

Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni
a cura di Elena Polledri e Luigi Reitani

© 2014 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Roma 2014

ISBN: 978-88-95868-09-7

Il teatro di Kleist

Interpretazioni, allestimenti, traduzioni

a cura di Elena Polledri e Luigi Reitani

Indice

- 7 Tavola delle abbreviazioni
- 9 Elena Polledri, Luigi Reitani
Nota introduttiva
- 13 Elena Polledri
Traduzioni e letture del «poeta Enrico di Kleist» in Italia
- 51 Simon Aeberhard
«Unsichtbares Theater»? Kleists Penthesilea zwischen Hysterik und Hochkomik
- 69 Francesco Pitassio
La felicità viene dall'alto. L'adattamento cinematografico di Kleist negli anni Trenta
- 89 Peter Iden
Traumspiel und schmerzender Widerspruch deutschen Wesens. Zu Cesare Lievis Bearbeitung und Inszenierung von Prinz Friedrich von Homburg
- 93 Stefania Sbarra
«Quale cavalleria?» Distrazione ed emancipazione dell'artista nel Principe di Homburg
- 117 Maria Carolina Foi
Il principe Federico di Homburg. Kleist e gli imbarazzi della grazia sovrana
- 137 Luigi Reitani
Ingeborg Bachmann riscrive Il principe di Homburg: il libretto per l'opera di Henze

- 155 Serena Spazzarini
Il principe di Homburg: un falso lieto fine? Una lettura obliqua del testo, condotta a partire dall'interpretazione di Marco Bellocchio
- 175 Sabine Doering
Indizi e colpi di scena. I processi conoscitivi nel teatro di Kleist
- 193 Gianluca Miglino
Parodia e mito nella Käthchen di Heilbronn di Kleist
- 223 Anna Maria Carpi
Il Guiscardo, un tragico frammento di Heinrich von Kleist
- 231 Hermann Dorowin
Kleist als 'Übersetzer' von Molières Amphitryon
- 255 Eugenio Spedicato
Kontingenz in den Dramen Kleists

Tavola delle abbreviazioni

SW Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, a cura di Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns e Hinrich C. Seeba, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1987-1997.

SWB Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle, Hanser, München 2010.

Nel corpo del testo e nelle note si citerà da queste edizioni con l'indicazione del numero del volume e della pagina.

«Quale cavalleria?» Distrazione ed emancipazione dell'artista nel *Principe di Homburg**

Stefania Sbarra

1805: il respiro del mondo

Introdurrò queste riflessioni sul *Principe di Homburg* con alcuni passi di una lettera che Kleist scrive all'amico Rühle von Lilienstern nel dicembre del 1805, nel pieno delle guerre napoleoniche che mettono a soqquadro l'Europa. È la fine di quel decennio di non belligeranza iniziato nel 1795 con la pace di Basilea, con cui il re di Prussia, in un'Europa affannata, garantisce la propria neutralità alla Francia. Mentre viene vergata questa pagina, Napoleone sta abbandonando l'Austria e attraversando la Franconia con le sue truppe. Kleist dice all'amico due cose importanti dal punto di vista dei drammi storici con cui concluderà la sua parabola di autore per il teatro nei pochi anni che gli restano, due cose che per semplificare l'esposizione presento invertendo l'ordine della loro comparsa in questa lettera:

Für die Kunst, siehst du wohl ein, war vielleicht der Zeitpunkt noch niemals günstig; man hat immer gesagt, daß sie betteln gehe; aber jetzt läßt man sie verhungern. Wo soll die Unbefangenheit des Gemüths herkommen, die schlechthin zu ihrem Genuß nöthig ist, in Augenblicken, wo das Elend jeden, wie Pfuel sagen würde, in den

* Questo articolo è già apparso in francese nel 2013 con il titolo «*Quelle cavalerie?*». *Le Prince de Homburg: un drame de l'artiste en jeune homme*, in *Utopie dissonante? Les Théâtres de Heinrich von Kleist*, a cura di Camille Jenn e Gilles Darras, CEGIL Nancy 2013 (Collection "Le texte et l'idée"), pp. 83-100.

Nacken schlägt. Übrigens versichre ich dich, bei meiner *Wahrheit*, daß ich auf dich für die Kunst rechne, wenn die Welt einmal wieder, früh oder spät, frei athmet. (SWB 2, p. 846s.).

La metafora del respiro disturbato dalla storia non rimane priva di echi nell'opera di Kleist. Nell'ode *Germania ai suoi figli*, vicina al *Principe di Homburg* perché scritta nel 1809, Napoleone è apostrofato come «Höllensohn» (SWB 2, p. 511), figlio dell'inferno, che mette la mano al collo dei tedeschi. E compromettere la respirazione, si sa, compromette la vita stessa. Ma libero dalla storia il mondo non torna più nella vita breve di Kleist, che se ne va prima che Napoleone abbandoni la scena. E prima di andarsene lascia quest'ultimo dramma: scritto quando il mondo non respira ancora liberamente, quando la *Unbefangenheit* ("disinvoltura") dell'animo non è ristabilita, quando insomma l'arte deve scendere a compromessi con il disordine del tempo e l'artista ha il respiro affannoso. Arte e storia si fronteggiano nell'agone che la necessità ora impone: questo, credo, accade nel *Principe di Homburg*. Ovvero: all'arte mendica e soffocata dalla storia non rimane che sfidare questo disordine a duello, travestendo con il soggetto storico un dramma sulla poesia.

Poesia, storia, politica – e ritorno

La metafora del duello non è scelta a caso. Nel breve e tortuoso cammino dell'uomo e dell'artista Kleist si incrociano le istanze dell'Illuminismo borghese con l'abito mentale e i codici della nobiltà, e a un'offesa dell'onore si reagisce con la minaccia o la fantasia di una sfida a duello: succede sulla pagina con il racconto *Il duello*, non è provato, ma potrebbe essere successo dopo che Goethe nei panni di regista ha allestito la sua *Brocca rotta* a Weimar decretandone il fiasco; succederà il 22 febbraio del 1811 con il consigliere di stato Friedrich Raumer, responsabile ai suoi occhi non solo del fallimento del suo giornale, i «Berliner Abendblätter», ma anche colpevole di averlo fatto passare per un bugiardo presso il cancelliere Hardenberg (cfr. SWB 2, p. 960). E nella lettera a Rühle l'arte mendica che muore di stenti è disonorata dalla storia.

Nell'altro passo della lettera a Rühle citata in apertura, Kleist riflette sul sovrano e leva il suo lamento per la pavidità di Federico Guglielmo III. Questi, anziché lanciarsi contro Napoleone che transita in Franconia mentre abbandona l'Austria, rimane fatalmente fermo, armi alla mano. Altre quattro settimane di attesa, e Napoleone attaccherà la Prussia, scrive all'amico. E prevede, in linea di massima, il destino del suo paese invaso e la fine del Sacro Romano Impero. Quel che ci vorrebbe invece dell'inerzia politica del momento è presto detto:

Warum hat der König nicht gleich, bei Gelegenheit des Durchbruchs der Franzosen durch das Fränkische, seine Stände zusammenberufen, warum ihnen nicht, in einer rührenden Rede (der bloße Schmerz hätte ihn rührend gemacht) seine Lage eröffnet. Wenn er es bloß ihrem eignen Ehrgefühl anheim gestellt hätte, ob sie von einem gemäßhandelten Könige regiert sein wollen, oder nicht, würde sie nicht etwas von Nationalgeist bei ihnen geregt haben. (SWB 2, p. 845s.).

Kleist parla di storia, ma lo fa da uomo di teatro. Quel che rimprovera al re non è solo insipienza politica: a difettargli sono piuttosto delle qualità performative, un talento retorico, la capacità di commuovere, tutte quelle cose cioè che sono i presupposti di un buon teatro, che fondano l'estetica della ricezione. Con uno sguardo al lessico degli affetti settecentesco, Kleist parla di "commozione" come primo motore della sognata mobilitazione di una nazione, nazione qui intesa principalmente come pubblico. E il sottotesto teatrale emerge via via più evidente fino a svelarsi in una citazione shakespeariana: «Und wenn sich diese Regung gezeigt hätte, wäre dies nicht die Gelegenheit gewesen, ihnen zu erklären, daß es hier gar nicht auf einen gemeinen Krieg ankomme. Es gelte Sein, oder Nichtsein» (SWB 2, p. 846). La storia immaginata da Kleist non è quella del sovrano, non è amministrazione di un'incombenza tra le altre. Kleist vuole imprimerle la forma dell'arte, la guarda attraverso la lente del teatro, e vagheggia così una politica che mutui le sue leggi dall'arte.

La lettera, si diceva, continua prevedendo il destino ormai vicino della Prussia in caduta libera nelle mani di Napoleone, e immagina una via d'uscita rapida dal disordine del tempo: «Warum sich nur nicht Einer findet, der diesem bösen Geiste der Welt die Kugel durch den Kopf jagt. Ich mögte wissen, was so ein Emigrant zu thun hat» (SWB 2, p. 846). Kleist non immagina vie diplomatiche o strategie belliche particolari. Perché la *pièce* finisca bene, ci vuole un personaggio nel ruolo di attentatore, *deus ex machina* sulla scena della storia, che, come il Guglielmo Tell di Schiller, tenda un agguato al tiranno.

L'ipotesi qui è insomma che *Il principe di Homburg* sia il testo in cui si esibisce l'agone tra arte e storia, ma anche il tentativo utopico di una loro integrazione in un potenziamento artistico della politica che di questa storia sia protagonista e regista. La potenza del soggetto storico rimane innegabile, come per il pubblico di allora erano facilmente leggibili le allusioni a recenti casi di insubordinazione militare,¹ ma nell'edificio di questa trama si aprono interstizi accessibili solo a una dimensione estetica che fanno della *pièce* un classico al di là della contingenza storica che l'ha dettata.

1811: la distrazione dell'eroe

La metafora del respiro della lettera a Rühle ritorna, mascherata da discorso referenziale, in apertura del dramma. L'indicazione di regia dice che il principe si è aperto la camicia, ha scoperto il petto mentre intreccia una corona d'alloro: «*Der Prinz von Homburg* (sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend, halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz)» (SWB 1, p. 747).

Hohenzollern racconta di come dopo tre giorni alle calcagna degli svedesi, il valoroso principe sia rientrato *atemlos*, “ansante”, letteralmente “senza fiato”:

¹ Si pensi ai diversi casi indicati dai commentatori (il maggiore Schill, il principe Louis Ferdinand), e anche al colonnello Suy nel *Piccolomini* di Schiller. Per una sintesi cfr. il Commento a Heinrich von Kleist, *Opere*, a cura di Anna Maria Carpi, note e notizie ai testi di Anna Maria Carpi e Stefania Sbarra, Mondadori, Milano 2011, p. 1209s.

Der Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter,
Der, an der Reiter Spitze, seit drei Tagen
Den flücht'gen Schweden munter nachgesetzt,
Und sich erst heute wieder athemlos,
Im Hauptquartier zu Fehrbellin gezeigt [...].
(SWB 1, p. 747).

C'è un'evidente discontinuità tra il principe come lo si vede ora sul palcoscenico, mentre respira liberamente, e il principe battagliero che torna al quartier generale con il fiato corto. Si annuncia fin d'ora la dicotomia tra la dimensione artistica e quella storica, che nel personaggio di Kleist si scontrano generando il conflitto in un mondo, quello dell'esercito, rigidamente strutturato dall'obbedienza agli ordini, e la colpa del protagonista, che da quegli ordini si distrae.

Ed è sulla natura di questa colpa che vale la pena di soffermarsi, sul merito dell'insubordinazione che non riguarda la semplice disubbidienza. La colpa non risiede in quello che il principe di Homburg fa o non fa, bensì nel momento in cui lo fa, e su questo insiste la scena 5 del I atto. Qui infatti il maresciallo Dörfling trasmette gli ordini del Principe Elettore e detta il piano di battaglia ai soldati che, a leggere le indicazioni di regia, si radunano come degli scolaretti attorno al maestro, chini sulla pagina bianca con la penna in mano: «(Die *Officiere* versammeln sich auf der andern Seite um den *Feldmarschall* und nehmen ihre Schreibtafeln heraus)» (SWB 1, p. 759). Proprio quando si tratta di impartire gli ordini per il principe di Homburg, si nota un'insistenza particolare sulla tempistica della battaglia, e quindi un accumulo di avverbi di tempo: «Dann wird er die Fanfare blasen lassen» (SWB 1, p. 764); «Dann wird er [...] Eh wird er nicht [...] Eh wird er nicht» (SWB 1, p. 765). In questa forma, su circa 30 versi, la tempistica dell'intervento di Homburg compare ben nove volte. Mentre Dörfling incalza i soldati e il loro condottiero sulla successione lineare del tempo della battaglia, questi devia verso un'azione parallela, attratto dal tempo diffuso di una lenta scena familiare. E questo accade nel momento stesso in cui inizia la dettatura: «Pagen kommen und servieren den Damen ein Frühstück. – Feldmarschall Dörfling dictirt. – Der Prinz von Homburg, Stift und Tafel

in der Hand, fixirt die Damen» (SWB 1, p. 759). Quando più avanti, nella scena 2 del II atto Homburg cercherà di render conto della sua distrazione a Hohenzollern, attribuirà alla dettatura un ruolo decisivo: «Zerstreut – getheilt; ich weiß nicht, was mir fehlte. / Dictiren in die Feder macht mich irr» (SWB 1, p. 770).

La radice della colpa di Homburg è, in fondo, nella resistenza alla dettatura: più che come un soldato, si comporta come un allievo insofferente alla lezione che gli viene impartita. Parla qui, forse, lo scrittore che ha rifiutato di mettere la sua penna al servizio dello stato prussiano, che ha rifiutato tutti gli uffici pubblici cui per i nobili natali e gli studi intrapresi poteva accedere. Impazzire sotto dettatura è qui, ancor prima dell'insubordinazione sul campo di battaglia che ne è la conseguenza, il sintomo di una richiesta profonda, bisogno impellente di autonomia che, accanto alla disinvoltura dell'animo di cui scrive a Rühle, apre al fare artistico, e con questo al superamento della distrazione, rispetto alla storia, per una concentrazione diversa, rivolta all'arte.² Homburg infatti, mentre osserva la scena familiare attorno alla principessa Natalia, ricostruisce l'immagine del sogno che si era bruscamente interrotto in giardino, mentre se ne stava a respirare liberamente con la camicia aperta sul petto. La ricerca del guanto femminile, che corre parallela e si intreccia alla dettatura degli ordini per la battaglia, gli permette di dare col volto di Natalia l'ultima pennellata a quel *tableau vivant* che era nato nella scena 1 da uno scherzo del principe elettore.

L'Elettore aveva agito da regista, ma presto aveva perduto il controllo dell'attore che sfilando un guanto a Natalia si muoveva con un'audacia tanto inattesa da strappargli un terribile: «In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg. / In's Nichts, in's Nichts!» (SWB 1, p. 751). Nella scena 5 di questo I atto Homburg riprende le fila di quel sogno e lo porta a termine grazie a un'agnizione, colmando la lacuna che si era aperta nella sua memoria nel momento in

² Sulla contiguità tra distrazione, attenzione e concentrazione nel *Principe di Homburg* cfr. László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, Matthes & Seitz, München 1999, p. 521s.

cui mette al suo posto il tassello del guanto. Già nel I atto insomma si delinea tra il giovane Homburg e l'Elettore, prima ancora del conflitto che interessa la gerarchia militare, una concorrenza di natura artistica tra un regista e il suo attore.

Che questa rivendicazione dell'autonomia dell'artista attraverso come un fiume carsico il soggetto storico del dramma, lo suggerisce la *Lettera di un giovane pittore a un giovane poeta*, che compare nel numero 32 dei «Berliner Abendblätter» il 6 novembre 1810. Si tratta di un testo che per una certa affinità con la scena 5 del I atto si può leggere anche come una chiave di lettura del livello metastorico del dramma e che per la sua brevità riportiamo per intero, rendendo in corsivo i passi cruciali che confortano questa interpretazione:

Uns Dichtern ist es unbegreiflich, wie ihr euch entschließen könnt, ihr lieben Mahler, deren Kunst etwas so Unendliches ist, jahrelang zuzubringen mit dem Geschäft, die Werke eurer großen Meister zu copiren. Die Lehrer, bei denen ihr in die Schule geht, sagt ihr, leiden nicht, daß ihr eure Einbildungen, *ebe die Zeit gekommen ist*, auf die Leinwand bringt; wären wir aber, wir Dichter, in eurem Fall gewesen, so meine ich, wir würden unsern Rücken lieber unendlichen Schlägen ausgesetzt haben, als diesem grausamen Verbot ein Genüge zu thun. Die Einbildungskraft würde sich, auf ganz unüberwindliche Weise, in unseren Brüsten geregt haben, und wir, *unseren unmenschlichen Lehrern zum Trotz*, gleich, sobald wir nur gewußt hätten, daß man mit dem Büschel, und nicht mit dem Stock am Pinsel mahlen müsse, *heimlich zur Nachtzeit die Thüren verschlossen haben, um uns in der Erfindung, diesem Spiel der Seeligen, zu versuchen*. Da, wo sich die Phantasie in euren jungen Gemüthern vorfindet, scheint uns, müsse sie, unerbittlich und unrettbar, *durch die endlose Unterthänigkeit*, zu welcher ihr euch beim Copiren in Gallerieen und Sälen verdammt, zu Grund und Boden gehen. Wir wissen, in unsrer Ansicht schlecht und recht von der Sache nicht, was es mehr bedarf, als das Bild, das euch rührt, und dessen Vortrefflichkeit ihr euch anzueignen wünscht, mit Innigkeit und Liebe, durch Stunden, Tage, Wochen, Monden, oder meinethalben Jahre, anzuschauen. Wenigstens dünkt uns, läßt sich ein doppelter Gebrauch von einem Bilde ma-

chen; einmal der, den ihr davon macht, nämlich die Züge desselben nachzuschreiben, um euch die Fertigkeit der mahlerischen Schrift einzulernen; und dann in seinem Geist, gleich vom Anfang herein, nachzuerfinden. Und auch diese Fertigkeit müßte, sobald als nur irgend möglich, gegen die Kunst selbst, deren wesentliches Stück die Erfindung nach eigenthümlichen Gesetzen ist, an den Nagel gehängt werden. Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein Anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen! *Wie mögt ihr euch nur in dem Maaße verachten, daß ihr willigen könnt, ganz und gar auf Erden nicht vorhanden gewesen zu sein*; da eben das Dasein so herrlicher Geister, als die sind, welche ihr bewundert, weit entfernt, euch zu vernichten, vielmehr allererst die rechte Lust in euch erwecken und mit der Kraft, heiter und tapfer, ausrüsten sollen, auf eure eigne Weise gleichfalls zu sein? Aber ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch euren Meister, den Raphael oder Corregge, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da *ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen, und, in diametral-entgegengesetzter Richtung, den Gipfel der Kunst, den ihr im Auge habt, auffinden und ersteigen könntet*. – Sol sagt ihr und seht mich an: was der Herr uns da Neues sagt! und lächelt und zuckt die Achseln. Demnach, ihr Herren, Gott befohlen! Denn da Copernikus schon vor dreihundert Jahren gesagt hat, daß die Erde rund sei, so sehe ich nicht ein, was es helfen könnte, wenn ich es hier wiederholte. Lebet wohl! (SWB 2, p. 392s.).

Copiare i maestri, trascrivere i tratti già tracciati da loro sulla propria tela equivale in queste righe a scrivere sotto dettatura come avviene nel dramma. Se un giovane artista non deve aspettare per esprimersi, se deve agire seguendo il suo genio, nel momento che gli detta il suo talento, allora l'insubordinazione di Homburg, il suo intervento in battaglia *prima* del tempo stabilito dal sovrano equivale all'emancipazione dell'artista dal maestro, che è un essere libero *prima* del tempo da questi stabilito. L'invito del poeta è articolato nella scena 1 del dramma, scena notturna in cui ritirarsi per cimentarsi nell'invenzione, «das Spiel der Seeligen» (SWB 2, p. 392) che il principe

inizia intrecciandosi una corona d'alloro al chiaro di luna, dimentico del campo di battaglia. Così riferisce, infatti, Hohenzollern, che aveva iniziato col descrivere il ritorno di un valoroso condottiero "ansante" (*atemlos*), e che ora lo guarda nel suo sonnambulismo, mentre il resto della corte assiste allo spettacolo, primo tra gli spettatori l'Elettore. E Hohenzollern ha la funzione di un commentatore:

Der ganze Flecken könnt' in Feuer aufgehn,
Daß sein Gemüth davon nicht mehr empfände,
Als der Demant, den er am Finger trägt.
(SWB 1, p. 749).

La metafora dell'incendio, come quella delle calamità naturali, è in Kleist metafora degli sconvolgimenti della storia, che nella sua vita sono la Rivoluzione francese e l'ascesa di Napoleone. Homburg non se ne accorgerebbe se scoppiasse in questo momento, perché è come se il suo animo fosse libero dalla storia, in quella condizione cioè che Kleist auspicava per la rinascita dell'arte nella lettera a Rühle del 1805. E quando Hohenzollern lo sveglia, ricordandogli la cavalleria che risponde ai suoi ordini di condottiero, la risposta di chi si distrae dalla storia per concentrarsi sull'arte è: «Welch' eine Reiterei?» (SWB 1, p. 753). Con questo personaggio in fuga dalle incombenze imposte dal momento storico, Kleist esprime la sua insofferenza per un soggetto storico scelto soprattutto per opportunità politica, e che contro la sua stessa intenzione di compiacere la corte esibisce delle idiosincrasie che non potevano che irritarla. La tematica carsica dell'artista, che emerge grazie allo stragemma del sonnambulismo nella trama storica, e poi scorre al di sotto della contingenza del soggetto, è allora rivendicazione della libertà dell'artista. Non solo quella che per il commentatore Hohenzollern è una «Unart des Geistes» (SWB 1, p. 749), un turbamento dello spirito, è la condizione dell'artista nel suo stato di grazia, ma in questa scena si realizza anche l'evento, inaudito su questo sfondo, della *inventio* dell'artista come creazione *ex nihilo*. L'Elettore, infatti, si chiede dove mai Homburg abbia trovato l'alloro nella sabbia della sua marca, e la risposta di Hohenzollern, «Das mögen

die gerechten Götter wissen!» (SWB 1, p. 749), è ben più di un modo eufemistico per dire che non lo sa: lo sanno davvero gli dei, perché «il gioco dei beati» in cui è impegnato il Principe e di cui parlerà la *Lettera di un giovane poeta a un giovane pittore* è l'invenzione, che dalla sabbia fa nascere l'alloro della poesia, crea immagini e compone storie. E di nuovo, nella scena 4, è il concreto Hohenzollern, prima di svegliare questo soldato stravagante che latita in una dimensione a lui remota, ad aspettarsi una favola:

Nun bin ich auf die Fabel nur begierig,
Die er ersinnen wird, mir zu erklären,
Warum er hier sich schlafen hat gelegt.
(SWB 1, p. 752).

Ancora prima della battaglia l'Elettore ammonirà il giovane con una parola singolare:

Herr Prinz von Homburg, Dir empfehl' ich Ruhe!
Du hast am Ufer, weißt Du, mir des Rheins
Zwei Siege jüngst *verschertzt*; regier' Dich wohl,
Und laß mich heut den dritten nicht entbehren,
Der Mindres nicht, als Thron und Reich, mir gilt!
(SWB 1, p. 766. Mio il corsivo).

In tedesco nel verbo *verschertzt* c'è lo scherzo, quindi il gioco. È di nuovo un monito che attiene ai tempi dell'azione, giacché si tratta di stare calmi, di non essere precipitosi, perché è l'azione intempestiva a compromettere la battaglia. Il soldato deve rispettare il tempo comandato, non deve, insomma, comportarsi da artista e inventare prima del tempo, poiché la scena la vuole dominare ancora il maestro, che a sua volta vuole battere sul tempo il sole: «Rasch! Den Schimmel vor! / Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld will ich sein!» (SWB 1, p. 766). Ma la scena 6, che chiude il I atto subito dopo queste parole dell'Elettore, è tutta presa dal monologo che Homburg pronuncia «in den Vordergrund tretend» (SWB 1, p. 767) all'indirizzo della fortuna, dominando la scena da solo:

Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures,
Du, der den Windeshauch den Schleier heut,
Gleich einem Seegel, lüftet, roll' heran!
Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:
Ein Pfand schon warfst Du, im Vorüberschweben,
Aus Deinem Füllhorn lächelnd mir herab:
Heut, Kind der Götter, such' ich, Flüchtiges,
Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze
Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um:
Wärst Du auch siebenfach, mit Eisenketten,
Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!
(SWB 1, p. 767).

È la dimensione del gioco, dell'azzardo con la fortuna che esalta il giovane. In questo monologo allegorico si condensano tutti i piani di lettura possibili nel testo di Kleist. Nella sua Prussia parlare della dea Fortuna non è solo la ripresa di un motivo rinascimentale, bensì più concretamente un'allusione politica ai castelli di Charlottenburg e di Potsdam. A Potsdam, infatti, si entrava attraverso la Porta della Fortuna, e la sua allegoria troneggiava su Charlottenburg.³ E a questo dovevano pensare i destinatari del suo omaggio teatrale, la famiglia reale, la corte. E vi è, come detto sopra, il subtesto di natura estetica, la dimensione del gioco che emerge dal confronto con l'Elettore, come dalla concorrenza con quella figura nasce anche la passione per Natalia adombrata nell'allegoria, se nel pegno caduto dalla cornucopia si vuole leggere il guanto della principessa. Tutti motivi, questi, che accanto allo schema familiare, alla relazione padre-figlio sempre così rovente nelle opere di Kleist, inducono il drammaturgo a ringiovanire il protagonista rispetto al personaggio storico. Se prendiamo un lettore che di storia prussiana se ne intendeva, Theodor Fontane, questi non sopportava la *pièce* per la vigliaccheria così anti-

³ Cfr. Horst Häker, *Kleists Prinz von Homburg als politische Äußerung*, in Peter Ensberg - Hans-Jochen Marquardt, *Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen*, Heinz, Stuttgart 2002, pp. 103-118, qui p. 105.

prussiana del carattere e la sua distanza dall'originale storico, il vero Principe di Homburg, un uomo maturo e tutto d'un pezzo trasformato in un bizzarro romantico.⁴ Dal suo punto di vista di cultore della storia patria ha ragione Fontane, perché Kleist, nel disegnare il suo personaggio, apre alla grazia del *Teatro delle marionette*, tocca il suolo per darsi lo slancio, e la bellezza è nel salto, non nel supporto materiale, nel suolo, che nel teatro di Kleist è lo spunto storico.⁵ E analogamente, nel I atto, il suo personaggio che si diffonde nella distrazione rispetto alla storia è «antigrave»:

Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streffen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. (SWB 2, p. 429).

Alla fine del I atto, si diceva, l'Elettore ammoniva: «Herr Prinz von Homburg, Dir empfehl' ich Ruhe!»: *Ruhe*, riposo, che nel passo appena citato del saggio sulle marionette è il contatto col suolo che sospende la danza. L'Elettore, in questa luce, previene la danza, invita a terra, trae verso il basso come quel maestro che stando alla *Lettera di un giovane poeta a un giovane pittore* si mette di traverso all'emancipazione del suo allievo. E per farlo si impone come regista della scena cominciata senza di lui. Quando nella scena 1 del I atto l'Elettore sfilava al giovane la corona dalle mani, il principe arrossisce: sappiamo quanto gravi possano essere i rossori dei personaggi klei-

⁴ Cfr. *Heinrich von Kleists Nachrum. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, a cura di Helmut Sembdner, Schünemann, Bremen 1967; Hanser, München 1996⁴, p. 575.

⁵ E Fontane non poteva nemmeno, come Guglielmo II, immaginare pratici compromessi: l'imperatore amava moltissimo *Il Principe di Homburg*, tanto che dal 1890 al 1918 l'ospitarono 226 teatri in ben 1940 allestimenti (cfr. SW 2, p. 1213). A chi un giorno gli fece notare la "scena fatale della viltà" rispose che si poteva tranquillamente tagliare (cfr. *Heinrich von Kleists Nachrum*, a cura di Helmut Sembdner, cit., p. 584).

stiani, a quali fratture e svolte drammatiche possano alludere nel balenio di un attimo.⁶ E qualcosa si interrompe in questo rossore, il principe non è più in uno stato di grazia, arrossisce come il ragazzo che nel *Teatro delle marionette* per un istante aveva goduto della propria immagine riflessa riconoscendovi quella dello Spinario. Lo scherzo di C... è dettato dallo stesso sadismo psicologico dell'Elettore:

Der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welcher Entdeckung er gemacht habe. In der That hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er erröthete und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch [...] mißglückte. (SWB 2, p. 430s.).

«Schade, ewig Schade / Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist!» (SWB 1, p. 750), esclama Hohenzollern, come se avesse in testa il dialogo sulle marionette e quel rossore che nella vita del ragazzo è solo l'inizio della rovina. Le conseguenze della derisione saranno, infatti, terribili: «Und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn» (SWB 2, p. 431). Altrettanto incurante delle ferite narcisistiche che può infliggere, il Principe Elettore esclama all'apice del suo scherzo, quando mette letteralmente le mani nel sogno del giovane: «Bei Gott!

⁶ Cfr. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, p. 171: «Sopravvalutando la cosiddetta crisi kantiana si sono trasposti problemi gnoseologici nelle situazioni percettive di Kleist, anziché riconoscere la puntualità, la drammaticità del momento psicologicamente ambivalente – cioè la febbrile rovesciabilità dell'identità psichica. Ma dalla rovesciabilità nasce il suo essere minacciata fino all'estremo, fino all'estinzione. L'attimo di una figura kleistiana, il suo arrossire, impallidire o il suo aspetto può essere compreso solo nella modalità specifica di questa rovesciabilità, ma non come il nucleo di un'illuminazione esistenziale».

Ich muß doch sehn, wie weit er's treibt!» (SWB 1, p. 750). La didascalia al completo ci mostra l'Elettore nei panni del regista:

(Der *Kurfürst* nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der *Prinz* erröthet und sieht ihn an. Der *Kurfürst* schlingt seine Halskette um den Kranz und giebt ihn der *Prinzessin*; der *Prinz* steht lebhaft auf. Der *Kurfürst* weicht mit der *Prinzessin*, welche den Kranz erhebt, zurück; der *Prinz* mit ausgestreckten Armen folgt ihr). (SWB 1, p. 750).

Il sonnambulo si muove come una marionetta, l'Elettore che ne regge i fili è ora il macchinista, ma siccome la marionetta si prende delle libertà scandalose, il macchinista/regista si infuria e pone fine allo scherzo notturno chiudendole la porta in faccia. La prima insubordinazione del Principe è un quadro, *inventio* non autorizzata dal maestro: Natalia come oggetto del suo desiderio, la famiglia regnante come la propria famiglia, Elettore e Elettrice come padre e madre.

Ecco lo scandalo, e a rivelarne il subtesto poetico è di nuovo Hohenzollern che apre la porta: «Hier rasch herein, mein Fürst! / Auf daß das ganze Bild ihm wieder schwinde!» (SWB 1, p. 751). E tutti spariscono, la porta si chiude: il paradiso terrestre è sbarrato dall'interno, Homburg è caduto, ma tiene in mano la promessa di una riconquista della grazia: il guanto di Natalia, residuo onirico che dà forza al quadro, lo inverte. Il *Bild*, l'immagine poetica fa un passo verso la realtà tangibile e diventa, almeno, *tableau vivant* che non si è smaterializzato, si è solo nascosto.

Il momento per ricostituirlo e completarlo si offre subito dopo la battaglia di Fehrbellin, ma prima che il suo eroe venga arrestato. È il momento in cui si diffonde la notizia sbagliata della morte dell'Elettore. Homburg non perde tempo e subito chiede a Natalia di sposarlo. Si è detto di questa svolta drammatica che «con una fretta che ha qualcosa di smisurato e inopportuno, Homburg trasforma il momento del lutto in un attimo d'amore. Presentandosi come l'erede dell'Elettore, finisce di recitare sventatamente la scena del sogno che questi gli aveva impedito di completare. Vi si può leggere un rapporto edipico col padre, ma in questo che è un dramma soprattutto politico, è anche la rivendicazione rivoluzionaria di una pari dignità

con il sovrano».⁷ L'elemento più squisitamente politico del dramma sembra essere però un altro, quello cioè che si esibisce nella scena 5 del V atto, dove il sovrano si confronta con i suoi generali in agitazione per la sorte di Homburg e si preoccupa di dimostrare la legittimità dei suoi decreti conformi alla legge e non all'arbitrio. La peculiarità del conflitto tra l'Elettore e il protagonista invece è in primo luogo estetica, perché il primo passo del giovane quando crede il sovrano morto va verso il compimento della scena, di quel *Bild* che non gli ha permesso di svolgere fino in fondo. Che dietro al conflitto politico faccia capolino quello artistico lo suggerisce anche l'ultima battuta di Homburg nella scena 10 del II atto, subito dopo il suo arresto:

Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen,
Und sieht, mit Kreid' auf Leinwand verzeichnet,
Sich schon auf dem curulschen Stuhle sitzen:
Die schwed'schen Fahnen in dem Vordergrund,
Und auf dem Tisch die märkschen Kriegsartikel.
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundre.
(SWB 1, p. 789).

All'interesse dello stato Lucio Giunio Bruto, il fondatore e primo console della Repubblica romana, sacrificò i propri figli, condannati a morte per aver congiurato. E dietro alla critica al rigorismo del sovrano, si intravede un gioco delle parti teatrale, e un conflitto tra un artista affermato e il suo seguace, se è vero che in questi versi Kleist allude a una bozza di ritratto a Goethe, non a caso il regista responsabile del fiasco della *Brocca rotta* a Weimar nel marzo del 1808.⁸ Al ta-

⁷ Jürgen Schröder, *Geschichtsdramen. Die 'deutsche Misere' von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania? Eine Vorlesung*, Stauffenburg, Tübingen 1994, p. 133s.

⁸ Così sosteneva Katharina Mommsen, secondo la quale Kleist alludeva qui a un disegno a gesso di Friedrich Bury che ritrae Goethe in vesti antiche, cioè come un console romano seduto su una sella curule; cfr. Katharina Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, Stiehm, Heidelberg 1974, p. 178. Dirk Grathoff invece ritiene che all'origine di quei versi vi sia un quadro di Jacques-Louis David del 1789, *I littori*

bleau vivant dai colori vivi, dove il verde dell'alloro rivaleggia con l'oro della collana, l'Elettore non sa contrapporre altro che un autoritratto opaco, spento nel gesso, che parla di morte. Quella che in altri luoghi è chiaramente una figura paterna ora è apostrofata come "cugino", le viene cioè negata, con il richiamo a una parentela orizzontale, la prerogativa gerarchica dell'autorevolezza. Ancora sovversivo, Homburg non vuole riconoscere all'Elettore il ruolo di padre giudicante che si è arrogato, mentre questi gli contrappone un esempio di eroismo canonico. Le righe conclusive del II atto, infatti, giustappungono Homburg a Froben, paradigma dell'eroe sublime andato incontro alla morte per salvare il sovrano. L'Elettore, di nuovo, è regista di un'umiliazione pubblica:

Bringt ihn nach Fehrbellin, ins Hauptquartier,
Und dort bestellt das Kriegsrecht, daß ihn richte.
(Ab in die Kirche. Die Fahnen folgen ihm, und werden, während er
mit seinem Gefolge an dem Sarge Frobens niederkniet und betet, an
den Pfeilern derselben aufgehängt. Trauermusik).
(SWB 1, p. 789).

Con questo confronto tra il carattere riprovevole e quello esemplare, che verrà sviluppato con esiti raccapriccianti nel racconto *Il trovatello*,⁹ viene introdotto nel dramma il confronto sul sublime che

riportano a Bruto i corpi dei suoi figli; cfr. *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor teutonicus und die ferne Revolution*, in *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, a cura di Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg i.B. 1994, pp. 31-59. Possiamo supporre che Kleist avesse in mente entrambi i dipinti, e che il riferimento a Bruto condensi le due suggestioni.

⁹ Anche qui il conflitto tra padre adottivo e figlio nasce da una forma di insubordinazione del giovane, che aggira il divieto imposto dal padre sulla sfera dell'eros. Nel racconto l'umiliazione del figlio ha luogo al cospetto della salma di Costanza, la giovane moglie virtuosa scelta dal padre per correggere la dissolutezza del figlio, contro la quale nulla ha potuto l'educazione, o che probabilmente proprio l'educazione del padre ha scatenato come reazione opposta. Il personaggio di Piachi, che ucciderà il figlio con ferocia inaudita, è una delle possibilità già prefigurate nell'Elettore.

impegna tutto il III atto con la condanna a morte di Homburg, la sua disperazione e lo sgomento dell'Elettore al cospetto di questa paura del patibolo. All'interno della questione giuridica del riconoscimento del verdetto da parte di Homburg, si dipana quella su un'etica del sublime che diventa sul piano teatrale una riflessione estetica sul personaggio sublime. Homburg interpreta la durezza dell'Elettore come il tentativo dovuto di educare il suddito alla disciplina, e alla domanda di Hohenzollern, al suo: «Was denkst Du, Arthur, denn von Deiner Lage, / Seit sie so seltsam sich verändert hat?» (SWB 1, p. 791), risponde fiducioso di interpretare un pensiero comune perché evidente:

Ich? Nun, was Du und Golz – die Richter selbst!
Der Kurfürst hat gethan, was Pflicht erheischte,
Und nun wird er dem Herzen auch gehorchen.
Gefehlt hast Du, so wird er ernst mir sagen,
Vielleicht ein Wort von Tod und Festung sprechen;
Ich aber schenke Dir die Freiheit wieder –
Und um das Schwert, das ihm den Sieg errang,
Schlingt sich vielleicht ein Schmuck der Gnade noch;
– Wenn der nicht, gut; denn den verdient' ich nicht!
(SWB 1, p. 791).

In queste parole il portato educativo dello spavento è neutralizzato nel luogo comune. Mentre Hohenzollern non dubita della serietà della minaccia che incombe sul giovane, questi è ancora molto lontano dall'essere percorso dallo sgomento. L'Elettore ai suoi occhi obbedisce a una convenzione, incutendogli una paura la cui sola funzione sarebbe quella di rendere l'apoteosi dell'eroe tanto più gratificante con un vero colpo di scena:

Nein, Freund, er sammelt diese Nacht von Wolken
Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir,
Durch ihren Dunstkreis, strahlend aufzugehn!
Und diese Lust, fürwahr, kann ich ihm gönnen!
(SWB 1, p. 792s.).

L'Elettore, mosso dalle intenzioni più pure, sarebbe insomma il regista che con il dispositivo estetico del sublime si diletta a trasformare il suddito in un suo pari, come dice il riferimento al sole, metafora del sommo potere politico: sicché l'intera trama si risolverebbe nella pantomima di un'investitura simbolica. Che la minaccia invece è seria, Homburg lo capisce soltanto quando riconosce il movente dell'Elettore nella sua passione per Natalia, inopportuna sia sul piano politico che su quello privato. A questo punto il personaggio sublime, come nel *Don Carlos* di Schiller con cui questo dramma dialoga,¹⁰ dovrebbe volere con dignità il proprio destino, non cedere alla sua natura sensibile (*sinnlich*) e in questo esibire la libertà della sua natura morale. Kleist invece decide di interrompere e allungare i termini di questo schema. Come osserva Cornelia Zumbusch, infatti, «con la rappresentazione della decisione faticosa contro la propria vita *Il Principe di Homburg* dilata lungo tre atti quel che Schiller nel suo saggio *Sul sublime* concepisce come uno strappo improvviso e nei suoi drammi presenta perlopiù in pochi versi».¹¹ Nel saggio *Sul sublime* si legge infatti:

Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. *Nicht allmählich* (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), *sondern plötzlich* und durch eine Erschütterung, reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. Wenn sie durch den unmerklichen Einfluß eines weichlichen Geschmacks auch noch so viel über die Menschen gewonnen hat – wenn es ihr gelungen ist, sich in der verführerischen Hülle des geistigen Schönen in den innersten Sitz der moralischen Gesetzgebung einzudrängen, und dort die Heiligkeit der Maximen an ihrer Quelle zu vergiften, so ist oft eine einzige er-

¹⁰ Cfr. Cornelia Zumbusch, «Nichts als leben». *Affektpolitik und Tragödie in Prinz Friedrich von Homburg*, in *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, a cura di Nicholas Pethes, Wallstein, Göttingen 2011, pp. 270-289, in particolare pp. 275-280.

¹¹ *Ivi*, p. 271.

habene Rührung genug, dieses Gewebe des Betrugs zu zerreißen, dem gefesselten Geist seine ganze Schnellkraft zurückzugeben, ihm eine Revelation über seine wahre Bestimmung zu erteilen, und ein Gefühl seiner Würde, wenigstens für den Moment aufzunötigen.¹²

Ora, quel che Homburg proprio rifugge è l'uscita dal mondo dei sensi, avvinto dalla sua bellezza che lo trattiene con più forza di qualsiasi sogno di gloria:

Gott des Himmels!
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben,
Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!
[...]
Ich will auf meine Güter gehen am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrieft, säen, erndten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,
Und, wenn ich erndtete, von Neuem säen,
Und in den Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt.
(SWB 1, p. 800s.).

Con il suo imperioso desiderio di vivere Homburg abbandona il codice dell'onore in cui è stato cresciuto e suscita l'indignazione delle donne a lui più care che invece a quel codice lo rimandano, senza intuire che in questa rivendicazione della vita come bene in sé a partire dalla sua elementarità si cela un atto affermativo, si annuncia cioè il paradigma di un umanesimo essenziale che respinge nella sua radicalità ogni ideologia che serva a giustificare la vita stessa. E nella figurazione, pur rassegnata, di un tempo ciclico della vita a cui abbandonarsi, riecheggia la polemica rousseauiana contro le passioni deviate dell'uomo moderno:

¹² Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di Rolf-Peter Janz, vol. 8: *Theoretische Schriften*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992, p. 830.

C'est à force de nous travailler pour augmenter notre bonheur, que nous le changeons en misère. Tout homme qui ne voudrait que vivre, vivrait heureux; par conséquent il vivrait bon; car où serait pour lui l'avantage d'être méchant?¹³

Dichiarandosi a favore della vita senza chiedersi se sia o meno onorevole («Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!», SWB 1, p. 800), Homburg compie un secondo atto di insubordinazione, perché non risponde all'imminenza della morte nei termini che si confanno a un personaggio sublime. Nel biasimo che questo atteggiamento gli procura pare risuonare la critica che Schiller muoveva a Rousseau nel suo saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Schiller, inorridito da un uomo naturale incline all'inerzia piuttosto che alla tensione produttiva, liquidava il discorso attorno alla natura del filosofo nei termini di una tendenza regressiva:

Daher ist auch in dem Ideale, das er von der Menschheit aufstellt, auf die Schranken derselben zuviel, auf ihr Vermögen zuwenig Rücksicht genommen und überall mehr ein Bedürfnis nach physischer Ruhe als nach moralischer Übereinstimmung darin sichtbar. Seine leidenschaftliche Empfindlichkeit ist schuld, daß er die Menschheit, um nur des Streits in derselben recht bald los zu werden, lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes zurückgeführt, als jenen Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen, daß er die Kunst lieber gar nicht anfangen lassen, als ihre Vollendung erwarten will, kurz, daß er das Ziel lieber herabsetzt, um es nur desto sicherer zu erreichen.¹⁴

Nella costellazione del dramma kleistiano, però, questa “quiete fisica” non è un punto d'arrivo. Essa piuttosto assurge a valore solo nella misura in cui c'è un'istanza di potere che la minaccia. Riemerge

¹³ *Œuvres complètes de Jean Jacques Rousseau*, Edition de la Pléiade, diretta da Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Gallimard, Paris 1959-1969, vol. 4, p. 305.

¹⁴ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 751s.

qui, forse, il Kleist che abbandonò l'esercito non da ultimo perché era un cosmo che si reggeva sul principio della punizione.¹⁵ Che la sublimità inverata nella prassi gerarchica si denaturi, che essa cessi cioè di esaltare la libertà morale dell'uomo per infliggere solo un dolore gratuito, lo dice chiaramente Natalia:

Erst, weil er siegt', ihn kränzen, dann enthaupten,
Das fordert die Geschichte nicht von Dir;
Das wäre so erhaben, lieber Ohm,
Daß man es fast unmenschlich nennen könnte.
(SWB 1, p. 804).

Audacemente Natalia, che pure esortava Homburg a mostrarsi fiero al cospetto della morte, adombra la possibilità che dietro al sublime etico, che ella mai se non qui mette in discussione, agisca un movente poco nobile. Significativamente l'attributo *unmenschlich* compare anche nella *Lettera di un giovane poeta a un giovane pittore*, descrivendo i maestri. Il problema che emerge qui, non è quello della paura della morte, giacché, come ricorda Natalia, Homburg l'ha sfidata impavido sui campi di battaglia, bensì quello dell'autorevolezza dell'istanza punitiva, che si offusca laddove la legge perda di vista «die lieblichen Gefühle» (SWB 1, p. 804), che cioè si renda autonoma dall'amore per l'uomo esorbitando così nel disumano. Ora, l'Elettore ci appare fin dall'inizio avviluppato da sentimenti di gelosia e di rivalità, e la chiamata al sublime perde efficacia non da ultimo perché viene da una figura screditata: si pensi alla leggerezza con cui si prende gioco del sonnambulo, alla durezza con cui lo ricaccia nel «nulla», alla gelosia latente per la nipote innamorata del giovane. Homburg riscopre per se stesso il coraggio soltanto dopo che questa istanza, di cui a più riprese elude i dettami, si ritira sullo sfondo e gli cede la ribalta per la decisione sulla sua vita o la sua morte. Nella scena 4 del IV atto l'Elet-

¹⁵ Così Kleist scriveva il 19 marzo 1799 a Christian Ernst Martini: «Ich war oft gezwungen, zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen; und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar» (SWB 2, p. 549).

tore infatti gli rimette la decisione sulla sua condanna, e quindi lo investe dell'autonomia che finora gli ha negato:

Mein Prinz von Homburg, als ich euch gefangen setzte,
Um eures Angriffs, allzu früh vollbracht,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu thun;
Auf euren eignen Beifall rechnet' ich.
Meint ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten –
Und gleich den Degen schick' ich euch zurück.
(SWB 1, p. 812).

Homburg non risponde immediatamente a questa lettera, egli, infatti, mentre Natalia impallidisce, è confuso. La decisione arriva alla fine di uno scambio concitato di battute, in cui Natalia lo incalza perché teme che prenda una decisione contro se stesso. Succede insomma che il ruolo vacante di regista venga preso dalla giovane donna che impartisce a sua volta degli ordini: «Geschwind! Setzt euch! Ich will es euch dictiren. (Sie setzt ihm einen Stuhl hin)» (SWB 1, p. 813). E Homburg, che già sappiamo essere insofferente alla dettatura, si ribella anche all'eteronomia incalzante dell'amore: «Zwingst Du mich, / Antwort, in dieser Stimmung, ihm zu geben, / Bei Gott! So setz' ich hin: Du thust mir Recht!» (SWB 1, p. 815).¹⁶ In questi versi Homburg afferma la priorità dell'emancipazione sulla stessa vita, ridando significato al sublime. Ed è qui, liberatosi del regista politico e di quello amoroso, che rientra in uno stato di grazia.

Vorrei far notare l'importanza del momento in cui Homburg guarda per la seconda volta la sua fossa. L'effetto del primo sguardo, nella scena 5 del III atto, è la paura di morire, il terrore di chi vuole solo vivere, a ogni costo. La seconda volta ci viene solo riferito (atto V, scena 7) che

¹⁶ Sembra questo un esempio da *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, dove la nascita di un'idea è dovuta alla presenza di un interlocutore non nel senso che si sviluppi un dialogo, bensì in quello che questa presenza stimola una reazione «nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem electrischen Zustand Null ist, wenn er in eines electrisirten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Electricität erweckt wird» (SWB 2, p. 286).

prima dell'udienza con l'Elettore, in cui si dimostrerà in pace col suo destino, vuole vedere la fossa, che ora non è più soltanto un *Grab*, una tomba, bensì la volta di una tomba, l'arco, un *Grabgewölbe*. Si pensi che nella lettera che Kleist scriveva alla fidanzata Wilhelmine von Zenge il 16 novembre 1800 da Würzburg, l'immagine della volta gli aveva procurato, per un momento molto difficile, un grande conforto:

Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle seine Steine auf einmal einstürzen wollen* – u. 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. (SWB 2, p. 669).

Che la seconda menzione della tomba rechi la traccia di quest'immagine paradossale e consolatoria dell'arco, forse non è del tutto casuale, anzi permette a Homburg di rivedere la sua caduta nella fossa come il compimento della sua emancipazione, conciliandolo con l'idea della morte, ora voluta. Se Homburg ora risponde alla chiamata del sublime, e lo fa fuori tempo massimo sia come suddito al cospetto del sovrano, che come personaggio rispetto al regista, non significa che l'Elettore sia riuscito a educarlo integrandolo, alla fine di un percorso, in una qualsivoglia comunità.¹⁷ A determinarlo è una volontà di emancipazione, e la sua è una via solipsistica che apre alla morte non come sacrificio (vedi il destino esemplare di Froben) che ratifica le leggi dello stato, ma come ingresso nell'immortalità, nel potenziamento, oltre la vita, del proprio io che raduna attorno a sé non più uno, bensì mille soli:

¹⁷ Secondo Reuß non si può parlare di una coerente evoluzione psicologica del Principe, in cui prevale piuttosto la discontinuità; cfr. Roland Reuß, *Zur Poetik von Kleists Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg*, in «Brandenburger Kleist-Blätter», XVIII (2006), pp. 3-17, qui p. 3, mia traduzione: «Tra il Principe I (prima della scena con la tomba), il Principe II (dopo quella scena) e il Principe III (che nasce dalla riflessione sulla lettera dell'Elettore) non c'è un ponte psicologico percorribile: nell'atto di mezzo dello spettacolo esplose ciò che convenzionalmente si chiama "il carattere" di un protagonista [...]».

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.
(SWB 1, p. 836).

La condizione di Homburg un attimo prima che l'Elettore lo grazi, è analoga a quella della Maria Magdalena dipinta da Simon Vouet e descritta a Marie von Kleist in una lettera da Châlons-sur-Marne nel giugno del 1807. Qui la morte è essere «der Hand des Schicksals [...] entflohen», la donna guarda gli angeli che la sorreggono, «als ob sie in Gefilde unendlicher Seligkeit hinaussähe: Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen» (SWB 2, p. 871). Con la grazia che arriva improvvisa, il *tableau vivant* che aveva aperto il dramma e che l'Elettore aveva bruscamente interrotto viene ripreso e portato a termine:

Der *Kurfürst* giebt den Kranz, an welchem die Kette hängt, der *Prinzessin*, nimmt sie bei der Hand und führt sie die Rampe hinab. *Herrn* und *Damen* folgen. Die *Prinzessin* tritt, umgeben von Fackeln, vor den *Prinzen*, welcher erstaunt aufsteht; setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. Der *Prinz* fällt in Ohnmacht. (SWB 1, p. 837).

Perché Homburg svenga, se per troppa felicità, come dice Natalia, o per un'emozione contraria, non lo sapremo mai, è un'incertezza inscritta nel testo. Che l'Elettore abbia ripreso la regia della sua vita, strappandolo all'etere per rigettarlo nella sabbia, non suggerisce un lieto fine, tutt'al più una «utopia dissonante».¹⁸

¹⁸ Bernd Leistner, *Spielraum des Poetischen. Goethe. Schiller. Kleist. Heine*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1985, pp. 142-190, qui p. 181.