella

39

Ottocento

45

Fall – Heinrich von Kleist

Matteo Iacovella

47

Freude – Friedrich Hölderlin

Maria Arpaia

69

Langeweile – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

111

Leib – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

121

Leichtigkeit – Friedrich Hölderlin

Giulia Puzzo

127

Naiv – Heinrich Heine

Flavia Di Battista

161

Sentimental – Heinrich Heine

Flavia Di Battista

173

Volk – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

187

Zerstreuung – Heinrich von Kleist	
<i>Matteo Iacovella</i>	197
Novecento	213
Bild – Rainer Maria Rilke	
<i>Roberta Buscema</i>	215
Blume – Paul Celan	
<i>Francesca Zimarri</i>	261
Frucht – Rainer Maria Rilke	
<i>Miriam Miscoli</i>	279
Hand – Paul Celan	
<i>Giulia Puzzo</i>	307
Herz – Paul Celan	
<i>Giulia Puzzo</i>	327
Autori	345

Fall – Heinrich von Kleist

Matteo Iacovella

Incidenza radicale 350 Epistolario 109, Michael Kohlhaas 41, Die Familie Schroffenstein 28, Die Verlobung in St. Domingo 24, Penthesilea 23, Amphitryon 21, Berliner Abendblätter 21, Prinz Friedrich von Homburg 20, Die Marquise von O... 19, Der zerbrochne Krug 18, Das Käthchen von Heilbronn 11, Der Zweikampf 8, Der Findling 4, Das Erdbeben in Chili 3 – **Fall tot. 140** Epistolario 71, Michael Kohlhaas 14, Die Verlobung in St. Domingo 11, Die Marquise von O... 9, Berliner Abendblätter 8, Amphitryon 7, Der zerbrochne Krug 7, Penthesilea 4, Der Zweikampf 3, Das Erdbeben in Chili 2, Das Käthchen von Heilbronn 2, Der Findling 1, Prinz Friedrich von Homburg 1. – **Adamsfall tot. 1** Der zerbrochne Krug – **Sündenfall tot. 1** Die Familie Schroffenstein – **fallen tot. 208** Epistolario 38, Die Familie Schroffenstein 27, Michael Kohlhaas 27, Penthesilea 19, Prinz Friedrich von Homburg 19, Amphitryon 14, Berliner Abendblätter 13, Die Verlobung in St. Domingo 13, Der zerbrochne Krug 10, Die Marquise von O... 10, Das Käthchen von Heilbronn 9, Der Zweikampf 5, Der Findling 3, Das Erdbeben in Chili 1.

Nel *corpus* kleistiano¹ il sostantivo *Fall* e il verbo *fallen* hanno un'incidenza elevata e sono spesso abbinati a un ampio ventaglio di avverbi e aggettivi; dal

¹ È stato preso in considerazione tutto il corpus kleistiano, digitalizzato quasi interamente sul portale KLEIST.digital e frutto dell'edizione critica delle opere di Kleist a cura di Günter Dunz-Wolff. Per i testi non ancora presenti sul portale si è fatto riferimento al progetto Gutenberg. Il corpus comprende 8 drammi, 8 racconti, 234 lettere, saggi, aneddoti, traduzioni dal francese, cronache giudiziarie e un

verbo *fallen* nascono inoltre molte locuzioni e collocazioni. Tra le co-occorrenze aggettivali e nominali del sostantivo *Fall* (nell'accezione di "caso", "vicenda" o "fatto") si ritrovano: *allgemein* (comune), *außerordentlich* (straordinario), *äußerst* (estremo), *einzel* (singolo), *einzig* (unico), *gerecht* (giusto), *geringfügig* (banale), *möglich* (possibile), *sonderbar* (strano), *streitend* (controverso), *unbemerkt* (insospettabile), *unscheinbar* (di poco conto), *verzweiflungsvoll* (sconfortante), *Fall des Rechtsspruchs* (caso giudiziario). Il sostantivo *Fall* è usato nelle locuzioni: *auf alle Fälle* (in ogni caso), *auf jeden Fall* (in ogni caso), *im entgegengesetzten Fall* (nel caso opposto), *im schlimmsten Fall* (nel peggiore dei casi), *in ähnlichen Fällen* (in simili casi), *in allen Fällen* (in tutti i casi, in ogni caso), *in beiden Fällen* (in entrambi i casi), *in diesem Fall* (in questo caso), *in jedem Fall* (ad ogni modo, in ogni caso), *in keinem Fall* (in nessun caso), *in solchem Fall* (in tal caso), *in tausend/tausenderlei Fällen* (in migliaia di casi, in una miriade di casi). Tra le co-occorrenze di *Fall* nell'accezione di "caduta" è stato censito il composto *Kataraktenfall* (salto della cascata) e il sintagma *Fall des Gebäudes* (crollo dell'edificio), mentre tra gli aggettivi compaiono *böse* (brutta), *endlos* (eterna), *langsam* (lenta) e *prächtig schmetternd* (col significato di "un glorioso schianto"). Molte sono le collocazioni costruite sul verbo *fallen*: *aus den Wolken f.* (cadere dalle nuvole, anche in senso non figurato come di qualcosa che cade dall'alto), *aus der Hand f.* (cadere dalle mani), *aus dem Sinn f.* (dimenticarsi), *in die Waage f.* (cadere sul piatto della bilancia), *in einen Irrtum f.* (cadere in errore), *in Ohnmacht f.* (svenire), *ins Auge f.* (saltare agli occhi), *jdm. in die Hände f.* (incontrare casualmente), *ins Wort f.* (interrompere, controbattere), *in Ungnade f.* (cadere in disgrazia), *um den Hals f.* (abbracciare, gettarsi tra le braccia di qualcuno) *unter jds. Hände f.* (cadere nelle mani di qualcuno, per lo più in contesto bellico), *von der Bank f.* (essere un figlio illegittimo)², *zur Last f.* (essere di peso, disturbare). Molti sostantivi sono abbinati al verbo *fallen*: *Geheimnis* (segreto, nel senso di "svelare un segreto"), *Handschuh* (guanto), *Haupt* (testa, abbinata a *unter dem Beil des Scharfrichters*, sotto la lama del boia), *Landregen* (acquazzone), *Licht* (luce), *Locken* (riccioli), *Loos* (sorte, col significato di "toccare in sorte"), *Machtspruch* (sentenza, nel senso di "pronunciare una sentenza"), *Papiere* (fogli), *Pergams Mauern* (le mura di Pergamo, per cui Kleist tuttavia usa il verbo *umfallen*), *Schein* (bagliore), *Schlag* (colpo), *Strickzeug* (ferri da calza), *Tränen* (lacrime), *Tropfen* (gocce), *Vorhang*

numero piuttosto esiguo di poesie. Salvo in rari casi, tutte le citazioni dei testi kleistiani sono tratte dall'edizione critica a cura di Helmut Sembdner, abbreviata in SWB e seguita dal volume (I o II) e dal numero di pagina corrispondenti. Di ogni citazione è riportata una traduzione italiana edita; se non diversamente indicato, la traduzione proposta è di chi scrive.

² Riportano i fratelli Grimm alla voce *Bank* del loro dizionario: «von der bank fallen, sowol die ehliche treue verletzen, als unehlich geboren werden (s. bankert)», dove *Bankert* ha il significato di "figlio illegittimo".

(sipario), *Wort* (parola). Si può cadere (*fallen* o *niedersinken*) *bewusstlos* o *ohnmächtig* (privo di conoscenza, nel senso di “svenire”), ma anche *leiblos* (esanime), *auf den Knien* (sulle proprie ginocchia, espressione che compare però più spesso abbinata a *sich niederlassen*, *sich niederlegen* e *niederstürzen*) e *zu Füßen* (ai piedi di). Tra i verbi che co-occorrono con *fallen* sono stati censiti *klirren* (tentennare), *stürzen* (cadere) e *wanken* (barcollare).

1. Volendo individuare un movimento ricorrente nell’opera di Heinrich von Kleist (1777-1811) non si può non pensare alla caduta, un fenomeno che può manifestarsi in molteplici forme: il crollo degli edifici a seguito di un terremoto, gli inciampi, gli svenimenti, il collassare sulle proprie ginocchia, le gloriose cadute sui campi di battaglia e la caduta in senso morale ed epistemologico, ovvero quel *Verfall* che coincide con il decadimento dell’uomo dallo stato di grazia alla perpetua condizione di miseria³. Tuttavia lo spettro semantico di *Fall* non comprende soltanto l’idea della caduta (per cui Kleist ricorre comunque a un’ampia gamma di parole), ma anche quella di “evento”, “fatto” o “circostanza”⁴. Infine *Fall* è usato in alcuni contesti per indicare il “caso” o la “questione” (*moralischer Fall*, *juristischer Fall*).

2. In tedesco il sostantivo maschile *Fall* può riferirsi, molto genericamente, a un fatto avvenuto. Presa da sola, la parola *Fall* ha un’elevata frequenza nel *corpus* dei testi kleistiani, anche se nell’accezione di “accaduto” l’autore ricorre a un ampio corredo di sostantivi, tra cui figurano *Begebenheit*, *Ereignis*, *Geschehen* e *Vorfall*.

Le poche occorrenze schedate permettono comunque di analizzare gli usi del lemma *Fall* in questa sua prima accezione di “evento” e per

³ Quello del decadimento dell’uomo sopraggiunto al peccato originale è un tema cui Kleist dedica particolare attenzione. *Sündenfall* è inoltre il termine tedesco che indica il peccato originale: nella parola composta è lampante il movimento di caduta.

⁴ Fritz Mauthner aggiunge che, nel lessico della medicina, il sostantivo greco *symptōma* veniva reso in latino con *accidens*, a sua volta modello morfologico per il tedesco *Zufall*: «das Präfix zu [...] mag in mancher Verwendung an *occasio* anklängen (günstige Gelegenheit, *kairos*), ist aber doch silbengemäße Lehnübersetzung von *accidens*» (Mauthner 1923: 497). Anche i Grimm ricordano che fino al XVIII secolo il tedesco utilizza *Zufall* come sinonimo di *Symptom*: «in der medizin wurde es allgemein bis ans ende des 18. jhs. als entsprechung von *symptoma* u. *accidens* gebraucht» (s.v. *Zufall*).

farlo un buon punto di partenza sono i *Berliner Abendblätter*, una raccolta di notizie e fatti di cronaca della città di Berlino pubblicati a cadenza quotidiana tra l'inizio di ottobre 1810 e la fine di marzo 1811. Benché a prima vista gli *Abendblätter* possano non sembrare il contesto più adatto per trarre conclusioni di tipo ermeneutico sull'opera e sul pensiero di Kleist, in realtà essi sono una fonte ricchissima per l'indagine linguistica. La caratteristica degli *Abendblätter* è che i fatti riportati – specialmente quelli di cronaca giudiziaria – vengono rimaneggiati da Kleist e presentati sotto forma di aneddoto⁵. In una notizia tratta dal terzo numero del quotidiano (3 ottobre 1810) si legge:

Bei der Revision der Fleischergewichte und Waagen ereignete sich der sonderbare Fall, daß dem Schlächter Krause [...] zwei Gewichte [...] um ein Beträchtliches zu schwer waren⁶.

È descritta una vicenda di poca importanza, oggi come forse anche allora, a cui Kleist affianca l'aggettivo *sonderbar* (un fatto curioso o strano); ma il passo è utile e interessante soprattutto per la co-occorrenza di *sich ereignen*. Ripercorrendo la storia di questo verbo si risale a due forme dell'alto tedesco protomoderno (*Frühneuhochdeutsch*) *eräugnen* e *eräugen*, entrambe derivate dal sostantivo *ouga*, che già in alto tedesco antico (*Althochdeutsch*) stava per il moderno *Auge* (occhio). *Fall* è pertanto il prodotto di ciò che avviene (*sich ereignet*) nel mondo sensibile e, letteralmente, è qualcosa che si manifesta agli occhi di qualcuno⁷. La

⁵ Gli *Abendblätter* sono stati un coraggioso progetto di rinnovamento culturale, in tempi in cui la scrittura era soggetta a una rigida censura. Kleist e gli altri redattori del quotidiano non si sono limitati a elencare fatti di cronaca della città di Berlino, ma hanno anche accolto saggi, fiabe, poesie e scritti sull'arte – in aperta discussione con i weimariani – avvalendosi della collaborazione di autori come Clemens Brentano (1778-1842), Achim von Arnim (1781-1831) e Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843).

⁶ «Nella revisione dei pesi e delle bilance, al macellaio Krause accadde un fatto singolare: due pesi superavano di gran lunga il valore giusto». L'edizione di Sembdner riporta solo il primo e l'ultimo paragrafo del rapporto di polizia del 3 ottobre. Il passaggio citato è presente nelle altre edizioni critiche di riferimento, ad esempio in quella a cura di Roland Reuß e Peter Staengle (qui p. 347 segg.).

⁷ La voce *eräugnen* del dizionario dei fratelli Grimm riporta come primo significato: «*eräugnen, ereugnen, ereignen, contingere, accadere, steht nur reflexiv und bedeutet eigentlich erscheinen, sich offenbaren*». *Eräugung* viene invece tradotto dai Grimm con

stessa idea di irruzione nella realtà contenuta in *Fall* è presente nell'italiano "accadimento" e "accaduto", derivanti dal latino *accidēre* e *cadēre*. Un altro aspetto interessante da tenere a mente è che il verbo *sich ereignen* e il sostantivo *Fall* non recano connotazioni positive o negative: a priori un evento non può essere ritenuto favorevole o sfavorevole e in quest'ottica *Fall* è un esempio di *vox media* del tedesco, vale a dire di una parola a connotazione neutra.

I *Berliner Abendblätter* sono un'opera in linea col gusto dell'epoca, un'epoca in cui scrittori e lettori incominciano a interessarsi ai resoconti giudiziari, alle scabrose storie di criminalità e di devianza e ad appassionarsi alle pubblicazioni degli atti dei processi penali. In ambiti molto diversi tra loro, dalla psicologia all'antropologia passando per la giurisprudenza, le cosiddette *Fallgeschichten* diventano la materia prima per ampliare le conoscenze e creare nuovo sapere. La letteratura è presto contagiata dal realismo e al contempo dall'aura di mistero che avvolgeva queste storie, non di rado tramandate oralmente: è dalle *Fallgeschichten* che nasceranno, ad esempio, il romanzo psicologico e il giallo⁸.

il latino *manifestatio*.

Interessante è anche la complessa origine del sostantivo *Geschichte* ("storia"), derivato dal verbo *geschehen* ("accadere", "avvenire"). Oggi di genere femminile, *Geschichte* è stata per molto tempo parola neutra: "da3 geschichte" o "das geschicht" traduce letteralmente le espressioni latine "quod accidit", "quod contingit", "quod evenit" ("ciò che accade", "ciò che avviene"). La storia si configura quindi come una catena di eventi che si producono casualmente.

⁸ Si pensi a tutte le storie di pazienti magnetizzati (curati cioè con la terapia del mesmerismo) che animavano in Germania il dibattito medico e scientifico dell'epoca, nonché al fascino che tali storie a loro volta esercitavano su chi faceva letteratura. A tal proposito è immediato il rimando a E.T.A. Hoffmann (1776-1822), la cui opera è ricca di elementi perturbanti, ma anche allo stesso Kleist, che nel 1807 a Dresda ebbe modo di conoscere il filosofo e scienziato Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860) che teneva lezioni sul comportamento animale, il magnetismo e il sonnambulismo. I rapporti tra le *Fallgeschichten* e l'arte sono molteplici e anche piuttosto evidenti; in letteratura, ad esempio, si è fatto ampio ricorso a queste storie di vita vera o verosimile (peraltro il sottotitolo della *Marquise von O...* kleistiana è proprio «nach einer wahren Begebenheit»); solo per citare alcune celebri opere, *Michael Kohlhaas* (1810) è un'opera costruita su un caso giudiziario; *Woyzeck* (1879) di Büchner (1813-1837) mostra un tragico spaccato antropologico e sociale della Germania dell'Ottocento, mentre l'ispirazione per la straziante vicenda di Gretchen nel *Faust I* (1808) di Goethe (1749-1832) proviene dall'esecuzione, avvenuta a Francoforte in pubblica piazza nel 1772, dell'infanticida Susanna Margaretha Brandt.

3. È difficile parlare delle proprietà semantiche della parola *Fall* senza riferirsi alla fitta rete di relazioni lessicali che questo sostantivo intrattiene con altre parole, tra cui compare in prima fila *Zufall*. Basta consultare le voci *Fall* o *gefallen* del dizionario dei fratelli Grimm per rendersi conto della ricchezza e al contempo della complessità di questa nozione. Ci si vuole comunque chiedere se esiste un divisore comune tra la rappresentazione fisica della caduta e quella, più astratta, del fatto, dell'evento, del caso irrazionale. Diverse fonti, per lo più enciclopediche, trovano un punto di contatto tra queste due accezioni del lemma *Fall* in una delle attività più antiche dell'uomo, il gioco dei dadi⁹, ed è altrettanto antico l'uso di un nutrito gruppo di parole attinenti al campo semantico del gioco per indicare ciò che avviene in modo arbitrario e che sfugge al nostro controllo¹⁰. Ad esempio la metafora del gioco ci riporta ad alcuni versi dell'*Adelphoe* di Terenzio: «Ita vitast hominum, quasi quom ludas tesseris: / si illud quod maxume opus est iactu non cadit, / illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas» (vv. 739-741). Nella vita le cose vanno come durante una partita di dadi: se non si fa il punteggio necessario bisogna correggere con la propria abilità quello che il caso ha fatto uscire (letteralmente "quello che il caso ha fatto cadere"). Come il tedesco *Fall*, in latino *fors* è *vox media* per eccellenza, poiché può indicare la buona e la cattiva sorte¹¹.

Il fatto che la parola *Fall*, nel significato di "evento" o "situazione", non rechi connotazioni positive o negative spiega anche perché è

⁹ Oltre al dizionario dei fratelli Grimm (s.v. *Fall*, 2c, e *Schanze*, 2) cfr. anche il *Wörterbuch der Philosophie* di Fritz Mauthner alla voce *Zufall* (1923: 499 segg.).

¹⁰ Il termine latino *cadentia*, che indica il cadere dei dadi, ha originato diversi omologhi in varie lingue: il francese *chance*, l'italiano *cadenza* e il tedesco *Schanze*, attestato fino al XVIII secolo e rimasto oggi in uso nella locuzione *sein Leben in die Schanze schlagen/werfen* ("mettere a rischio la propria vita"). In una lettera del 4 maggio 1808, Kleist usa l'espressione *in die Schanze schlagen* in riferimento al capitale investito per la pubblicazione del *Phöbus*; poche righe dopo compare il sostantivo *Risiko*. In tedesco l'idea della casualità è propria anche del sostantivo neutro *Los*, che indica il biglietto della lotteria ma anche, per estensione, il destino, la sorte. L'espressione *ins Los fallen*, che significa "toccare in sorte", si ritrova in *Anfitrione*: «Es fiel dein Los» (SWB I: 136); «La tua sorte è decisa» (Kleist 2005: 176).

¹¹ Spiega Mauthner che anche la parola latina *contigens*, corrispondente in tedesco a *das Zufällige*, significava «was unter günstigen oder ungünstigen Verhältnissen eintrifft» (Mauthner 1923: 497). «Ciò che accade in condizioni favorevoli o sfavorevoli».

spesso accompagnata da aggettivi¹². La lettera del 31 gennaio 1801 che Kleist indirizza a Wilhelmine von Zenge fornisce un esempio utile in tal senso: «Immer von seiner liebenden Seele geführt, wählte er in jedem streitenden Falle nie sein eignes, immer das fremde Interesse; und das tat er nicht nur in wichtigen Lagen [...] – auch in den unscheinbarsten, unbemerktesten Fällen (und das ist bei weitem mehr) zeigte sich seine Seele immer von derselben unbefleckten Uneigennützigkeit [...]»¹³. Kleist, che qui elogia le qualità dell'amico Ludwig von Brockes (1767-1815) descrivendone in particolare l'altruismo, si serve di un'abbondante aggettivazione per conferire maggiore spessore e chiarezza alla parola *Fall*: *streitend* (controverso), *unscheinbar* (banale), *unbemerkt* (insignificante). Nel resto del *corpus* kleistiano *Fall* è co-occorrente con molti altri aggettivi, come *besonderer*¹⁴ (particolare), *allgemein* (comune), *außerordentlich* (straordinario), *sonderbar* (bizzarro).

Vale infine la pena di ricordare due dei sinonimi di *Fall* a cui Kleist fa ampio ricorso in questa accezione: *Begebenheit*, classificato oggi dai dizionari come di registro elevato, e *Vorfall*. Nell'intero *corpus* di testi di Kleist si contano 14 occorrenze di *Begebenheit* al singolare e 4 al plurale, mentre la presenza di *Vorfall* è decisamente predominante, con 56 occorrenze al singolare e 4 al plurale. Entrambe le parole si comportano come

¹² Tuttavia in una notizia riportata sull'*Abendblatt* del 20 ottobre 1810, *Fall* ha anche il significato di *Unfall*: «Ein Musikus ist am 15ten d. M. Abends von seiner Treppe herabgestürzt und am 16ten an den Folgen dieses Falles gestorben». «La sera del giorno 15 di questo mese un musicista è caduto dalle scale ed è deceduto il 16 per le conseguenze dell'incidente». Il contesto rende chiara la connotazione negativa di *Fall*, che non ha bisogno di essere ulteriormente specificato. Il fatto citato non è presente nell'edizione di Sembdner, ma solo nel *corpus* kleistiano digitalizzato e nel secondo volume della *Brandenburger Ausgabe* (per il passo succitato cfr. Kleist 1997: 96).

¹³ SWB II: 621. «Sempre accompagnato dalla sua anima amorevole, in ogni situazione controversa non cercava mai il proprio interesse, ma anteponeva sempre quello altrui. E non lo faceva solo nelle situazioni importanti [...]: anche nelle circostanze più banali, più insignificanti (ed è questa la cosa straordinaria) la sua anima si mostrava sempre con lo stesso immacolato altruismo».

¹⁴ «Wirklich in einem so besondern Fall ist noch vielleicht kein Dichter gewesen» (SWB II: 873). «Davvero, forse nessun poeta si è mai trovato in questa condizione così particolare», scrive l'autore a Marie von Kleist nel 1811. La condizione davvero particolare e forse unica a cui fa riferimento è descritta poche righe dopo: al momento di scrivere è come se le sue idee, nella mente chiare e ben definite, iniziassero a aggrovigliarsi da sole bloccando la sua fantasia.

Fall e sono quindi *voces mediae* quasi sempre accompagnate da aggettivi dai significati più vari: *Vorfall*, ad esempio, compare vicino a *seltsam* (strano), *wunderlich* (singolare), *zweideutig* (ambiguo), *unangenehm* (sgradevole, scomodo), *bedenklich* (sospetto), *unglücklich* (sfortunato), *rührend* (commovente) e *ungeheuer* (tremendo). Compare peraltro diverse volte negli *Abendblätter*, anche nel titolo di un grottesco aneddoto – probabilmente frutto della fantasia di Kleist – che si svolge all’ospedale della Charité di Berlino (*Charité-Vorfall*)¹⁵.

4. Un oggetto in caduta è soggetto alla forza di gravità; sul piano linguistico e concettuale, questa connessione si risolve in relazioni semantiche tra *Fall* e i concetti di pesantezza e leggerezza (v. LEICHTIGKEIT). Ai fini di questa analisi non si è potuto tener conto soltanto della voce *Fall* perché si tratta di una parola che, in relazione ai due concetti poc’anzi menzionati, non è risultata molto produttiva nel corpus kleistiano. Si è deciso quindi di ampliare il raggio di ricerca procedendo a una disamina delle occorrenze di *Sturz* (e dei derivati *Einsturz* e *Zusammensturz*) e di *Sinken* (e dei derivati *Einsinken* e *Niedersinken*), nella consapevolezza che quello della caduta è un campo lessicale molto ricco ed eterogeneo. Inoltre la caduta non è sempre legata a qualcosa di casuale e disastroso, come si potrebbe essere portati a pensare, e a tale proposito saranno illustrati due esempi che descrivono due diversi tipi di caduta. Il primo lo si ritrova in *Penthesilea* (1808)¹⁶. Per riferirsi alla furia delle Amazzoni nel condurre la guerra, i Greci si avvalgono di similitudini e metafore naturali, tratte

¹⁵ Tra i titoli di alcune sezioni degli *Abendblätter* vi sono i *Tragische Vorfälle* (fatti tragici) e le *Tagesbegebenheiten* (avvenimenti del giorno).

¹⁶ *Penthesilea* è il dramma della corporeità per eccellenza. Sin dalle prime scene l’elemento dinamico si impone sulla scena: i personaggi cadono, inciampano, si raggruppano, si disperdono, si riposano, combattono, cavalcano e corrono. Il movimento e la coreografia sostituiscono così l’apparato scenico del dramma. Sul tema della corporeità bisognerà ricordare anche un antefatto. Nel gennaio 1808 Kleist spedisce a Goethe il primo esemplare del *Phöbus*, contenente un frammento di *Penthesilea*, rivolgendosi a lui con le celebri parole: «Es ist auf den Knien meines Herzens daß ich [...] vor Ihnen erscheine» (SWB II: 805). «È sulle ginocchia del mio cuore che compaio [...] dinanzi a Voi». Come prostrato al cospetto di una divinità, Kleist chiede a Goethe un’opinione sincera sul suo dramma. Il 1808 è anche l’anno della messa in scena della *Brocca rotta* a Weimar da parte di Goethe, ricordata per il suo insuccesso.

soprattutto dal mondo animale¹⁷. I Greci non capiscono le ragioni che dettano la brutalità di Pentesilea e invano provano a individuare le intenzioni dell'esercito nemico sulla base dei suoi comportamenti. Kleist verbalizza questa dissonanza tra la volontà di conoscenza e di comprensione dei Greci e la totale irrazionalità di Pentesilea e delle sue soldate¹⁸: nella prima scena del dramma Antilocho chiede a Diomede: «Und Niemand kann, was sie uns will, ergründen?». Risponde Diomede: «Kein Mensch, das eben ist's: wohin wir spähend / auch des Gedankens Senkblei fallen lassen»¹⁹. Nessuno dei Greci, ovunque getti lo "scandaglio del pensiero", riesce a capire le vere intenzioni delle Amazzoni. Lo scandaglio è uno strumento di precisione che diviene qui metafora dello spirito razionale dei Greci, che sondano il terreno e la mente delle figlie di Marte, ed è al contempo anche metafora di leggerezza (*v. LEICHTIGKEIT*) e di logica²⁰. La caduta dello scandaglio, infatti, non segue percorsi tortuosi, ma una direzionalità mirata e il verbo *fallen* disegna un movimento preciso di discesa. Si

¹⁷ Per esempio le Amazzoni sono paragonate a delle «Heuschrecken» (locuste, v. 344), mentre Pentesilea è chiamata «Wölfin» (lupa, v. 163), «Hyäne» (iena, v. 331), «Tiger» (tigre, v. 396), «Dogge» (alano, v. 402), «Kentaurin» (centaura, v. 548), «Parder» (pantera, v. 346), e la sua violenza la trasforma, alla fine del dramma, in una "cagna" («Hündin», v. 2553), un palese riferimento alle Baccanti euripidee (poco dopo, al verso 2569, Pentesilea è paragonata infatti a una Menade).

¹⁸ Buona parte della scrittura kleistiana si organizza attorno ai temi dell'azione immediata (nel suo significato di non mediata, non filtrata) e della riflessione. Tenere separati questi due nuclei concettuali fa capire meglio la novità della rilettura e riscrittura (*Nachdichtung*) del mito classico da parte di Kleist. La greicità kleistiana è pervasa di elementi passionali, distruttivi, dionisiaci che soffocano la composta armonia apollinea e le qualità di nobile semplicità e serena grandezza (*edle Einfalt und stille Größe*) sacralizzate da Winckelmann e dai weimariani. La grandezza di Kleist sta nell'aver avuto l'audacia di esporre le maglie sfrangiate della trama classica e di presentare una vicenda profondamente tragica e conflittuale. È caratteristico della *Goethezeit* l'incontro-scontro tra passato e presente che farà poi parlare Schlegel e la generazione romantica di una «classicità che cresce senza limiti» (*grenzenlos wachsende Klassizität*, nel famoso frammento 116 dell'*Athenäum*. Cfr. anche Lacchin 2007: 25). Seguendo questa linea, Kleist rivisita anche le ambientazioni medievali, trasponendovi elementi tipici della vita borghese di Francoforte sull'Oder (cfr. anche Carpi 2011: 14).

¹⁹ SWB I: 327. «E nessuno riesce a comprendere che cosa voglia da noi? Nessuno, appunto: dovunque gettiamo indagando lo scandaglio del pensiero». (Kleist 2008: 47).

²⁰ «La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso» (Calvino 2009: 20).

tratta di un uso assai particolare e raro, dato che Kleist abitua i suoi lettori a credere che la caduta sia sempre un fenomeno drammatico, violento e improvviso²¹.

La seconda metafora di cui parlare, una delle più suggestive lasciateci dall'autore, è quella dell'arco di Würzburg. Scrive il ventitreenne Kleist a Wilhelmine von Zenge il 16 novembre del 1800: «Da ging 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 auf einmal einstürzen wollen – und 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»²².

L'immagine (*Denkbild*) dell'arco che sta in piedi pur senza avere un appoggio è un momento epifanico e fonte di fiducia e conforto (*Trost*) per Kleist, che sta attraversando uno dei periodi più critici della sua esistenza e si trova di fronte a una scelta decisiva (*der entscheidende Au-*

²¹ Un esempio onnipresente in Kleist è quello dello svenimento, indice di un malessere dell'anima provocato dall'orrore e quindi, al contempo, meccanismo di autodifesa del personaggio (cfr. Cervani 1962: 95).

Sempre in *Penthesilea*, la caduta può risvegliare sensazioni contrastanti: nell'affermazione «Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall, / daß seiner Glieder keines sich verletze» (SWB I: 349) si assiste all'impeto violento della caduta di Achille e, nel contempo, a un frangente di grande tenerezza in cui Penthesilea ordina ai fiori di alzarsi quando il Pelide cadrà, in modo che non si ferisca. Simili momenti di nuda umanità compaiono più volte nel dramma. D'altronde la regina delle Amazzoni è presto descritta come una donna fiera, selvaggia, ma anche turbata (*verwirrt*, cfr. vv. 99 e 641) e a turbarla è proprio il suo *sentire*. Penthesilea è una di quelle creature kleistiane che agiscono in nome di un *Gefühl* «esplosivamente autentico» (Zagari 1985: 208), che è anche una reazione ai «tentativi di irruzione dell'evento esterno» (Zagari 1985: 240-41), meccanismo di autodifesa. Nei versi citati Penthesilea incomincia a mostrare i sintomi dell'innamoramento, una trasformazione «impossibile» e «spaventosa» (*unmöglich*, v. 1081 e *entsetzlich*, v. 1088) agli occhi delle Amazzoni, cagionata dalle velenosissime frecce di Cupido (v. 1075).

²² SWB II: 593. «Facendo ritorno in città passai, immerso nei miei pensieri, sotto la porta ad arco. Perché, mi chiesi, l'arco non crolla pur non avendo alcun sostegno? Perché, mi dissi, le sue pietre vogliono crollare tutte in una volta – e trassi da questo pensiero un ineffabile e rasserenante conforto che mi accompagnò fino al momento decisivo e che mi fece sperare che anch'io sarei rimasto in piedi quando tutto minacciava di farmi crollare».

genblick), di cui molto si continua a discutere. Anche se la forza di gravità spinge le pietre verso il basso, quindi a cadere e a far crollare la struttura, questa come per prodigio sta in piedi. Attraverso la metafora dell'arco, Kleist formula al contempo una riflessione poetologica importante: le forze che spingono in una direzione vengono annullate e al contempo conservate (*Aufhebung*) dalla spinta contraria degli elementi della struttura, che coincide con la loro volontà particolare (il *wollen* della lettera) di tenerla in piedi. Le due forze giungono a un equilibrio che è solo apparente, poiché si mantiene fino al momento in cui si verifica il crollo, che per Kleist è un fenomeno totalizzante. La spiegazione che ne dà l'autore è davvero paradossale. Se la struttura resiste nell'insieme, infatti, non è né per caso né per un principio naturale²³: responsabile di questo equilibrio è la volontà, l'istinto (*Trieb*) delle pietre²⁴. Queste riflessioni forniranno poi a Pentesilea un pretesto per giustificare lo sbranamento di Achille: ogni suo dente vuole baciare il guerriero, mentre la bocca si ritrova a morderlo, ma per sbaglio, poiché quello di Pentesilea non è cannibalismo, ma espressione parossistica del sentimento d'amore. «– So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / kann schon das Eine für das Andre greifen»²⁵. Pentesilea, una volta «chiarito il tragico equi-

²³ In questo senso Kleist ha stravolto le leggi newtoniane, che pur conosceva, nell'intento piuttosto forzato di applicarle alla sfera della morale. Il principio secondo cui "tutto cade perché sottostà alla forza di gravitazione universale" diventa per Kleist "tutto si tiene, *nonostante* tutto intorno cada o spinga il soggetto a soccombere, perché tale è la volontà delle parti del tutto". Tra le righe della lettera di Kleist si intravede anche il problema fondamentale dell'incompatibilità tra natura e morale. Per approfondimenti sul tema si rimanda all'interessante analisi di Moser (2000). Il complesso rapporto tra natura, estetica e morale e, ampliando i termini, tra scienza e poesia, è sempre stato motivo di riflessione per Kleist, che ammetteva nel 1805 a Ernst von Pful: «Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit» (SWB II: 750). «So trovare un differenziale e scrivere un verso: non sono questi i due estremi delle capacità umane?».

²⁴ Kleist reputa insufficienti le leggi della meccanica per spiegare il fenomeno del crollo e introduce ragioni di ordine teleologico a sostegno della sua tesi.

²⁵ SWB I: 425. Nella traduzione di Enrico Filippini: «Così, è stato un errore. Amore, orrore: fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l'uno con l'altro» (Kleist 1989: 89). Paola Capriolo rende la rima con la coppia di verbi "baciare" e "sbranare" (cfr. Kleist 2008: 275).

voco, [...] ribadisce la legittimità del suo gesto come elemento fondante e costitutivo dell'eros»²⁶. Nel caso dell'arco il fenomeno della caduta della struttura, espresso dai verbi *einsinken* e *einstürzen*, si differenzia dalla caduta dello scandaglio perché descrive un crollo universale della realtà che coinvolge e trascina, nel suo cadere, l'individuo («wenn Alles mich sinken lässt» è un costrutto in diatesi passiva). Oltre a ciò, il crollo dell'arco di Würzburg traccia un disegno diverso, che stavolta riconosciamo come prettamente kleistiano: una caduta vorticoso, turbolenta, ma che nasconde anche un messaggio salvifico e consolatorio.

Vale la pena di ricordare anche due occorrenze di *fallen* nell'ultimo dramma di Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg* (post. 1821), dove il verbo rimanda direttamente all'idea della pesantezza: «Ich bin sicher, / mein Wort fiel, ein Gewicht, in Deine Brust»²⁷, dice Hohenzollern, serafico, al principe elettore. L'immagine ha una forte valenza drammaturgica e richiama alla mente l'esclamazione, molto ambigua, che Homburg rivolge al conte Sparren quando questi gli annuncia che l'elettore non è caduto in battaglia: «Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust!»²⁸.

5. Parlando di crolli si pensa inevitabilmente al racconto *Das Erdbeben in Chili* (uscito già nel 1807 con il titolo *Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647*). Jeronimo Rugera si trova in carcere quando la terra inizia a tremare in modo violento. Irrigidito dal terrore («starr vor Entsetzen»), cerca di reggersi a un pilastro, mentre tutto intorno a lui vacilla, si spacca e inizia a crollare.

²⁶ Chiarloni 1989: 6. L'equivoco e la comunicazione fallimentare sono due temi ricorrenti in Kleist. Osserva Anna Maria Carpi con grande acutezza che Kleist «ha intuito che la comunicazione è risibile perfino tra gli amanti, che l'equivoco è sempre in agguato, che le parole non coincidono con le cose, che il soggetto non parla ma è "parlato" dall'inconscio e il significato può nascere dal significante» (citato in Cometa 2009: 70). Lo sbranamento di Achille da parte di Penteseilea è a ben vedere un equivoco linguistico, un fraintendimento nato dal fatto che l'amore della regina non distingue tra linguaggio e atto performativo, tra significante e significato.

²⁷ SWB I: 702. «Non dubito che le mie parole sono cadute, con tutto il loro peso, nel tuo petto» (Kleist 2005: 262).

²⁸ SWB I: 660. «Le tue parole cadono nel mio petto come oro massiccio» (Kleist 2005: 217).

Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte²⁹

Colpisce intanto l'alta densità di sostantivi e verbi riferiti alla caduta in così poche righe: *sich neigen* (che preannuncia il crollo), *einstürzen*, *Fall*, *Zubodenstreckung* (il risultato del crollo, letteralmente lo "stiramento al suolo", uno dei molti *hapax* kleistiani), *Zusammenschlag*.

A colpire è però soprattutto l'intervento del caso. La distruzione totale della prigione in cui si trova Jeronimo, infatti, viene impedita da una volta fortuita che viene a formarsi grazie alla caduta dell'edificio di fronte. La legge della natura, quindi, che vuole che le strutture crollino, viene annullata, sospesa da un caso accidentale e propizio³⁰. Volutamente Kleist non parla del semplice *Fall* della prigione, ma di «der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall»: ricorre cioè a un espediente retorico, un inciso, che dilata i tempi della narrazione, aumentando la tensione e ritardando³¹ la caduta. È grazie a questo crollo differito che

²⁹ SWB II: 145-46. «Il suolo gli traballava sotto i piedi, le pareti della prigione si spaccarono, tutto l'edificio s'inclinò per abbattersi verso la strada, e il crollo completo fu impedito nella sua lenta caduta soltanto dalla caduta dell'edificio dirimpetto, dimodoché si venne a formare una volta fortuita. Tremando, coi capelli ritti, e con le ginocchia che gli si volevano rompere sotto, Jeronimo scivolò sul pavimento inclinato verso l'apertura che il cozzo delle due case aveva prodotto nella facciata della prigione» (Kleist 1995: 8-9).

³⁰ Quello della volta del *Terremoto in Cile* è un esempio che illustra in modo chiaro e completo il significato dell'aggettivo "accidentale": non solo casuale, fortuito, ma anche contingente, concomitante, eventuale (*κατὰ συμβεβηκός* nella terminologia aristotelica).

³¹ L'artificio retorico del momento ritardante è tipico dell'epica ma anche del teatro classico (se ne serve anche Lessing); ciò conferisce un particolare carattere drammatico ai racconti di Kleist (cfr. anche Mayer 1989: 400), che anche nella prosa dimostra di essere un drammaturgo per vocazione.

i due edifici, nel loro scontro, creano una provvidenziale volta che consente a Jeronimo di fuggire dalla cella in cui è recluso. Tuttavia, come visto anche nel caso dell'arco di Würzburg, anche qui Kleist non contempla la possibilità (fantascientifica) di un annullamento completo della forza di gravità, di una sintesi perfetta, di un equilibrio perpetuo: «Kaum befand er sich im Freien, als die ganze, schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel»³². Dopo che Jeronimo è riuscito a mettersi in salvo, anche la legge del caso, da cui si era generata la volta la volta, viene annullata e risponde alle leggi naturali³³.

È doveroso, arrivati a questo punto, cercare di capire se e in che modo le parole *Fall* e *Zufall* sono legate tra loro. I Grimm segnalano che *Zufall* ha avuto, almeno fino al XVIII secolo³⁴, il significato di «vorfall, ereignis: eventus [...] etwas das sich zuträgt»³⁵ e che ha indicato un «vorgang, vorfall, vorkommnis schlechthin». *Zufall* è stata quindi la parola usata per descrivere in modo generico e non connotato un evento, un accaduto, proprio come *Fall*. Tuttavia già partire dal XVII secolo deve essersi verificato uno spostamento nello spettro semantico di *Zufall*, che ha iniziato a designare «das unberechenbare geschehen, das sich unserer vernunft und unserer absicht entzieht»³⁶, probabilmente sulla scorta del latino *fors* e molto più certamente a seguito del vivace dibattito scientifico e filosofico del tempo sul tema della causalità e della finalità. Per sopperire alla mancanza di una parola che designasse gli eventi di cui non si conosce la causa, inintelligibili e irrazionali, si sarebbe imposto l'uso del sostantivo *Zufall*, che ha subito

³² SWB II: 146. «Appena fu all'aperto, tutta la strada già scossa crollò per un secondo movimento tellurico» (Kleist 1995: 9).

³³ Nella narrativa kleistiana lo *Zufall* è anche e soprattutto uno «sprachliches Ereignis» (Hamacher 2007: 157): si accumulano espressioni come *es fügte sich, der Zufall wollte es, es traf sich, es fand sich, so geschah es*, che indicano che i fatti accaduti nascono dalla contingenza accidentale degli eventi. Cfr. anche Breuer 2009: 379 segg.

³⁴ I Grimm portano molti esempi tratti dalle opere di Gottsched, Wieland, Opitz, Bürger, ma anche Novalis, a questi successivo.

³⁵ DWB s.v. *Zufall*, 4a.

³⁶ DWB s.v. *Zufall*, 5. Doveroso il rimando a *Iphigenie auf Tauris* (1787) di Goethe: «Was ist's, das den Befehl des Königs hindert? / Der Zufall dessen wir nicht Meister sind» (Goethe 2008: 94 segg.). «Che cosa si oppone all'ordine del re? / Il caso, che sfugge al nostro controllo» (*ibidem*).

una risemantizzazione pari a quella del francese *chance*, parola mutuata dal gioco dei dadi. Sembra inoltre che il nuovo uso di *Zufall* sia stato dapprima appannaggio di pochi scrittori eruditi e che solo negli anni della *Aufklärung* abbia iniziato a imporsi diffusamente³⁷.

6. Nella commedia *Der zerbrochene Krug* (1811) Kleist ha attinto a piene mani dall'arsenale dei significati della parola *Fall*, che viene usata allo stesso tempo nelle accezioni di caduta, caso giuridico e lapsus linguistico. Questa versatilità e marcata polisemia del sostantivo *Fall* consentono a Kleist di declinarne la materia semantica nei modi più diversi e proprio per questo la parola *Fall* acquisisce un significato tanto importante in questa brillante commedia. Nel *Zerbrochener Krug* la caduta è tematizzata fin dai primi versi, con la celebre constatazione del giudice Adam: «Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße»³⁸ e con le parole del cancelliere Licht «Ihr stammt von einem lockern Ältervater, / der so beim Anbeginn der Dinge fiel, / und wegen seines Falls berühmt geworden; / Ihr seid doch nicht –?»³⁹. In una manciata di versi Licht ripercorre la genealogia di Adam: un suo antenato fu reso celebre dalla sua caduta *beim Anbeginn der Dinge*, un'espressione che contiene l'idea che il giudice Adam sia discendente dell'illustre

³⁷ Johann Gottfried Herder, nel *Journal meiner Reise im Jahr 1769* (post. 1846), parla di «Hasard der Sprache», dove con *Hasard* intende la contingenza, il convergere di associazioni mentali e linguistiche che, nella loro combinazione, aiutano l'uomo a farsi un'idea dei concetti astratti. All'epoca di Herder per esprimere l'idea della concomitanza si sarebbe parlato di *Zufälligkeit* o si sarebbe usato l'aggettivo sostantivato *das Zufällige* (cfr. Zedler, LXIII: 567, s.v. *Zufälligkeit*). La parola tedesca *Kontingenz* non ha infatti una voce propria nel dizionario dei Grimm né compare altrove nell'opera. I Grimm menzionano solo tre volte, e in modo episodico, la parola tardo latina *contingentia* (alle voci *Gerichtsgefälle*, *Glück(s)fall* e *unänderlich*).

Che *Fall* e *Zufall* siano semanticamente affini lo dimostra anche il fatto che *Fall* ha espresso l'idea di casualità, come nel frammento lessinghiano *Aus einem Gedichte über die menschliche Glückseligkeit*: «Ein Weiser schätzt kein Spiel, wo nur der Fall regieret, / Und Klugheit nichts gewinnt und Dummheit nichts verlieret» («Il saggio non ama il gioco in cui domina solo il caso, / Dove l'intelligenza nulla vince e la stupidità nulla perde»). Altri esempi sono frequenti in autori venuti prima di Lessing, dal maestro cantore di Norimberga Hans Sachs al raffinato Friedrich Hagedorn.

³⁸ SWB I: 177. «Basta che uno abbia due piedi, e già inciampa» (Kleist 2005: 5).

³⁹ SWB I: 177. «Il gran padre Adamo, di cui portate il nome, era un uomo un po' tentennante, che cadde subito all'inizio, e la sua caduta lo rese celebre. Non avrete mica...?» (Kleist 2005: 5).

Adamo biblico, divenuto noto proprio per la sua caduta (*Adamsfall*). Peraltro la vittima dei comportamenti satireschi e prepotenti di Adam è la giovane Eve (altro nome eloquente), promessa in sposa di Ruprecht e figlia di Marthe⁴⁰. Le battute che aprono la prima scena del *Zerbrochener Krug* sono caratterizzate da una lingua di straordinaria forza comica: sono frasi interrotte, lacerate, incomplete, in cui abbondano le domande, le interiezioni e si accavallano le voci⁴¹. Adam ribadisce che la sua caduta è *unbildlich*: non va quindi intesa in senso figurato – in tal caso si penserebbe senz'altro al peccato originale – né si devono trarre da questa caduta conclusioni di tipo morale. La caduta è infatti, a detta del giudice, un fatto di poco conto (*eine Begebenheit*), un semplice incidente. Il dramma si svolge in un'aula di tribunale improvvisata: il consigliere di giustizia Walter arriva a sorpresa da Utrecht per ispezionare l'operato dei giudici delle province. Adam è incaricato di allestire e guidare un processo riguardante, in particolare, la banale questione di una brocca rotta, la quale assurge tuttavia a simbolo di qualcosa di più importante, richiamando a un tempo la verginità violata di Eve, la precarietà del sistema giudiziario e la fragilità del mondo⁴². Il caso è singolare, ma si tratta pur sempre di una faccenda giuridica: per due volte, nella scena undicesima, Kleist ricorre a questa accezione della parola *Fall*: «Der Fall, der vorliegt, scheint besonderer / Erörterung wert» e «so wird der Fall / aus der Verbindung, hoff ich, klar konstieren»⁴³. Come sinonimo Kleist si avvale spesso anche del più concreto *Sache*: «Jetzt wird die Sache gleich ermittelt sein»; «Frau Marth! Erlaßt uns das zerscherbte Paktum, / wenn es zur Sache nicht gehört»; «Ich

⁴⁰ A tal proposito non deve sfuggire l'importante accezione del vocabolo *Fall* nel senso di "violazione di una vergine" (nel dizionario dei Grimm: «entehrung einer jungfrau, violatio virginis», s.v. *Fall*, 1f).

⁴¹ Il linguaggio di Adam è lo specchio del suo essere essenzialmente un bugiardo: «la sua sintassi e i suoi ritmi, le sue circonvoluzioni e le sue immagini, i suoi cambi di velocità e i suoi eufemismi [sono] tutti plasmati come cera calda sulle mani sempre alacri del Falso» (Chiusano 2005: 21). I fenomeni linguistici tipici di Adam sono a tutti gli effetti degli inciampi, dei *lapsus*.

⁴² Quella della *gebrechliche Einrichtung der Welt* è un'immagine che ricorre nella *Marquise von O...*, nel *Kohlhaas* e nella *Penthesilea*.

⁴³ SWB I: 236 «Il caso presente mi sembra degno di una trattazione tutta speciale»; «Così, spero, dalla connessione dei fatti il caso risulterà chiaro e lampante» (Kleist 2005: 83-84).

spüre große Lust in mir, Herr Richter, / der Sache völlig auf den Grund zu kommen»⁴⁴.

C'è in queste affermazioni tutta la premura dei personaggi di voler arrivare al fondo della questione, di fare chiarezza sui fatti, di capire, in sostanza, qual è la *verità*. E proprio su questo concetto Kleist insiste in modo particolare in questa commedia, che è in sostanza un'istruttoria per accertare la verità dei fatti, o meglio la corrispondenza tra i fatti realmente accaduti e quelli raccontati dalle varie voci in campo. Il principio di Tommaso d'Aquino della *adaequatio rei et intellectus*, ovvero della conformità tra la rappresentazione intellettuale dell'oggetto e la cosa in sé, occupa e preoccupa anche Kleist, inserendosi a pieno titolo in quella profonda crisi esistenziale che lo aveva sconvolto nella primavera del 1801. Questa crisi, cui la critica da sempre attribuisce l'aggettivo "kantiana"⁴⁵, è nata da una crisi della conoscenza provocata dalla consapevolezza, maturata da Kleist, di una mancata corrispondenza tra il giudizio dell'uomo sulla realtà e la realtà stessa; il pensiero sconcertante di Kleist degenera presto in una radicalizzazione del suo quesito fondamentale, ovvero se ciò che vediamo coi nostri occhi e percepiamo coi nostri sensi corrisponde all'essenza degli oggetti del mondo. Kleist conclude che non siamo in grado di giungere alla verità poiché non possiamo discernerla con *certezza* e in quanto la realtà è fatta di fenomeni sempre mutevoli ed è pertanto soggetta alla legge del *caso*.

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen 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. Wir

⁴⁴ SWB I: 199, 201 e 219. «Ormai la faccenda si può dire risolta»; «Comare Marta, risparmiatemi questa descrizione storica, se non ha attinenza con la causa»; «Io invece, signor giudice, ho una gran voglia di andare in fondo alla faccenda» (Kleist 2005: 37, 39 e 62).

⁴⁵ La crisi kantiana – non si sa, tra l'altro, quali testi di Kant Kleist abbia effettivamente letto – non ha fatto altro che accentuare una crisi esistenziale già presente nel poeta e destabilizzare la sua fiducia nella scienza. Il soggiorno parigino dell'estate del 1801 rappresenterà l'apice di questa crisi e porterà Kleist ad abbandonare definitivamente il mondo scientifico e ad abbracciare la letteratura.

können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr [...]. Seit diese Überzeugung, nämlich, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt.⁴⁶

È drastico, nell'opera come nel pensiero di Kleist, il passaggio dalla messa in discussione delle certezze e della consapevolezza dell'io (*Selbstgewissheit*) alla messa in discussione di tutte le certezze del mondo; potente è l'effetto di questa crisi kantiana⁴⁷. La stessa preoccupazione

⁴⁶ SWB II: 634. «Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero delle lenti verdi, dovrebbero ritenere che gli oggetti che vedono di fatto *sono* verdi; e non potrebbero mai decidere se il loro occhio mostra le cose come sono o se non aggiunge loro qualcosa che appartiene non a esse, ma all'occhio. Lo stesso succede con l'intelletto. Non possiamo decidere se quel che chiamiamo verità è davvero verità o se ci appare solo così. Se la seconda ipotesi è vera, allora la verità che raccogliamo quaggiù dopo la morte non *esiste* più. [...] Da quando questa convinzione, e cioè che qui sulla terra non è possibile trovare la verità, mi ha sfiorato l'anima, non sono più riuscito a toccare un libro».

Se portassimo lenti verdi ridurremmo la realtà, in tutto il suo spettro visibile, al solo colore verde e ne avremmo così una visione travisata. Quella delle lenti verdi è un'immagine ampiamente sfruttata nella *Goethezeit*. Nel *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730) Gottsched scrive: «Und [wie] der, so grünes Glas auf seine Nase steckt, / Nur lauter grünes Zeug vor beyden Augen spüret, / Obwohl der falsche Schein nur von der Brille rühret» (Gottsched 1973: 749). «E [come] colui che porta al naso la lente verde e davanti ai suoi occhi non vede che cose verdi, benché la falsa apparenza dipenda solo dai suoi occhiali». La scelta del colore verde da parte di Kleist potrebbe derivare dalla pratica, allora ancora diffusa, di portare occhiali dalle lenti verdi per proteggere gli occhi. Fu Goethe, nel capitolo V del saggio sulla teoria dei colori (1810), a dirsi perplesso su questa abitudine poiché esercita come una violenza (*Gewalt*) sugli occhi alterando la nostra percezione visiva. Infatti, una volta tolte le lenti colorate, l'occhio vede sugli oggetti una patina di colore complementare: nel caso delle lenti verdi è un *rötlicher Schein*, una parvenza di luce rossastra, mentre il vetro azzurro (*blaue Scheibe*), fa sembrare soleggiata anche una giornata grigia o un paesaggio dai colori sbiaditi. «Man blicke eine Zeitlang durch eine blaue Scheibe, so wird die Welt nachher dem befreiten Auge wie von der Sonne erleuchtet erscheinen, wenn auch gleich der Tag grau und die Gegend herbstlich farblos wäre. Ebenso sehen wir, indem wir eine grüne Brille weglegen, die Gegenstände mit einem rötlichen Schein überglänzt. Ich sollte [...] glauben, daß es nicht wohlgetan sei, zu Schonung der Augen sich grüner Gläser, oder grünen Papiers zu bedienen, weil jede Farbspezifikation dem Auge Gewalt antut und das Organ zur Opposition nötig» (Goethe 2002: 342-43).

⁴⁷ Una delle concezioni che Kleist ha sempre avuto a cuore era che l'anima, dopo la morte, trasmigrasse e risorgesse su altre stelle e che in questa metempsicosi fosse

angoscia peraltro anche il principe di Homburg nel momento in cui i suoi dubbi su quale comportamento sia opportuno adottare – accettare la grazia dell'elettore o rifiutarla? – si trasformano in una riflessione sovraordinata, etica, su ciò che è giusto e ciò che è sbagliato (*Sein-Sollen-Problem*) e sul concetto di responsabilità individuale. Da questa precarietà e instabilità di ogni contenuto vitale scaturisce il dramma degli eroi kleistiani e, in buona sostanza, anche di Kleist stesso.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: ARBITRIO; ORIGINE/PRIMITIVO

accompagnata da tutto il tesoro di conoscenze acquisite sulla terra. È chiaro che una visione così ordinata e ottimistica, probabilmente influenzata da una cultura di partenza già arretrata, perdesse di valore di fronte al pensiero kantiano, che metteva in dubbio la conoscibilità della cosa in sé. «Kleist non cerca la liberazione dalla turtura [sic] dell'esistenza come Wackenroder, né la conquista di una realtà superiore come Novalis. Vive tanto intensamente la propria realtà da non concepire affatto la possibilità della sua cessazione; e accetta spontaneamente l'idea della metempsicosi che gli permette di credere nella continuazione della "sua" vita» (Mittner 2009: 871).

Bibliografia

Opere di Kleist

- KLEIST, HEINRICH VON (1989) *Pentesilea*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi.
- KLEIST, HEINRICH VON (1995) *Tutti i racconti*, trad. it. E. Pocar, Firenze, Giunti.
- KLEIST, HEINRICH VON (1997) *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, a cura di R. Reuß e P. Staengle, Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld.
- KLEIST, HEINRICH VON (2001) *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- KLEIST, HEINRICH VON (2008) *Pentesilea*, trad. it. P. Capriolo, Venezia, Marsilio.
- KLEIST, HEINRICH VON (2010) *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di R. Reuß e P. Staengle, München, Hanser.
- Edizione digitale completa di tutte le opere e le lettere di Kleist (visitato il 16 gennaio 2017)
<http://guttenberg.spiegel.de/autor/heinrich-von-kleist-326>

Opere di altri autori

- CALVINO, ITALO (2009) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (2002) *Naturwissenschaftliche Schriften I*, a cura di D. Kuhn e R. Wankmüller, in: *Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe*, vol. 13, München, Beck.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (2008) *Ifigenia in Tauride*, trad. it. R. Fertonani, Milano, Garzanti.
- GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH (1973) *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, a cura di J. Birke e B. Birke, in: *Ausgewählte Werke*, vol. 6, 2, Berlin und New York, de Gruyter.

Bibliografia critica

- BREUER, INGO (2009) *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- CARPI, ANNA MARIA (2011) *Kleist, il «genio sinistrato»*, in: Kleist, Heinrich von, *Opere*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Mondadori, pp. 10-43.
- CERVANI LAURENTI, IOLE (1962) *La narrativa di Heinrich von Kleist*, Udine, Del Bianco.

- CHIARLONI, ANNA (1989) *Introduzione*, in: Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi, pp. 5-14.
- CHIUSANO, ITALO ALIGHIERO (2005) *Introduzione*, in: Kleist, Heinrich von, *La brocca rotta, Anfitrione, Il principe di Homburg*, traduzione e cura di I. A. Chiusano, Milano, Garzanti, pp. 7-36.
- COMETA, MICHELE ET. AL. (2009) *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- HAMACHER, WERNER (2007) *Das Beben der Darstellung*, in: Wellbery, David (a cura di), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists «Das Erdbeben in Chili»*, München, Beck, pp. 149-173.
- LACCHIN, GIANCARLO (2007) *Goethezeit e storia delle idee*, in: Korff, Hermann August, *Umanesimo e romanticismo. La concezione della vita nell'epoca moderna e il suo sviluppo nell'età di Goethe*, a cura di G. Lacchin, Rovereto, Zandonai, pp. 11-27.
- MAYER, HANS (1989) *Das unglückliche Bewusstsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- MITTNER, LADISLAO (2009) *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, III, Torino, Einaudi.
- MOSER, CHRISTIAN (2000) *Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne*, in: «Kleist-Jahrbuch», pp. 3-32.
- ZAGARI, LUCIANO (1985) *Heinrich von Kleist: la rete del linguaggio e l'irruzione dell'evento*, in: Id., *Mitologia del segno vivente. Una lettura del Romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino, pp. 205-261.

Dizionari, lessici, enciclopedie

- GRIMM, JACOB – GRIMM, WILHELM (1854-1962) *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig.
(edizione digitale consultata il 16 gennaio 2017)
<http://dwb.uni-trier.de/de/>
- Edizione digitale dell'*Universal-Lexicon* di J.H. Zedler (visitato il 16 gennaio 2017)
<http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=startseite&l=de>
- Edizione digitale del *Wörterbuch der Philosophie* di Mauthner, s.v. *Zufall* (visitato il 16 gennaio 2017)
<http://www.zeno.org/Mauthner-1923/A/Zufall>