UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA

Dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali

Ciclo XXXVI

Ambiguità di genere e caratteri identitari in Lessing, Goethe e Kleist

Candidato: Dott. Riccardo Bettini

Relatore (Tutor): Prof. Cesare Giacobazzi

Coordinatore del Corso di Dottorato: Prof.ssa Laura Gavioli

Abstract

Amazzoni, ermafroditi, donne 'mascoline' e uomini 'femminili' sono figure che occupano una posizione di rilievo nella letteratura tedesca a cavallo tra il tardo Settecento e il primo Ottocento. Tali personaggi, connotati da un'ambiguità di genere piuttosto marcata, emergono in vari contesti e si intersecano nelle dissertazioni mediche e sociologiche durante l'Illuminismo e il Classicismo. Ciononostante, personaggi come ermafroditi, amazzoni e figure dai caratteri ambigui possiedono una dimensione estetica ossia sono, di fatto, legati alla letteratura, al mito e alle arti visive dell'antichità classica e, di conseguenza, ai dibattiti inerenti all'estetismo del XVIII e XVIV secolo. Le opere di Lessing, Goethe e Kleist in oggetto incarnano la tendenza ad accorpare interpretazioni di genere sia da un punto di vista estetico sia da un punto di vista non strettamente letterario.
Dopo un'accurata analisi delle principali fonti letterarie, lo studio offre un modello metodologico per gli studi culturali e critici. Il nucleo dell'analisi indaga le opere scelte ponendo particolare enfasi sui *gender studies* e sulle connessioni intertestuali. L'indagine rivela la presenza di ambiguità di genere nell'epoca letteraria analizzata e, più specificamente, nelle opere prese in considerazione. Il lavoro presente mostra, inoltre, che il concetto di 'genere' è soggetto a cambiamenti e che lo studio dei protagonisti e delle tematiche affrontate contribuisce a presentare approcci letterari che mettono in discussione e reinterpretano le norme estetiche coeve. Di conseguenza, l'analisi potrebbe consentire la formulazione di teorie originali sulla soggettività non canonica e sul sovvertimento dei ruoli. Le implicazioni concettuali dell'indagine portano a nuove interpretazioni sulle distinzioni tra maschile e femminile, rivelando la centralità della trasformazione dell'identità di genere nell'espressione letteraria tedesca del XVIII e XIX secolo.

The overarching theme of this study concerns amazons, hermaphrodites, 'masculine' women, and 'feminine' men. These figures occupy a noticeable role in German literature of the late eighteenth and early nineteenth centuries and are ambivalent as well as enigmatic from a gender-oriented point of view. Their features converge with the medical and sociological discourses of the Enlightenment and the Classical period regarding the body and the adequate roles for women and men. At the same time, these ambiguous figures possess an aesthetic dimension: they are connected to the literature, myth, and visual arts of classical antiquity, and consequently to debates regarding classical aesthetics during the examined age. Literary works by Lessing, Goethe, and Kleist illustrate this characteristic of joining aesthetic and non-literary gender stances.
After a thorough breakdown of key literature resources, the study offers a methodological outline for cultural and critical studies. The nucleus of the analysis investigates the chosen works by laying particular emphasis on gender studies and literary links among texts. The analysis reveals the presence of gender ambiguity in the analysed literary era and, more specifically, in the works considered. It also shows that the concept of 'gender' is prone to change and that the protagonists and the issues brought forward by these authors have

facilitated the re-enactment as well as the questioning of aesthetic norms. The analysis might give rise to insightful theories that, in the long run, can explain uncanonical subjectivity and the pursuit of new role models that would emerge in the centuries to follow. The conceptual implications of the analysis bring about new interpretations of gender identity discourses supporting a subversion of generic distinctions and revealing the centrality of the transformation of gender identity to eighteenth- and nineteenth-century literary expression in Germany.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il Professor Cesare Giacobazzi per il suo supporto, la sua guida sapiente e attenta, e per l'ampiezza di orizzonti del contesto scientifico e progettuale che ha saputo conferire al lavoro.

Ringrazio i colleghi della Scuola di Dottorato per il confronto proficuo e la collaborazione continua che ha agevolato la mia crescita scientifica durante questi tre anni.

Ai miei familiari, amici e colleghi che mi hanno sostenuto in questo complesso e affascinante percorso va il mio ringraziamento più sentito.

Indice

Introduzione 1

Capitolo I 20

Il sovvertimento dei ruoli in Miss Sara Sampson,
Minna von Barnhelm e Emilia Galotti.

1. Lessing: l'intellettuale non autorizzato 20
2. Interiorità ed esteriorità in *Miss Sara Sampson* 24
3. Herzhafte Philosophin: Minna von Barnhelm e il concetto di scambio 46
4. Il conflitto tra *eros* e *ethos* in *Emilia Galotti* 74

Capitolo II 97

La *humanitas* statuaria della soggettività femminile
in Ifigenia in Tauride e Torquato Tasso.

1. Ifigenia: la risoluta retorica della "schöne Seele" 97
2. L'oggettificazione di Tasso da parte delle figure femminili 120

Capitolo III 151

Inconscio femminile e declinazioni di autonomia in Kleist.

1. Le donne di Kleist: figure archetipiche di un'anima tormentata 151
2. Il dissidio morale del Principe di Homburg 157
3. *Selbstfindungsprozess* ne *La marchesa di O…* 181
4. Un "Was" tra maschile e femminile: l'indecifrabilità di Pentesilea 210

Conclusioni 238

Bibliografia 243

Introduzione

Thus, there is much to support the view that it is clothes
that wear us and not we them; we may make them take
the mould of arm or breast, but they mould our
hearts, our brains, our tongues to their liking.

Virginia Woolf

Et il est temps de transformer. D'inventer l'autre histoire.
Il n'y a pas plus de «destin» que de «nature» ou d'essence,
comme tels, mais des structures vivantes, prises,
parfois figées dans des limites historico-culturelles
qui se confondent avec la scène de l'Histoire à tel point
qu'il a été longtemps impossible et qu'il est encore
difficile de penser ou même d'imaginer l'ailleurs.

Hélène Cixous

Nel volume *Femminile e Maschile nel Settecento* (2018), Cristina Passetti e Lucio Tufano delineano con parole precise e puntuali il panorama socioculturale in cui è incorniciata la Germania illuminista in merito alla questione di genere:

> Nel Settecento il rapporto tra il femminile e il maschile assume uno speciale rilievo e si configura come un banco di prova formidabile entro il processo di costruzione dell'identità dell'individuo. I due principi si fronteggiano a più livelli e con numerose implicazioni. Esiste anzitutto l'ambito della riflessione scientifica, che esamina la natura dei sessi in chiave sia fisico-organica, sia psicologica. [...] Le immagini connesse al genere, pertanto, sono molteplici e talvolta conflittuali, [...] I segni e i significati legati al maschile e al femminile non coincidono necessariamente con le categorie biologiche di maschio e femmina. In più, in non pochi casi, la polarizzazione degli attributi e delle prerogative entra in crisi, i tratti distintivi assumono contorni sfumati, emergono aree liquide e chiazze di ambiguità che minano pericolosamente la saldezza delle tassonomie. (2018, IX)

Il diciottesimo secolo è un periodo di profonde trasformazioni per l'area germanica e il mondo occidentale. La Rivoluzione francese e la guerra di secessione americana rappresentano due esempi di grande rilievo che mostrano come la società inizi a cambiare e

a infrangere strutture e costrutti consolidati da secoli. La dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti (1776) e la dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino (1789) contengono i primi accenni al diritto di uguaglianza fra tutti gli uomini. Tuttavia, benché il termine 'uomo' indichi per estensione il genere umano, le donne non rientrano a pieno titolo in queste dichiarazioni e, infatti, non traggono gli stessi vantaggi della controparte maschile dalle grandi innovazioni civili e morali che tali scritti pongono in essere. Individuo o cittadino sono termini che all'epoca si riferiscono quasi esclusivamente agli uomini, cioè a figure di sesso maschile, e ciò comporta l'esclusione delle donne dalla sfera pubblica sia in forma passiva sia attiva. Per estensione, anche la partecipazione politica è una questione maschile.

> Die Rechte der Frauen waren tatsächlich minimal und ihre Bildung, soweit man überhaupt davon sprechen konnte, sozusagen gleich Null, womit eine der wichtigsten Voraussetzungen für jegliche Emanzipation fehlte. (Söhn, 2003, p. 8)

Parallelamente a queste nuove, seppur parziali, istanze culturali, nel diciottesimo secolo si nota anche lo sviluppo, o per meglio dire, il consolidamento di uno strato sociale ben definito: la borghesia, la quale si fa portavoce di ideali di libertà e vede nella famiglia il fulcro della società. Per distinguersi da una nobiltà lasciva e corrotta, il comportamento etico e la morale incorruttibile diventano i tratti distintivi del nuovo sentire borghese. Tuttavia, all'interno del focolare domestico emerge una contraddizione in termini dato che la famiglia borghese è subordinata ad una concezione patriarcale che tradisce quel sentimento universale di uguaglianza. Le donne dell'aristocrazia, della borghesia e della classe operaia devono, infatti, conformarsi a determinate norme di comportamento fortemente subordinate alla tradizione. Il ruolo sociale deve essere inteso come "Verknüpfung normativer Verhaltenserwartungen, die an eine soziale Position geknüpft sind" (Dreitzel, 1980, p. 44). Tuttavia, le donne provenienti da un lignaggio aristocratico sembrano preservare quella dimensione di rappresentanza della controparte maschile, assumendo un ruolo, se vogliamo, maggiormente passivo rispetto alle donne borghesi o proletarie.

Malgrado le molte rivendicazioni da parte di alcune femministe come Mary Wollstonecraft[1] e Olympe de Gouges[2] che permettono a questa epoca storica di accogliere numerosi dibattiti sulla natura e sul ruolo della donna (Fink, 2000, p. 9), la sfera pubblica e la sfera privata presentano una forte polarizzazione dei ruoli e delle mansioni. Alcuni studiosi, tra cui la storica Karin Hausen, hanno supposto che la polarizzazione dei ruoli di genere abbia fatto la propria comparsa nel panorama culturale e letterario solo negli ultimi decenni del Settecento. L'ascesa della borghesia e l'esclusione delle donne dalla sfera pubblica coincidono con l'emergere di nuove problematiche inerenti alle caratteristiche di genere.

La distinzione di genere e la polarizzazione dei ruoli sono tematiche che contribuiscono a influenzare le produzioni di carattere letterario e filosofico redatte in quegli anni. Sono molti gli autori e i pensatori che volgono l'attenzione sulla condizione e sul ruolo della donna, tra gli altri Fichte, Humboldt, Schiller e Hegel. Alcuni studiosi contemporanei[3] sostengono che, tra fine Settecento e inizio Ottocento, si assista ad una destrutturazione degli 'spazi' economici e familiari che contribuiscono alla relegazione della donna borghese all'interno della sfera privata. Tale cambiamento non avviene per fini produttivi bensì sociali, ossia la figura della donna perde gradualmente d'importanza e pare che il ruoli che sia richiamata a coprire siano esclusivamente di carattere domestico, come sottolinea Gert Ueding: "Entsagungsbereitschaft, Zurückhaltung und Bescheidenheit, peinliche Einhaltung ehelicher Moralvorschriften, Leidensfähigkeit und Standhaftigkeit auch im Unglück" (1987, p. 393). Si inizia a notare in maniera sempre più diffusa che le donne vengono etichettate come soggetti passivi ed emotivi, adatti all'espletamento di faccende casalinghe e, di conseguenza, escludibili dalla vita politica e dal mondo al di fuori delle mura domestiche. Questi luoghi erano riservati agli uomini che, verosimilmente, impersonavano le caratteristiche opposte: razionalità e alacrità.

---

[1] L'eredità della rivoluzione identitaria si rivela travagliata, da un lato, a causa della percezione della diversità femminile rispetto a quella maschile e, dall'altro, a causa dell'uguaglianza tra le eroine analizzate e i personaggi maschili. Considerandola da un punto di vista storico, la sfida lanciata da personalità come Mary Wollstonecraft e Theodor Gottlieb von Hippel ("Thiere wirken; Menschen handeln — warum soll das Weib nicht *Ich* aussprechen können? [...] Warum sollen Weiber *keine* Person seyn?" - Vol. 6, p. 118) mira eccessivamente alle somiglianze e ai tratti comuni tra individui maschili e femminili. Da un punto di vista di genere, il presunto consolidamento di una diversità femminile non solo è stato costruito su premesse troppo deboli, ma è stato altresì osteggiato da scrittori di genere maschile e da posizioni patriarcali. Di conseguenza, la cosiddetta 'questione femminile', un concetto che si diffonde nel corso del XIX secolo, sembra ancora profondamente radicata a posizioni arcaiche, precedenti alla Rivoluzione francese (Jacobi-Dittrich, 2010, VXI)

[2] Nel 1791 Olympe de Gouges stila *les droits de la femme* (i diritti delle donne), rivendicando il diritto alla sessualità, al matrimonio libero e sottolineando il diritto di maternità anche per i bambini nati al di fuori del vincolo matrimoniale (Groult, 2013, p. 12 e sg).

[3] Cfr. Duden, Honegger e Schabert.

> [...] die Hauptkriterien der normativen Positionszuschreibung für die Geschlechter [sind] nicht länger die Befähigung zur Herrschaft auf der einen und die Unterordnung auf der anderen Seite [-]. Vielmehr wird bei häufig ausdrücklicher Zurückweisung der Herrschaftsqualität mit den um die Merkmalsgruppen Aktivität – Rationalität für den Mann und Passivität – Emotionalität für die Frau kopierten Eigenschaften der Mann eindeutig und explizit für die Welt und die Frau das häusliche Leben qualifiziert. (Hausen, 1976, p. 367)

Le donne sono assegnate alla sfera privata, alla casa e all'educazione dei figli. Secondo i canoni borghesi di fine secolo (XVIII), esse non solo devono distinguersi per mitezza e perspicacia morale, ma sono inoltre tenute a rappresentare la famiglia borghese all'interno della collettività e del mondo esterno attraverso la bellezza e la grazia. In questo modo, comincia a svilupparsi un ideale di femminilità che soddisfa ampiamente le pretese morali ottocentesche e la funzione rappresentativa delle donne[4]. Van Marwyck sostiene che le donne dell'epoca debbano essere permeate della cosiddetta "moralische Schönheit", ossia:

> Das Schöne soll Liebe, Vergnügen, Wohlgefallen oder auch kontemplative Ruhe hervorrufen, Emotionen also, die sich nicht mit Furcht und Schrecken angesichts gewaltsamer Handlungen in Einklang bringen lassen. (2010, p. 18)

Tale simbologia incarnata dalle figure femminili viene ripresa anche da Sigrid Weigel. La studiosa si concentra sulla differenza di genere, sostenendo che essa sia concepita in opposizioni ontologiche asimmetriche e che il femminile sia figurativo ed eterogeneo. Ne consegue che *das Weibliche* possa essere inteso come espressione metonimica, ossia una metafora che enunci l'astratto per descrivere il concreto: "[...] schließlich zur Metapher für all das, was als der abendländischen Logik entgegengesetzt gedacht wird; für das

[4] Cfr. Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut : weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: Transcript, 2010; Claudia Opitz, 'Der Bürger wird Soldat und die Bürgerin? Die Revolution, der Krieg und die Stellung der Frauen nach 1789', in Viktoria Schmidt-Linsenhoff, ed., *Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760—1830* (Marburg 1989), pp. 38-54; Karen Hagemann, *Männlicher Muth und Teutsche Ehre. Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preussens*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2002; Frevert, Ute, *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C.H. Beck, 1995; Honegger, Claudia, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib, 1750-1850*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991; Spickernagel, Ellen, "Zur Anmut erzogen – Weibliche Körpersprache im 18. Jahrhundert." in: Brehmer, Inge u. a. (Hrsg.): *Frauen in der Geschichte* IV. Düsseldorf, 1983, pp. 305-319; Snyder-Körber, MaryAnn, *Das weiblich Erhabene*. *Sappho bis Baudelaire*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007; Duden, Barbara: "Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert." in: *Kursbuch 47. Frauen*. März 1977, pp. 125-142; Karin Hausen und Heide Wunder (Hrsg.), *Frauengeschichte - Geschlechtergeschichte*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1992.

A-Logische, das Dezentrische, das Uneindeutige, das Uneinheitliche, für das Nicht-Festlegbare, oder zur Metapher für die Wahrheit, die sich nicht einnehmen läßt." (1987, p. 197).

In gran parte, quindi, si ritiene che la natura dell'uomo e della donna siano diverse. Ad esempio, Wilhelm von Humboldt elenca le differenze fisiche di entrambi i sessi e le motiva in base alle caratteristiche emotive. L'uomo è una figura attiva, laboriosa e partecipativa, mentre la donna è una figura passiva, ricettiva e mansueta (cit. in Leitzmann, 2000, p. 32). Alle donne vengono attribuite qualità quali la grazia, la virtù e la creatività, mentre l'uomo è connotato da forza, raziocinio e responsabilità. Anche il filosofo Johann Gottlieb Fichte, all'interno di *Fondamenti di diritto naturale* (1796) parla di differenza tra i sessi, sostenendo che la donna debba essere totalmente assoggettata al volere dell'uomo al fine di adempiere ai ruoli per i quali è nata, primo fra tutti il matrimonio e la riproduzione. D'altra parte, vi sono anche esempi notevolmente più avanguardisti. Uno di questi è rappresentato da Friedrich Daniel Schleiermacher, la cui opera *Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen* (1798) fornisce una visione moderna e innovativa in relazione al concetto di autodeterminazione:

> Ich glaube, daß ich nicht lebe, um zu gehorchen oder um mich zu zerstreuen, sondern um zu seyn und zu werden; und ich glaube an die Macht des Willens und der Bildung, mich dem Unendlichen wieder zu nähern, mich aus den Fesseln der am dritten Mißbildung zu erlösen, und mich von den Schranken des Geschlechts unabhängig zu machen[5].

Il rapporto tra i sessi e la condizione femminile, quindi, entrano fortemente nel panorama culturale illuminista e sono molti i filosofi, sociologi e biologi a occuparsi di questi temi. In generale, si tenta di ridefinire il rapporto tra i sessi, riunendo i tratti emotivi e passivi nel personaggio femminile al fine, poi, di contrapporli diametralmente al genere maschile, caratterizzato da razionalità e pragmaticità. La novità in questa ridefinizione consiste in una visione essenzialmente simile dei due soggetti che, completandosi a vicenda, daranno origine a un essere umano più completo (Kellermann e Stauf, 1998, p. 148). Tuttavia, tale 'integrazione' sembra limitarsi al genere maschile dato che la donna viene esclusa dalla vita sociale e relegata tra le mura domestiche. Si tratta di una ridefinizione che nasconde in sé uno svantaggio, un impedimento alla stessa libertà a cui gli uomini possono invece ambire.

[5] Citato da Jacobi, Juliane: *Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte als Geschlechtergeschichte*. 2000, p. 19.

> Der Zuwachs an Macht im Bürgertum verstärkte unter Männern um die Jahrhundertmitte das Bedürfnis, das eigene Standesbewusstsein zu dokumentieren. Ohne ihnen rechtlich gleichgestellt zu sein, sollten im Gegenzug auch die Töchter und Ehefrauen bürgerliches Selbstbewusstsein zum Ausdruck bringen. Um dennoch den Anspruch, das (rational) überlegene Geschlecht zu sein, aufrechterhalten zu können, propagierten die Befürworter des patriarchalen Ordnungsmodells und mit ihnen Frauen, die an der naturgegebenen und gottgewollten Suprematie des Mannes festhielten, das Idealbild der aufopfernden Ehefrau, die ihr Leben freiwillig in den Dienst des Mannes und der Kinder stellt, auf Befriedigung eigener Bedürfnisse verzichtet und am Aufbau und Erhalt einer sittlichen Welt mitwirkt. (Koloch, 2010, p. 20)

La condizione svantaggiosa in cui versa la donna è quindi maggiormente aggravata dallo stato di dipendenza che la lega, anche biologicamente parlando[6], all'uomo: la natura maschile è incline al mutamento, mentre la natura femminile è immodificabile e statica (1998, p. 148). Oltre ai fattori biologici e sociali, anche la religione ricopre un ruolo fondamentale nell'inquadramento della donna all'interno di una cornice rigida. Molti scritti dell'epoca illustrano la condizione di coloro che si allontanano dal sentiero di Dio. Johann Ludwig Ewald scrive queste parole nel 1798:

> Alle irreligiösen Weiber hören auf, Weiber zu seyn [...] Die zarte Pflanze ihres sittlichen Gefühls kann nur auf dem gut gebauten Boden ächter Religiosität gedeihen. Glaubt aber das Weib, daß seye nicht genug für sie, sondern sie seye um ihrer selbst willen in die Welt gesetzt worden, [...] so vergißt sie ihre Bestimmung und hört auf eine Gehülfin zu seyn. (cit. in Van Dülmen, 1992, p. 294)

Si evince, quindi, che i precetti religiosi contribuiscono alla subordinazione della donna all'uomo poiché ella è creata da Dio per divenirne la sua aiutante. Anche nell'Età dei Lumi, la donna deve accettare con gratitudine il ruolo che l'uomo 'virtuoso' le concede all'interno del focolare domestico. È importante sottolineare che il concetto di virtù, nelle prime fasi dell'Illuminismo, non conosce distinzioni di genere: l'integrità morale è definita

[6] La differenza di genere viene declinata e comprese tramite un empirismo teorico fortemente sistematizzato che deriva da disuguaglianze naturali. Carl Friedrich Pockels è uno dei primi a considerare una sorta di psicologia empirica volta a stabilire la diversa disposizione e determinazione dei sessi attraverso criteri naturali. La fisiologia morale sostituisce la teologia morale come strumento per definire culturalmente il concetto di genere; la medicina diventa il nuovo punto di riferimento per sondare la natura umana (Berroth, 2003, p. 6).

dalla ragione e non è una qualità esclusivamente ascrivibile alle donne; anche gli uomini sono tenuti a comportarsi in modo virtuoso. Le virtù morali vengono quindi considerate in un'ottica sociale e comunitaria. Tuttavia, si nota che, nel tardo Illuminismo, il concetto di virtù acquisisce una nuova definizione per l'universo femminile: la 'domesticazione' della donna fortemente correlata all'innocenza non solo morale ma anche sessuale. Tale visione si applica principalmente alle figlie borghesi, creature fragili e indifese, la cui illibatezza diviene il criterio con cui si misura la credibilità, il buon nome e l'integrità della giovane donna. Convolare a nozze senza aver precedentemente avuto rapporti sessuali diventa una condizione a cui i padri danno enorme importanza poiché una figlia vergine accresce esponenzialmente le possibilità di matrimonio. Ne consegue che il padre borghese non diviene solamente una figura di protezione ma anche, e soprattutto, di controllo che detiene un certo potere: ella, infatti, perde il suo status di figlia e diventa un bene posseduto dal genitore e la sua virtù funge da merce di scambio con cui il padre tratta le condizioni matrimoniali. Tale condizione è espressione di una presa di posizione patriarcale che trova le sue radici nell'ascesa della borghesia che, tuttavia, contribuisce a rafforzare la subordinazione della donna e a creare preconcetti destinati a durare nel tempo (Stephan, 2010, pp. 31-34).

Personalmente, posso solo condividere parzialmente il punto di vista di Stephan. Infatti, ritengo che i decenni a cavallo del Settecento e dell'Ottocento rappresentino una vera e propria epoca di sovvertimento e riformulazione su diversi livelli. Dal punto di vista politico si sentono ancora le ripercussioni del conflitto prussiano, della Rivoluzione francese e delle campagne di Napoleone, la cui sconfitta apre la strada al periodo della Restaurazione. Dal punto di vista culturale, notiamo l'affermarsi delle correnti letterarie dello *Sturm und Drang*, del Classicismo e del Romanticismo, le quali sono profondamente influenzate dal pensiero rivoluzionario di filosofi come Kant[7] e Hegel e contribuiscono alla costituzione di una nuova *forma mentis* durante tutta l'epoca. Infatti, benché una parte della critica evidenzi la relegazione e la subordinazione della donna, alcune storiche femministe hanno invece osservato che, nel corso della *Aufklärung*, si sviluppa una contrapposizione dei ruoli di genere a seguito di una presa di coscienza rivoluzionaria da cui scaturiscono pretese e rivendicazioni atte a migliorare lo *status quo* delle donne. Le

[7] Lorraine Code, per esempio, studia i potenziali contributi che la rivoluzionaria filosofia kantiana apporta nei discorsi filosofici di matrice femminista. Per l'autrice, Kant è il pioniere di un'epistemologia costruttivista che analizza il contesto del soggetto conoscitivo e quindi, in un'ottica femminista, la distinzione di genere specifica tra individuo maschile e femminile: "Femminist unmaskings of the political implications of constructive processes demostrate that it matters how responsibly the project is undertaken. Feminist demonstrations of the interweaving of epistemological issues with moral, political, and ontological questions reveal the intricacy and ubiquity of accountability requirements." (1991, p. 323).

femministe del XVIII secolo fanno spesso appello ai principi illuministi per tentare di modificare la relazione tra maschi e femmine, esigendo che l'istruzione e i diritti civili siano estesi anche alle donne. (Dawson, 1986,). Altri critici hanno persino parlato di "rivoluzione di genere"[8] nel periodo in cui le antitetiche concezioni di mascolinità e femminilità iniziano ad assumere delle accezioni maggiormente radicali[9].

Gli effetti, che tali fenomeni e stravolgimenti producono, si manifestano anche nei rapporti interpersonali delle classi sociali, nell'ambito educativo, religioso, matrimoniale e, ovviamente, persino nella visione della donna all'interno della società. Inoltre, occorre evidenziare che anche gli scrittori e i letterati del tempo iniziano a intavolare un vero e proprio confronto sulle questioni di genere e sulla condizione femminile ed è quindi possibile annoverarli tra i primi fautori di una frattura con le norme coeve. Questa nuova e interessante *Auseinandersetzung* viene principalmente affrontata tramite un *genre* ben preciso: l'opera teatrale. Julie Prandi descrive, in modo puntuale, i ruoli specifici che le donne-eroine potrebbero aver ricoperto nel *Schau-* e *Trauerspiel* tedesco dell'epoca dato che l'emergere del conflitto pubblico/privato di genere come tema principale nella drammaturgia tedesca del XVIII e XIX secolo riflette i cambiamenti sociali ed economici provocati dalla rivoluzione industriale in Europa. Dal momento che le donne reali sono specificamente escluse dai ruoli pubblici, le donne di finzione si trovavano in una posizione unica per illustrare i conflitti irrisolti tra le due sfere (1985, p. 412).

A condizionare l'opera teatrale di questo periodo sono proprio le testimonianze femminili poiché ci restituiscono tratti significativi degli autori stessi; non è insensato, quindi, ritenere che le protagoniste femminili di tali opere traggano ispirazione dalle donne

---

[8] Tale espressione compare in due articoli dell'accademico Randolph Trumbach, "Sodomitical Subcultures, Sodomitical Roles, and the Gender Revolution of the Eighteenth Century: The Recent Historiography" (1991) e "Sodomy Transformed: Aristocratic Libertinage, Public Reputation, and the Gender Revolution of the Eighteenth Century." (1990).

[9] Altri riferimenti storici che illustrano questo scostamento nella definizione di genere includono l'opera *Geschichte unter der Haut* di Barbara Duden, nel quale vengono analizzate dissertazioni mediche effettuate nel diciottesimo secolo, in modo da trarre delle conclusioni inerenti a come il corpo maschile e femminile fossero immaginati in quell'epoca. Duden prende in esame i registri di un dottore del tempo a Eisenbach, estrapolando informazioni importanti che le permetteranno di osservare come la concezione del corpo umano fosse molto differente da quella che si sarebbe affermata nel diciannovesimo e ventesimo secolo. Come Laqueur, giunge alla conclusione che, agli inizi del Settecento, i fluidi corporei maschili e femminili erano considerati equivalenti e che spesso lo sperma venisse equiparato al liquido mestruale o al latte materno. Duden rileva anche che l'immagine della silhouette e le differenze sia esterne che interne non sono ben definite. Altri studiosi, come le storiche Ludmilla Jordanova e Ornella Moscucci, pongono l'accento su una linea di pensiero sempre più dibattuta, riguardante le tematiche di genere in ambito medico, come in ostetricia. Jordanova compie un'interessante scoperta riguardo al dibattito su chi, tra dottori e ostetriche, fosse meglio qualificato per assistere una donna partoriente. Sono due le tendenze ad essere in contrapposizione con i canoni dell'epoca: l'equivalenza dei due generi e il tentativo di delineare questi due profili come ruoli impossibili da paragonare (1989, pp. 31-34).

conosciute in vita. Per tale ragione, nella *Goethezeit*, l'introspezione e l'animo femminile diventano declinazioni di uno spirito culturale pervaso in entrambi i sessi:

> Nell'epoca del Romanticismo questa necessità di sguardo e pensiero femminile (per la prima volta?) diventa visibile. Gli scrittori chiedono esplicitamente alle donne che frequentano una collaborazione letteraria: William Wordsworth usa i diari della sorella Dorothy per le sue poesie, Friedrich Schlegel si fa correggere i suoi saggi dalla cognata Caroline e la assilla perché scriva dei romanzi, Goethe raccoglie nel *Divan* alcune poesie dell'amata Marianne von Willemer e sottolinea le espressioni più interessanti delle lettere passionali che Bettina Brentano gli invia… Richiesta di parola e di pensiero che certamente muove da quella caratteristica della cultura fine Settecento nota come «femminilizzazione», visibile nel dominio indiscusso della grande metafora della Natura come donna e madre. Ma nelle collaborazioni intellettuali concrete avviene anche un cambiamento e una demitizzazione. È come se gli uomini si rendessero conto che lo sguardo di una donna sul mondo, per uno scrittore, è indispensabile proprio nella sua differenza. Più materialmente — e Goethe e Schiller, cercando per le loro riviste collaboratrici come Caroline von Wolzogen o Amalie von Imhoff, se ne rendono perfettamente conto — c'è poi la necessità dell'editoria di adeguarsi al fatto che sono soprattutto le donne a leggere, ed è più facile che si interessino a testi scritti da donne[10]. (2000, pp. 9-10)

L'alternarsi tra il mostrare e il raccontare è sempre stato costitutivo del *Schauspiel* e della sua rappresentazione sul palcoscenico. Conseguentemente, domandarsi cosa può essere inscenato davanti agli occhi del pubblico costituisce uno dei quesiti centrali dell'opera teatrale e della drammaturgia; un quesito che deve essere rinegoziato durante ogni epoca. Tuttavia, l'interrogativo diviene decisivo nel XVIII secolo, ossia quando si verifica la fruttuosa combinazione tra ostentazione e spirito di inventiva. È nell'epoca illuminista che la messa in scena dell'immaginazione conosce un notevole punto di svolta (Tang, 2015, 160-161). Gli accademici e i letterati del tempo si trovano dinanzi a una contraddizione in termini che vede la 'sentimentalizzazione' della vita privata, all'interno delle mura domestiche, sottrarre autorità alla donna. Tale idealizzazione rende la figura femminile priva di qualsivoglia ardore morale. Probabilmente è proprio per questo motivo che alcuni autori decidono di narrare le vicenda di affascinanti eroine che infrangono il patto sociale rousseauiano, innescando una costante 'guerriglia' ai paradigmi di genere:

---

[10] *Donne/Uomini / [Scritti di Maria Luisa Wandruzska... et al.]*, *Donne/Uomini* (Napoli: Liguori, 2000).

> [...] a long, irregular but significant series of controversies, of debates, of competing factions, of advances, setbacks, defeats, and occasional victories. [...] but there was clearly a fullblown feminist consciousness in existence among some privileged women and men, and it was already encountering spokesmen for a mounting backlash. Leading Enlightenment critics participated enthusiastically in these debates, along with many other, less well-known analysts of both sexes. (Offen, 2000 p. 1 e 49)

A cavallo del 1800, infatti, appare sulla scena la donna battagliera, una figura in cui la grazia e la bellezza femminile si intersecano con astuzia, intraprendenza e azione militare. Nella letteratura di lingua tedesca emerge una 'eroina' caratterizzata da delicatezza fisica, movimenti aggraziati e (nelle rappresentazioni letterarie) da un atteggiamento intuitivo e poco assennato rispecchiabile concetto di *Anmut* (van Marwyck, 2010, p. 19)[11]. In questo contesto, la Germania del 1800 è teatro di un dibattito essenziale all'interpretazione e alla costituzione dei ruoli sociali dell'epoca moderna e alla differenza di genere. Come sostiene Benbow:

> [...] the divergent models of male and female embodiment around 1800 are rich in metaphorical dimensions, flowing into gendered binarisms of frugality versus profligacy, reason versus chaos, bourgeois versus aristocracy. We see [here] how productive of social meaning the body becomes in the late eighteenth century. (2009, p. 68)

Grazie a questo scenario si comprende chiaramente il motivo per cui diversi autori decidono di dare vita a personaggi femminili che si elevano al di sopra delle convenzioni e che plasmano un nuovo ideale di donna. Come sostiene Karremann, le donne dell'Illuminismo e del Romanticismo aprono la via all'autodeterminazione. Lo dimostrano i dibattiti sulla natura e sul ruolo della donna, iniziati all'inizio del XV secolo sotto forma

[11] Benché concordi parzialmente con le premesse teoriche di van Marwyck, ritengo che i personaggi femminili considerati in questa tesi siano più complessi rispetto a tale definizione. La fisicità mite e pacata (per altro non attribuibili a tutti i casi in esame) non si contrappone diametralmente a un'indole battagliera e poco riflessiva, bensì si declina in base all'occasione e al contesto. Le eroine che analizzo sono certamente miti e gentili, ma si abbandonano anche a moti di rabbia e frustrazione e affrontano il proprio destino avvalendosi di strategie e tattiche oculate e, al contempo, lasciandosi guidare dall'intuito e dall'emotività. Potremmo asserire che sono profondamente in contatto con la propria sfera interiore e la propria impulsività e ciò non le porta certamente a condurre un'esistenza 'perfetta' o, per meglio dire, un'esistenza priva di ostacoli; ma dove l'uomo vede perfezione e realizzazione nella concretezza, nel codice, nel canone, queste donne vedono costrizione, miopia di intenti e un sentire a metà. Queste donne affermano la propria forza nel decidere intenzionalmente di non arginare il fiume esistenziale in cui tutti sono costretti a immergersi, ma è proprio attraverso questa apparente vulnerabilità o accoglimento dell'imprevedibile che confermano la propria completezza, complessità e capacità di trasformazione.

di *querelle* delle donne in Francia e sviluppatisi in *popular controversy* in Inghilterra alla fine del XVI secolo. Essi diventano rapidamente un fenomeno europeo e la congruenza tra le richieste illuministiche e femministe di uguaglianza e la critica sui rapporti di potere istituzionalizzati non è casuale: l'Illuminismo e il femminismo sono *Wegbegleiter* che avanzano di pari passo (cit. in Schabert, 2021, VII).

Le argomentazioni finora enunciate rappresentano le premesse storico-culturali da cui si sviluppa la mia ricerca. Le opere letterarie di Lessing, Goethe e Kleist, che andrò a indagare, esemplificano la tendenza a fondere interpretazioni estetiche e non letterarie del concetto di *genere* e dei ruoli femminili e maschili. Punto di partenza di questa indagine trasversale sono la rievocazione e la messa in discussione delle norme estetiche e la sovversione delle distinzioni di genere, tematiche che rappresentano aspetti fondamentali del presente lavoro. Per ogni autore analizzerò le opere che meglio descrivono e illustrano gli stravolgimenti che il sovvertimento dei ruoli di genere sono in grado di generare. Inoltre, mi concentrerò sul fattore intertestuale di ogni produzione e di come essa presenti analogie e/o differenze con le opere dello stesso autore o degli altri e andrò a sottolineare la centralità dell'ambiguità di genere all'interno dei testi selezionati. Nella fattispecie: *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm* ed *Emilia Galotti* per Lessing; *Iphigenie auf Tauris* e *Torquato Tasso* per Goethe; *Der Prinz von Homburg*, *Die Marquise von O…*, *Penthesilea* per Kleist. Per individuare le tracce dell''altro sesso', occore porsi alcune domande fondamentali e considerare aspetti specifici. Quali sfumature di genere emergono in queste opere? Quali modelli e spunti di politica sociolinguistica offrono? Come imparano a (ri)conoscere la propria voce i personaggi femminili nei testi di tre autori maschili[12] che hanno plasmato l'espressione artistica e intellettuale del proprio tempo (e non solo)? E quali fattori psicologici caratterizzano il processo di apprendimento? Qual è il rapporto tra l'universo narrato e il criterio simbolico che sottende l'agire delle protagoniste? In che modo l'individuo agente contraddice, conferma o mina le nozioni di conformismo storico e di *sujet-en-procès*?

Inoltre, la centralità della questione femminile che emerge dalla lettura delle opere selezionate si accompagna ad un ulteriore aspetto che questo studio intende approfondire; ossia la capacità dei testi di mostrare nessi e correlazioni tra tematiche differenti, a partire da quelle mediche, economiche e sociologiche fino a giungere a questioni letterarie ed estetiche. L'approccio intertestuale per l'analisi dei testi, seppur corroborato dagli studi di

[12] Ritengo che un personaggio possa raggiungere una sorta di autonomia o di libertà rispetto alle intenzioni del suo autore; tale linea di pensiero può essere osservata in alcune influenti considerazioni di Mikhail Bakhtin. L'accademico, ad esempio, sostiene che i grandi scrittori riescono a creare personaggi con voci e punti di vista propri (2021, pp. 137-138).

genere e inquadrato in un'ottica 'femminista', si rileva predominante nello sviluppo della dissertazione. Se molti studiosi e accademici si sono concentrati in passato su tematiche ideologiche, ossia legate maggiormente alle opinioni e inclinazioni degli autori verso determinati argomenti, questo lavoro vuole prediligere la valenza plurima che mostrano i testi scelti. Essi non sostengono, infatti, una singola e precisa definizione di genere, bensì illustrano modelli di genere eterogenei, connessi ad approcci estetici che normalmente si vanificherebbero a vicenda. Grazie al carattere intertestuale di queste opere è quindi possibile intraprendere una linea di analisi capace di indagare, in maniera non univoca, le questioni di genere del tardo Settecento e primo Ottocento. Da una parte, si andranno a saggiare le teorie di genere conosciute per vagliare la letteratura di questo periodo e, dall'altra, ci si servirà di nuovi modelli identitari (quelli rappresentati dai personaggi presi in esame) per consolidare, anche parzialmente, i modelli teorici esistenti o distaccarsi da essi al fine di elaborare ipotesi supplementari.

L'interpretazione intertestuale, come verrà analizzato successivamente sulla base della considerazioni di Kristeva, può destabilizzare le prescrizioni a cui è orientata, espandendo il rapporto tra i personaggi che assumono comportamenti eteronormati o omosociali.

Inoltre, per rinegoziare, anche su base teorica, la differenza dei sessi in un sistema simbolicamente misogino, la critica poststrutturalista (come Kristeva o Schmitz-Burgard) può fornire un contributo prezioso; ossia la provvisorietà delle norme. Tramite un'analisi simbolico-sistemica, incentrata sui personaggi e basata su approcci storico-sociali e teorico-letterari, della concezione ambivalente del linguaggio nella letteratura del XVIII secolo, si tenterà di dimostrare come il linguaggio sia femminocentrico nelle opere prese in considerazione[13].

Le opere sopracitate rappresentano esempi incredibilmente interessanti per approfondire la questione di genere e l'intercambiabilità dei ruoli dal punto di vista dei canoni morali, etici e sociali dell'epoca. Ad oggi la critica si è soffermata molto sull'analisi di questi personaggi e le interpretazioni recenti delle opere di Lessing, Goethe e Kleist mostrano un'ampia varietà di approcci alle tematiche affrontate nei testi, inclusi il femminismo, gli studi di genere, nuovo storicismo, critica estetica; tuttavia i tentativi volti ad indagare le relazioni tra questi diversi ambiti lasciano spazio ad ulteriori ricerche e approfondimenti[14].

---

[13] L'aspetto considerevole che ne deriva è l'attitudine delle donne, in quanto *Außenseiter*, a cogliere il potenziale contraddittorio della propria soggettivazione e farlo comprendere anche tramite l'assunzione di istanze e posizioni tipiche dell'altro sesso (Schmitz-Burgard, 2000, pp. 3-5).

[14] Vi sono diverse opere che uniscono le tematiche di genere ad altri ambiti del sapere come ad esempio una raccolta di saggi, *Outing Goethe and his Age*, di Alice Kuzniar, la quale indaga le modalità e gli approcci in cui si esprimono le amicizie e il desiderio percepiti da persone dello stesso sesso nella *Goethezeit*. I saggi, inoltre, forniscono un'importante immagine di come la concezione della sessualità sia correlata alle tematiche di genere durante il diciottesimo secolo. Un

Come poc'anzi menzionato, la nozione di intertestualità, fondamentale per giungere ad una comprensione profonda della funzione dei ruoli di genere in queste opere, è stata ampiamente studiata e sviluppata da Julia Kristeva. Essa viene definita come la relazione non solo tra un testo e altri testi letterari, sia passati sia contemporanei, ma anche tra un testo e i contesti sociali e storici (1986, pp. 36-37)[15]. Schmitz-Burgard prende posizione a tal proposito, sottolineando come ogni forma di scrittura sia preceduta, solitamente in modo esplicito, da un atto di lettura o decodificazione. Ciò definisce le premesse alla riscrittura delle regole:

> Wer zum Schreiben ansetzt, setzt sich mit Geschriebenem auseinander, während sich Erkenntnis- und Urteilsfähigkeit mittels der vorgegebenen Sprache bilden. Insofern Frauen jedoch in einer binär hierarchisierten Andrologik das andere passiv bedeuten, aber nicht aktiv artikulieren sollen, entsteht bei der Text(re)produktion, um mit Julia Kristeva zu sprechen, ein „Intertext" von Begehren und Verdrängen. (Schmitz-Burgard, 2000, p. 2)

La nozione di intertestualità si associa, poi, alla percezione dell'identità di genere che riceve ampia trattazione nell'opera di Thomas Laqueur, *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, alla cui base vi è l'assunto secondo cui, nel tardo Settecento, si assiste al passaggio da un modello di genere "one-sex" (monosessuale) a un modello "two-sex" (bisessuale - nell'accezione di 'binario', nel senso che esistono due sessi e due tipi di corpi assolutamente distinti). Lo studioso sostiene che nel XVIII secolo si instaura un nuovo modello che predilige la differenza biologica dei sessi: la donna non viene più concepita come variante dell'uomo né la sua sessualità viene descritta come "organo maschile rivolto all'interno" (1992, p. 76). Anche Catherine Belsey sottolinea i limiti del modello *one-sex*. Trattandosi di un sistema in cui le donne possono ascendere alla mascolinità e in cui i

altro studio circostanziato è rappresentato dal volume *Tracing Subversive Currents in Goethe's Wilhelm Meister's Apprenticeship* di John Blair, il quale pone l'accento su come il romanzo concorra alla formazione di gerarchie ma, allo stesso tempo, le critichi (soprattutto per quanto riguarda le restrizioni sulla libertà di espressione sessuale). Per quanto riguarda Lessing, alcuni contributi come *Absent Mothers and Orphaned Fathers* di Susan Gustafson hanno messo in luce le connessioni presenti tra studi di genere e tematiche attinenti all'estetismo e alla filosofia. Ne è un esempio il concetto di *Mitleid* nell'opera di Lessing. La docente e ricercatrice Dorothea von Mücke si occupa di identità di genere nel volume *Virtue and the Veil of Illusion*. Tali tematiche vengono prese in considerazione in relazione allo sviluppo del *bürgeliches Trauerspiel* come genere letterario.

[15]Kristeva pone in relazione la propria definizione di intertestualità con le teorie di Mikhail Bakhtin sul concetto dialogico e carnevalesco. Come sottolinea la linguista, Bakhtin attribuisce al testo due assi: sul primo si dipanano le relazioni tra il soggetto del testo e il suo destinatario; sul secondo le connessioni che esistono tra il testo stesso, la letteratura che lo precede e la letteratura ad esso contemporanea. Partendo dal presupposto che questi due assi alcune volte coincidano e talune si allontanino l'uno dell'altro, è possibile affermare che il linguaggio di un testo letterario sia caratterizzato dall'intersezione di questi diversi comportamenti.

giovani uomini possano sentirsi 'femminili', tale modello monosessuale non implica necessariamente un dualismo di genere, quello maschile contro quello femminile, ma crea, senz'altro, confini di identità laddove la subordinazione della donna venga resa assoluta da norme divine o patriarcali (1985, p. 166).

Nel modello monosessuale, le differenze di genere sono essenzialmente di natura sociale, mentre la diversità tra i sessi delimita principalmente differenze politiche; essere uomo o donna significa sostanzialmente avere un ruolo, una posizione specifica all'interno della società. Le imposizioni patriarcali sembrano essere responsabili dell'affermazione di tale modello che, tuttavia, perde gradualmente terreno non appena il modello bisessuale prende piede. Secondo questo nuovo, benché non universale, paradigma, la diversità biologica e anatomica di due generi ben determinati ma opposti getta le basi per una distinzione di genere anche a livello sociale e psicologico (Laqueur, 1992, p. 20). Per l'affermazione di tale modello, lo studioso enuclea il concetto in base al quale il nuovo modello tenta di gettare le fondamenta delle differenze di genere e dei ruoli sociali nella biologia sessuale. Il modello "two-sex" enfatizza le diversità piuttosto che le analogie tra gli organi riproduttivi maschili e femminili, sottolineando che la biologia di ogni genere determina la rispettiva funzione nella società. Maschi e femmine vengono considerate entità polarizzate, con caratteristiche complementari ma opposte (1992, pp. 25-43).

Secondo Laqueur, il nuovo modello va a sostituire il modello preesistente nella società dell'epoca. I concetti di modello "one-sex" e "two-sex" sono di fondamentale importanza per poter analizzare la letteratura di questo periodo. Cionondimeno, i testi in oggetto presentano una relazione tra questi due modelli ben più complessa rispetto alla spiegazione storica[16]. Piuttosto che un mero passaggio da un paradigma all'altro, le opere letterarie di Lessing, Goethe e Kleist mostrano spesso la presenza simultanea dei due diversi archetipi di genere; un modello in cui il genere è fluido, non fondato sulla biologia, e associato al ruolo piuttosto che all'identità; un altro modello in cui il genere è definito da connotati biologici e nel quale uomini e donne vengono concepiti come entità opposte o complementari[17].

---

[16] Benché Laqueur argomenti che il modello "two-sex" sostituisca quello "one-sex", lo studioso sottolinea altresì che quest'ultimo continui a esistere negli studi e nelle trattazioni relative alla masturbazione e alla prostituzione del diciannovesimo secolo.

[17] Le teorie di Laqueur sono state ampiamente accettate e riproposte dal vasto scenario scientifico che si è occupato delle tematiche in oggetto nel corso dei decenni; tuttavia la critica non è unanime. Rüdiger Schnell, ad esempio, propone un'interpretazione diversa rispetto all'approccio teorico di Laqueur; essa pone l'accento sulla trasformazione graduale da un'epoca caratterizzata da visioni molteplici e parzialmente imprecise a un'epoca il cui scopo è innalzare una certa visione del corpo sessuale a concezione dominante. In tale contesto, parlare di modello monosessuale o bisessuale non sembra più essere rilevante. Ciò su cui, invece, bisognerebbe interrogarsi è la ragione per cui da una moltitudine di rappresentazioni, in parte contrastanti e antitetiche, dei concetti di sesso e genere emerga, infine, una correlazione prevalentemente rigida e

Secondo Laqueur, le nuove interpretazioni del corpo devono essere interpretate come conseguenze di sviluppi epistemologici i quali, a loro volta, trovano applicazione concreta solo in determinate circostanze politiche. La sociologa Claudia Honegger, contemporanea di Laqueur, giunge a intuizioni analoghe nel suo studio intitolato *Die Ordnung der Geschlechter* (1991). Secondo la studiosa, è l'antropologia intesa come scienza dell'essere umano (affermatasi nel corso del XVIII secolo) a svolgere ruolo centrale nella ridefinizione culturale del genere nell'epoca moderna poiché ha saputo far emergere un'antropologia specifica del femminile. Secondo le indagini di Honegger, intorno alla metà del XIX secolo, tale processo di ridefinizione raggiunge uno stadio provvisorio: l'uomo viene concepito come prototipo universale dell'essere umano nelle scienze umane, mentre la donna viene identificata come oggetto di studio di una branca della disciplina medica che include approcci psicologici, filosofici e sociologici (1991, IX).

Se le teorie di Laqueur si rilevano sufficientemente esaurienti nella rappresentazione dell'aspetto storico della teoria di genere, lo studio di Judith Butler (*Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, 1990) è di grande rilievo da un punto di vista filosofico[18]. La sua teoria performativa offre validi approfondimenti relativi al modello teatrale di genere che compare nei testi letterari del tardo Settecento e del primo Ottocento[19]. Secondo la studiosa, l'assunto per cui il *gender* sia un costrutto culturale ancorato al sesso a prescindere da qualsivoglia evidenza biologica solleva un'interrogativo centrale, ossia, se abbia senso parlare di un determinato genere o di una determinata identità di genere senza almeno indagare come tale genere e/o tale identità di genere siano stati determinati. Perciò, non solo il genere (*gender*) in quanto costrutto socioculturale, ma

---

indifferenziata. Nel corso del XVIII secolo assistiamo ad una ricostituzione del concetto di *gender*, il quale si fonda su una binarietà rigorosa e su una differenziazione complementare di femminilità e mascolinità che, a loro volta, rappresentano concezioni che vengono interpretate e convalidate da assunti strettamente biologico-ontologici (2002, p. 72).

[18] In primis, Butler critica approcci ermeneutici che tendono a costruire sistemi chiusi che, a loro volta, finiscono per generare forme o narrative stagnanti. Tali linee di indagine hanno contribuito a determinare una concezione fissa dell'identità di genere che non lascia spazio ad altre identificazioni. Essere un soggetto sembra rappresentare un privilegio di istanze maschili appartenenti a un ordine culturale che può funzionare soltanto attraverso l'esclusione del femminile: "psychoanalysis [...] also helped feminists show how the very notion of the subject is a masculine prerogative within the terms of culture. Hence, far from being subjects, women are, variously, the Other, a mysterious and unknowable lack, a sign of the forbidden and irrecoverable maternal body, or some unsavory mixture of the above." (1990, p. 236).

[19] Analogamente alla teoria storica di Laqueur, le teorie filosofiche e psicoanalitiche di Butler mettono in discussione la fondatezza delle concezioni normative di genere dell'epoca. Tuttavia, Butler critica il modello "two-sex" di Laqueur, rigettando il concetto secondo cui esistano intrinseche differenze biologiche tra i sessi e formulando la seguente ipotesi: le caratteristiche intrinseche di uno dei due sessi, considerate essere connaturate nel relativo genere biologico, sono in verità il risultato di un processo che la studiosa definisce "performativo". Butler mette in dubbio la consueta spiegazione femminista della relazione tra "sesso" biologico e "genere". La convenzione vede il sesso biologico costituire le basi della distinzione tra uomo e donna e sostiene che il genere è uno strato culturale di caratteristiche non biologiche (*Questione di genere*, 1990, pp. 240-244).

anche il sesso (*sex*) in quanto connotato biologico, sono determinati in maniera discorsiva, ossia tramite un'identità di genere che si costituisce e decostituisce per mezzo delle interazioni sociali. Analogamente, asserire che esista una versione identitaria predeterminata o una costituzione naturale del corpo non è possibile. Koschorke segue questa linea investigativa, sostenendo che il corpo sia un prodotto culturale, non interamente plasmato da premesse biologiche:

> [...] so arbeitet die Mittelstandsmoral des 18. Jahrhunderts an einer Neutralisation und kommunikativen Isolierung der Körper. Das soll nicht heißen, dass man den Körper als eine urspunghafte und geschichtslose Wesenheit ansehen kann, die dann, auf einer späteren und nachgeordneten Stufe, in die Maschinerei sozialer Disziplinierung gerät. *Es gibt kein Apriori des Leibes*. Man kann seiner nur habhaft werden als Palimpsest und Revers der auf ihn angewandten Kulturationsstrategien. (2003, p. 35)

Le tesi costruttiviste di Butler scardinano radicalmente le teorie, universalmente accettate, sulla separazione dei concetti di *sex* e *gender*.

Il genere, ovvero l'interpretazione culturale di mascolinità e femminilità, può variare, ma il sesso è immutabile. Nonostante sia globalmente ritenuto che il genere derivi dal sesso, Butler afferma l'opposto: il sesso è, in effetti, una conseguenza del genere. La teorica sostiene che non esiste una 'essenza' anatomica del sesso deducibile dal e antecedente al genere. Diversamente, ciò che necessita del concetto di 'sesso' (ovvero la netta distinzione degli esseri umani tra uomini e donne) sono i canoni culturali, i quali possono esistere solo se sussiste il suddetto concetto. (1990, pp. 22-25)[20].

L'emulazione dell'arte antica, in particolare della tragedia e delle arti visive, nonché l'oscillazione della codifica di genere[21] sono simili alla nozione performatività, in quanto potenziale sovversione, enucleata da Butler. A tal proposito, Hochholdinger-Reiterer sottolinea che se l'identità di genere è un atto performativo, allora tale identità può essere messa in discussione:

---

[20] Tale concetto, parallelamente alla visione alternativa del corpo che non presenta confini fisici definiti, è presente nelle opere di Lessing, Goethe e Kleist. La prospettiva storica di genere concepita da Laqueur e la nozione di sovversione di genere ideata da Butler rappresentano dei presupposti fondamentali nell'esamina di questi testi letterari. Nella letteratura, la presenza di vari modelli di genere osservati da differenti contesti estetici e storici stravolge le diverse categorie di genere. I testi si sottraggono ad un approccio univoco.

[21] Hochholdinger-Reiterer sostiene che l'oscillazione della codifica di genere, per la quale non sembra esistere una spiegazione lineare e cronologica, può essere colta solo in modo approssimativo nella sua contestualità e in vista della sua funzione. In definitiva, però, questo vacillare delle concezioni di genere corrisponde alle crepe e alle fratture causate dalla riorganizzazione dei sessi e riflette le collisioni di un teatro in cui figure maschili e femminili interagiscono e cambiano di ruolo (2014 p. 410).

> Wenn also die Geschlechteridentität als performative Leistung verstanden wird, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird, dann liegt laut Butler genau in diesem performativen Charakter auch die Möglichkeit der Infragestellung vermeintlicher Identitäten. (2014, p. 41)

Nel XVIII secolo, i modelli classici diventano fortemente precettistici, coadiuvando un messaggio da imitare e riprodurre in un contesto moderno. Nella maggior parte dei casi, tale rievocazione funge da tributo ai predecessori classici ma, talvolta, emerge come critica all'estetica classica e ad altri costrutti rigidi e normativi, come i ruoli prescrittivi di genere. Un esempio di come la tradizione classica possa fungere da critica alle rigide categorizzazioni è rappresentato dall'approccio trasversale all'identità di genere nelle opere di Lessing, Goethe e Kleist.

Anche il canonico concetto di *Zucht* viene messo in dubbio da molte delle protagoniste che andrò ad analizzare. Ma Lessing, Goethe e Kleist non sono gli unici a affrontare questa tematica; basti pensare a Schiller. Nelle opere *Maria Stuarda* e *La Pulzella d'Orléans* le donne risultano tutt'altro che ubbidienti; sono combattenti, amazzoni, sono figure totalmente lontane dal concetto di *Zucht*. Sono figure che contraddicono le parole dello stesso Schiller ne *La campana* in cui leggiamo: "Der Mann muß hinaus/Ins feindliche Leben [...] Aber drinnen waltet/die züchtige Hausfrau" (vv. 432-33). Il concetto di *Zucht*, che verrà poi ripreso da filosofo Nietzsche[22], costituisce una prassi, o per meglio dire una *norma*, secondo cui le donne, piuttosto che essere educate, vengono addomesticate ad una determinata condotta. Tuttavia, nella *Aufklärung*, il dialogo sulla questione di genere assume toni meno monologici e si inizia a notare una diversificazione di pareri e opinioni all'interno di trattati e *pamphlet* (Offen, 2000, p. 26).

Il ruolo sociale della donna viene discusso e ridisegnato soprattutto quando è espressione di pregiudizi e consuetudini. Tra questi, appunto, l'istituzione del matrimonio secondo il modello paternalistico che faceva sì che il capofamiglia collimasse con la figura del sovrano. Tuttavia, i metodi e i canoni utilizzati per legittimare la subordinazione femminile iniziano a lasciare spazio a convinzioni femministe che si ripercuotono in diverse sfere

[22] "In ogni tempo si sono voluti «rendere migliori» gli uomini: soprattutto questo portava il nome di morale. Ma sotto una stessa parola stanno nascoste le tendenze più diverse. Sia l'addomesticamento della bestia uomo che l'allevamento di una determinata specie di uomini sono stati chiamati "miglioramento": solo questi termini zoologici esprimono delle realtà. Definire l'"addomesticamento" di un animale il suo "miglioramento", ai nostri occhi suona quasi come uno scherzo. Chi conosce quel che succede nei serragli, dubita che proprio lì la bestia venga "migliorata". Essa viene indebolita, resa meno nociva, attraverso il sentimento depressivo della paura, attraverso il dolore, le ferite, la fame, essa diviene una bestia malaticcia. Non diversamente stanno le cose con l'uomo addomesticato che il prete ha "reso migliore" (Nietzsche, 2008, p. 728).

della vita sociale. Secondo Karremann, tale cambiamento sfocia da una reinterpretazione dei valori e da un nuovo spirito.

> *L'esprit n'a point de sexe*[23], der Geist hat kein Geschlecht – mit dieser radikalen Feststellung einer Egalität der Geschlechter legte der französische Philosoph und Priester François Poullain de la Barre (1647–1723) den Grundstein für eine Tradition feministischer Überzeugungen, aus denen sich Forderungen nach der kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Teilhabe von Frauen entwickelten, die in zahlreichen Texten verschiedenster Gattungen aus weiblicher wie männlicher Feder gestellt wurden. (Karremann in Schabert, 2021, V)

Aspetti sociologici e economici rappresentano spesso delle chiavi di lettura fondamentali per carpire la grandezza e la sfaccettatura delle opere in oggetto. Nel corso del Novecento, teorie e studi di psicologia hanno estrapolato spunti di profondo interesse grazie ai personaggi e alle relazioni descritte dagli autori citati (soprattutto per quanto riguarda Kleist[24]). La *forma mentis* dei personaggi è spesso condizionata da un processo educativo con un preciso orientamento pragmatico; tuttavia, questi schemi tendono a saltare e vengono soverchiati dalle azioni che i personaggi compiono intenzionalmente (a indicare il mutamento intimo e volontario a cui i protagonisti aspirano).

L'obiettivo che questa tesi si prefigge è quello di enfatizzare la centralità delle tematiche di genere e dell'ambiguità di genere nella letteratura a cavallo del diciottesimo e diciannovesimo secolo in Germania, con particolare interesse al vasto panorama di interpretazioni possibili in termini di trasformazione di identità culturale. Difatti, il presente progetto non solo aspira a porre l'accento sulla centralità che le tematiche suddette occupano nell'espressione letteraria della Germania illuminista e goethiana, ma intende altresì dimostrare che l'interpretazione dei modelli sociali descritti all'interno di tali opere è legata ad aspetti storici, estetici, economici i quali, tuttavia, non li definiscono unilateralmente[25]. Dalla lettura attenta delle *pièces*, degli autori maschili e dei loro

---

[23] Citato da: Schabert, 2021. François Poullain de la Barre, *De l'Égalité des deux sexes*. Parigi 1673; edizione del 1676, p. 98.

[24] Cfr., Erika Swales, "The Beleaguered Citadel: A Study of Kleist's *Die Marquise von O…*" *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51, 1977: pp. 129-147; Melanie Klein, *Love, Guilt and Separation and Other Works*, pp. 344-69, tr. it. di A. Guglielmi, *Il lutto e la sua connessione con gli stati maniaco-depressivi*, in Melanie Klein, Scritti. 1921-1958, Torino, Boringhieri, 1978; Dorrit Cohn, "Kleist's *Marquise von O…*: The Problem of Knowledge," *Monatshefte* 67, 1975: pp. 129-144; Heinz Politzer, "Der Fall der Frau Marquise: Beobachtungen zu Kleists *Die Marquise von O…," Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51, 1977: 98-128.

[25] Oltre agli obiettivi testuali e sull'identità di genere, un ulteriore aspetto di grande importanza è la modernità delle opere in questione e, di conseguenza, dei personaggi descritti. L'ipocrisia della seduzione, la violenza sul femminile sono temi ricorrenti nei testi proposti e sono aspetti che

personaggi femminili intendo, inoltre, evidenziare la continuità di pensiero tra Lessing, Goethe e Kleist e mostrare contemporaneamente le importanti differenze tra i tre scrittori in merito ai temi considerati. Pur attingendo a studi recenti che hanno affrontato le questioni di genere e della sessualità nelle opere di questi tre autori, porto avanti una linea di indagine che vuole evidenziare le connessioni tra le teorie letterarie ed estetiche nonché la ridefinizione dei *gender models*, la loro costante capacità di trasformazione e l'inclinazione al cambiamento.

occupano indiscutibilmente una posizione di rilievo nella società moderna. Basti pensare che fu proprio la modernità di Penthesilea ad essere la causa del suo fallimento iniziale. Tale modernità è intrinsecamente legata allo stravolgimento di un ordine di genere che si è verificato durante il diciottesimo secolo come discorso dominante tra uomo e donna.

Capitolo I

Il sovvertimento dei ruoli in Miss Sara Sampson, Minna von Barnhelm e Emilia Galotti

1. Lessing: l'intellettuale non autorizzato

Gotthold Ephraim Lessing è considerato il principale illuminista, il sommo *Aufklärer*. Egli riconosce nel teatro borghese il tramite per formare ed educare il nuovo individuo sociale che si appresta a calcare il palcoscenico dell'Illuminismo tedesco che, a differenza delle correnti analoghe diffusesi in Inghilterra e in Francia, conserva dei toni più mansueti. La terribile Guerra dei Trent'Anni (1618-1648), infatti, causa una frammentazione della Germania in diversi stati indipendenti e l'ascesa di sovrani assoluti che, di fatto, incoraggiano l'opera di molti intellettuali che rimangono tuttavia fortemente dipendenti dal volere dei regnanti. Lessing è uno dei pochi artisti a sfidare questa autorità e tale inclinazione gli vale l'appellativo di "intellettuale non autorizzato" da parte di Marx poiché, con la sua opera, critica le istanze aristocratiche. È in questo contesto che affondano le radici della *Goethezeit* (1750-1830), epoca di grandissima trasformazione intellettuale che vede in Lessing il suo primo eccelso rappresentante, capace di coniugare l'antropologia dell'*homo rationalis* con quella dell'*homo pietista*; esperienze che si declinano attraverso il connubio tra *Verstand* e *Herz* (Freschi, 2020, pp. 17-24).

Tali premesse sono la *conditio sine qua non* per l'indagine di genere che intendo condurre sull'autore. Il tema della femminilità e delle virtù femminili è osservabile in molte delle produzioni lessinghiane, rivelandosi di fatto un argomento trasversale della sua opera. In una lettera indirizzata al fratello Karl, Lessing scrive le seguenti paroli su *Emilia Galotti*: "Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam." (Dane, 2002, p. 49). Nella *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing elenca ulteriori caratteristiche della donna virtuosa; oltre all'obbedienza, il sacrificio e l'autodisciplina sono qualità che una donna retta deve possedere (1975, p. 226). Ciononostante, l'autore non si limita a illustrare le virtù della donna borghese, ma anche le sue debolezze e le mancanze che si può concedere. Un esempio è rappresentato da *Miss Sara Sampson*, della quale scrive: "Sara ist ein gefallenes Mädchen, daß [sic!] aber trotzdem tugendhaft bleibt, weil sie im Grunde ihres Herzens nie lasterhaft ist, sondern gut und rein." (citato in Sturges, 1989, p. 62). Inoltre, Lessing si pronuncia su una caratteristica cui la donna borghese deve necessariamente rinunciare: l'orgoglio.

> Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann (1975, p. 330).

Dall'estratto menzionato si evince come esistano criteri differenti per uomini e donne che riscontriamo anche in *Miss Sara Sampson*: la relazione extraconiugale di Marwood viene considerata immorale da parte di Sara che la giudica severamente. Al contrario, la stessa condotta da parte di Mellefont non viene criticata e ciò ci suggerisce che il concetto di virtù è un fattore limitante solo per le donne, mentre gli uomini possono rinunciare facilmente alla propria innocenza e/o verginità senza essere successivamente biasimati. L'aspetto focale su cui è necessario porre l'attenzione è che l'uomo, a differenza della donna, è libero di vivere la propria sessualità in modo spensierato e genuino, senza costrizioni.

Ciò ci riporta al tema della femminilità in Lessing che, generalmente, è strettamente legata ad altre tematiche come le qualità morali e la seduzione. La virtù femminile è una 'merce' pericolosa; ma in cosa consiste tale pericolo? La dicotomia racchiusa in seno alla sessualità femminile è lampante e dà origine al conflitto drammatico che emerge in Emilia Galotti: da una parte notiamo gli impulsi degli uomini che bramano il corpo e la virtù femminile, dall'altra osserviamo i padri che, esercitando un influsso opposto, tentano di proteggere le figlie da quegli stessi uomini che invece sono intenzionati a corrompere.

Questi elementi si intersecano frequentemente all'interno dell'opera e contribuiscono, infine, a decretare il tragico finale. A tal proposito, è interessante osservare che la morte di Emilia ci appare come un fatto ineluttabile, come se sulla ragazza pesasse una condanna di morte ben prima che questa diventi effettivamente visibile alla fine dell'opera. Ancora una volta, la femminilità e il timore di perdere la propria innocenza sono chiavi di lettura imprescindibili. Come vedremo, in *Emilia Galotti*, esattamente come in altre opere[26], la relazione tra padre e figlia racchiude dei nodi interpretativi molto profondi. Tuttavia,

[26] *Il misogino* e *Lo spirito libero* rappresentano due esempi calzanti in cui Lessing dà vita a donne emancipate e a padri comprensivi che prestano attenzione ai desideri della propria figlia. Anche nelle opere successive, *Miss Sara Sampson, Emilia Galotti* e *Minna von Barnhelm* osserviamo la presenza della figlia obbediente anche se iniziamo a notare che l'autore si allontana maggiormente da figure stereotipate. La figura del padre, per esempio, è dipinta con tratti differenti: mentre in *Miss Sara Sampson* il padre autorevole diviene a poco a poco comprensivo, in *Emilia Galotti* l'autorevolezza di Odoardo è inscalfibile e la sua autorità immutata.

occorre sottolineare che è spesso l'accostamento delle figure femminile a rappresentare dei *Denkanstöße* incredibilmente interessanti. Ad esempio, Stephan si esprime in tal senso, paragonando *Miss Sara Sampson* e *Emilia Galotti*:

> Beide Stücke Lessings leben aus dem Kontrast zwischen den dichotomisch arrangierten Frauenfiguren. Sara und Marwood, Emilia und Orsina sind zwei sich ausschließende und zugleich zwei sich ergänzende Phantasien über Weiblichkeit, die in den beiden Stücken von Lessing mit unterschiedlicher Akzentuierung durchgespielt werden. Dabei wird in den Stücken nicht einfach die alte bekannte Spaltung der Frau in Hure und Heilige reproduziert, sondern [...] - es vollzieht sich in den Dramen auch ein Paradigmenwechsel des Weiblichen von der autonomen, sexuell und gesellschaftlich aktiven Frau hin zur passiven, empfindsamen Frau. So sind die Marwood und die Orsina nicht nur Verkörperungen einer negativ gefaßten Weiblichkeit, sondern sie sind auch verzerrte Nachklänge eben jenes Typus der weltklugen, selbständigen, nach Autonomie strebenden Frau, der als Ideal in der Frühaufklärung ausgebildet wurde (2004, p. 18).

Si evince, quindi, che la donna è principalmente rappresentata come oggetto del fanatismo maschile e ciò porta alla costituzione di due modelli di sessualità femminile. Da un lato abbiamo la donna sensuale, ben consapevole dei propri impulsi fisici, che vive la propria sessualità in modo sfrenato e che viene, di conseguenza, ostracizzata dalla collettività. Dall'altro abbiamo esempi di femminilità che tentano di mostrare la sensualità femminile come qualcosa di sacro, privandola di qualsiasi accezione volgare o triviale (Kellermann e Stauf, 1998, p. 144). Tramite questo stravolgimento che tende a snaturare l'accezione più intima e caratterizzante della sessualità nascono figure come Emilia, una donna casta, pura e idealizzata al cui interno, però, brucia il fuoco della passione.

Le due opere teatrali, *Miss Sara Sampson* e *Minna von Barnhelm*, sono caratterizzate dalla presenza di una vasta gamma di ruoli di genere sia per i personaggi maschili sia per quelli femminili. Basti pensare all'inconsolabile e sentimentale Sir William Sampson il quale, malgrado i pianti e le struggenti emozioni, afferma la sua autorità patriarcale, oppure al risoluto e virile Mellefont, alla sofisticata e verbosa Minna, oppure a Sara, remissiva e accondiscendente come si conviene, la quale trova riscatto solo in punto di morte grazie all'eredità che tramanda. Questi personaggi gettano delle ombre profonde sulla netta distinzione tra l'universo 'maschile' e l'universo 'femminile'. Il XVIII secolo rappresenta un'epoca in cui le conoscenze sull'anatomia e sul genere sessuale sono in profondo

mutamento[27]. Le opere di Lessing evocano simultaneamente entrambi i modelli di genere sopracitati, individuabili altresì nei generi letterari e nei dialoghi delle sue opere. Nella produzione lessinghiana il modello monosessuale, connesso al concetto di teatralità e di identità instabile, coesiste con il modello bi-sessuale, associato non unicamente a identità di genere stabili, ma anche alla leggibilità del romanzo e alla corrispondenza tra interiorità ed esteriorità.

Tuttavia, la funzione del modello monosessuale non ribalta nettamente il concetto di identità determinata dal genere. Nella fattispecie, esso legittima il ruolo del padre che, in Lessing, trae la sua autorità non dall'identità biologica bensì dal suo ruolo sociale. Infatti, la figura del padre pone un freno ai cambiamenti di comportamento e di ruolo che minacciano di sgretolare le distinzioni di genere e, così facendo, ristabilisce l'ordine.

La maggior parte degli studiosi di Lessing, che ha affrontato l'analisi di genere, ha altresì posto l'attenzione sul rapporto padre-figlia[28] o sulla descrizione dei personaggi femminili[29]. La critica ha altresì incasellato il genere all'interno di una categoria chiara e precisa, benché le opere di Lessing non forniscano una definizione univoca di 'mascolinità' e 'femminilità'. Tuttavia, nella produzione di Lessing è possibile riscontrare differenti configurazioni di genere che coesistono e, a volte, confliggono in maniera del tutto originale.[30]

L'opera dell'autore scalza il concetto di modello dei due sessi su cui Judith Butler basa la sua esamina,[31] ponendo in primo piano la mancata consequenzialità tra ruolo e identità. Attraverso il modello bi-sessuale (o dei due sessi) si afferma che il ruolo sociale sia determinato dall'identità biologica. Al contrario, il modello monosessuale attribuisce un

---

[27] Come menzionato nel capitolo precedente, Thomas Laqueur sostiene che, in seno a questo periodo, il *one-sex model* (modello monosessuale) di genere, in base al quale viene affermata la presenza di due assi parallele anatomiche tra uomo e donna, è sostituito dal *two-sex model* (modello bi-sessuale), il quale asserisce l'incommensurabilità anatomica dei sessi e, conseguentemente, tenta di fondare i ruoli sociali su nozioni biologiche (1992, pp. 149-154).

[28] *Erziehung ist Offenbarung* di Friedrich Kittler e *So ist die Tugend* di Inge Stefan presentano tematiche interessanti sulle dinamiche padre-figlia in termine di cambiamenti sociali nel XVIII secolo.

[29] La critica è divisa sul ruolo delle donne nelle opere di Lessing. Sturges e Ritchie sostengono che le figure femminili siano relativamente emancipate, mentre altri accademici (tra i quali Stephan) affermano che le produzioni di Lessing rappresentino un rovesciamento degli atteggiamenti nelle donne, partendo dalla liberazione femminile del primo Illuminismo fino ad arrivare all'immagine 'virtuosa' della donna nel dramma borghese, soggiogata alle regole del padre.

[30] Diverse interpretazioni femministe hanno posto l'attenzione sulla costruzione del genere nelle opere di Lessing. Von Mücke fornisce un'analisi esaustiva sulla relazione che intercorre tra mera innovazione e la formazione di una nuova tipologia di soggettività di genere nel XVIII secolo. Dagli studi di Gustafson condotti sui saggi lessinghiani si evince che la soggettività individuale derivi dall'esecrazione di quella materna.

[31] Butler sostiene che il genere sia una sorta di performance obbligatoria attraverso cui i gesti, l'abbigliamento e le azioni creano l'illusione di un autentico o naturale nucleo di genere ("gender core" - *Questione di genere*. 1990, pp. 192-193). Butler individua tre componenti distinti di genere: il sesso anatomico, l'identità di genere e la performance di genere (1990, p. 194).

significato diverso al rapporto tra questi due termini: il ruolo sociale rappresenta il fattore determinante del genere e la biologia non è indissolubilmente legata all'identità. La produzione di Lessing contiene questi due modelli di genere e illustra la discontinuità e l'alternanza tra i suddetti tramite l'utilizzo di fonti letterarie che affondano le proprie radici in varie culture ed epoche storiche (Horst, 2003, p. 14)

In questo capitolo mi concentrerò su *Miss Sara Sampson*, il primo *bürgerliches Trauerspiel* di Lessing, su *Emilia Galotti* e sul *Lustspiel, Minna von Barnhelm*. Pur appartenendo a differenti categorie di opere teatrali, queste produzioni enfatizzano la distinzione tra i convenzionali ruoli maschili e femminili attraverso un processo di alternanza, di successione e, in definitiva, di scambio. All'interno delle opere, i ruoli dei personaggi si modificano liberamente, cambiando espressione, senza rimanere adesi ad una definizione prestabilita. Parallelamente si osserva, però, la presenza distinta del 'maschile' e del 'femminile', ai quali vengono spesso ascritti modelli contraddittori di una soggettività legata all'identità sessuale.

Nelle opere di Lessing i personaggi femminili possono essere il vettore per un'analisi incentrata sui ruoli di genere. Come osserveremo nei sottocapitoli successivi, la critica si è espressa nei confronti di Sara Sampson, definendola come una figura compassionevole, capace di evocare nel lettore sentimenti di empatia e solidarietà. Marwood, al contrario, viene associata ad una figura maligna. Minna von Barnhelm è, a sua volta, descritta come comprensiva ed empatica, contraddistinta da una certa caratura morale. In questo capitolo intendo, quindi, indagare le analogie tra le figure femminili, le quali esemplificano il modello teatrale, monosessuale dell'identità di genere che si interseca con il modello bi-sessuale, romanzesco. Entrambi mostrano la separazione tra attore e ruolo; tematiche che Lessing affronta nei suoi scritti teorici.

2. Interiorità ed esteriorità in *Miss Sara Sampson*

L'opera *Miss Sara Sampson* personifica due modelli di soggettività femminile: una rappresenta Sara, l'altra corrisponde alla sua rivale Marwood. Ambedue le protagoniste contengono in sé un certo tipo di femminilità. Rivelatrici sono le parole di Mellefont, con le quali descrive Marwood come "die Schande ihres Geschlechts" (II, scena 6)[32] e Sara come "die Beste ihres Geschlechts" (IV, scena 3)[33]. Le fonti bibliografiche illustrano con chiarezza che questi due personaggi rappresentano modelli opposti di femminilità: la

[32] [Ella è il disonor del suo sesso…]
[33] [...la vista della miglior del suo sesso,]

maggior parte dell'intreccio, inclusa la figura di Sara, trae le sue origini dalle *romantic novels* inglesi, basti pensare alla *Clarissa* di Richardson. La vendetta tramata da Marwood, invece, deriva concettualmente dal mito di Medea di ispirazione euripidea e senechiana. Sebbene molti critici abbiano interpretato l'opera di Lessing offrendo due chiavi di lettura distinte, (in prima istanza la discolpa della sentimentale e virtuosa Sara, in seconda istanza la condanna della tragica e vendicativa Marwood[34]), sono dell'opinione che l'agire di Marwood celi in sé ben altro che un mero esempio negativo. La ragazza, infatti, è la rappresentazione di un modello teatrale di soggettività del quale Lessing dà ampia trattazione nella *Hamburgische Dramaturgie* e in altri saggi[35]. In *Miss Sara Sampson* sono riconoscibili almeno due tradizioni letterarie equivalenti, nessuna delle due prende il sopravvento sull'altra: l'antica tragedia greca e il romanzo sentimentale. I confini sanciti tra virtù romanzesche, simboleggiate da Sara, e vizi teatrali, simboleggiati da Marwood, sono relativamente labili.

Marwood è in parte riconducibile alla figura di Medea. Nella frase "Sieh in mir eine neue Medea" (II, scena 7)[36] alberga la minaccia di Marwood che nutre l'intenzione di uccidere la figlia avuta da Mellefont, Arabella, come castigo per averla abbandonata. Tuttavia, sia la Medea di Euripide sia quella di Seneca rappresentano due donne che varcano i confini della femminilità e approdano su un territorio maschile. Nella tragedia di Euripide siamo testimoni del desiderio di Medea, che si augura di diventare qualcuno in grado di ferire i suoi nemici e aiutare i suoi amici, un comportamento etico tipico dell'uomo greco. Tali parole diventano incredibilmente sconcertanti se pronunciate da una donna, e per di più straniera[37]. La Medea di Seneca, invece, non vuole accettare i limiti della condizione femminile enunciati dalla propria infermiera, che le consiglia di richiedere ausilio nel

---

[34] Sia Weber che Barner hanno individuato nella malignità di Marwood l'elemento complementare della virtù di Sara. Altri studiosi si sono concentrati maggiormente su come il concetto di virtù della protagonista sia soggetto a mutazioni all'interno del componimento (ad esempio i sentimenti di colpa e penitenza cedono il passo al perdono, grazie al quale riuscirà a riconciliarsi col padre. Janz, d'altra parte, è in disaccordo su una distinzione troppo nitida di Sara e Marwood e ritiene che Marwood simboleggi una critica ad un'immagine ideale di virtù legata ad una morale intrisa di emozioni e sentimenti (1979, pp. 15-18).

[35] Un certo numero di studiosi si è soffermato sulla costruzione della soggettività all'interno dell'opera. Von Mücke elabora un'analisi psicoanalitica riguardo la relazione padre-figlia e sottolinea la degradazione della sessualità femminile in *Miss Sara Sampson* (1991, pp. 105-14). Gustafson pone enfasi sull'importanza del ruolo della madre e sostiene che la presenza di tale figura, all'interno della figlia, minacci la soggettività maschilista del padre. Roetzel si concentra sulla costituzione del soggetto maschile, suggerendo che l'esperienza estetica non solo mette in discussione ma, allo stesso tempo, ratifica la sua identità (1996, pp. 87-92). La studiosa attribuisce a *Miss Sara Sampson* gli elementi caratteristici della *Empfindsamkeit,* in cui eventi esterni 'commuovono' il soggetto, mentre opta per un'analisi differente in *Emilia Galotti*; lo sguardo maschile riesce ad imporre il proprio giogo psicologico sull'esperienza estetica.

[36] [Vedi in me una nuova Medea…]

[37] «euripide-medea.pdf», consultato 25 ottobre 2021, https://pillolediteatro.files.wordpress.com/2017/11/euripide-medea.pdf.

fronteggiare i propri nemici. Medea, tuttavia, si rifiuta e decide di affrontarli da sola, seguendo il classico modello di eroe maschile[38]. È quindi osservabile che Marwood condivide il medesimo desiderio delle sue antiche precorritrici, ossia quello di vestire panni maschili e di agire come tali. Inoltre, è un pugnale lo strumento utilizzato per la prima volta contro Mellefont, un'arma maschile. Il pugnale rappresenta il potere maschile e Mellefont, riuscendo a disarmare Marwood, si convince del fatto che non sia più pericolosa e pronuncia le seguenti parole: "Die Wespe, die den Stachel verloren hat,... kann doch weiter nichts als summen" (IV, scena 3)[39]. Il pugnale, come oggetto di disputa e lotta tra Marwood e Mellefont, assume un valore analogo nel confronto tra Emilia e suo padre, Odoardo, nell'opera *Emilia Galotti*. Resa prigioniera dal principe, Emilia invoca l'aiuto del padre, chiedendogli di porgerle un pugnale cosicché possa porre fine alla propria vita. In un primo momento osserviamo il padre assecondare la richiesta della figlia ma, successivamente, notiamo una digressione dall'intento iniziale: "Nein, das ist nicht für deine Hand" (V, scena 7). Sia Odoardo sia Mellefont riassumono il controllo di questo strumento, impedendo alle figure femminili di usurpare e sovvertire il potere maschile.

È interessante porre l'accento sulla consegna del pugnale a Odoardo da parte di Orsina, la precedente amante del principe. Una donna porge il pugnale, arma prediletta dal retaggio maschile. Orsina[40], esattamente come Marwood, si discosta dalla convenzione, tant'è che Marinelli, il servitore del principe, la definisce "Philosophin". La stessa Orsina afferma: "Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket" (IV, scena 3)[41]. La decisione di recarsi al castello del principe brandendo un pugnale (maschile) e una fiala di veleno (femminile) sottolinea l'indole divergente di questo personaggio. Giunta a destinazione porge il pugnale a Odoardo per permettergli di difendersi dal principe e conserva il veleno per sé: "Aber Gift ist für uns Weiber, nicht für Männer" (IV, scena 7)[42]. In questo frangente è estremamente interessante notare che, malgrado le personali esternazioni inerenti alle armi utilizzate, Orsina si fa beffe delle distinzioni di genere avvalendosi di entrambi gli oggetti che simboleggiano la tradizione maschile e femminile. E non è la sola. Marwood tenta di uccidere Mellefont con un pugnale ma, al termine dell'opera, fa ricorso al veleno per Sara, un 'inganno' femminile, prediletto ugualmente dalle Medea del passato. Tale modalità di azione suggerisce la discontinuità della sua identità di genere che, di conseguenza, è refrattaria a un incasellamento preciso

[38] «263.pdf», consultato 25 ottobre 2021, https://www.classicocontemporaneo.eu/PDF/263.pdf.
[39] [Alla vespa, a cui fu tolto il pungiglione, non resta altro più che il ronzare.]
[40] Le analogie tra Orsina e Minna sono molteplici. Nei prossimi capitoli analizzeremo le caratteristiche condivise da queste due figure femminili.
[41] [Una donna che pensa è altrettanto disgustosa di un uomo che s'imbelletta.]
[42] [Ma il veleno è per noi donne, non per gli uomini..].

ed è maggiormente incline ad una polarizzazione tra 'maschile' e 'femminile'. L'ambivalenza che scaturisce da questa figura è anche percepibile dall'uso del suo nome o, per meglio dire, del suo cognome[43]. La conosciamo immediatamente tramite il cognome, proprio come accade per i personaggi maschili Mellefont, Waitwell e Norton. Abbiamo accesso al suo lato femminile esclusivamente quando si reca in visita da Sara nelle vesti di Lady Solmes, una sedicente parente di Mellefont. Sotto mentite spoglie rivela a Sara il suo vero nome e, compiendo questo atto, si ha l'impressione che stia svelando la sua vera identità. Occorre tuttavia ricordare che le origini dei personaggi ideati da Lessing sono da ricercare nella *performance* teatrale. Marwood esemplifica un modello di soggettività che proietta ombre e dubbi sul concetto di sé interiore occultato da un travestimento esteriore (Horst, 2003, pp. 17 e sgg.).

Nell'opera *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing si occupa proprio di queste corrispondenze tra interiorità ed esteriorità. Nella fattispecie, egli analizza come le emozioni possano essere rappresentate da movenze esteriori, espressioni e mimica. L'autore sostiene altresì che un attore, in grado di capire e percepire le emozioni espresse nel testo, sia migliore dall'attore che lo comprende concettualmente ma che è incapace di riprodurre le emozioni che evoca: "Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sich auch vorzüglich empfindet" (1975, p. 224). In prima analisi, Lessing sembra affermare che la corrispondenza tra sfera interiore e sfera esteriore possa determinare una buona esibizione teatrale, benché tale correlazione non sussista sempre. Un attore talentuoso è capace di trasmettere al pubblico una sensazione attraverso una *performance* esteriore anche senza provare quella determinata sensazione. Al contrario, un attore dotato di capacità inferiori si potrebbe trovare in maggiori difficoltà a comunicare un dato sentimento sebbene sia in grado di percepirlo.

> Sie (die Empfindung) kann sein, wo man sie nicht erkennt, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urteilen können. (1975, p. 244)

Alla luce di tali considerazioni pare plausibile affermare che il pubblico non sia in grado di cogliere la differenza tra un attore abile e versato nell'arte della recitazione, seppur apatico, e un attore dilettante, ma profondamente emotivo, che tenta di riprodurre ciò che sente tramite gesti esteriori. Lessing mette in dubbio l'esistenza di qualsivoglia differenza tra queste due tipologie di attori:

[43] Gerber fornisce un'acuta riflessione sui nomi dei personaggi in *Miss Sara Sampson, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm*, sostenendo che i suddetti creino delle connessioni tra le varie opere.

> Wenn er (der Schauspieler), sage ich, nur diese Dinge, die sich nachahmen lassen, sobald man will, gut nachahmt, so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt. (1975, p. 246)

In definitiva, l'autore non sostiene che le emozioni si traducono in gesti, interpretabili come avvisaglie di tali emozioni, ma tutt'al più il contrario. È il tentativo di 'esibire', di mostrare atteggiamenti esterni a dare vita a determinate emozioni nell'attore. Tale sovrapposizione rende labile il concetto di separazione tra esteriore e interiore, ponendo in discussione l'assunto secondo cui sia la sfera interiore ad avere potere sulle manifestazioni esteriori. La suddetta discontinuità lascia quindi affiorare implicazioni interessanti inerenti alle teorie di genere nella misura in cui il concetto di ruolo sociale (elemento esteriore) si basi sull'identità (elemento interiore) o che la biologia sia un presupposto del modello di genere bi-sessuale. Marwood e l'attore nella *Hamburgische Dramaturgie* sfidano tale modello, mostrando un'identità fluida, scenica e monosessuale in cui sfera interiore ed esteriore non trovano corrispondenza.

La prima scena tra Marwood e Mellefont è un esempio calzante di come il modello monosessuale sgretoli le premesse del modello dei due sessi. Marwood convoca Mellefont inviandogli una lettera, un espediente che allude sia ai romanzi epistolari sia al teatro, giacché è indirizzata direttamente a Mellefont che decide di leggerla ad alta voce. Il riferimento al nome di Marwood è lampante:

> Es wird so gut sein, als ob ich Ihnen den längsten Brief geschrieben hätte, Mellefont, wenn Sie den Namen, den Sie am Ende der Seite finden werden, nur einer kleinen Betrachtung würdigen wollen. (I, scena 9)

> [se vorrete far degno soltanto di un po' d'attenzione il nome, che troverete segnato ai piedi di questo foglio, sarà lo stesso, o Mellefont, come avervi scritto la più lunga lettera…].

Ponendo l'attenzione sul proprio nome, Marwood auspica ad attirare l'attenzione su se stessa, ma l'esatta relazione tra il nome e il suo io interiore non è del tutto chiara.

Successivamente decide, però, di andare a fondo della questione nel momento in cui rimprovera Mellefont di aver infangato la sua reputazione, il suo buon nome:

> Was geht dich meine Unschuld an, wann und wie ich sie verloren habe? Habe ich dir meine Tugend nicht preisgeben können, so habe ich doch meinen guten Namen für dich in die Schanze geschlagen. Jene ist nicht kostbarer als dieser. Was sage ich? Kostbarer? Sie ist ohne ihn ein albernes Hirngespenst, das weder ruhig noch glücklich macht. Er allein gibt ihr noch einigen Wert und kann vollkommen ohne sie bestehen. Mochte ich doch sein, wer ich wollte, ehe ich dich, Scheusal, kennenlernte; genug, daß ich in den Augen der Welt für ein Frauenzimmer ohne Tadel galt. (II, scena 7)

> [Che importa a te della mia innocenza, del quando, e del come io l'abbia perduta? Se ancor non ti ho potuto abbandonar la mia virtù, non posi per te in non cale il mio buon nome? Quella è molto men preziosa che non è questo. Ma che dico io: men preziosa? Essa senza di questo, non è che un fantasma vano e chimerico, non atto a render ne tranquilli, né felici. Esso soltanto le dà qualche pregio, e può appien sostenersi ancor senza di quella. Io poteva ben esser quel ch'io voleva, infame mostro, prima ch'io imparassi a conoscerti; basta che agli occhi del mondo io passassi per donna senza taccia.]

Come si evince dall'estratto, Lessing affronta la questione della correlazione tra sfera interiore ed esteriore. Partendo dalle considerazioni precedenti (*Hamburgische Dramaturgie*), ossia che le rappresentazioni esteriori rispecchiano stati d'animo, ma anche che un attore è in grado di riprodurre dei sentimenti senza percepirli, attraverso *performance* esterne, comprendiamo il punto di vista di Marwood. Ella afferma non solo che la reputazione, il buon nome, non rappresenti sempre una virtù, ma anche che la stessa possa esistere indipendentemente dalla virtù che può acquisire il suo valore fondante proprio grazie alla reputazione. Analizzando le forme verbali predilette da Marwood si deduce l'importanza che attribuisce al valore esteriore (*gelten)* rispetto a quello interiore, intrinseco (*sein*).

La *performance* teatrale di Marwood inizia prima dell'arrivo di Mellefont. La protagonista si accinge a prepararsi proprio come farebbe un'attrice prima di andare sul palco, chiedendo consiglio alla serva riguardo il suo aspetto: "Wie soll ich ihn empfangen? Was soll ich sagen? Welche Miene soll ich annehmen? Ist diese ruhig genug? Sieh doch!" (II, scena 2)[44]. Chiamata in causa da Marwood, Hanna propone alcuni accorgimenti e piccole

[44] [Come lo devo accogliere? Cosa devo dirgli? Che aspetto mi convien prendere? – Questo qui ti par tranquillo abbastanza? Guarda.]

modifiche come ad esempio: “Geben Sie ihr (die Miene) doch mehr Anmut” (II, scena 2)[45], affinché l’immagine di Marwood sia al meglio in vista dell’incontro con Mellefont. La scena seguente è una rappresentazione esemplare dell’eloquenza del corpo (“körperliche Beredsamkeit”[46], concetto Lessing che descrive nel suo saggio *Der Schauspieler*, 1968), ossia un linguaggio essenziale affinché il messaggio arrivi ai destinatari con tutta la sua forza; un linguaggio che un attore dovrebbe possedere per ottenere un maggiore impatto sugli ascoltatori (“oratorische Bewegung”, 1968, p. 329). La combinazione di significanti linguistici e fisici è una prerogativa del linguaggio teatrale. Marwood si comporta come un attore intento a riscaldarsi (ad allenare il linguaggio del corpo) prima di un’esibizione. La retorica del corpo diviene, dunque, un mezzo per manipolare Mellefont e uno strumento che enfatizza le dinamiche identitarie. La Marwood ‘attrice’ sfoggia un arsenale di gesti e movenze volti ad attirare l’attenzione di Mellefont, tuttavia, tali segni esteriori non rispecchiano appieno i suoi sentimenti. Tale discrasia è ovvia sia a Mellefont, che si rivolge a Marwood con freddezza e distacco emotivo: “Marwood, ich vermutete, daß Sie mich anders empfangen würden” (II, scena 3)[47], sia a Marwood che travisa intenzionalmente le sue parole per tentare di sedurlo:

> Warum anders? Mit mehr Liebe vielleicht? Mit mehr Entzücken? Ach, ich Unglückliche, daß ich weniger ausdrücken kann, als ich fühle! — Sehen Sie, Mellefont, sehen Sie, daß auch die Freude ihre Tränen hat? Hier rollen sie, diese Kinder der süßsten Wollust! — Aber ach, verlorene Tränen! Seine Hand trocknet euch nicht ab.
> (II, scena 3)

> [Diversamente! e perché? Forse con più di amore? con maggiore trasporto? Misera me! che so esprimer men di quello ch’io senta. — Osservate però, Mellefont, osservate: anche la consolazione ha le sue lagrime. Qui, qui, esse mi vanno giù scorrendo, frutti dolcissimi della più soave voluttà! — ma, oh lagrime perdute! La sua mano non vi rasciuga…].

Come la più talentuosa delle attrici, Marwood versa lacrime false, con lo scopo di convincere Mellefont di uno stato d’animo interiore mistificato. Mellefont si trova davanti

[45] [Metteteci un po’ più di soavità.]
[46] Cfr. Geitner, Ursula, (1990) “Die ‘Beredsamkeit des Leibes’. Zur Unterscheidung von Bewußtsein und Kommunikation im 18. Jahrhundert.” *Das Achtzehnte Jahrhundert* 14.2: pp. 181-95.
[47] [Marwood, io supponevo che m’aveste ad accoglier diversamente.]

a un bivio: credere che Marwood sia come l'attrice inesperta che prova delle sensazioni ma è incapace di comunicarle attraverso segni esteriori; o piuttosto vederla come un'attrice magistrale, capace di assumere il ruolo di una dilettante. Marwood è un'abile ingannatrice poiché si dipinge come il 'tipico' personaggio femminile che cade preda del seduttore maschile e le cui lacrime non suscitano compassione nell'amato. Ciononostante, Mellefont (e quindi il pubblico) nota l'ambiguità delle azioni di Marwood e rivede in lei maggiormente la figura del tipico seduttore maschile, in grado di dissimulare le vere intenzioni ed emozioni al momento opportuno attraverso l'eloquenza del corpo (le lacrime).

Il personaggio di Marwood racchiude in sé una doppia identità: la donna abbandonata in cerca di vendetta e il seduttore maschile. È sia la rivale di Mellefont sia di Sara. La questione dell'identità di genere non è l'unica caratteristica ravvisabile in Marwood; anche la sua sessualità è ambigua. La brama possessiva che nutre nei confronti di Mellefont coesiste con il desiderio bruciante di essere l'amante sanguinaria rispetto a Sara. Tematiche quali l'identificazione di Marwood con due generi e due sessualità, i numerosi piani interpretativi decodificabili nelle scene con Mellefont nonché il connubio tra elementi teatrali e riferimenti romanzeschi pongono in primo piano una delle problematiche principali evincibili dalla *Hamburgische Dramaturgie*: la grande difficoltà di confermare un'identità stabile laddove sia complesso determinare la prelazione dell'interiorità sull'esteriorità o viceversa (1975, p. 22).

Mellefont rappresenta un'immagine allineata al modello bi-sessuale e conferma l'importanza dell'interiorità sull'esteriorità, asserendo idealmente che crede nell'esistenza di tale identità stabile. È assolutamente certo di essere in grado di discernere la corrispondenza tra le parole di Marwood e il suo carattere:

> Marwood, Sie reden vollkommen Ihrem Charakter gemäß, dessen Häßlichkeit ich nie so gekannt habe, als seitdem ich in dem Umgange mit einer tugendhaften Freundin die Liebe von der Wollust unterscheiden gelernt. (II, scena 3)
>
> [Marwood, il vostro discorso è affatto consono al vostro carattere, di cui non ho mai conosciuta tanto la deformità, quanto dal tempo in cui conversando con un'amica virtuosa, ho imparato a conoscer la differenza che passa fra l'amor vero, e la voluttà sensuale.]

In questo frangente, tuttavia, Mellefont si autoinganna poiché all'interno dell'opera non è mai chiaro se i suoi sentimenti nei confronti di Sara siano *Liebe* (amore) oppure *Wollust*

(lussuria); in effetti non si comprende se sia possibile distinguerli. Inoltre, egli afferma di saper distinguere la virtù di Sara dal vizio di Marwood, (o "Häßlichkeit") che è diventato ovvio se rapportato alla bellezza morale di Sara. Tuttavia, i lettori sono costretti a ricredersi sulle capacità di Mellefont (sul fatto che sia capace di intuire le vere intenzioni di Marwood o di interpretare la sua indole), poiché egli fallisce nella valutazione dei suoi intenti. Benché Mellefont sia convinto di averla disarmata, togliendole il pugnale, Marwood fa ritorno per uccidere Sara con il veleno. La congruenza tra carattere e parole, che Mellefont spera di costituire, non è dimostrabile se esaminata dettagliatamente.

Unendo gli espedienti della tradizione teatrale a quelli tipici del romanzo, Lessing compie la fusione tra due generi diversi, uno orale e uno scritto. È ravvisabile che nelle parole rivolte a Marwood da Mellefont ("Marwood, Sie reden vollkommen Ihrem Charakter gemäß" - II, scena 3)[48] l'autore riesca a coniugare il dialogo ("Rede") con il carattere, la personalità ("Charakter"). Queste due istanze vengono accomunate in modo più inequivocabile nella scena in cui Sara, il personaggio romanzesco, incontra Marwood, il personaggio teatrale. Sara, a differenza di Marwood, è un personaggio 'comprensibile', nel senso che il suo atteggiamento, il suo carattere sono decifrabili poiché l'interiorità viene rivelata dall'esteriorità (da segni e gesti esterni). Nella scena in cui il padre di Sara, Sir William Sampson, le scrive una lettera, egli ordina al proprio servo, Waitwell, di portargliela e di osservare la reazione della figlia:

> Gib auf alle ihre Mienen acht, wenn sie meinen Brief lesen wird. In der kurzen Entfernung von der Tugend, kann sie die Verstellung noch nicht gelernt haben, zu deren Larven nur das eingewurzelte Laster seine Zuflucht nimmt. Du wirst ihre ganze Seele in ihrem Gesichte lesen. Laß dir ja keinen Zug entgehen, der etwa eine Gleichgültigkeit gegen mich, eine Verschmähung ihres Vaters, anzeigen könnte.
> (III, scena 1)

> [Statti attento ad ogni suo gesto quando leggerà la mia lettera. Nel corto suo distacco dalla virtù, ella non può ancora avere imparata la dissimulazione, sotto la di cui larva suol rifugiarsi soltanto il vizio inveterato. Le potrai legger tutta l'anima, sul volto. Non ti lasciare sfuggir verun tratto che indicar possa qualche indifferenza per me, o un allontanamento pel suo misero padre.]

Attraverso le parole "Verstellung" e "Larven", Sir William Sampson intende condannare la soggettività teatrale personificata da Marwood. D'altro canto, il padre di Sara vuole

[48] [Marwood, il vostro discorso è affatto consono al vostro carattere.]

sottolineare la sua predilezione per una soggettività narrativa (romanzesca) incarnata dal personaggio di sua figlia, le cui caratteristiche principali sono la corrispondenza tra interiorità ed esteriorità nonché la coerenza degli intenti e la trasparenza delle azioni. Si instaura, quindi, una doppia chiave di lettura: mentre Sara legge la lettera del padre, Waitwell è tenuto a *leggere* Sara, ovvero le sue reazioni e i suoi sentimenti nei confronti del padre. La sua sfera interiore ("ihre ganze Seele"- III, scena 1) è decifrabile attraverso la sfera esteriore ("in ihrem Gesichte" - III, scena 1). Questa tipologia di soggettività attribuisce a Sara un ruolo subordinato nei confronti del padre[49]; mentre la protagonista legge viene simultaneamente letta. Da figura attiva diventa figura passiva e il suo viso (intesi gli occhi, per estensione) diventa lo specchio della sua anima; attraverso gli occhi viene letta interiormente. Il padre rimane invisibile poiché ordina ad uno schiavo di consegnare la lettera, ed è questa sua invisibilità che lo rende un subdolo tiranno, smanioso di conoscere i sentimenti di sua figlia. Attraverso una terza persona che *sorveglia* le reazioni di Sara, egli ottiene il controllo sull'interiorità della figlia. Ma per Marwood non si ripetono le stesse dinamiche perché decide di travestirsi, indossando le vesti di un parente di Mellefont, e così facendo è impossibile *leggere* il suo carattere e la sua interiorità dato che vengono celati dall'esteriorità[50]. La Marwood celata incontra la Sara visibile e questo rappresenta anche l'incontro tra i due generi letterari osservati finora. Gli elementi del romanzo, caratterizzati da trame romantiche, sentimentali, in cui il perdono ricopre un ruolo molto importante, e il teatro, con i suoi intrighi, tradimenti e vendette (Landgraf, 2004, pp. 30-38). L'intento di Marwood è infatti quello di dissuadere Sara, di convincerla della disonestà di Mellefont, di mostrarle un altro lato del suo carattere. Sara, tuttavia, rimane fedele ai suoi sentimenti e ribadisce di conoscere bene Mellefont, di aver *letto* correttamente il suo animo: "Ich kenne ihn wie meine eigene Seele" (IV, scena 8)[51]. Con queste parole sancisce la totale fiducia che ripone nelle intenzioni di Mellefont, la cui interiorità è trasparente e decifrabile, proprio come la sua nei confronti del padre. Benché Marwood e Sara rappresentino generi letterari agli antipodi e incarnino modi e teorie di

[49] Nell'opera *Sorvegliare e Punire* Foucault si concentra sul cambiamento del concetto di punizione verificatosi nel diciannovesimo secolo: da spettacolo pubblico, dai connotati teatrali, il castigo diviene un atto più insidioso e sottile; la sorveglianza. Tramite tecniche punitive viene perpetrata la condanna delle anime criminali. Il filosofo sostiene che l'anima criminale è la somma di vari aspetti (medici, psicologici, ecc.) e costituisce la gabbia del corpo: "l'anima è la prigione del corpo" (2014, p. 11). Lessing è anticipatore di tale concezione nell'immagine di Sir William Sampson. Nella *Nascita della clinica*, Foucault si focalizza sulla medicina clinica e di come, nel tardo Settecento, essa sia connessa ad un aspetto visivo: "l'esperienza clinica rappresenta un momento di equilibrio tra la parola e lo spettacolo. Equilibrio precario, in quanto poggia su uno straordinario postulato: tutto il visibile è enunciabile ed è tutto quanto visibile perché tutto quanto enunciabile." (1998, p. 136).

[50] Cfr. *Gattung und Geschlecht. Konventionen und Transformationen eines Paradigmas*, 2021, pp. 9-11.

[51] [Credetemi, lo conosco quanto la mia anima.]

rappresentazioni totalmente differenti, è possibile notare che le dissomiglianze si assottigliano a mano a mano che la scena prosegue. Marwood, la figura teatrale, si avvale di un espediente narrativo (la terza persona) per parlare di se stessa e per esternare le analogie tra la sua storia personale e quella di Sara:

> Unterdessen konnte sich Marwood nicht wohl der täglichen Besuche des Mellefont entbrechen, die eine lange Zeit nichts als ehrfurchtsvolle Besuche eines Liebhabers waren, den man in die Grenzen der Freundschaft zurückgewiesen hat. Aber wie unmöglich ist es, daß ein hitziges Temperament diese engen Grenzen nicht überschreiten sollte! Mellefont besitzt alles, was uns eine Mannsperson gefährlich machen kann. Niemand kann hiervon überzeugter sein als Miß Sampson selbst.
> (IV, scena 8)

> [In questo frattempo la Marwood non poté sottrarsi alle giornaliere visite di Mellefont, che per lungo tratto di tempo non furono che le più rispettose visite d'un amante, confinate nei limiti dell'amicizia. Ma, oh cielo! quanto non è difficile per non dire impossibile per un temperamento fervido il non oltrepassar questi angusti limiti! Mellefont possede tutte le qualità atte a rendere per noi altre un uomo pericoloso. Nessuna può esserne più convinta di miss Sara Sampson.]

Marwood si ritrae come una figura in grado di varcare i confini delle convenzioni nonché quelli dell'identità teatrale con la quale si identifica. Si inserisce in un mondo che non le appartiene e, tramite la terza persona e la narrazione, sgretola i confini del mondo di Sara. Nel raccontare nuovamente la sua storia osserviamo un accavallamento di generi. Marwood narra in poche parole ("Soll ich die Geschichte der Marwood in wenig Worten erzählen?" - IV, scena 8)[52] e in terza persona la sua stessa storia, vestendo i panni di Lady Solmes. Marwood prende le distanze dalla sua vera identità e, in maniera del tutto teatrale, recita una parte che non coincide con la sua personalità ma, in questa scena particolare, è l'espediente narrativo a compiere il distanziamento, a conferire dissimulazione:

> Wie glücklich wäre Marwood, wenn sie, Mellefont und der Himmel nur allein von ihrer Schande wüßten! Wie glücklich, wenn nicht eine jammernde Tochter dasjenige der ganzen Welt entdeckte, was sie vor sich selbst verbergen zu können wünschte!
> (IV, scena 8)

[52] [Devo io narrarvi in succinto la storia di codesta Marwood?].

> [Quanto non si sarebbe ancor tenuta per felice la Marwood, se avesse potuto far sì, che la sua ignominia non fosse nota che a se, a Mellefont ed al Cielo! Se una misera figlia non disvelasse al mondo tutto, ciò ch'ella avrebbe desiderato di potere occultar persino a se stessa!]

Arabella funge da prova visiva, da segno inconfutabile dell'onta di Marwood ("Schande"). L'utilizzo di questo termine si ricollega ad un'asserzione precedente in cui Marwood inveisce contro Mellefont per averle rubato non solo la virtù ("Tugend"), ma anche la reputazione ("guter Name"), di gran lunga più importante rispetto alla virtù sottratta. Nel dialogo con Sara, Marwood richiama il concetto di reputazione coniugandolo con elementi visivi, ed esteriori, totalmente indipendenti da qualità interiori:

> Noch stehen Sie, Miß, mit ihm so, daß Sie, ich will nicht sagen mit vieler Ehre, aber doch ohne öffentliche Schande von ihm ablassen können. Eine kurze Verschwindung mit einem Liebhaber ist zwar ein Fleck, aber doch ein Fleck, den die Zeit ausbleichet. (IV, scena 8)

> [Voi, miss, siete ancora con essolui sopra d'un tal piede, a poterlo lasciar, non dirò con molto onore, ma senza almeno manifesta ignominia. Una breve disparizione fatta con un amante, una macchia, nol nego; ma una macchia per altro che vien lavata dal tempo.]

La narrazione di Marwood diviene così assimilabile al concetto di visibilità e leggibilità che contraddistingue i caratteri espressivi di Sara, conservando però una linea individualistica che concorre a favorire le sue intenzioni. Utilizzando il termine "Fleck" (macchia) per definire la relazione tra Sara e Mellefont, Marwood vuole sottolineare le caratteristiche esteriori del loro *affaire*, ossia un segno esterno e visibile per un difetto invisibile che, con il passare del tempo, lascia il peccatore senza colpe, immacolato. Esattamente come il travestimento di Marwood, anche la macchia è un espediente teatrale, destinato a scomparire poiché non rappresenta un segno fisico ma metaforico (Durzak, 1970, pp. 47-49).

Sara, tuttavia, non presta attenzione alle parole di Marwood e compie un gesto dissacrante: anche lei risponde in terza persona alla narrazione della controparte, attribuendole le caratteristiche di una storia inventata.

> Wodurch hat Marwood sich eine solche Vorsprecherin erwerben können, die alle ihre Erfindungskraft aufbietet, mir einen blendenden Roman von ihr aufzudringen; [...]
> (IV, scena 8)
>
> [Per qual mezzo ha potuto mai la Marwood procacciarsi in voi un cotale avvocato, che impiega tutte le facoltà dell'anima per affibbiarmi un abbagliante romanzo…].

Con questa presa di posizione, Sara ribalta i ruoli e ascrive a Marwood una funzione narrativa, enfatizzando inconsapevolmente le analogie tra lei e la sua rivale: Marwood è diventata un personaggio romanzesco, soggetto al concetto di visibilità. Nella citazione precedente notiamo quanto Sara si allontani dal concetto di romanzo concepito dal padre, il quale lo associa ad una visibilità (e quindi verità) inconfutabile; ella lo percepisce come un eccesso di chiarezza. L'aggettivo "blendend" (accecante, abbagliante) comunica un senso di smarrimento indotto dall'eccessiva presenza di luce, paragonabile ad un abbaglio (un grosso equivoco). Con questo aggettivo Sara intende dimostrare che troppa luce può provocare allucinazioni o inganni visivi, troppa verità può accecare e può determinare mancanza di visibilità in un modo del tutto analogo al processo di travestimento e occultazione.
Nel momento in cui Sara rivela a Marwood che il padre ha perdonato sia lei sia Mellefont (che coincide con l'esatto momento in cui Marwood capisce che le rivelazioni fatte a Sir William non hanno sortito l'effetto sperato), notiamo come Marwood perda il controllo della situazione; il suo viso diventa leggibile, come quello di Sara:

> Ich erschrecke, Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge Ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung.
> (IV, scena 8)
>
> [Ma ... voi mi sbigottite, lady: come ad un tratto si sono alterati tutti i lineamenti del vostro viso! voi siete di bragia; uno spaventoso furor vi scappa fuori dagli occhi stirati, e con la bocca stritolante fate tali contorsioni…].

Marwood si libera dei travestimenti che l'hanno mostrata come Lady Solmes e riacquisisce la sua vera identità, la sua ira e il suo desiderio di vendetta tornano visibili. I tratti contorti, i lineamenti del viso turbati riflettono lo stato d'animo di Marwood e osserviamo quindi una corrispondenza tra interiorità ed esteriorità:

> Erkennen Sie, Miß, in mir die Marwood, mit der Sie nicht verglichen zu werden, die Marwood selbst fußfällig bitten. (IV, scena 8)
>
> [Ravvisate in me, miss, quella Marwood, ai stessi piè della quale andate supplicando di non esser paragonata.]

Non appena Marwood abbandona la terza persona e reintegra la prima, risuonano immediatamente le parole pronunciate nella scena precedente con Mellefont: "Sieh in mir eine neue Medea!" In entrambi i casi Marwood desidera che il lettore riconosca nel suo comportamento i sentimenti di ira e di furore che imperano nel suo animo ("in mir"). Marwood non si identifica né come Medea ("Vedi in me una nuova Medea - è un invito, non un'autoidentificazione) né è interessata a rivelarsi come Marwood; il suo vero intento è indurre il lettore a credere che sia una delle due (sono gli altri che *devono* vederla così). Il riconoscimento di Marwood da parte di Sara apre un'ulteriore interpretazione: quella relativa al sogno di Sara, nel quale vede una persona che le somiglia brandire un pugnale: "ich wankte und sollte eben in den Abgrund herab stürzen, als ich mich, noch zur rechten Zeit, von *einer mir ähnlichen Person* zurückgehalten fühlte." (mia enfasi. I, scena 7)[53]. Nel sogno deduciamo una somiglianza tra Sara e Marwood e i confini tra soggetto e oggetto diventano labili, conferendo alla scena un'immagine estremamente esemplificativa di corrispondenza tra interiorità ed esteriorità (Scott, 1974, pp. 400-403). Sara tenta di ripristinare tali confini associando Marwood alla figura vista in sogno e, successivamente, prova a fuggire:

> Sie, Marwood? – Ha! Nun erkenn' ich sie – nun erkenn' ich sie, die mördrische Retterin, deren Dolche mich ein warnender Traum Preis gab. Sie ist es! Flieh' unglückliche Sara! Retten Sie mich, Mellefont; retten Sie Ihre Geliebte! Und du, süße Stimme meines geliebten Vaters, erschalle! Wo schallt sie? wo soll ich auf sie zueilen? – hier? – da? – Hülfe, Mellefont! Hülfe, Betty! – Itzt dringt sie mit tötender Faust auf mich ein! Hülfe! (IV, scena 8)
>
> [Voi... voi la Marwood? Ah, la riconosco ora, sì, quella liberatrice mortifera, al di cui pugnale mi vidi esposta la scorsa notte. — É dessa: é dessa… fuggi Sara infelice! Salvatemi, Mellefont! Soccorrete la vostra Sara! E tu, dolce, soavissima voce dell' amato mio genitore, tuona; da dove rimbomba? per dove deggio

[53] [Già vacillavo, ed ero già sul punto di sprofondare giù nell'abisso, quando mi sentivo a tempo trattenuta da una persona che mi rassomigliava.]

correrе ad essa ?.. qua ... là ... aiuto, Mellefont! aiuto, Betty ... Or or mi trafigge con l'empia mano. Chi mi salva ? aiuto! aiuto!].

Il riconoscimento di Sara dà poi adito ad un fraintendimento di intenti nei confronti di Marwood, la quale non si reca all'incontro per ucciderla. Saranno proprio le parole di Sara, tuttavia, a cucirle addosso questo ruolo. Invece di utilizzare un pugnale, arma usata contro Mellefont, Marwood decide di ricorrere al veleno per finire la sua rivale. È quindi osservabile che la scena non si conclude con un'identità rivelata, bensì con ulteriori complicazioni: Marwood assume un ruolo che le viene cucito addosso da una figura contemporanea, Sara, e non da un autore antico (Seneca). L'interiorità di Marwood sfugge ad ogni forma di riconoscimento, tant'è che l'essenza intrinseca della sua anima viene continuamente messa in discussione: proprio nell'attimo in cui la risoluta protagonista pare voglia rivelarsi, denudarsi di ogni orpello stilistico e metanarrativo, il lettore si rende conto che ella ha assunto un nuovo ruolo, ha già indossato un'altra maschera. In ultima istanza, quindi, viene confermato il profondo fascino e il grande turbamento che tale problematica - la mancanza di una linea di separazione netta tra interiorità ed esteriorità - ha suscitato in Lessing; tematica talmente incalzante a cui tenta di venirne a capo negli scritti teorici: *Hamburgische Dramaturgie* e *Der Schauspieler*.

L'identità minacciata, creata quindi dalla incongruenza tra interiorità ed esteriorità, è un pensiero cruciale nell'esegesi degli scritti di Lessing. La reazione di Sara nei confronti di Marwood ne è un chiaro esempio e prende vita dalla fuga, immagine che rappresenta la contaminazione dello stile narrativo da parte di quello teatrale, ossia in un luogo metaforico in cui generi e identità iniziano a perdere forma. Per tentare di salvarsi da questa situazione, Sara chiede aiuto ai personaggi che le sembrano incarnare gli stessi ideali sentimentali e romantici che lei condivide: Mellefont, Betty e suo padre. Sara è fermamente convinta che queste figure siano in netta contrapposizione con Marwood, che richiama in sé tutti gli elementi volubili e cangianti del dramma teatrale. Tuttavia, non si rende conto che anche Mellefont è caratterizzato sia da elementi narrativi sia teatrali e che i suoi comportamenti sono ugualmente indecifrabili come quelli di Marwood[54].

Vi sono diverse modalità utilizzate da Sara per cercare di fuggire dalla 'sovrapposizione' che Marwood rappresenta. Da una parte si affida alla corporeità di Mellefont e Betty, cercandone la vicinanza fisica; dall'altra invoca la voce del padre (quindi un elemento incorporeo): Sara vuole ricongiungersi con essa e non con il padre in sé. Anche nel sogno

[54] Scott sottolinea il carattere esitante e accondiscendente di Mellefont, le cui reazioni sono la mera risposta alle influenze che gli altri personaggi esercitano su di lui. Non agisce per volontà propria ma, piuttosto, reagisce perché viene intimato a farlo (1974, pp. 396-400).

notiamo che sente la voce di Sir William, ma non riesce mai a raggiungerlo fisicamente. È solo a partire dalle ultime tre scene del quinto atto che padre e figlia si riuniscono, esattamente nel momento in cui la voce di Sir Williams le rivela la sua presenza. A prescindere dal grado di separazione che contraddistingue i personaggi di Sara Sampson e Sir William, essi sono emotivamente legati da segni fisici, da manifestazioni corporee come la voce e le lacrime (Wittkowski, 1993, pp. 476 e sgg.). Il dramma inizia, infatti, con Sir William che piange al pensiero della figlia nella squallida locanda. Il locandiere, successivamente rivela che anche Sara si è abbandonata, a sua volta, ad un pianto inconsolabile e tale immagine suscita nuove lacrime in Sir William. Di conseguenza si verifica l'avvicinamento emotivo di cui sopra poiché, benché separati da confini fisici ("Kommen Sie. Nur eine Wand wird Sie von dem Frauenzimmer trennen, das Ihnen so nahe geht, und die vielleicht," - I, scena 2)[55], i due personaggi sono uniti tramite il pianto.

Nel XVIII secolo le lacrime fanno da sfondo ai romanzi sentimentali e non vengono versate esclusivamente da figure femminili, bensì anche da personaggi maschili, nei quali però diventano più rilevanti perché si manifestano solo in certi casi, spesso decisivi o di grande rilevanza[56].

Facendo iniziare l'opera con l'immagine di un uomo in lacrime, Lessing non solo vuole porre l'accento sulla grande importanza del pianto nelle figure maschili, ma si prefigge anche un più nobile obiettivo: quello di accomunare le nozioni di mascolinità e femminilità (attraverso una manifestazione di vulnerabilità ma, allo stesso tempo, di forza intrinseca incredibilmente potente: le lacrime - Bingjun, 2006, pp. 241-243). Sir William non è un padre tirannico, ma è un padre indulgente, che elargisce perdono, la cui apparente debolezza contribuisce alla riconciliazione finale con la figlia sul punto di morte.

Lessing stesso sottolinea il carattere dissacrante delle lacrime in una lettera inviata a Mendelssohn nel novembre del 1756, avvalorando la tesi secondo cui il pianto rappresenti un altro elemento capace di determinare la labilità dei confini tra sfera maschile e femminile. Le lacrime esemplificano alla perfezione due sentimenti di per sé contrastanti come la gioia e la felicità e anche nell'identità di genere ricoprono un ruolo rivelatore e trasfigurante:

> [...] daß das Weinen eben so aus einer Vermischung der Traurigkeit und Freude, als das Lachen aus einer Vermischung der Lust und Unlust entstehe: ich würde weisen, wie

[55] [Venite pur, signore. Un muro solo vi terrà diviso da questa donna, che tanto v'interessa, e ch'è forse…].

[56] Vincent-Buffault analizza la differenza di valore attribuita alle lacrime maschili rispetto a quelle femminili nel romanzo sentimentale francese (1991).

> man das Lachen in Weinen verwandeln kann, wo man auf der einen Seite Lust zur Freude, und auf der andern Unlust zur Traurigkeit, in beständiger Vermischung anwachsen läßt. (1968, p. 29)

Il pianto, in questo caso, nasce dalla mescolanza di cause emotive piuttosto che da ragioni letterarie poiché esse possono facilmente trasformarsi in una gioiosa risata. In *Miss Sara Sampson* le lacrime rivendicano questo ruolo di trasformazione, rendendo opaco il concetto tradizionale di virilità e debolezza. Ne consegue un certo disagio da parte di Mellefont che è destabilizzato dalla labilità dell'identità di genere che le lacrime sembrano sottolineare: "Sieh, da läuft die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunter!" (I, scena 5)[57]. Mellefont ha il timore che queste lacrime rappresentino la perdita della mascolinità, dell'autocontrollo e, in definitiva, la sua inettitudine a ricoprire il ruolo di seduttore:

> Wo ist die alte Standhaftigkeit, mit der ich ein schönes Auge konnte weinen sehen? Wo ist die Gabe der Verstellung hin, durch die ich sein und sagen konnte, was ich wollte? (I, scena 5)

> [Ove n'è ita l'antica fermezza, mercè la quale poteva starmene immobile a contemplare un bell'occhio piangente? Ove se n'è andato il dono della simulazione, per cui poteva e comparire, e dire tutto quel ch'io voleva?].

All'arte della simulazione viene attribuito il concetto di fermezza (qualità convenzionalmente maschile) ma, successivamente, Mellefont si trasforma in una figura più sensibile e compassionevole grazie al pianto di Sara, che lo allontana dal suo ruolo tipicamente maschile, facendolo approdare ad una consapevolezza di sé più orientata all'universo femminile. È inoltre estremamente interessante notare che il punto di vista di Mellefont sia antitetico rispetto a quello di Marwood: il primo ritiene che la capacità di celare la propria identità e le proprie emozioni sia degna di nota e sia un elemento distintivo della forza maschile, la seconda invece denota tale abilità in termini meno positivi, definendola un rifugio per deboli:

> Wie hasse ich dich, niedrige Verstellung! Nicht, weil ich die Aufrichtigkeit liebe, sondern weil du die armseligste Zuflucht der ohnmächtigen Rachsucht bist. Gewiß

[57] [Osserva; mi scorrono di già giù per le guance le prime lagrime, ch'io versassi dalla mia fanciullezza a questa parte.]

würde ich mich zu dir nicht herablassen, wenn mir ein Tyrann seine Gewalt, oder der Himmel seinen Blitz anvertrauen wollte. (III, scena 5)

[Oh com'io ti detesto bassa abborrita finzione! non perché io ami la sincerità, ma perché sei il miserabil rifugio dell'impotente desio di vendetta. Non m'abbasserei a te certamente se un tiranno mi volesse prestar la sua forza, od il cielo i suoi fulmini;].

In questo passaggio notiamo l'analogia tra Marwood e la Medea euripidea, la quale riceve la protezione di un tiranno, re Egeo di Atene, e la divina assistenza per fuggire da Corinto dopo aver perpetrato le uccisioni che l'hanno resa famosa[58]. Medea e Marwood considerano il travestimento un'arma opportuna per la donna che versa in condizioni (temporanee) di impotenza, mentre per Mellefont è sinonimo di forza e potere. Da tale punto di vista antitetico si evince una disparità nella costruzione nei ruoli di genere tra la tradizione teatrale classica e il romanzo sentimentale. Nello scambio di identità e nella simulazione, i drammaturghi greci vedevano delle qualità riconducibili al mondo femminile:

[...] by virtue of the conflicts generated by her social position and ambiguously defined between inside and outside, interior self and exterior identity, the woman is already more of a "character" than the man, who as an actor is far more limited to his public social and political roles. Women come equipped with a "natural" awareness of the complexities that men would resist, if they could. [...] Hence the final paradox may be that the theatre uses the feminine for the purposes of imagining a fuller model for the masculine self, and "playing the other" opens that self to those banned emotions of fear and pity. (Zeitlin, 1985, pp. 79-80)

Froma Zeitlin illustra il paradosso del femminino nella produzione teatrale e sottolinea la tematica dello scambio di genere in un'ottica di rivalutazione di poteri tra uomini e donne. Ottemperando alle classiche norme del teatro greco, Marwood, il personaggio teatrale per antonomasia, associa la finzione alla sfera femminile e le attribuisce un concetto di debolezza; al contrario Mellefont è infastidito dalla sua incapacità di dissimulare: la dissimulazione è sinonimo del potere maschile.

Miss Sara Sampson rivela le disparità tra i due modelli di genere e ascrive sia ai personaggi femminili (Marwood) sia ai personaggi maschili (Mellefont, Sir William) dei processi di identificazione *intergender*. Nel finale Marwood si smaschera, abbandona il suo travestimento e si rivela a Sara in un atto di aggressività 'mascolina', mentre Mellefont

[58] Cfr. Alvaro, Corrado, Euripides, Franz Grillparzer, Maria Grazia Ciani, Lucius Annaeus Seneca, Alvaro, Corrado Alvaro, et al. *Medea : variazioni sul mito*. 2. ed. ampliata. Venezia: Marsilio, 2003.

viene vinto dalla leggibilità 'femminile'. Nell'opera *Miss Sara Sampson*, le lacrime rappresentano quindi dei segni ambigui che vanno ad influire sull'identità di genere proprio grazie al loro potere di celare e trasfigurare. Il ruolo che ricoprono nella produzione letteraria del XVIII secolo si accosta a quello analizzabile nelle tematiche di carattere medico dell'epoca; soprattutto inerenti ai fluidi corporei. Numerosi storici, tra cui Thomas Laqueur, hanno individuato in questo periodo un punto di svolta nell'ambito di due teorie di genere: un modello enfatizza le analogie tra l'anatomia maschile e quella femminile e una similarità tra i due sessi (benché il corpo della donna sia percepito maggiormente imperfetto rispetto a quello dell'uomo), l'altro modello, invece, ne sottolinea le diversità e sostiene che i due sessi presentino delle caratteristiche opposte e/o complementari[59] (1992, pp. 149-154)[60].

In *Miss Sara Sampson*, tuttavia, notiamo maggiormente un modello di corpo umano come sistema relativamente chiuso nel quale sussistono confini e differenze tra parti interne ed esterne. Mellefont riprende Sara nel momento in cui ella attribuisce un significato profetico al battito accelerato del suo cuore:

> wir sind zu tadeln, [...] wenn wir des Bluts mechanische Drückungen zu fürchterlichen Propheten machen. - Deswegen aber will ich nichts unterlassen, was Sie selbst zur Besänftigung dieses kleinen innerlichen Sturms für dienstlich halten. (IV, scena 1)

> [e noi siamo ben censurabili, perdonatelo, amata Sara, nel volere attribuir profezie spaventevoli alla meccanica pressione del sangue. Non pertanto, io non vo' nulla

[59] Il Settecento è il secolo in cui compaiono i primi disegni di scheletri femminili e in cui i primi studiosi della materia affermano che le differenze fisiche tra uomo e donna sono riscontrabili unicamente nella silhouette e non nella struttura ossea. Alcune caratteristiche anatomiche, tuttavia, vengono raffigurate in maniera errata o sembrano addirittura caricature; il teschio leggermente più piccolo, spalle strette e fianchi larghi per giustificare i ruoli per i quali le donne sono nate: la gravidanza, l'educazione dei figli, le faccende domestiche, attività totalmente inappropriate per gli uomini che, invece, svolgono le loro funzioni e mansioni al di fuori delle mura domestiche, esercitando anche il pensiero critico e il ragionamento (Schiebinger, 1987, pp. 62-69).
La studiosa Ute Frevert confronta alcuni termini come 'sesso', 'uomo', 'maschile', 'femmina', 'femminile' nei dizionari del XVII, XIX e XX secolo, facendo notare forti discrepanze. Nei primi decenni fino alla metà del Settecento, le differenze sessuali sono riconducibili alla classe sociale di appartenenza, mentre nel tardo Settecento e nell'Ottocento tali differenze sono legate al concetto di 'natura' e considerate universali (1995, pp. 45-50). Tuttavia, prima di associare le differenze di genere alla biologia, il corpo umano maschile e femminile sono considerati 'contenitori' di fluidi, all'interno dei quali sangue, lacrime, latte, sudore potevano muoversi liberamente e trasformarsi vicendevolmente l'uno nell'altro. Ce ne dà un esempio Duden, la quale sottolinea la credenza secondo cui le donne potessero far defluire il fluido mestruale sotto forma di lacrime o tramite una ferita aperta. Tale visione pre-anatomica è visibile probabilmente in un dialogo tra Sir William e Waitwell, il quale gli consiglia di versare lacrime di sangue, introducendo un punto di vista non inusuale dell'epoca, secondo cui la salute sia degli uomini sia delle donne dipendesse dall'espulsione di fluidi (1987, p. 136).

[60] Oltre a Laqueur, anche Duden, Jordanova e Frevert prendono in considerazione la tematica trattata.

ometter di quanto voi stessa potete creder giovevole all'abbonacciamento di questa vostra piccola interna burrasca.]

Con queste parole Mellefont suggerisce che non sussiste alcuna relazione tra parti interne ed esterne del corpo e nega che il flusso sanguigno possa essere legato ad eventi esterni[61]. Le trattazioni mediche del primo Settecento erano spesso connesse a fenomeni verificabili all'esterno del corpo umano, come ad esempio a tematiche sociali e politiche. Duden sostiene che il concetto di circolo (*Kreislauf*) fosse diffuso sia nel discorso medico sia in quello economico (1987, p. 41). Nella prima scena del primo atto di *Miss Sara Sampson* notiamo la presenza di aspetti medico-biologici in un'ottica di scambio.

Sir William. Laß mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Tränen nicht?
Waitwell. Ach! sie verdient sie, und wenn es blutige Tränen wären. (I, scena 1)

[Wil. Lascia, deh lascia ch'io pianga, fedele antico servo. O non merita ella forse più le mie lagrime? Wai. Ah, sì che le merita; se fossero anco lagrime di sangue, ella le merita.]

Sir William è disposto a versare lacrime per sua figlia ed è pronto a darle tutto il suo amore (un sentimento, quindi una qualità meno tangibile rispetto alle lacrime), solo se anche lei è disposta a concedergli il suo[62]. Nel quinto atto il personaggio maschile diventa insistente:

Mache dir aus einer Schwachheit keinen Vorwurf, und mir aus einer Schuldigkeit kein Verdienst. Wenn du mich an mein Vergeben erinnerst, so erinnerst du mich auch daran, daß ich damit gezaudert habe. Warum vergab ich dir nicht gleich? Warum setzte ich dich in die Notwendigkeit, mich zu fliehen? Und noch heute, da ich dir schon vergeben hatte, was zwang mich, erst eine Antwort von dir zu erwarten? Jetzt könnte ich dich schon einen Tag wieder genossen haben, wenn ich sogleich deinen Umarmungen zugeeilet wäre. Ein heimlicher Unwille mußte in einer der verborgensten Falten des betrognen Herzens zurückgeblieben sein, daß ich vorher deiner fortdauernden Liebe gewiß sein wollte, ehe ich dir die meinige wiederschenkte. (V, scena 9)

[61] Ne *La Nascita della clinica*, Foucault osserva che nel tardo Settecento il discorso della visibilità corporea (ottenuta grazie alla medicina clinica) coesiste con il concetto di opacità corporea. Difatti, solo con l'avvento della anatomia patologica e della medicina clinica si può raggiungere una consapevolezza maggiore sui segreti del corpo umano (attraverso la dissezione - 1998, pp. 196-197). Questo metodo innovativo pone fine alle vecchie teorie secondo cui lo stato di salute di una persona possa essere esclusivamente dedotto dalla fuoriuscita dei liquidi, dall'interno all'esterno.

[62] In *Absent Mothers* (1995) la studiosa Susan Gustafson evidenzia come l'amore di Sir William per Sara sia di natura narcisistica: egli non ha a cuore il benessere della figlia bensì vede in lei un riflesso della sua persona, di se stesso.

> [Cessa dal rimproverarti d'una debolezza, o figlia, e non mi fare un merito del mio dovere. Nel rammentarmelo, tu mi rammenti altresì d'essere io stato in esso ben lento. Perché non ti ho io perdonato sul fatto? Perché t'ho io posta nella necessità di fuggirmi? ed oggi ancora, giacché t'ho di già perdonato, cosa m'astrinse a volere attender prima da te una risposta? Io potrei pure adesso aver di già passato con te un giorno di più, s'io mi fossi affrettato ad accogliere i tuoi abbracciamenti. Un più occulto rammarico convien dir che sia rimasto indietro fra le più riposte falde del mio ingannato cuore, per avermi potuto indurre a far ch'io volessi prima esser ben certo della continuazione dell'amor tuo, avanti di ridonarti il mio.]

Il termine "Schuldigkeit"[63] ha due significati: dovere e debito. La psicologia inversa utilizzata in questo caso da Sir William è proverbiale: sostenendo di dover qualcosa a sua figlia e dichiarando di essere dispiaciuto per aver insistito, egli si assicura il suo amore prima di offrirle in cambio il proprio. Nei personaggi maschili notiamo che l'amore viene concepito come uno scambio: Sir William lo interpreta come uno scambio di emozioni, mentre per Mellefont possiede una natura più economica; di guadagno e di perdita. Osserviamo, infatti, quanto incolpi Sara per aver ceduto il suo amore in cambio di un'effimera emozione, dicendole che avrebbe dovuto pensare più attentamente alla sua felicità, al suo profitto personale:

> Sie müssen sich schämen, daß Sie Ihr Herz nur um ein Herz haben geben wollen, und daß Sie bei diesem Tausche Ihr Glück so weit aus den Augen gesetzt. (III, scena 2)

> [Vi dovete vergognare in fatto d'aver voluto dare il cuor vostro per un altro cuore, e di aver posposta la vostra fortuna ad un tal concambio.]

Mellefont rimprovera se stesso quando si rivolge a Marwood, definendosi il vero perdente dello scambio d'amore ("Tausch"), poiché ha sperperato l'eredità di suo padre per lei. Eppure, quando lei gli propone di restituirgli tutti i possedimenti materiali che le aveva donato durante la relazione amorosa, Mellefont rifiuta di accettarli. Successivamente Mellefont decide di rimandare il matrimonio con Sara adducendo come espediente l'impossibilità di ricevere in eredità il patrimonio del cugino a meno che non sia lui a

[63] Cfr. Nolte, Fred O, (1932) "Lessing and the Bourgeois Drama." *The Journal of English and Germanic Philology* 31, no. 1: pp. 66–83. http://www.jstor.org/stable/27703596.

decidere la donna da sposare oppure che l'eredità venga divisa in due parti[64]. Un'alternativa al matrimonio come strumento di scambio emotivo ed economico ci viene fornita alla fine dell'opera, nel momento in cui Sara trasforma i beni personali in emozioni e, così facendo, li mette in circolo: fa testamento a favore di Mellefont e Arabella, impegnando l'amore di suo padre:

> Wenn ich hoffen dürfte, liebster Vater, daß Sie einen Sohn, anstatt einer Tochter, annehmen wollten! Und auch eine Tochter wird Ihnen mit ihm nicht fehlen, wenn Sie Arabellen dafür erkennen wollen. Sie müssen sie zurückholen, Mellefont; und die Mutter mag entfliehen. – Da mich mein Vater liebt, warum soll es mir nicht erlaubt sein, mit seiner Liebe, als mit einem Erbteile umzugehen? Ich vermache diese väterliche Liebe Ihnen, und Arabellen. (V, scena 10)
>
> [S'io potessi sperare, amato padre, che voleste accettare un figlio in luogo di una figlia... non vi mancherebbe con essolui neppure una figlia, qualor vi piacesse di riconoscere Arabella. Voi la dovete riprendere, Mellefont, e possa pur la madre fuggirsene. – Poiché mio padre mi ama, non mi sarà lecito l'usar di questo amore come si usa di un ben paterno. A voi dunque, e ad Arabella lascio questo paterno amore in legato.]

Sara non è in grado di contrarre un matrimonio ma suggerisce, tuttavia, uno 'scambio' e un 'trasferimento' dopo la sua morte: Mellefont e Arabella prenderanno il posto di Sara, diventando i figli di Sir William, il cui amore per Sarà verrà trasferito ai due sostituti. Il padre è l'unico erede dato che Mellefont commetterà suicidio. Le ultime parole di Sir William chiarificano la natura del suo personaggio:

> Wenn sie Wunder tun können, so laß sie herein kommen! – Laß mich nicht länger, Waitwell, bei diesem tötenden Anblicke verweilen. Ein Grab soll beide umschließen. Komm, schleunige Anstalt zu machen, und dann laß uns auf Arabellen denken. Sie sei, wer sie sei: sie ist ein Vermächtnis meiner Tochter. (V, scena 11)
>
> [Se sanno oprar portenti, falli pure entrare. – Non mi lasciare a lungo, Waitwell, con questo spettacolo orrendo dinanzi agli occhi. Sieno posti ambidue in uno stesso avello.

[64] L'equivalenza tra beni personali ed emozioni sotto forma di oggetti di scambio sottolinea la natura del matrimonio come scambio di ricchezza e di significato emotivo. Prima del XVIII secolo, il matrimonio era considerato un vero contratto economico siglato da due famiglie ma, nel Settecento esso assume un significato più profondo che vede la formalizzazione di un legame privato e sentimentale tra due persone (Horst, 2003, pp. 36-37).

> Andiamo a farne sollecito apparecchio, e poi si pensi ad Arabella. Qualunque siasi: ella è un legato della mia cara figlia.]

In ultima istanza Sir William è l'unico personaggio ad ottenere qualcosa al termine dell'opera: una figlia più giovane di quella che ha perduto. Tuttavia, l'aspetto cruciale di questa 'transazione' è un allontanamento dai valori tradizionali. È Sara, difatti, la figura (femminile) che fa testamento e che lascia qualcosa in eredità al proprio padre (figura maschile e patriarcale): tale atto mina le basi della tipica relazione tra padre e figlio/a.

3. Herzhafte Philosophin: *Minna von Barnhelm* e il concetto di scambio

Come evidenziato nei capitoli precedenti, l'opera letteraria di Lessing si situa a un importante punto di svolta della letteratura tedesca, al passaggio del primo Illuminismo all'epoca dello Sturm und Drang e del Classicismo. Come vedremo, sia in *Emilia Galotti* sia in *Minna von Barnhelm*, la ridefinizione dei ruoli grazie ai personaggi femminili è una tematica di grande rilievo. Basti pensare alle figure di Orsina[65] e della stessa Minna, le quali hanno in comune un grande senso di razionalità, benché non rinuncino ai loro lati 'tradizionalmente' femminili. Come Kellermann e Stauf evidenziano, queste donne vengono percepite come figure capaci di minare le basi del sistema patriarcale e per questo vengono screditate:

> [...] indem Leidenschaft und Sinnlichkeit ausschließlich mit der höfischen Lebensform der Libertinage und insofern mit einer Atmosphäre des Lasters assoziiert werden, können sie nur in solchen Frauenfiguren Gestalt annehmen, die die tugendhafte Gesinnung nicht billigen darf. Ihre Dämonisierung ist Teil einer männlich orientierten Abwehrstrategie, in der die gewaltsame Unterdrückung der eigenen Triebregungen unschwer zu erkennen ist (1998, p. 168).

[65] La contessa Orsina è l'amante del principe finché non entra in scena Emilia. La nobildonna non è gelosa dell'imminente matrimonio di Ettore con la principessa di Massa, giacché le nozze sono esclusivamente di natura politica, ma piuttosto della nuova amante del principe che rischia di spodestarla dal suo ruolo di amante. Quando Marinelli le confessa che il principe non ha minimamente letto la lettera che gli ha inviato, Orsina ne rimane profondamente ferita e pronuncia le seguenti parole: "Freilich liebt er mich nicht mehr. Das ist ausgemacht. Und an die Stelle der Liebe trat in seiner Seele etwas anders. Das ist natürlich. Aber warum denn eben Verachtung? Es braucht ja nur Gleichgültigkeit zu sein." (IV, scena 3) - [Non mi ama più, questo è chiaro. E al posto dell'amore è subentrato in lui un altro sentimento. È naturale. Ma perché poi il disprezzo? Basterebbe l'indifferenza]. Offesa nell'orgoglio, Orsina scatena l'ira di Odoardo nei confronti del principe, consegnandoli il pugnale nella speranza che Galotti lo utilizzi per assassinare Ettore. Per tali ragioni, Orsina rientra nella categoria di donne che mostrano una sensualità seducente e spesso demonizzata. La figura dell'aristocratica è fondamentale poiché è necessario mostrare che anche le donne vivono di passioni e impulsi. Sono figure che provano affetto e lussuria, aspetti che consolidano l'emancipazione che respiriamo nell'opera.

Minna von Barnhelm è certamente una commedia ma, leggendo l'opera, si ha l'impressione che diventi tale principalmente grazie al suo esito, piuttosto che all'intreccio narrativo, e al *deus ex machina* che rende il finale tanto effervescente quanto frangibile. Le parole pronunciate da Werner in ultima battuta ci consegnano un sorriso amaro, ma pur sempre un sorriso. Ciononostante, l'idea che l'unico destino della risoluta Franciska sia indissolubilmente legato a quello di un uomo scuote le aspettative di chi ha creduto nella realizzazione di un perfetto idillio ("Über zehn Jahre ist Sie Frau Generalin, oder Witwe"). Tuttavia, la chiusa sembra rappresentare al meglio la condizione umana a cui tutti siamo soggetti, fatta di tragedia e comicità, fortuna e debiti, amore e guadagno. Per comprendere meglio le dinamiche di questo *Lustspiel* in cui incontriamo qualche elemento che, in realtà, ci ricorda un *Trauerspiel*, occorre fornire delle precisazione sul contesto storico all'interno del quale si situa l'opera.

Nella Berlino del 1763 la guerra dei sette anni è ormai giunta al termine e la Prussia di Federico II raggiunge importanti traguardi politici, come l'ottenimento della ricca provincia di Slesia, e si conferma grande potenza continentale in Europa. La guerra dei sette anni lascia il maggiore Tellheim in ristrettezze economiche e afflizione. Durante l'occupazione prussiana, Tellheim si reca in Turingia, nella parte appartenente all'Elettorato di Sassonia, per riscuotere i forti tributi di guerra che Federico II ha imposto. Tuttavia, Tellheim anticipa di sua mano i contributi da versare per venire incontro alle difficoltà della popolazione, conquistando così il cuore della giovane sassone Minna. I due giovani sembrano felici e convogliano presto al fidanzamento. L'opera di beneficenza del maggiore viene scoperta ed egli è accusato di corruzione da parte del Ministro della Guerra che lo congeda dal suo servizio. Inizia così la ricerca da parte dell'aristocratica Minna e della sua cameriera Franciska che sperano di rintracciare il fidanzato della signorina, fuggito dalla vergogna e intento a dimenticarla. Il nucleo della vicenda vede due donne impegnate nel tentativo di riprendersi ciò che una volta era apparteneva ad una di esse (Bonfatti, *Le ragioni della commedia illuminista,* pp. 20-35[66]). Notiamo quindi uno spirito di iniziativa e una tenacia tutta al femminile. Con arguzia e comicità Minna cerca di fare breccia nella profonda titubanza del maggiore, nell'orgoglio ferito e di curare i sentimenti di inferiorità che albergano nell'animo di Tellheim e che gli impediscono di essere se stesso. L'intraprendenza, il dialogo e la razionalità di Minna si contrappongono alle perplessità di Tellheim al quale, in più occasioni, pare mancare la parola. Sarà compito di Minna impartire a Tellheim una sonora lezione di matrice luterana: la dignità di una

[66] Cit. in *Minna von Barnhelm*, Marsilio, 1990.

persona non risiede nelle sue caratteristiche fisiche, nell'inabilità temporanea o permanente, nelle ristrettezze economiche o nella purezza degli intenti morale; il vero onore è amare e farsi amare malgrado l'inettitudine e l'inadeguatezza che proviamo per noi stessi o per altri. In quest'ottica, la commedia assume i connotati di un ammonimento morale, di un trattato antropologico sull'*humanitas* che prescinde da postulati intellettuali e punta inesorabilmente all'urgenza di confermare il valore dell'amore al di sopra di tutto il resto; facendo certamente uso di strumenti illuministi come lo stratagemma e la furbizia. Il concetto di dignità, in *Minna von Barnhelm*, si ricollega al discorso sul denaro. Benché esistente, la tematica monetaria non è l'argomento principale dell'opera o, per lo meno, non lo è il denaro fine a se stesso. L'intenzione di Lessing non è criticare lo scheletro economico su cui si basa la società borghese, bensì rivelare che dietro il concetto di denaro si celino colpe e valori. La dignità e i pregi personali di Tellheim dipendono solo tangenzialmente dalla sua condizione economica; essi sono, in verità, determinati dal suo onore. Difatti, nel momento in cui decadono le accuse di corruzione, i conti di Tellheim vengono sbloccati e i suoi diritti riabilitati. Tramite l'assoluzione morale si compie il proscioglimento giuridico, il riscatto economico e non viceversa. Tale condotta sottende il concetto di onore professionale: dal punto di vista della società non si ottiene rispetto se la corruzione morale viene confermata (anche se si dispone di forti somme)[67].

Prima di concentrarmi sugli aspetti di genere che caratterizzano l'opera, occorre sottolineare l'importanza dei personaggi secondari. Just e Franciska, ma anche Paul Werner, già sergente del maggiore, non ricoprono affatto un ruolo marginale o secondario nella vicenda. Werner e Franciska sembrano essere i personaggi deputati a suscitare riso e ilarità nella mente dei lettori o, per meglio dire, deputati a educare al riso, principio illuminista secondo cui vengono affinati moralità e senso critico. Questa coppia, scanzonata e sanguigna, pragmatica e felice (sicuramente più appagata e priva di quel mal di vivere che a tratti caratterizza i reciproci 'superiori') rappresenta il rovescio della medaglia che ogni vicenda, ogni vicissitudine possiede. Con la loro spontaneità e freschezza si oppongono alla meticolosità del maggiore e alla deferenza dell'aristocratica Minna e rendono l'opera più digeribile, infondendole una luminosità particolare.

[67] Questi concetti sono conosciuti dettagliatamente da Lessing, il quale ha dimestichezza con l'onore militare e i tributi di guerra: dal 1760 al 1765 presta servizio come segretario del comandante di Breslavia (Breslau), il quale ricopre altresì il ruolo di direttore generale della zecca imperiale (*Generalmünzdirektor*). Nel corso del conflitto, Breslavia rappresenta un importante centro di raccolta per munizioni, vettovaglie e finanze. Dispute e questioni sui tributi di guerra diventano pane quotidiano per Lessing e da ciò deriva la sua grande considerazione per i soldi che, tuttavia, non pare abbia ripercussioni totalizzanti nella sua *oevre* (Buchholtz, 1909, p. 217).

Procedendo, troviamo il vanaglorioso Riccaut de la Marlinière[68], con il quale Lessing intende richiamare un forma di Illuminismo esteticamente lontano da Berlino[69]. Benché rappresenti una figura secondaria all'interno dell'opera, il ruolo dell'aristocratico francese non è trascurabile. Egli funge da messaggero, consegnando a Tellheim la buona notizia che riguarda l'archiviazione delle sue accuse (ciò gli consentirà di sposare Minna e viene consegnata al lettore un'anticipazione del lieto fine). L'entrata di Riccaut è provvidenziale per smorzare i toni del serio dialogo tra Minna e Tellheim, impedendo in parte che l'opera termini in tragedia. La reazione di Tellheim alla sperata notizia è interessante poiché si evince un tratto fondamentale della rapporto tra il maggiore e l'aristocratico-burocrate: benché le due figure siano agli antipodi, esse racchiudono in sé delle analogie. Andiamo ad analizzare più in dettaglio Riccaut de la Marlinière. La prima differenza risiede nel vestiario: agli abiti pratici, funzionali, privi di fronzoli del maggiore si antepongono i vestiti riccamente confezionati di Riccaut, i quali sono espressione artistica dello stile rococò di quegli anni. Elegante e sfarzoso, l'abito deve rispecchiare il sentimento tipico della vita aristocratica, libera da preoccupazioni (non è un caso che Federico II abbia denominato il proprio palazzo *Sanssouci* - dal francese: senza pensieri e/o crucci). Ne consegue che la figura di Riccaut risulti maggiormente connotata rispetto alle altre. Infine è necessario prendere in considerazione la lingua parlata da Riccaut; un miscuglio di tedesco e francese che dà adito a diverse riflessioni. La lingua francese rappresenta una critica sprezzante da parte del monarca prussiano che, di fatto, detesta la lingua tedesca che non ha nulla a che vedere con la vita di palazzo (viene quindi palesato un giudizio negativo verso un determinato strato sociale). Il sovrapporsi delle due lingue crea una sorta di gioco

[68] Ecco, quindi, la prima discrepanza con Lessing: per "l'intellettuale non autorizzato" gli ideali di solidarietà e tolleranza surclassano le direttive prussiane (come esemplifica l'umana decisione di Tellheim) e ascrive al millantatore Riccaut determinate caratteristiche (egli personifica alla perfezione un potenziale esponente dell'entourage elitario di Sanssouci). Il *chevalier* Riccaut racchiude in sé diversi tratti della letteratura inerente alla commedia europea. Nel personaggio si rispecchia l'immagine del Capitano della commedia all'italiana (commedia a soggetto), un tracotante militare che alterna racconti di presunte gesta eroiche a dimostrazioni di pura codardia. In origine anche Plauto, con il suo *miles gloriosus*, aveva narrato le vicende di un soldato fanfarone e Lessing potrebbe averne tratto ispirazione, unitamente ai tratti di un personaggio leggero, camaleontico, di una fastosità quasi puerile. La sua leggerezza e il suo potenziale regressivo sono gli stessi di un Calibano nella *Tempesta* di Shakespeare o di un Papageno nel *Flauto Magico*. Proprio per questo la figura del giocatore d'azzardo, inserita nel contesto storico di un dopoguerra particolarmente duro come fu quello seguito al trattato di Hubertusburg, suscita un effetto straniante e certamente comico (Rossi, 2013, p. 145 e sgg.).

[69] A pochi chilometri dalla città tedesca, in cui Lessing stringe rapporti con Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn, sorge il palazzo *Sanssouci* di Federico il Grande (conosciuto anche con lo pseudonimo bonario di *der alte Fritz* - il vecchio Fritz). Qui, il monarca prussiano coltiva la passione per la musica, la filosofia, la letteratura e riceve ospiti selezionati per le sue rinomate tavole rotonde. La residenza estiva di Potsdam aspira a riprodurre lo splendore di Versailles ed è anche per tale motivo che Federico II esige che le rappresentazioni teatrali inscenate nelle sfarzose sale del palazzo siano esclusivamente in lingua francese e riservate all'aristocrazia (Cfr. "Friedrich II: Politisches Testament." Cit. in: *Geschichte in Quellen*. Monaco, 1982, pp. 605 e sgg.).

stilistico, con il quale Riccaut cerca di ingraziarsi Minna elogiando il maggiore Tellheim con frasi retoriche e adulatorie che, tuttavia, non rispecchiano con esattezza ciò che il maggiore è realmente. Tale dicotomia, quindi, non si personifica unicamente nei caratteri opposti di Tellheim e Riccaut ma anche nelle concezioni di individuo e società. Minna decide intenzionalmente di parlare in tedesco con Riccaut (benché conosca chiaramente il francese, considerato il suo lignaggio) e, così facendo, rende pubblica la scelta di stare dalla parte di Tellheim, di riconoscersi nei valori della borghesia piuttosto che nell'arido, indifferente e apatico mondo della nobiltà (Geyer, 2022, pp. 540-41)[70].

Affrontiamo, ora, il tema centrale di questo capitolo. Felicità, senso di colpa, amore e merito. L'intera opera sembra scorrere su questi binari o, per meglio dire, si dipana nell'alternarsi di questi sentimenti: cosa impedisce a Tellheim di essere felice e cosa ostacola l'amore di Minna? La martellante necessità di dimostrare il proprio merito e il forte senso di colpa sembrano essere la risposta plausibile a questo quesito. Minna merita un uomo in salute e sicuro di sé: "Sie suchten einen glücklichen, einen Ihrer Liebe würdigen Mann, und finden - einen Elenden" (II, scena 9)[71]. Essere degno, essere meritevole, essere in grado di mostrare un atteggiamento, una caratteristica per cui si possa ricevere riconoscimento, rispetto e gratificazione: Tellheim agogna questa condizione e tenta con tutte le sue forze di evitare l'esatto opposto, ossia, essere debitore e inadempiente alle aspettative che pendono sopra di lui come una spada di Damocle.

Analogamente a *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* mostra un'opposizione tra due personaggi principali, Tellheim e Minna. Tuttavia, nella commedia lessinghiana notiamo anche la profonda relazione di complicità e solidarietà tra due donne: la protagonista, Minna e la sua dama di compagnia, Franciska.

Minna, ad esempio, è passionale ma è anche dotata di raziocinio e, per tale motivo, rappresenta un modello illuminista.

> Franciska, wenn alle Mädchens so sind, wie ich mich jetzt fühle, so sind wir - sonderbare Dinger. — Zärtlich und stolz, tugendhaft und eitel, wollüstig und fromm -

[70] Vi sono, di fatto, delle analogie tra i due personaggi maschili che, unitamente alle differenze, sembrano collocarli perfettamente in un'ottica di confronto. Entrambi provengono dal mondo militare, sono stranieri e un futuro incerto si presenta davanti al loro destino. Sia Tellheim sia Riccaut avvertono l'irriconoscenza da parte di Federico II ed entrambi sono ufficiali congedati. Analizzando i due personaggi maschili si osserva immediatamente che Riccaut sembri essere una sorta di caricatura di Tellheim, una versione aristocratica, ipocrita e tronfia dell'irreprensibile maggiore.

[71] [Voi cercavate un uomo felice, degno del vostro amore; e trovate invece... un disgraziato.]

> Du wirst mich nicht verstehen. Ich verstehe mich wohl selbst nicht. — Die Freude macht drehend, wirblicht[72]. (II, scena 7)
>
> [Franciska, se tutte le ragazze sono come mi sento io adesso, ebbene siamo… strane creature. Tenere e orgogliose, virtuose e vanesie, mondane e pie… Tu non mi capirai. E forse non mi capisco neanche io stessa. La gioia ti dà il capogiro, le vertigini.]

La protagonista accetta le proprie contraddizioni, non esercita un'autocensura su se stessa, sui suoi sentimenti. La razionalità è un'arma che utilizza per ordire il suo piano, ma non la limita nell'espressione della sua personalità. Anche il rapporto che si instaura tra Minna e Franciska è, per l'appunto, degno di nota. Il legame tra Minna e Franciska è caratterizzato da una profonda complicità e i confini imposti dallo *status quo* dell'epoca sembrano sgretolarsi davanti alla naturale e tutt'altro che subordinata relazione che intercorre tra le due. Sono molti i passaggi in cui le due protagoniste appaiono come amiche riflessive e intelligenti che si scambiano opinioni, esternando i propri pensieri, progettando le prossime mosse da intraprendere, in un turbine vorticoso di confessioni, suggerimenti e consigli reciproci. Franciska non è, ma ancora più importante, non si sente seconda a Minna, non prova alcun sentimento di sudditanza nei confronti della 'padrona'. La stessa Minna non si atteggia a grande dama di corte quando è in compagnia della sua *amica*, né i suoi comportamenti mostrano riluttanza ad esporsi o reticenza a rivelare le proprie vulnerabilità. Minna si dimostra incredibilmente umana e moderna nel rapporto con Franciska. Leggendo l'opera, non notiamo distanza intellettuale tra le due figure, ma ci fanno sorridere e riflettere. Sono donne risolute ma umanamente corruttibili e questa corruzione interiore, questa malleabilità degli intenti e la capacità di evadere dall'ottica prestabilita delle regole, del buon costume, le rendono personaggi femminili a tutto tondo. Nei due passaggi seguenti è lampante il rapporto di disinteressata amicizia.

> FRANCISKA. Wer kann in den verzweifelten großen Städten schlafen? Die Karossen, die Nachtwächter, die Trommeln, die Katzen, die Korporals – das hört nicht auf zu rasseln, zu schreien, zu wirbeln, zu mauen, zu fluchen; gerade, als ob die Nacht zu nichts weniger wäre, als zur Ruhe. – Eine Tasse Tee, gnädiges Fräulein? –
> DAS FRÄULEIN. Der Tee schmeckt mir nicht. –
> FRANCISKA. Ich will von unserer Schokolade machen lassen.

[72] Vi sono grandi analogie, ad esempio, tra Minna e la contessa Orsina: entrambe non permettono che il loro raziocinio le limiti in quanto donne. Sono creature sì razionali ma anche passionali e, soprattutto, hanno un'ottima relazione con loro stesse, poiché sono consapevoli del loro valore, quindi non si sminuiscono e, contemporaneamente, accettano le proprie contraddizioni.

DAS FRÄULEIN. Laß machen, für dich!
FRANCISKA. Für mich? Ich wollte eben so gern für mich allein plaudern, als für mich allein trinken. – Freilich wird uns die Zeit so lang werden. – Wir werden, vor langer Weile, uns putzen müssen, und das Kleid versuchen, in welchem wir den ersten Sturm geben wollen.

[FRA. Chi riesce a dormire in queste dannate grandi città? Carrozze, guardiani notturni, tamburi, gatti, caporali…non la smettono mai di rintronare, gridare, rullare, miagolare e bestemmiare, proprio come se la notte fosse fatta per tutto tranne che per dormire. Una tazza di tè illustrissima? MIN. Non ho voglia di tè. FRA Farò bollire una tazza della nostra cioccolata. MIN. Sì, ma solo per te. FRA. Per me? Mi divertirei a bere da solo né più né meno che come chiacchierare da sola. Ah sì, certo: il tempo ci sembrerà lungo. La noia ci costringerà a far *toilette* e a provare l'abito con cui daremo il primo assalto.]

DAS FRÄULEIN. Ha! ha! mit deinen Mäulern unterm Schlosse! Die Mode wäre mir eben recht!
FRANCISKA. Lieber die schönsten Zähne nicht gezeigt, als alle Augenblicke das Herz darüber springen lassen!
DAS FRÄULEIN. Was? bist du so zurückhaltend? –
FRANCISKA. Nein, gnädiges Fräulein; sondern ich wollte es gern mehr sein. Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfter von der, die uns fehlt.
DAS FRÄULEIN. Siehst du, Franciska? da hast du eine sehr gute Anmerkung gemacht. –
FRANCISKA. Gemacht? macht man das, was einem so einfällt? (II, scena 1)

[MIN. Mi fai ridere con le tue labbra sotto chiave. È una moda che farebbe per me! FRA. Meglio non fare vedere i più bei denti del mondo che mettere in mostra il cuore ogni momento. MIN. Come? Sei così riservata? FRA. No, signorina, ma vorrei esserlo un po' di più. Si parla di rado d'una virtù che si possiede, ma tanto più spesso di quella che ci manca. MIN. Vedi, Franciska, hai fatto un'osservazione acuta. FRA. Fatto? Si può dire che l'ho «fatta», quando mi è venuta in mente, così?].

Le due spesso si scambiano pareri, ragionano su comportamenti e filosofeggiano sulla vita e le sue sfaccettature. Sono sempre loro che prendono l'iniziativa e tessono le trame della vicenda. Difatti, è Franciska, ad esempio, che concretizza il desiderio di Werner alla fine della commedia, diventando la sua compagna. D'altro canto, al genere maschile vengono attribuiti atteggiamenti insicuri, a volte ridicoli, inadeguati al modo di agire di un uomo. È

la soggettività delle emozioni a prendere il controllo sui canoni sociali e la presa di coscienza delle protagoniste femminili rappresenta un punto nodale della letteratura presa in considerazione. Soggettivismo, estetizzazione della filosofia ed educazione popolare sono i tre binari su cui si muove tutta l'epoca (Cometa, 2006, pp. 93-94).

Anche in questa opera lo scambio di ruoli e il sovvertimento dei canoni è riscontrabile; i personaggi danno vita a passaggi comici e drammatici, alternando caratteristiche tipiche della tragedia e della commedia[73]. Se in *Miss Sara Sampson* le tematiche familiari occupano una posizione di rilievo, in *Minna von Barnhelm* assistiamo ad un'enfasi posta sull'onore. Nella Germania del diciottesimo e diciannovesimo secolo il concetto di onore attribuito alle donne e agli uomini è molto diverso. Per gli uomini l'onore è identificabile con valori legati all'ambito militare e le virtù maschili associabili a caratteristiche marziali come la forza e il coraggio dimostrati sul campo di battaglia. Tutta la tradizione militare, a partire dai duelli fino alla rigida disciplina imposta dall'etichetta, rafforza le differenze tra l'onore maschile e quello femminile. Un uomo d'onore è un individuo di una certa levatura morale con una posizione sociale di tutto rispetto, mentre per la donna l'onore è legato a connotazioni sessuali, ossia la verginità fanciullesca da mantenere e difendere con ogni mezzo prima del grande passo e la fedeltà postmatrimoniale. Violando le convenzioni sessuali di una società chiaramente paternalista e maschilista, la donna rischia di mettere a repentaglio l'intera struttura familiare, mentre i tradimenti perpetrati dai mariti non destano alcuno scandalo, anzi sono considerati nella norma e non gettano un'ombra di vergogna sull'immagine della famiglia (Frevert, 1995, pp. 196-215).

Lessing si mostra critico nei confronti della disciplina militarista legata al concetto di onore e la commedia inizia proprio con una scena comica che mette in ridicolo l'aggressività maschile, personificata da Just, il servo di Tellheim, il quale si rivolge all'oste con manifesta ostilità. Se questa ostentata e vagamente ridicola animosità risulta appropriata nei confronti di un servo, essa diventa però parodistica quando Tellheim antepone i valori militari e maschili ai propri sentimenti.

L'immagine tragicomica che ne scaturisce è quella di un uomo che si prende troppo sul serio come gli fa notare la stessa Minna:

> VON TELLHEIM. Sie wollen lachen, mein Fräulein. Ich beklage nur, daß ich nicht mit lachen kann.
> DAS FRÄULEIN. Warum nicht? Was haben Sie denn gegen das Lachen? Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger, als der Verdruß. (IV, scena 6)

[73] Nell'opera, *Lessing and the Enlightenment*, Kovach sottolinea la presenza di caratteristiche appartenenti alla tradizione del romanzo sentimentale.

> [TEL. Voi volete ridere, signorina. Mi dispiace solo di non poter ridere con voi. MIN. Perché no? Che cos'avete contro il riso? Forse che non si può essere molto seri anche ridendo? Caro maggiore, il riso ci mantiene più ragionevoli della musoneria.]

Di conseguenza notiamo come Lessing non solo cerchi di mostrare un taglio netto tra i concetti di mascolinità e codice d'onore militare, ma mostri anche che tale codice venga utilizzato dai due principali personaggi femminili dell'opera. Minna e Franciska si avvalgono di metafore militari per descrivere il rapporto tra la nobildonna e il suo innamorato.

> FRANCISKA. Wir werden, vor langer Weile, uns putzen müssen, und das Kleid versuchen, in welchem wir den ersten Sturm geben wollen.
> DAS FRÄULEIN. Was redest du von Stürmen, da ich bloß herkomme, die Haltung der Kapitulation zu fordern? (II, scena 1)

> [FRA. La noia ci costringerà a far *toilette* e a provar l'abito con cui daremo il primo assalto. MIN. Ma quale assalto? Io vengo qui solo per esigere l'osservanza delle condizioni di resa.]

Il concetto di onore è sostanzialmente legato all'ambito dell'esteriorità poiché viene percepito come un valore da parte delle altre persone. Benché nel Settecento e nell'Ottocento si tentò di coniugare il concetto di onore alle qualità interiori, che rispecchiassero delle virtù morali, Frevert sottolinea che tale approccio non portò i risultati attesi (1995, pp. 187-188). Come evidenziato nel capitolo precedente, Marwood illustra quanto l'onore femminile sia legato ai concetti di *Tugend* e *guter Name* (conferendo maggior importanza al secondo). Allo stesso modo, anche in Minna von Barnhelm ci si rifà ai nomi per indagare il complesso rapporto tra interiorità ed esteriorità, sottolineando come l'identità venga definita da segni esterni mutevoli. Tellheim offre un'esemplificazione di tale cambiamento di identità nella scena in cui, dopo aver perso il suo onore, è costretto a spiegare a Minna il motivo per cui non può sposarla:

> Sie nennen mich Tellheim; der Name trifft ein. – Aber Sie meinen, ich sei der Tellheim, den Sie in Ihrem Vaterlande gekannt haben; der blühende Mann, voller Ansprüche, voller Ruhmbegierde; der seines ganzen Körpers, seiner ganzen Seele mächtig war; vor dem die Schranken der Ehre und des Glücks eröffnet standen; der Ihres Herzens und Ihrer Hand, wann er schon ihrer noch nicht würdig war, täglich würdiger zu werden hoffen durfte. – Dieser Tellheim bin ich eben so wenig, als ich mein Vater bin. Beide sind gewesen. Ich

> bin Tellheim, der verabschiedete, der – an seiner Ehre Gekränkte, der Krüppel, der Bettler. Jenem, mein Fräulein, versprachen Sie sich: wollen Sie diesem Wort halten?
> (II, scena 9)
>
> [Voi mi chiamate Telheim, e il nome è esatto. Però pensate ch'io sia quel Tellheim che avete conosciuto nella vostra patria: un uomo favorito dalla sorte, pieno di ambizioni, assetato di gloria, padrone assoluto del corpo e dell'anima, che aveva spalancata innanzi la via dell'onore e della fortuna; che, sebbene non ancora degno di voi, sperava di divenire ogni giorno meno indegno del vostro cuore e della vostra mano. Ebbene, questo Tellheim io lo sono altrettanto poco quanto sono mio padre. L'uno e l'altro non sono più. Oggi sono Tellheim il congedato, l'offeso nell'onore, Tellheim l'invalido, il mendicante. Voi, signorina, vi siete promessa a quell'altro: volete mantenere la vostra parola a questo?].

In questo passaggio Tellheim sottolinea che il suo nome non è cambiato, è lo stesso di quello che possedeva prima di perdere il suo onore, tuttavia, egli attribuisce a se stesso una nuova identità che scaturisce dalla precaria situazione economica in cui versa e dall'attuale scarsa reputazione. Come per Marwood e Mellefont, anche qui notiamo quanto le circostanze esterne (il debito economico) influenzino l'interiorità (il senso di colpa) e siano responsabili di una *Verkoppelung* metaforica (Retzlaff, 2017, pp. 97-98). La percezione che Tellheim ha di se stesso è divisa in due personalità che, benché differenti, possono essere facilmente interscambiabili; infatti Minna, come altri personaggi, non è in grado di riconoscerle o individuarne le differenze. In questo estratto è inoltre possibile individuare una sorta di lotta interiore tra le due versioni di Tellheim, il quale prende le distanze dalla sua versione più antica esattamente come rinnega la somiglianza con il padre; figura che però viene chiamata in causa dal cognome "Tellheim".

Attraverso il proprio cognome, il maggiore allude al legame che ha con il padre ma, allo stesso tempo, se ne allontana sottolineando che non ci si identifica. È quindi osservabile che Tellheim non si considera una riproduzione, una discendenza del padre, ma sigilla tale rapporto con due versioni della medesima identità. Tali versioni vengono allineate nel discorso del maggiore: il cognome comune "Tellheim" e il sostantivo *Vater* assumono connotazioni differenti. Il primo è legato all'identità duale del maggiore, al mondo in cui si identifica (prima e dopo la perdita del proprio onore), il secondo invece (*Vater*) è un termine nobilitato e indica una sfera più affettiva, riconducibile al proprio genitore. Nella *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing si esprime riguardo le differenze tra nomi generici e patronimici, sottolineando come questi ultimi tramandino, oltre che al nome, diritti.

> Man verkennt die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist. (1968, pp. 294-295)

La tematica della paternità in Lessing è piuttosto rilevante. In diverse opere, come ad esempio in *Miss Sara Sampson*, il concetto di paternità è disconnesso dalla premessa biologica giacché il padre diventa una figura adottiva che elude il ruolo materno. Anche in *Minna von Barnhelm* notiamo la connotazione adottiva della paternità ma, in questo caso, tale ruolo può essere ricoperto da più personaggi. Tellheim indugia nell'idea di divenire padre assumendo il ruolo del suo amico deceduto, nonché capitano della cavalleria, Marloff:

> Ich werde es nicht vergessen, daß ein Sohn von ihm da ist. Er wird mein Sohn sein, sobald ich sein Vater sein kann. (I, scena 6)
>
> [Non dimenticherò che ha lasciato un figlio. Sarà figlio mio, non appena potrò essergli padre.]

Nell'affermare la sua paternità e nel ricoprire il ruolo di tutore finanziario, Tellheim si erge al di sopra della figura materna, surclassandola, e sottolinea il legame restituendo alla vedova Marloff i soldi che il marito gli doveva. "Oder wollen Sie, daß ich die unerzogene Waise meines Freundes bestehlen soll? [...] Ihm gehört es, für ihn legen Sie es an." (I, scena 6)[74]. Esiste una madre, esiste una figura che possa prendersi cura del figlio (non orfano) di Marloff, eppure Tellheim insiste nel suo ragionamento.

Come abbiamo visto in precedenza, il concetto di trasferimento e scambio in *Miss Sara Sampson* avviene sempre a favore del padre; invece in *Minna von Barnhelm* notiamo una situazione più classica, nella quale è la prole a ricevere denaro dal genitore. Ciononostante, appare ovvio che il passaggio di eredità, nel caso di Tellheim, non può avvenire dato che versa in condizioni economiche disagiate e non può quindi assumere il ruolo paterno. Lessing pone un forte accento sull'immagine di Tellheim, il quale aggira come un ostacolo la moglie di Marloff per tentare di divenire il padre adottivo del legittimo figlio della donna

[74] [O vi aspettate forse che derubi l'orfano del mio amico? Quel denaro è suo, investitelo a suo favore.]

(Durrani, 1989, pp. 649-50). La mancanza di soldi, tuttavia, gli impedisce di vedere realizzate le proprie intenzioni e, al termine dell'opera, Tellheim non ricopre affatto il ruolo di padre adottivo, ma diviene il figlio adottivo del "padre" di Minna (o per meglio dire "Oheim").

Malgrado l'incapacità da parte di Tellheim di donare o trasferire fondi a un eventuale erede, il concetto di scambio e di passaggio non gli è estraneo poiché egli stesso si trova costretto a ricevere oboli che, tuttavia, non accetta di buon grado. Nell'estratto seguente è lampante l'imbarazzo provato da Tellheim nel vedersi offrire denaro dal suo sottoposto Werner che, dal canto suo, vive come un'offesa l'atteggiamento refrattario del protagonista.

> VON TELLHEIM: Es ziemt sich nicht, daß ich dein Schuldner bin.
> WERNER: ziemt das nicht? — Wenn an einem heißen Tage Wenn an einem heißen Tage, den uns die Sonne und der Feind heiß machte, sich Ihr Reitknecht mit den Kantinen verloren hatte, und Sie zu mir kamen und sagten: "Werner, hast du nichts zu trinken?" und ich Ihnen meine Feldflasche reichte, nicht wahr, Sie nahmen und tranken?-Ziemte sich das? — Bei meiner armen Seele, wenn ein Trunk faules Wasser damals nicht oft mehr wert war als alle der Quark! (*Indem er auch den Beutel mit den Louisdoren herauszieht und ihm beides hinreicht*.) Nehmen Sie, lieber Major! Bilden Sie sich ein, es ist Wasser. Auch das hat Gott für alle geschaffen. (III, scena 7)

> [TEL. Non sta bene che io sia tuo debitore. WER. Non sta bene? Quando, in una giornata che ci avevano resa rovente il sole e il nemico, il vostro staffiere si era perduto insieme con le fiasche e voi venivate da me e dicevate: Werner, hai niente da bere? e io vi porgevo la mia borraccia, è vero o no che non avevate difficoltà a prenderla e a bere? Stava forse bene, questo? Che io sia dannato se un sorso d'acqua putrida, in quei giorni, non valeva spesso più di tutta questa miseria (*tira fuori anche la borsa coi luigi d'oro e gli porge ogni cosa*). Prendete, caro maggiore! Fate conto che sia acqua. Anche il denaro Dio l'ha creato per tutti.]

In questo passaggio Werner paragona l'acqua all'oro e tali parole lasciano spazio ad alcune considerazioni sulla gerarchia dei poteri. Acqua e oro sono entrambi beni estremamente preziosi, benché il primo non sia soggetto alle severe regole dello scambio (l'oro viene contato, pesato ecc.). Werner ambisce a un ritorno ai valori classici, ad un mondo ideale in cui non è considerato disdicevole da parte di un superiore accettare doni dal proprio subordinato. Il modello agognato da Werner rispecchia un sistema in cui le gerarchie di classe non esistono e in cui uguaglianza e lealtà tra le parti siano maggiormente

evidenziate. I ducati e i Luigi d'oro appaiono notevolmente meno importanti e inadatti alla più democratica acqua ("für alle geschaffen"). I confini labili delle categorie di classe risvegliano in Werner un ricordo malinconico che affonda le proprie radici nella visione del corpo umano tipica dei primi decenni del Settecento, in cui esso viene considerato un sistema libero in cui i fluidi possono fluire privi di confini e limitazioni (Duden, 1987, pp. 165 e sgg.)[75].

Inoltre, osserviamo la grande importanza attribuita al concetto di guerra nella mente di Werner. Nello stato di guerra egli individua un mondo utopico, dal quale elimina volontariamente le figure femminili. Le distinzioni di genere, infatti, vengono praticamente annullate sul campo di battaglia che viene considerato un luogo neutro in cui le spinose tematiche uomo-donna rimangono offuscate. In *Minna von Barnhelm* esistono altri personaggi che vedono nella guerra quell'elemento capace di sgretolare alcune differenze, ma non sempre in senso positivo. L'oste, per esempio, è chiaramente contrariato dalle condizioni che la guerra spesso impone ai soldati; vivendo al di sopra dei propri mezzi perdono completamente il senso del denaro per poi pensare di sopravvivere alle spalle dei cittadini onesti (come l'oste):

> Sie wären alle belohnt, wenn sie darnach gelebt hätten. Aber so lebten die Herren, während des Krieges, als ob ewig Krieg bleiben würde; als ob das Dein und Mein ewig aufgehoben sein würde. (II, scena 2).

> [Lo sarebbero dal primo all'ultimo, se fossero vissuti come si deve. ma durante la guerra quei signori vivevano come se la guerra dovesse durare in eterno, come se la differenza tra il tuo e il mio fosse abolita per sempre.]

Per far sì che una società sia civilizzata ed equilibrata, è di fondamentale importanza che vengano mantenute le distinzioni che riguardano la proprietà, ossia ciò che viene posseduto dal singolo e ciò che viene posseduto dalla collettività. La visione dell'oste è rousseauiana poiché le differenze sociali in tempo di guerra vengono meno a scapito di chi non va in battaglia. Lo stesso Werner fatica ad adeguarsi alla società in tempo di pace dato che predilige l'acqua al denaro ed è ben consapevole che Tellheim potrebbe non restituirgli mai i soldi prestati[76].

---

[75] A tal proposito occorre sottolineare che l'aspetto interessante di *Minna von Barnhelm* e *Miss Sara Sampson* è caratterizzato dalla presenza di due visioni agli antipodi: quella del corpo umano percepito come sistema aperto (inizio Settecento) e come sistema chiuso (tardo Settecento).

[76] I pericoli posti da uno scambio illimitato sono osservabili anche nella figura di Riccaut de la Marlinière. Il suo comportamento è del tutto simile a quello di Werner ma, in effetti, diametralmente opposto: esattamente come il sergente offre il suo denaro senza alcuna garanzia di restituzione da

Le distinzioni di genere in *Minna von Barnhelm* sono incredibilmente nette ma tendono a frantumarsi poiché uomini e donne coesistono su diversi piani; entrambe le parti partecipano al discorso economico e sociale. Il concetto chiave che descrive il rapporto tra i due protagonisti, Minna e Tellheim, è il concetto di scambio. I due personaggi non solo si scambiano battute comico-tragiche ma anche beni materiali e anelli (di fatto, lo scambio degli anelli avviene addirittura prima che inizi la commedia). Sappiamo che il maggiore indossa un anello su cui è inciso il nome dell'amata e Minna altrettanto; inoltre sappiamo che gli anelli sono assolutamente identici fatta eccezione per i nomi incisi sul lato interno. Nel momento in cui gli anelli vengono scambiati (e di conseguenza anche i nomi dei relativi proprietari), assistiamo all'allentamento dei legami che intercorrono tra i due protagonisti visto che lo scambio degli anelli corrisponde allo scambio di ruoli che avviene nel quarto e quinto atto. Da ciò è possibile evincere che il primo scambio sancisce un rapporto alla pari, la promessa d'amore e l'impegno per una vita insieme espressa dai due amanti, mentre il secondo scambio, perpetrato[77] da Tellheim, ha lo scopo di pagare le spese poiché il maggiore versa in condizioni economiche disastrose. Con questo secondo scambio Tellheim rischia di attribuire a tale concetto una connotazione che va ben al di là di un accordo tra due persone che si amano: l'anello potrebbe, infatti, essere donato in cambio di denaro ma tale circostanza non si verifica dato che l'oste restituisce l'anello a Minna, la quale diviene sostanzialmente la fautrice e la vera protagonista della storia. A tal riguardo, Friedrich Kittler sottolinea come nel diciottesimo secolo il matrimonio acquisisca lentamente una valenza più attuale e inizi a distaccarsi da una visione più antica che vedeva nell'unione tra due persone una scelta culturale e familiare, e non come un legame meramente giustificato dall'amore tra due individui (1977, pp. 114-116). Tale visione si riflette nella problematica degli anelli che, in effetti, sono permeati da una doppia valenza, una privata e una pubblica. Tale considerazione si differenzia perfettamente nell'interpretazione del matrimonio da parte di Minna (legame profondo tra due persone) e Tellheim (legame atto alla funzione pubblica e sociale). Tuttavia, mentre Minna possiede un animo maggiormente elastico ed incline al cambiamento, in cui il concetto di scambio

---

parte di Tellheim, Riccaut non si fa scrupoli nell'accettare soldi da Minna lasciando intendere velatamente che non salderà questo debito. "Donnez toujours, Mademoiselle, donnez." (IV, scena 2). Il diplomatico francese ha un debole per i giochi d'azzardo (*Glücksspiele*) a causa dei quali si ritrova in bancarotta proprio perché non vi è alcuna garanzia che la somma messa in gioco (e quindi scambiata) venga poi restituita (ecco quindi un altro limite dello scambio illimitato). Analogamente, il gioco d'azzardo può avvenire anche con emozioni e sentimenti e non unicamente con beni materiali: è il caso dello stratagemma inscenato da Minna il quale contiene un grande fattore di rischio. Se la messa in scena (lo scambio dell'anello) dovesse durare oltre il dovuto, Minna potrebbe perdere per sempre Tellheim.

[77] Non a caso utilizzo il verbo 'perpetrare' dato che lo scambio viene letto e interpretato, almeno dal lettore, come un tradimento della parola data.

riguarda soprattutto la sfera emotiva e personale, Tellheim fatica a prendere in considerazione tale concetto, anzi, ne è spaventato. Lo si intuisce dalle sue parole a Werner:

> Man muß Soldat sein für sein Land oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird. Ohne Absicht heute hier, morgen da dienen, heißt wie ein Fleischerknecht reisen, weiter nichts. (III, scena 7)
>
> [Bisogna essere soldati per il proprio paese, o per amore alla causa per cui si combatte. Servire, senza un fine più alto, oggi qui, domani là, significa andare vagando come un garzone di beccaio, e basta.]

Tellheim cerca di dissuadere Werner dal prestare servizio in un esercito straniero poiché in questo gesto vede un tradimento verso la madrepatria malgrado l'ingente guadagno economico che questo 'scambio' contribuirebbe a concretizzare. Difatti, il soldato mercenario, esattamente come il denaro, viene scambiato tra vari eserciti causando così lo smantellamento di alcune differenze che Tellheim reputa sacrosante: i tratti peculiari delle singole nazioni[78].

Come abbiamo notato, lo scambio di ruoli che avviene nel quarto e quinto atto trae le sue origini nei primi due, in cui i dialoghi delle due protagoniste femminili sono permeati di metafore militari. I due atti finali, invece, sono teatro di uno scambio di identità e ruoli di genere da un punto di vista economico dato che osserviamo la restituzione dell'anello di Tellheim a Minna da parte dell'oste, la quale lo poi lo consegna a Franciska: "Es fällt mir noch etwas bei. *Sie zieht ihren Ring vom Finger*. Da, nimm meinen Ring, verwahre ihn, und gib mir des Majors seinen dafür." (IV, scena 5)[79]. Riflettendo su questo scambio di anelli è impossibile non ripensare ai timori dell'oste circa l'abolizione della proprietà personale: gli anelli sono divenuti indistinguibili e quando Minna restituisce uno degli anelli a Tellheim, egli non è in grado di affermare quale sia il suo quando Minna gli pone la spinosa domanda: "Welcher Ring ist es denn? Den ich von Ihnen habe, oder den Sie von mir? – Ist es denn nicht eben der, den ich in den Händen des Wirts nicht lassen wollen?" (V, scena 12)[80]. In questa scena Minna enfatizza la natura mobile dello scambio rispetto al

[78] Tellheim è un uomo d'onore e serve la sua patria per amore e patriottismo. Non può concepire tale tradimento, finanche per motivi economici. La visione pubblica che ascrive a qualsiasi aspetto della sua vita lo costringe a porre in secondo piano aspirazioni e affetti personali.

[79] [Anzi, mi viene in mente un'altra cosa. (*Si sfila l'anello dal dito*) Tieni, prendi il mio anello, custodiscilo tu, e dammi in cambio quello del maggiore.]

[80] Che anello è? Quello che mi avete dato voi o quello che vi ho dato io? Non è quello stesso che non ho voluto lasciare nelle mani dell'oste?].

diritto di proprietà statico cui Tellheim si sente naturalmente più avvezzo (benché sia il primo ad infrangerlo quando dà in pegno l'anello). Si evince che gli anelli siano segni tangibili di un scambio intangibile o quantomeno più astratto. Nell'astuto stratagemma messo a punto da Minna, osserviamo lo scambio dei ruoli di genere dei due protagonisti, dato che l'intento della donna è quello di mostrare a Tellheim quanto sia ridicolo il suo ruolo di militare prussiano, di indomito uomo d'onore. Anche Franciska, la fedele mano destra di Minna, ricopre un ruolo importante nel mutamento di Tellheim visto che è lei a fornirgli le giuste istruzioni per presentarsi con vestiti adeguati (con l'evidente finalità di attribuirgli un nuovo ruolo):

> Kommen Sie nicht so, wie Sie da sind, in Stiefeln, kaum frisiert. Sie sind zu entschuldigen, Sie haben uns nicht vermutet. Kommen Sie in Schuhen, und lassen Sie sich frisieren. – So sehen Sie mir gar zu brav, gar zu preußisch aus! (III, scena 10).
>
> [Non venite così come siete ora: in stivali, pettinato sì e no. Siete più che scusabile: non ci aspettavate. Oggi però venite in scarpette e fatevi acconciare bene i capelli. Così mi avete l'aria un po' troppo marziale, un po' troppo da prussiano!].

Inoltre, l'astuzia del piano di Minna risiede nell'effetto teatrale della comicità che decide di adoperare a scapito della figura di eroe tragico che Tellheim si ostina a recitare. Il maggiore è infatti convinto che il suo onore perduto sia la ragione per cui egli non sia degno di sposare l'amata. La saggezza e il buon senso vengono veicolati da Minna attraverso la risata, un gesto potentissimo che sottende la funzione primaria della commedia e che lo stesso Lessing tematizza nella *Hamburgische Dramaturgie*:

> Die Komödie will durch Lachen bessern...Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Morde, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. (1975, p. 363)

Questo importante passaggio ci mostra come la commedia non sia un'entità ingannatrice e di mascheramento, bensì un'interpretazione della realtà che va oltre le paratie della consuetudine, capace di illuminare tutto ciò che appare offuscato (*Bemäntelungen*) e smantellare i rigidi ruoli di genere (Becker-Cantarino, 2000, pp. 135-136). Il portamento prussiano e i vestiti militareschi di Tellheim nascondono un lato comico proprio come lo

scambio degli anelli e delle identità dei personaggi: in *Minna von Barnhelm* i ruoli vengono invertiti, comicità e tragedia si sovrappongono. Minna è la precipua personificazione di tale scambio poiché comprende la comicità nella tragedia vissuta da Tellheim e la tragedia che potrebbe scaturire dalla farsesca messa in scena architettata per il bene del suo amato. Il paragone con Otello sembra essere giustificato:

> Ich kam in dem festen Vorsatze, Sie zu lieben – ich liebte Sie schon! – in dem festen Vorsatze, Sie zu besitzen, wenn ich Sie auch so schwarz und häßlich finden sollte als den Mohr von Venedig. Sie sind so schwarz und häßlich nicht; auch so eifersüchtig werden Sie nicht sein. Aber Tellheim, Tellheim, Sie haben doch noch viel Ähnliches mit ihm! Oh, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! für alles andere Gefühl sich verhärten! – Hierher Ihr Auge! auf mich, Tellheim! (*Der indes vertieft und unbeweglich mit starren Augen immer auf eine Stelle gesehen*.) (IV, scena 6)[81]

> [Ci andai col fermo proposito di amarvi – del resto vi amavo già! –, col fermo proposito di farvi mio, anche se vi avessi trovato nero e brutto come il Moro di Venezia. Voi non siete così brutto e nero; e non sarete nemmeno così geloso. Eppure, Tellheim, Tellheim, voi gli assomigliate in molte cose! Oh, questi uomini feroci, inflessibili, che sanno solo fissare gli occhi sul fantasma dell'onore e sono refrattari a ogni altro sentimento! Volgete in qua i vostri occhi, Tellheim: su di me! (*Tellheim intanto, assorto e immobile, continua a fissare lo stesso punto*)].

Minna pone l'attenzione sugli uomini feroci e inflessibili che sanno solo "fissare gli occhi" sul fantasma dell'onore e sono refrattari a ogni altro sentimento. Essi, a differenza sua, non riescono a concepire l'aspetto ridicolo di un attaccamento eccessivo all'onore. Lo sguardo di Tellheim è fisso, paralizzato su un'unica realtà cristallizzata nei crismi di un'irreprensibilità granitica che, tuttavia, risulta stantia poiché incapace di concepire quelle *Vermischungen* di cui la realtà è permeata. A tale passaggio segue la risposta di Tellheim e il suo tentativo di mantenere ben salde quelle distinzioni che la dialettica e il teatro di Minna rischiano di erodere:

[81] Ancora una volta Minna critica fortemente l'atteggiamento tragico di Tellheim paragonandolo al Moro di Venezia. Il confronto, inizialmente pensato per conferma la ferma convinzione dei suoi sentimenti, si pone perfettamente in contrasto alla teoria dell'onore e alla fissità dell'animo e della vista. La disciplina e l'inflessibilità di Tellheim vengono fronteggiate dalla malleabilità di Minna e dal l'imperscrutabilità delle prospettive. Tuttavia, il paragone con il Moro fa riaffiorare in Tellheim il disappunto del soldato che presta servizio per un paese che non è il suo (dialogo con Werner).

> Aber sagen Sie mir doch, mein Fräulein: wie kam der Mohr in venetianische Dienste? Hatte der Mohr kein Vaterland? Warum vermietete er seinen Arm und sein Blut einem fremden Staate? (IV, scena 6).
>
> [Oh sì! Ma ditemi un po', signorina: come passò il Moro al servizio della Serenissima? Non aveva forse una patria? Perché cedette il suo braccio e il suo sangue a un paese straniero?].

I confini nazionali e le distinzioni vengono ribaditi con insistenza quasi patologica e Tellheim tenta di rafforzare il proprio ragionamento parlando di "Vaterland", probabilmente nella speranza di attribuire a tali distinzioni un supporto paternalistico e anacronisticamente profondo che, tuttavia, rischia di naufragare davanti alla modernità di Minna. Difatti, nel quinto atto assistiamo al crollo di tali distinzioni e alla trasformazione dell'identità di genere. Nella fattispecie notiamo un'inversione del ruolo comico e tragico tra il protagonista maschile e la protagonista femminile. Minna assume il tono tragico di Tellheim e gli propone una situazione del tutto simile a quella che il maggiore le aveva precedentemente presentato (difficoltà economiche e perdita dell'onore), al fine di mostrargli l'assurdità del suo ragionamento (Lange, 2008, pp. 3-4). Tellheim è infatti costretto, quasi contro il suo volere, ad assumere un tono comico poiché la sua ostinata recita si trasforma in un tentativo grottesco di convincimento nei confronti di Minna. Nel passaggio seguente notiamo i toni drastici a cui Tellheim si appiglia disperatamente per conservare e ampliare la portata delle sue emozioni.

> Ärgernis und verbissene Wut hatten meine ganze Seele umnebelt; die Liebe selbst in dem vollesten Glanze des Glückes konnte sich darin nicht Tag schaffen. Aber sie sendet ihre Tochter, das Mitleid, die, mit dem finstern Schmerze vertrauter, die Nebel zerstreuet und alle Zugänge meiner Seele den Eindrücken der Zärtlichkeit wiederum öffnet. (V, scena 5)
>
> [Stizza e rabbia repressa mi avevano offuscato tutta l'anima; lo stesso amore, in tutta la luce della sua felicità, era incapace di portarvi lume. Ma l'amore mi manda sua figlia, la compassione, che, più familiare con la tetra sofferenza, disperde le nebbie e riapre tutti gli accessi della mia anima alle impressioni della tenerezza.]

Notiamo persino l'utilizzo del termine "Mitleid", concetto pregno di importanza e significato nella letteratura e nel pensiero tedesco e a cui Lessing attribuisce una certa

rilevanza, in primis per la sua capacità di disappannare le altre emozioni e liberare l'anima dai sentimenti che tendono ad offuscarla[82]. È quindi singolare osservare che la rimozione di tali offuscamenti per mezzo della tragedia si verifichi proprio in virtù di un ulteriore occultamento: l'inganno congeniato da Minna. Analogamente, il momento in cui Marwood rivela la sua vera identità a Sara coincide con l'esatto momento in cui indossa un'altra maschera. In questo modo, tragedia e commedia non risultano così facilmente distinguibili o, per lo meno, notiamo un sovrapporsi dei due generi relativamente regolare.

L'intercambiabilità che si verifica tra commedia e tragedia può essere attribuita anche ai ruoli di genere. Minna è in grado di separare la mascolinità dalla femminilità nel momento in cui il suo ruolo comico (femminile) si trasforma in un ruolo tragico (maschile), facendo sì che i confini identitari vengano superati. Minna recita un ruolo dentro un ruolo, una doppia *performance*, una duplice parte in cui le distinzioni di genere si dissolvono in una sovrapposizione (Haag, 2014, pp. 135-136). La grande differenza tra Minna e Tellheim è rappresentata dal fatto che il maggiore crede unicamente nell'abbattimento di certe distinzioni, ma non di tutte, come nel caso di Minna che invece concepisce differenze sia di carattere economico, identitario e personale. Lo si nota con chiarezza quando Tellheim, dopo aver tentato di convincere Minna a riprendersi l'anello che gli aveva restituito, pronuncia le seguenti parole: "Gleichheit ist immer das feste Band der Liebe. – Erlauben Sie, liebste Minna! – (*Ergreift ihre Hand, um ihr den Ring anzustecken.*)" (V, scena 5)[83]. Tellheim è disposto ad accettare la cancellazione delle differenze economiche e l'uguaglianza finanziaria; ma altre distinzioni, come quelle di genere, quelle tra uomo e donna, devono restare salde e intatte. A farlo ricredere ci penserà l'intraprendente Minna che utilizzerà la stessa motivazione avanzata da Tellheim (la perdita dell'onore dovuta alla mancata eredità da parte dello zio) per decretare l'impossibilità del matrimonio: avviene così l'inversione dei ruoli. In questo passaggio assistiamo alla trasformazione dell'identità di genere dato che, da parte di una donna, è inconsueto attribuire la perdita dell'onore a questioni economico-finanziarie (così come è invece più comune da parte di un uomo). In questo caso, la definizione di onore maschile viene assorbito da un personaggio femminile che dimostra quanto i ruoli possano effettivamente essere invertiti e, di conseguenza,

[82] Nei suoi scritti teorici, Lessing elabora in maniera circostanziata il concetto di Mitleid nell'ambito della tragedia, sottolineandone l'importanza in alcune lettere del 1756 indirizzate a Mendelssohn e Nicolai: "Sie [die Tragödie] soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht blos lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern soll uns so weit fühlbar machen, daß der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten, rühren und für sich selbst einnehmen muß." [(2003). Einleitung. In *Lessings Theorie der Tragödienwirkung: Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik* (pp. 1-20). Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag. https://doi.org/10.1515/9783110915181.1)].

[83] [L'uguaglianza è sempre il più saldo vincolo dell'amore. Permettete, Minna cara! (*Le prende la mano per infilarle l'anello*).]

eguagliati. Difatti, vediamo la concretizzazione del ragionamento precedente attraverso la domanda che Minna pone a Tellheim: "Wollen Sie es wagen, Ihre eigene Rede in meinem Munde zu schelten?" (V, scena 9)[84]. La protagonista si appropria delle parole e dei concetti espressi da una figura maschile, poi pronunciati da una figura femminile ed ora restituiti al mittente sotto forma di sfida.
Alla provocazione di Minna, Tellheim reagisce fortemente, quasi come se si sentisse minacciato dall'improvviso scambio di ruolo e dalla sagacia della giovane donna.

> Sophistin! So entehrt sich das schwächere Geschlecht durch alles, was dem stärkern nicht ansteht? So soll sich der Mann alles erlauben, was dem Weibe geziemet? Welches bestimmte die Natur zur Stütze des andern? (V, scena 9).
>
> [Piccola sofista! Dunque il sesso debole, secondo voi, si disonora quando fa ciò che non si addice a quello forte? L'uomo, perciò, dovrebbe permettersi tutto ciò che sta bene a una donna? Quale dei due sessi la natura ha destinato a sostenere l'altro?].

Siamo testimoni, quindi, di una Minna sofista e un'Orsina filosofa, due donne nate dalla penna di Lessing, capaci di sovvertire i paradigmi della società tedesca, di invertire le parti ed erodere i confini dei ruoli di genere attraverso l'uso spigliato del linguaggio e della ragione, espugnando cioè un territorio convenzionalmente maschile. Tellheim tenta ovviamente di fronteggiare questo 'attacco', questo pericoloso sovvertimento facendosi forza di un concetto che, ancora oggi, viene invocato per giustificare una vasta gamma di distinzioni, comprese quelle di genere: la natura.
Minna si guadagna l'appellativo di "Sophistin" sicuramente in virtù di un aspetto pratico (la sostituzione dell'anello) ma anche, e soprattutto, per la sua capacità di traslare da uno scenario comico ad uno tragico, da un ruolo femminile ad uno maschile e per l'appropriazione di un linguaggio veicolato in prima istanza dal sesso opposto che, in questo caso, rappresenta il massimo sostenitore delle distinzioni tra uomini e donne[85]. Da questo frangente, infatti, il confronto fra i due sessi si fa più serrato e assistiamo ad una trasformazione dell'identità di genere per mezzo del linguaggio utilizzato e, di conseguenza, della *forma mentis*. La sfida lanciata da Minna sortisce l'effetto sperato dato che Tellheim si rifiuta di proseguire il dialogo con l'amata e opta per una lettera in cui le annuncia che non potrà sposarla. Diffidenza e sospetto sono i sentimenti che il maggiore

[84] [Posate biasimare le vostre stesse parole, quando escono dalla mia bocca?].
[85] Secondo Tellheim gli uomini parlano un linguaggio di un certo tipo e le donne ne utilizzano uno di tutt'altra natura. Minna ne dà prova contraria.

nutre di fronte a questa nuova situazione; una donna che si impadronisce di un linguaggio maschile a dimostrazione della forte miopia (e a tratti il triviale opportunismo) di chi lo utilizza da tempo immemore. Per tali motivi, infatti, il maggiore si appella alla lingua scritta (una lettera per l'appunto) che non consente una diretta appropriazione del linguaggio; rappresenta anzi una sorta di monologo in cui l'autore può ragionare, inferire e trarre conclusioni senza temere di essere interrotto o indotto a rispondere di fronte ad eventuali incongruenze (Werner, 1984, p. 51). Tellheim si rifugia nella forma scritta, nel carattere epistolare delle parole, sottraendosi alla forma orale, dimensione linguistica che maggiormente si addice ad un uomo poiché diretta. Così facendo, il maggiore è ingenuamente inconsapevole di aver confermato le teorie di Minna. Tellheim, ritenendo di aver ovviato il problema, non comprende, in effetti, di essersi consegnato ai ragionamenti e ai sillogismi formulati da Minna e di essere caduto nella sua rete finemente intessuta. Convinto di avere la situazione in pugno, è invece ignaro di essersi anche lui reso responsabile di una trasformazione di genere, ritrovandosi ad indossare il ruolo di un personaggio 'femminile' (la scrittura di una lettera e il sottrarsi ad un confronto diretto).

La reazione di Minna e Franciska è del tutto interessante. Le due amiche decidono di restituire la lettera assicurando a Tellheim di non averla letta, benché il sigillo sia stato spezzato. Se per Horst l'apertura della ceralacca simboleggia un'ulteriore occasione di scambio, ossia che le parole scritte transitano da un personaggio ad un altro (2003, p. 54), ritengo che l'apertura del sigillo e il fatto che Franciska neghi la lettura del contenuto della lettera abbiano, in realtà, un fine più articolato. Credo che questo passaggio rappresenti un espediente volto a far proseguire l'inganno progettato da Minna e dalla sua dama di compagnia; un gesto studiato per confondere ulteriormente il maggiore e, soprattutto, per non indietreggiare di fronte alle condizioni da lui avanzate. Se il contenuto di uno scritto non viene letto, le condizioni al suo interno non possono essere soddisfatte né tantomeno essere recepite dall'eventuale destinatario. Minna e Franciska vogliono dimostrare che Tellheim non può farla franca con una lettera né sperare che chi la riceve si dimostri accondiscendente e accetti le istanze rese note. Minna non è una fanciulla sprovveduta che china la testa in segno di sottomissione di fronte alle richieste scritte da un uomo. Inoltre, Tellheim non può accettare la dimensione del dubbio in cui Franciska lo relega con le sue parole proprio perché è fortemente condizionato da una condotta che deve essere incontrovertibilmente onorevole. Ne consegue che anche la *Kammerjungfer* acquisisce un ruolo sempre più attivo nella vicenda poiché manipola la realtà e, come Minna, si appropria di un linguaggio maschile.

Il passaggio in cui l'oste tenta di reperire informazioni sulle due donne fingendo che siano disposizioni volute dalla polizia prussiana dimostra come questo personaggio maschile manipoli il linguaggio per fini personali; tuttavia Franciska lo ripagherà appunto con la stessa moneta.

> Wir Wirte sind angewiesen, keinen Fremden, wes Standes und Geschlechts er auch sei, vierundzwanzig Stunden zu behausen, ohne seinen Namen, Heimat, Charakter, hiesige Geschäfte, vermutliche Dauer des Aufenthalts und so weiter gehörigen Orts schriftlich einzureichen[86]. (II, scena 2)
>
> [Noi albergatori abbiamo l'ordine di non dare alloggio per ventiquattr'ore a nessun forestiero, di qualunque ceto e d'ambo i sessi, senza comunicare per iscritto alle autorità competenti nome, patria, professione, motivo della sua permanenza, presunta durata del soggiorno e così via.]

La risposta di Franciska a questo passaggio è un autentico atto di affermazione identitaria. Dinanzi allo svilimento della sua persona tramite l'appellativo *Kammerfrau*, la donna corregge l'oste con prontezza di spirito, fornendo dettagli esatti e precisi sulla sua identità e discendenza. Inoltre, Franciska rende noto il proprio cognome, elevandosi così al di sopra del classico ruolo di serva poiché, nelle opere di Lessing, i servitori vengono identificati solo tramite il nome. La giovane donna aggiunge informazioni sull'età e sull'istruzione ricevuta ponendosi allo stesso livello di Minna. Le due donne si equivalgono e Minna non cerca mai di esercitare qualsiasi forma di prevaricazione o prepotenza nei confronti di Franciska.

> Nun, Herr Wirt, so setzen Sie anstatt Kammerfrau, Kammerjungfer. – Ich höre, die Polizei ist sehr exakt; es möchte ein Mißverständnis geben, welches mir bei meinem Aufgebote einmal Händel machen könnte. Denn ich bin wirklich noch Jungfer, und heiße Franciska; mit dem Geschlechtsnamen, Willig; Franciska Willig. Ich bin auch aus Thüringen. Mein Vater war Müller auf einem von den Gütern des gnädigen Fräuleins. Es heißt klein Rammsdorf. Die Mühle hat jetzt mein Bruder. Ich kam sehr jung auf den Hof, und ward mit dem gnädigen Fräulein erzogen. Wir sind von einem

[86] Osserviamo il tono cerimonioso dell'oste in una scena che vuole irridere le consuetudini della Prussia fridericiana. Fino al terzo atto (e durante la sua ricomparsa nel V) l'oste si rivolge a Franciska con"figliuola" o "bella figliuola". Deriso, si appella all'autorità superiore e irride un termine caro a Lessing ("mitleidig", Die Kammerjungfern aus Sachsen, gnädiges Fräulein, sind wohl sehr mitleidig. II, scena 2). Franciska ne ammira inizialmente la cortesia e gli si rivolge con il "Lei" (Er), utilizzato tipicamente nei confronti dei sottoposti, ma poi prende le distanze e utilizza il "Sie" quando giunge il momento di definire il suo stato civile.

> Alter; künftige Lichtmeß ein und zwanzig Jahr. Ich habe alles gelernt, was das gnädige Fräulein gelernt hat. Es soll mir lieb sein, wenn mich die Polizei recht kennt[87].
> (II, scena 2).
>
> [Allora, signor oste, invece che dama di compagnia scrivete damigella di compagnia. Voi dite che la polizia è un po' pignola: bene, non vorrei che sorgesse un malinteso che un giorno mi procurasse delle noie al momento di fare le pubblicazioni matrimoniali. Perché io sono ancora damigella, davvero, e mi chiamo Franciska, di cognome Willig, Franciska Willig. Anch'io sono della Turingia. Mio padre era mugnaio in uno dei poderi della signorina. La località si chiama Klein-Rammsdorf. Il mulino ora è passato a mio fratello. Venni accolta giovanissima alla fattoria padronale e fui allevata insieme con la signorina. Siamo tutt'e due della stessa età: alla prossima Candelora compiremo ventun anno. Mi hanno insegnato le stesse cose che hanno insegnato alla signorina. Ci tengo molto che la polizia mi conosca bene.]

Notiamo quindi che a un primo momento, in cui Franciska è molto spigliata e loquace poiché intenta ad affermare la propria identità, ne segue un secondo in cui priva l'oste delle informazioni di cui vorrebbe essere messo a conoscenza, assumendo un atteggiamento molto vago. A detta dell'oste, la polizia non solo vuole ottenere informazioni personali, ma vuole altresì essere informata su fatti e dettagli segreti: "die Polizei will alles, alles wissen; und besonders Geheimnisse." (II, scena 2)[88]. Come poc'anzi menzionato, Minna e Franciska si difendono dinanzi a questa autorità onnisciente a cui, proprio come per il padre in *Miss Sara Sampson*, viene attribuito un forte potere proprio perché rimane celata. Per prevalere su una forma di controllo nascosta è necessario appellarsi ad un'altra della stessa natura: Minna resiste alla pressione di questa mano invisibile chiamando in causa l'autorità del suo "Oheim", anch'egli assente ed invisibile fino al termine dell'opera.

---

[87] Mentre Minna incarna la figura della donna razionale e passionale, in Franciska il lato raziocinante e stratega è più marcato. Nella scena in cui l'oste bussa alla camera delle due ragazze, Franciska si comporta con destrezza, da una parte adulando l'oste e dall'altra cercando di fuorviarlo dal suo compito: reperire informazioni sugli ospiti. Non indietreggia davanti all'autorità delle leggi prussiane e si trasforma nella protagonista del dialogo, conducendo il ritmo della conversazione. In questa scena notiamo anche quanto Franciska tenga alle proprie origini e, soprattutto, all'educazione ricevuta, identica a quella impartita a Minna. Franciska non è timida e parla liberamente, dicendo all'oste cosa non ha gradito. Non è intimorita dalla convenzione e sovverte il modello tradizionale con una sincerità disarmante. Un aspetto rilevante è il passaggio dalla forma 'Er' al 'Sie' per sottolineare che il suo stato sociale è una questione importante. La sua discendenza e la consapevolezza sono un argomento serio che non ammette toni scherzosi o giochi di astuzia. In questa scena sembra che l'ultimo destinatario del messaggio sia l'oste piuttosto che la polizia. Franciska vuole metterlo al corrente di chi si trova davanti e con chi ha e avrà a che fare: con una donna che ha coscienza di sé, una ragazza che non si inginocchia ai canoni dell'epoca e che non rinuncerà alla propria soggettività. Franciska è una femminista.

[88] [La polizia vuole sapere tutto, e in particolare i segreti.]

> Er wird auf Ihre Fragen besser antworten können. Er wird wissen, wem und wie weit er sich zu entdecken hat; was er von seinen Geschäften anzeigen muß und was er davon verschweigen darf. (II, scena 2).
>
> [Lui sarà in grado di rispondere meglio alle vostre domande. Saprà a chi e fino a che punto rivelare le nostre faccende, che cosa bisogna dire e che cosa si può tacere.]

Contrapponendo l'autorità invisibile dello zio all'autorità poliziesca invocata dall'oste, Minna riesce a eludere le domande indiscrete, evitando così di compromettersi. Ciononostante, la stessa Minna è versata nell'arte di manipolare l'invisibile e il visibile poiché, con l'aiuto di Franciska, scambia il suo anello con quello di Tellheim per scopi personali, invertendo così i ruoli di genere, assottigliando il confine di proprietà e ampliando il concetto di appropriazione. Gli anelli, infatti, rappresentano oggetti legati alla sfera della visibilità e dell'invisibilità dato che sul lato interno sono incisi i nomi dei relativi proprietari (quindi l'identità è nota), mentre all'esterno non mostrano alcun segno di distinzione. Tale aspetto conferisce loro una doppia valenza: il valore affettivo tra due persone note che si scambiano una promessa e il valore economico come ci viene dimostrato da Tellheim, bisognoso di liquidità. In *Minna von Barnhelm*, l'anello è connotato da ambivalenza e ambiguità e contribuisce alla creazione di una realtà confusa. Lo scambio provoca un ulteriore fraintendimento quando Tellheim ordina a Just di riprendere l'anello che aveva precedentemente consegnato all'oste. Just si intromette in una discussione tra il maggiore e la giovane donna al fine di informarlo che Minna sarebbe già in possesso di quell'anello, inducendo il maggiore a credere che l'intenzione dell'amata fosse quella di interrompere la relazione. Tellheim vede in questa interpretazione errata una sorta di epifania: "Nun, so sei es wahr! – Welch schreckliches Licht, das mir auf einmal aufgegangen! – Nun erkenne ich Sie, die Falsche, die Ungetreue!" (V, scena 10)[89].
Esattamente come accade in *Miss Sara Sampson*, in cui Marwood non viene riconosciuta e viene ventilata un'ipotesi vendicativa, anche in *Minna von Barnhelm* notiamo un'analogia nel momento in cui Tellheim considera Minna una traditrice. Ne consegue che il maggiore rischia di trasformare la commedia inscenata dalla protagonista in una tragedia che però viene prontamente evitata grazie alla spiegazione della giovane donna, che riesce così a riequilibrare le sorti dell'opera. "O Komödiantinnen, ich hätte euch doch kennen sollen." (V, scena 12)[90]. Sono queste le parole pronunciate dal maggiore non appena si rende conto

[89] [E va bene: sia dunque vero! Che terribile luce mi si è accesa dentro a un tratto! Ora ho capito chi siete, donna falsa, sleale!].
[90] [Oh voi due commedianti, avrei dovuto riconoscervi!]

dell'equivoco; la frase di Tellheim dimostra come il maggiore abbia finalmente compreso i ruoli comici di Minna e Franciska[91].

L'alternarsi tra tragedia e commedia è quindi facilitato dal linguaggio e dalla (mis)interpretazione dei concetti e non da un cambio del vestiario come è maggiormente comune nella tradizione teatrale. Infatti, il mezzo tramite cui Minna reagisce alla tragicità di Tellheim è rappresentato dalle parole:

> Der Beweis liegt vor uns. Ihre lachende Freundin beurteilet Ihre Umstände weit richtiger als Sie selbst. Weil Sie verabschiedet sind, nennen Sie sich an Ihrer Ehre gekränkt; weil Sie einen Schuß in dem Arme haben, machen Sie sich zu einem Krüppel. Ist das so recht? Ist das keine Übertreibung? Und ist es meine Einrichtung, daß alle Übertreibungen des Lächerlichen so fähig sind? (IV, scena 6)
>
> [E la prova è a portata di mano. La vostra amica, ridendo, giudica la vostra situazione assai più giustamente di voi. Perché vi hanno congedato vi dite offeso nell'onore; perché vi hanno ferito a un braccio vi considerate un invalido. Vi sembra giusto? Non è un'esagerazione? È forse colpa mia, se tutte le esagerazioni sono soggette alla ridicolo?].

Minna sostituisce e reinterpreta le parole di Tellheim e tale scambio provoca una 'crisi' di identità e una ricostruzione dei significati. Un ulteriore esempio estremamente polarizzato di inversione e distinzione è rappresentato ancora una volta da Riccaut de la Marlinière. Sia Tellheim sia Riccaut si oppongono al gioco di sostituzione di Minna, benché il maggiore, a differenza del francese fraudolento, tenti di restaurare il significato originale delle parole e di arrestare il costante sovrapporsi di ruoli che mina la base del sistema in cui crede fortemente.

> Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissen, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffnen – (IV, scena 6).
>
> [No, signorina, voi potrete giudicare assai bene di qualunque cosa, ma non di questo. L'onore non è la voce della nostra coscienza, non è la testimonianza di pochi onesti…].

[91] Cfr. Aikin, Judith P. "Who Learns a Lesson? The Function of Sex Role Reversal in Lessing's Minna von Barnhelm." *Women in German Yearbook* 3 (1987): pp. 47–61. http://www.jstor.org/stable/20688685.

È opportuno ribadire che per Tellheim l'onore è il principio fondamentale su cui si basano tutte le interazioni sociali ed è anche l'unico valore tramite cui possono verificarsi differenze e distinzioni. Qualora mancasse l'onore in una data questione, essa non ha motivo di esistere. Benché Minna, in realtà, ribadisca l'importanza del concetto di onore: "Nein, nein, ich weiß wohl. – Die Ehre ist – die Ehre." (IV, scena 6)[92], la protagonista si distanzia dai termini in cui Tellheim lo concepisce. Come è possibile ritenere l'onore un valore universale se, tuttavia, ne viene modificato il significato profondo in base al genere? Come può essere universale se è differente per uomo e donna? L'intento di Minna è sì ribadire l'universalità dell'onore in termini teorici ma vuole anche chiarire a Tellheim che diviene relativo nelle sue applicazioni pratiche. Le distinzioni che Tellheim accetta nel suo mondo ideale sono differenze che consolidano il potere maschilista e patriarcale di cui egli è chiaramente depositario; ciò a cui lui è veramente contrario è il sovvertimento dei privilegi maschili a favore del mondo femminile. Tellheim non diffida delle distinzioni in generale, ma solo di quelle che abbattono le differenze di genere, quelle che restringono il divario tra uomo e donna invece di ampliarlo. Tellheim teme l'equiparazione tra uomo e donna tant'è che è persino costretto a ritrattare le sue considerazioni sull'universalità dell'onore, sostenendo che i principi su cui si basa l'onore maschile sono totalmente differenti rispetto a quelli su cui si fonda l'onore femminile.

Ute Frevert sostiene che nella Germania del diciottesimo e diciannovesimo secolo, il concetto di onore funge da elemento distintivo per le questioni sociali. L'onore è, quindi, un valore universale che però trova applicazioni differenti in base alla professione, al genere e allo stato sociale. Col passare degli anni, ad una graduale riduzione delle differenze sociali segue una conseguente frammentazione del concetto di valore poiché crollano le chiare distinzioni di un tempo. La diretta ed essenziale conseguenza di tale processo è la relativizzazione del concetto di onore che contribuisce altresì a sgretolare la credenza secondo cui l'onore determini le fondamenta normative di un determinato gruppo identitario (1995, pp. 169-175).

Da ciò si comprende la natura incredibilmente moderna di Minna, nella cui figura il concetto di onore è associabile all'individuo stesso, cioè a caratteri interni (e non esterni, dettati dalla società). L'onore per Minna è molteplice poiché è legato alla sfera della soggettività e in lei coesistono più soggetti grazie alla performance teatrale. Assumendo un'identità comica e tragica e inducendo Tellheim a fare lo stesso, Minna si fa portavoce di un concetto di onore molto più relativo, capace di depotenziare l'univocità tossica del

[92] [No, no, lo so bene. L'onore è… l'onore!].

termine basata sulle categorie identitarie imposte da un retaggio culturale arcaico. In questi termini viene altresì indebolito il rigido *status quo* di figura femminile che le viene convenzionalmente attribuito e si verifica un *reenactment* dei ruoli di genere. Minna, infatti, veste i panni di un personaggio maschile intriso di tragicità e contribuisce attivamente alla reinterpretazione di un linguaggio ritenuto inflessibile e codificato unicamente dall'universo maschile.

Minna von Barnhelm racchiude in sé l'arbitrarietà dei ruoli di genere e la protagonista contribuisce alla trasformazione di genere e al sovvertimento dei canoni tradizionali, evidenziando il relativismo del concetto di onore dissociandolo dalla mascolinità intrinseca che per secoli lo ha definito.

Se consideriamo le due opere citate, notiamo la presenza di una figura paterna che, nel caso di *Miss Sara Sampson*, interrompe i processi di scambio, finisce per ottenere una nuova figlia e rimpiazzare la figura materna, mentre nel caso di *Minna von Barnhelm* la figura paterna "Oheim" agisce sotto forma di *deus ex machina* ponendo anch'egli fine all'illusione teatrale messa in scena da Minna. Lo zio è il personaggio che, in ultima istanza, fornisce una soluzione ai fraintendimenti e garantisce che il matrimonio tra i due innamorati possa avvenire. Tuttavia, benché il conte di Bruchsall ponga un freno all'inversione dei ruoli e di linguaggio che rischia di trasformare la commedia in tragedia, lo zio rappresenta un ulteriore esempio di come il concetto di scambio sia presente nell'opera. Egli, infatti, si identifica con la parola *Vater*. A differenza dello zio, Minna e Tellheim possiedono nomi individuali e sono riconoscibili tramite essi, mentre il termine 'padre' non è un nome proprio, ma è comune, e può essere utilizzato in base alla situazione. Non a caso, il nome Bruchsall rimanda ad un'immagine di frammentazione e instabilità forse associabile al concetto di paternità. Il conte viene identificato come *Vater* solo perché i termini 'padre' e 'zio' vengono scambiati e Minna lo nomina a Tellheim per la prima volta identificandolo con tre ruoli distinti:

> Er ist Ihr Freund. Er hat von zu vielen zu viel Gutes von Ihnen gehört, um es nicht zu sein. Er brennet, den Mann von Antlitz zu kennen, den seine einzige Erbin gewählt hat. Er kömmt als Oheim, als Vormund, als Vater, mich Ihnen zu übergeben.
> (IV, scena 6).

> [Ora vi è amico. Troppa gente gli ha parlato troppo bene di voi perché non lo sia. Arde dal desiderio di conoscere personalmente colui che ha scelto la sua unica erede. Viene qui in qualità di zio, di tutore, di padre per consegnarmi a voi.]

Il termine "als" è di fondamentale importanza poiché racchiude in sé la *performance* teatrale e sottolinea che il conte riveste un ruolo e recita parti diverse in maniera occasionale. Tale arbitrarietà dà adito a sostituzioni ipotetiche, seppur talvolta concrete; Bruchsall è un individuo che incarna individualità differenti come accade per gli attori. La paternità e l'onore, proprio come ci spiega Minna, non sono criteri universali ma subordinati ad una dimensione relativa (Horst, 2003, pp. 60-63). A sostegno di quanto detto, nel quinto atto Minna identifica il conte con una serie di appellativi che corroborano l'inconsistenza del suo ruolo nelle veci di figura paterna: "Wem entgegen?" è la domanda che Tellheim le pone e a cui Minna risponde come segue:

> Dem Grafen, meinem Oheim, meinem Vater, Ihrem Vater – Meine Flucht, sein Unwille, meine Enterbung – hören Sie denn nicht, daß alles erdichtet ist? – Leichtgläubiger Ritter! (V, scena 12).
>
> [Al conte, a mio zio, a mio padre, a vostro padre. La mia fuga, il suo sdegno, l'avermi diseredata... non capite che è tutta un'invenzione? Cavaliere credulone!]-

In questo passaggio importante, il termine "Vater", che dovrebbe rappresentare la risoluzione a una questione spinosa, viene associato al termine "Flucht" a sottolineare, invece, l'inganno e l'illusione che esso racchiude. La vicinanza di questi termini compromette enormemente l'autorevolezza che la parola 'padre' dovrebbe evocare e ne scaturisce un significato più instabile: la paternità è infatti inventata, la figura paterna è immaginaria (*alles ist erdichtet*). Inoltre, l'uso dei possessivi contribuisce a consolidare la confusione presente (*Mein Vater und Ihr Vater!*).

Nel finale, notiamo un vero e proprio scambio di nomi e di identità: il conte chiama Minna "Meine Nichte, meine Tochter", a cui la donna risponde con "Mein Vater", stesso appellativo utilizzato da Tellheim che conferma la sua posizione di figlio (immaginario) nei confronti di Bruchsall.

Tale processo non solo evidenzia l'arbitrarietà delle relazioni familiari, ma pone altresì l'accento sull'interscambiabilità di parole e concetti. Esiste, tuttavia, un passaggio in cui il conte si identifica in modo preciso nei confronti di Tellheim, dimostrando di essere una figura maschile e militaresca che concepisce l'onore come demarcatore universale per gli scambi di qualsivoglia natura (visione condivisa da Tellheim):

> Ich bin sonst den Offizieren von dieser Farbe (*auf Tellheims Uniform weisend*) eben nicht gut. Doch Sie sind ein ehrlicher Mann, Tellheim; und ein ehrlicher Mann mag stecken, in welchem Kleide er will, man muß ihn lieben. (V, scena 13).
>
> [Di solito non vedo con troppa simpatia gli ufficiali che indossano codesti colori (*indica l'uniforme di Tellheim*). Però voi siete un galantuomo, Tellheim; e un galantuomo, qualunque abito vesta, si è costretti ad amarlo.]

In conclusione, pare che l'opera ci induca a riflettere sulla mascolinità e sulla femminilità, sulla commedia e sulla tragedia, spingendoci a chiederci se siano concetti rigidi e stabili oppure se siano frutto di una costante trasformazione, inclini al cambiamento tramite il sovrapporsi di parole, ruoli e identità di genere. Persino l'ultima frase pronunciata da Werner è intrisa di ambivalenza e potenzialità: "Über zehn Jahr' ist Sie Frau Generalin oder Witwe!" (V, scena 15)[93]. Anche in questo passaggio finale è possibile osservare come i confini tra commedia e tragedia siano labili; i processi di scambio ed inversione accompagnano il lettore fino al termine dell'opera. In *Miss Sara Sampson*, invece, il genere del testo è ben definito. Ciononostante, esiste un aspetto fondamentale che prevale in entrambe le produzioni: la performatività delle protagoniste femminili.
Marwood e Minna contribuiscono a frantumare le rigidità di genere recitando parti e ruoli diversi, talvolta opposti. Le due donne non mettono in questione le norme estetiche unicamente tramite il loro agire, bensì grazie alla loro capacità di interagire con gli altri personaggi e di instaurare rapporti *inter-* e *intra*genere, dando vita a modelli di soggettività in forte contrasto con una concezione statica di identità. Essa non è racchiusa in un unico personaggio, esattamente come un unico personaggio non può includere un'unica identità di genere, ma personifica cambiamenti e trasformazioni.

4. Il conflitto tra *eros* e *ethos* in Emilia Galotti

Analizziamo ora l'ultima opera di Lessing presa in considerazione in questa tesi. La vicenda di Emilia Galotti trae le sue origini e i suoi temi principali dall'opera *Ab urbe condita* o *Storia di Roma* dello storico latino Tito Livio, il quale narra di una giovane fanciulla, Virginia, uccisa dal proprio padre al tempo del conflitto degli ordini, uno scontro combattuto tra i plebei ed i patrizi nel periodo della Roma Repubblicana. La morte di Emilia sembra rifarsi alla morte di Virginia. Il decemviro Appio Claudio si invaghisce

[93] [Tra dieci anni sarete o la moglie di un generale, o vedova!].

della ragazza e tenta di corromperla con denaro e lusinghe. Lucio Virginio, padre di Virginia, decide di porre fine alla vita di sua figlia per evitare che finisca nelle mani bramose di Appio Claudio. Egli, insieme ad altri senatori, era in precedenza riuscito ad ottenere, in modo illegittimo, il potere su Roma. La disperata e crudele decisione di Lucio Virginio simboleggia la ripresa di potere e un atto di ribellione che andranno a ristabilire i rapporti politici precedenti[94]. A partire dal sedicesimo secolo la vicenda di Virginia è stata ripresa più volte nel panorama letterario europeo e Lessing è uno dei principali drammaturghi e critici a trovare questa narrazione di particolare interesse. In seguito al conferimento di un premio per la stesura di una tragedia in lingua tedesca (di cui Lessing ebbe notizia grazie all'amico Friedrich Nicolai), il drammaturgo partorisce l'idea di dare vita ad una sua personalissima Virginia. Nella sua storia, tuttavia, gli elementi politici e gli aspetti legati al potere sono subordinati al destino di una figlia che viene uccisa dal padre[95]. La decisione di escludere la maggior parte dei riferimenti alla vita politica e pubblica risiede nel fatto che la tragedia privata che la protagonista deve vivere è già di per sé straziante[96].

Lessing ambienta la tragedia *Emilia Galotti* in un piccolo principato italiano. Benché la figura del principe sia del tutto inventata, nell'Italia del quattordicesimo secolo esiste una dinastia regnante piuttosto conosciuta: i Gonzaga, padroni delle contee di Guastalla e Sabbioneta. Tuttavia, l'autore non è interessato a narrare le vicende di una nobile famiglia italiana che affonda le radici nel passato, ma il suo intento è fornire un'immagine veritiera della società tedesca dell'epoca in cui egli stesso è inserito. Per raggiungere i suoi obiettivi di denuncia contro l'assolutismo dei piccoli ducati e di rappresentazione autentica della società tedesca del tardo Settecento, Lessing deve prestare molta attenzione e trovare espedienti storici per non destare sospetti, anche perché in quegli anni svolge la funzione di bibliotecario alla corte del duca Carlo Guglielmo Ferdinando di Brunswick-Wolfbüttel[97]. Benché non si possa affermare che il principe Ettore sia la manifestazione letteraria del duca Carlo I, è possibile osservare diverse analogie e parallelismi tra le due figure. Il duca, infatti, è rinomato per i suoi atteggiamenti dissipatori e lascivi; un estimatore delle belle arti che intrattiene l'alta nobiltà grazie allo sfarzoso teatro di corte in cui vengono allestite

---

[94] Cfr. Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente. Hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart: Reclam Verlag, 1993. (Erläuterungen).

[95] La corrispondenza con Nicolai indica che nella prima stesura non fosse neppure presente il personaggio della contessa Orsina, di fondamentale importanza per analizzare le tematiche di genere che l'opera suggerisce.

[96] Lettera a Friedrich Nicolai (21/07/1758). Citazione da: Jan-Dirk Müller, *Erläuterung und Dokumente: G.E. Lessing, Emilia Galotti*, p. 40.

[97] Lettera a Friedrich Nicolai (21.07.1758.) Citazione da: Jan-Dirk Müller, *Erläuterungen und Dokumente: G.E. Lessing, Emilia Galotti*. Stoccarda 1993, Reclams Universal Bibliothek, p. 45.

dispendiose rappresentazioni. Lo stile di vita sontuoso del duca contempla ovviamente anche la piacevole compagnia di giovani amanti che devono compiacere il carattere volubile del nobile. Tra queste vi è un certa contessa Bresconi, conosciuta in un viaggio di formazione in Italia e condotta poi alla corte di Braunschweig la quale, secondo alcuni ritratti dell'epoca, potrebbe richiamare la figura della contessa Orsina. Un ulteriore esempio che aumenterebbe la somiglianza tra il duca e il principe è rappresentato dalla scelta, da parte Carlo I, di vendere i propri sudditi all'Inghilterra durante la guerra di indipendenza americana per rimpinguare le casse dello stato, a dimostrazione dell'atteggiamento disumano e misantropo del reggente. Carlo e Ettore rappresentano un modello di sovrano che inizia a imporsi in Germania al termine della Guerra dei trent'anni. Gran parte del territorio è costituito da piccoli, talvolta minuscoli, principati nei quali veniva instaurato un regime assoluto. Si ritiene che il principe in questione fosse il legittimo proprietario del territorio che comandava, benché non si possa parlare di condotta puramente dispotica. Il termine "assolutismo" deriva dal latino *ab legibus solutus* (sciolto dalle leggi) e il sovrano in questione si comporta esattamente basandosi su questo concetto; è il fautore di tutte le leggi all'interno dello stato ma, contemporaneamente, non è chiamato a rispettarle ed è l'unico a poterle infrangere. Tuttavia, un capo saggio sa benissimo di non poter cedere al libero arbitrio, altrimenti ne deriverebbe una condizione di caos estremo. Al contrario, il sovrano assoluto che prende con serietà il suo carico è soggetto a due leggi fondamentali non scritte: nei confronti di Dio e nei confronti del suo popolo[98]. Il primo obbligo è costituito dal diritto divino dei re, un principio giuridico secondo cui il monarca godrebbe di un'autorità direttamente legittimata da Dio, mentre il secondo è legato al concetto del 'buon regnare'; il sovrano infatti dovrebbe agire in modo oculato e responsabile, benché tale prassi non si verifichi di frequente. Persino il Re Sole, Luigi XIV, le cui azioni e decisioni venivano spesso prese d'esempio nei principati tedeschi, pone l'attenzione sul popolo che governa:

> ich habe das Wohl meiner Untertanen weit mehr im Auge als unser eigenes. Man kann sagen, daß sie ein Teil unserer eigenen Person sind; wir sind gleichsam das Haupt des Körpers, dessen Glieder sie sind. (1981, p. 143)[99]

Anche Federico II di Prussia esprime un'opinione simile, sottolineando che il bene del popolo rappresenta il primo dovere civico di un sovrano:

---

[98] Cfr. Willi, Jasper, *Lessing - Aufklärer und Judenfreund. Biographie.* Berlin: Propyläen, 2001.
[99] Ludwig XIV.: Memoiren (1668-1672). Citazione da: *Studienbuch Geschichte,* Volume 6. Stuttgart 1981, p. 143.

> seinem Vaterland zu dienen… Als Träger der höchsten Staatsgewalt hatte ich die Gelegenheit und die Mittel, mich meinen Mitbürgern nützlich zu erweisen[100].

Ciononostante, accade spesso che sovrani e figure di potere abbiano ben altre intenzioni quando si ritrovano ad occupare una posizione di comando, soprattutto quando vengono messi a repentaglio i loro interessi personali. Ecco di nuovo le parole di Federico II:

> Sie besetzen alle Stellen mit ihren Kreaturen, anstatt verdienstvolle Leute zu befördern, und suchen sich durch die große Zahl derer, die sie an ihr Schicksal ketten, auf ihren Posten zu befestigen. (1982, p. 605)[101]

Il modello descritto da Federico II si riscontra chiaramente nell'opera lessinghiana, benché l'assolutismo illuminato del re prussiano, secondo cui un sovrano deve essere in primis un servitore del cittadino e dello stato, non trovi grande riscontro nei principati tedeschi. In virtù del movimento illuminista, l'autorità della chiesa e le certezze diffuse dalla fede religiosa si indebolirono a tal punto che il diritto divino dei re venne ignorato da un numero sempre maggiore di sovrani che, invece, cominciarono a dedicarsi ai propri interessi mondani (Dann, 1992, p. 44). La vita di corte in *Emilia Galotti* rispecchia fedelmente l'assolutismo dei piccoli stati tedeschi a cavallo del diciottesimo e diciannovesimo secolo.

Il principe di Guastalla, Ettore Gonzaga, riceve un'ampia trattazione già nel primo atto, benché la sua descrizione diventi a mano a mano sempre più particolareggiata. Il principe altri non è che un sovrano assoluto; detiene ogni forma di potere e l'intero personale di corte è al suo servizio[102]. I suoi desideri sono ordini e i servitori hanno il compito di seguire le sue istruzioni e di fornire consigli e suggerimenti in caso di necessità. Fin dalla prima scena il lettore comprende che il principe non si assume le responsabilità che impone il suo ruolo e che non è all'altezza di tale definizione. Laddove vengano richiesti concentrazione e impegno, notiamo le prime defezioni da parte del monarca, il quale si occupa solo superficialmente delle gravose questioni burocratiche che rimangono ammucchiate sul suo tavolo e permette che le sue decisioni sia influenzate da futili motivi,

---

[100] Ibid.
[101] Friedrich II.: Politisches Testament. Citazione da: *Geschichte in Quellen*. München 1982, p. 605.
[102] Il principe Gonzaga possiede le caratteristiche di un reggente di stampo nazista. Oltre ad essere vanitoso ed egoista, egli è persino connotato da un'infantilità fanciullesca: mosso da capricci e desideri personali mostra interesse per oggetti e persone unicamente perché non sono ancora in suo possesso. Impadronitosi di ciò che gli manca, il suo interesse scema e si indirizza verso altro, costringendolo in un circolo vizioso di perenne superficialità e insoddisfazione.

come l'assonanza o le analogie di un nome (Emilia). Si tratta di un personaggio assenteista, che non presta attenzione ai doveri e ai compiti che dovrebbe assolvere: catturato dalla bellezza di una mattina, decide di disertare il consiglio di gabinetto. Persona e ruolo non coincidono, anzi sono caratterizzate da una forte discrasia; la primissima connotazione di genere che vorrei rilevare nell'analisi contrastiva tra figure maschili e femminili. Una simile discrepanza è osservabile nella scena in cui compare Conti. Nei confronti del pittore, Ettore appare come un raffinato mecenate interessato alle belle arti.

> Ich danke Ihnen, Conti; ich danke Ihnen recht sehr. — Und wie gesagt: in meinem Gebiete soll die Kunst nicht nach Brot gehen — bis ich selbst keines habe.
> (I, scena 4).

> [Grazie, Conti, vi ringrazio infinitamente... e come ho detto: dove comando io, l'arte non deve andare chiedendo il pane... almeno fino a quando io stesso non ne avrò più.]

Tuttavia, anche in questo frangente, la dicotomia tra ruolo e persona è lampante: in realtà il principe non possiede conoscenze artistiche né mostra particolare interesse alle elucubrazioni e riflessioni pronunciate da Conti. Inoltre, i dipinti presentati al principe, sono eseguiti dallo stesso pittore e mostrano, quindi, una qualità simile, ma i criteri secondo i quali Ettore valuta i ritratti scaturiscono esclusivamente dalle sensazioni ed emozioni personali che nutre per le donne raffigurate; non quindi tramite comprovate competenze artistiche. La valutazione di Ettore in merito ai due dipinti è influenzata dalla passione che nutre nei confronti di Emilia Galotti e osserva i due ritratti con un preconcetto già interiorizzato. Pare che il principe si sia invaghito della figlia del colonnello Odoardo Galotti e che voglia troncare la relazione con la contessa Orsina. Ciò che stupisce e, allo stesso tempo, incuriosisce è l'intensità dei sentimenti che Ettore prova per una persona che conosce a malapena. Ad affascinarlo è l'aspetto della giovane ragazza che il pittore ha riprodotto magistralmente su tela ed è proprio in questo frangente che l'immagine di Emilia si fonde con il desiderio bramoso di Ettore. Qui nasce il vero dramma. In questa scena ha origine l'impellente bisogno del principe di ottenere a tutti i costi, di fare sua, la giovane ragazza che, ignara, si ritrova intrappolata in un piano più grande di lei. Il dipinto rappresenta la causa scatenante di questa bramosia; l'oggetto come espediente letterario, introdotto deliberatamente per consentire un determinato sviluppo della trama o della narrazione[103]. Di conseguenza, il desiderio materiale di possedere il quadro tramuta nel

[103] Nella *Minna von Barnhelm* è il famoso anello a costituire l'espediente letterario o, per meglio dire, il perno della narrazione a cui tutto viene direttamente o indirettamente ricondotto.

desiderio carnale di possedere la persona in sé, Emilia: l'acquisto del quadro suggella l'acquisto della fanciulla poiché, agli occhi del principe, è un bene acquistabile. Tali congetture, simbolicamente avanzate nella scena del pittore, devono divenire realtà tramite il piano escogitato da Marinelli: entrare in possesso del corpo femminile, oggetto della sua passione. Il principe è unicamente interessato all'immagine di Emilia, a quella ragazza angelica raffigurata nel ritratto. La sua personalità, i suoi pensieri e le sue emozioni rimangono taciuti e oscuri al principe fino al termine della tragedia, momento in cui, colmo di orrore e disperazione, non può fare altro che fissare il suo corpo esanime. Notiamo quindi, già dal primo atto, le premesse drammatiche che porteranno alla conclusione tragica dell'opera (Ascarelli, 1994, pp. 245-46). Prima di escogitare il piano, il principe ci appare come una figura indolente e annoiata, inconcludente nei suoi compiti istituzionali, egocentrico e bramoso. Inoltre, nutre un sentimento di profonda invidia e gelosia nei confronti di Appiani, il quale conduce uno stile di vita più ordinario ma appagante e presto confluirà a nozze con una fanciulla senza fortuna e senza titoli. Appiani può quindi godere di ciò che il principe si è sempre visto negare a causa dell'educazione aristocratica ricevuta:

> DER PRINZ. Wer sich den Eindrücken, die Unschuld und Schönheit auf ihn machen, ohne weitere Rücksicht, so ganz überlassen darf – ich dächte, der wäre eher zu beneiden als zu belachen. (I, scena 6).

> [IL PRINCIPE. Chi riesce ad abbandonarsi interamente, senza altre riserve, alla impressione che producono su di lui la bellezza e l'ingenuità... è un uomo; io credo che va invidiato, non deriso…].

Abituato a conquistare tutto ciò che ancora non possiede, il principe non può rassegnarsi a questa mancanza, non può rinunciare a ciò che nella sua mente ha già preso forma: la concupiscenza e l'avidità hanno il sopravvento e decide di concedere carta bianca a Marinelli. Così facendo, dà origine a una nuova situazione, a uno scenario discutibile, poiché abusa del suo potere politico per soddisfare desideri e capricci personali financo sessuali. Occorre sottolineare, tuttavia, che è il ciambellano a suggerire l'idea malvagia al principe e a ricordargli che lui è il monarca, colui che dispone di un potere illimitato e possiede tutto il necessario per perpetrare il misfatto. Ciononostante, come ho sottolineato in precedenza, Ettore Gonzaga non è un personaggio particolarmente brillante né giudizioso e non sa come gestire il proprio potere; pertanto, notiamo come tale potere si trasformi in intrigo nelle mani di Marinelli. Il complotto e la congiura sono materie che il

principe non padroneggia e, di fatto, ne viene soggiogato poiché perde il controllo sull'intero piano che porta alla morte di Emilia, inattesa, straziante e contraria agli obiettivi che si era prefissato. Da ciò si verifica un fenomeno di grande rilievo per questa tesi: uno scambio di ruoli. Attraverso il raggiro escogitato, Marinelli prende le veci del principe e diviene il vero responsabile degli avvenimenti, il padrone della scena, mentre Ettore perde gradualmente la sua autonomia rivestendo un ruolo sempre più subordinato alla figura del ciambellano. L'ultimo tentativo del principe di apparire indipendente agli occhi di Marinelli, rifiutando di fatto il suo aiuto, fallisce miseramente e porta a conseguenze fatali. Lo stesso Ettore è costretto a confessare, verso la fine dell'opera, che i continui approcci nei confronti di Emilia hanno procurato solo *Angst*, avendo vanificato non solo gli sforzi ingannevoli di Marinelli, ma avendo altresì compromesso il suo ruolo di monarca dall'esatto momento in cui ha deciso di affidare il caso a Marinelli. A questo punto la situazione è del tutto compromessa e priva di soluzione; il principe ne è consapevole, è cosciente di quei "Unglücksfälle" che lui stesso ha causato (benché si rifiuti di imputarli a se stesso). Con questo gesto rinuncia e declina qualsivoglia responsabilità in merito all'accaduto e, conseguentemente, ne perde il controllo. Gli eventi iniziano quindi a verificarsi per inerzia, come se fossero sospinti da un ineluttabile destino al quale Ettore non può porre rimedio, non può modificare e che, in definitiva, è obbligato a seguire. Costretto a misurarsi con le conseguenze dell'imbroglio, il principe assume un comportamento infantile, pauroso e insicuro proprio perché, come un fanciullo viziato, accetta malvolentieri gli stravolgimenti che la propria condotta negativa ha prodotto. Gonzaga cerca aiuto e consiglio nella figura di Marinelli che deve occuparsi di Emilia, della madre e anche di Odoardo, il quale non deve scoprire il corpo di Emilia. Persino l'inaspettato arrivo di Orsina è preso in considerazione, tant'è che la contessa viene allontanata.

Notiamo quindi quanto l'intrigo sia, di fatto, opera di Marinelli e non del principe, il quale pecca di talento e di arguzia nell'escogitare piani. Ancora più prevalente è la sua intenzione di volersi garantire una di via di fuga dalle proprie responsabilità (come abbiamo sottolineato precedentemente) ed è per questo che, alla fine, può fingere di essere anch'egli una vittima del tradimento di Marinelli. Al termine dell'opera, infatti, è impossibile imputare un coinvolgimento diretto del principe nel misfatto (benché Orsina e i Galotti ne siano ben consapevoli): Gonzaga è stato molto cauto e attento a non impartire ordini precisi ed istruzioni chiare. Inoltre, nonostante sia un sovrano assoluto e non debba rispondere a nessuno o giustificarsi per il suo operato, Gonzaga non vuole passare per un despota criminale, benché il suo smodato egoismo si manifesti costantemente in

atteggiamenti dispotici. Tra questi, il più eclatante è quello invisibile agli occhi dell'opinione pubblica, ossia quando rapisce Emilia, scortandola nel suo palazzo e obbligandola a rimanere da sola con lui. Odoardo Galotti comprende immediatamente la situazione:

> Gut, gut, so soll er sehen, wieviel auch ich darf, ob ich es schon nicht dürfte! Kurzsichtiger Wüterich! Mit dir will ich es wohl aufnehmen. Wer kein Gesetz achtet, ist ebenso mächtig, als wer kein Gesetz hat. (V, scena 4)
>
> [Ebbene: allora vedrà che anch'io mi arrogo il diritto di fare cose che finora non ho mai fatto! Miope tiranno! Accetto di misurarmi con te! Chi non rispetta nessuna legge ha la stessa forza di chi non ha nessuna legge.]

Al di fuori di Dio, non vi è per il principe alcuna autorità né entità che possa spronarlo alla correttezza, neppure sentimenti come la pietà e la compassione umana, ideali che, se non intrinsecamente presenti nell'uomo, dovrebbero emergere spontaneamente di fronte a determinati fatti e vicende. Eppure, anche dinanzi ad una condanna di morte, il principe mostra totale indifferenza e il suo atteggiamento di distacco e freddezza lascia sbigottito uno dei suoi consiglieri, Camillo Rota, che pronuncia le seguenti parole:

> (*den Kopf schüttelnd, indem er die Papiere zu sich nimmt und abgeht*). *Recht gern*[104](mia enfasi)? — Ein Todesurteil recht gern? — Ich hätt' es ihn in diesem Augenblicke nicht mögen unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte.—
> Recht gern! Recht gern! — Es geht mir durch die Seele dieses gräßliche Recht gern! (I, scena 8)
>
> [(*scuotendo il capo, prendendo le carte con sé e uscendo*) Volentieri? Una sentenza di morte, volentieri? Non gliela avrei mai lasciata firmare; neanche se fosse stata quella dell'assassino del mio unico figlio... Volentieri? Volentieri! Questo orribile «volentieri» mi strazia l'anima.]

Difatti, Ettore non nutre alcun valore religioso né morale né etico nei confronti dei propri sudditi, sebbene ambisca ad ottenere il riconoscimento sociale degno di un sovrano retto e

[104] È proprio questo *recht gern* a lasciare sbalordito il consigliere Rota. 'Volentieri' risponde Gonzaga alla richiesta di prestare attenzione ad una condanna di morte; in un solo avverbio è racchiusa l'abissale noncuranza e arcigna disumanità che contraddistingue il principe di Guastalla.

coscienzioso. Il principe, con l'aiuto di Marinelli, distrugge la famiglia Galotti e abusa del potere a lui concesso. Ogni gesto di carità o benevolenza nasce da un riflessione estemporanea, priva di fondamenta (come nel caso di Emilia Bruneschi). Allo stesso modo, nel regno di Ettore, l'eventuale sottoscrizione di una condanna a morte non è il risultato di un'attenta valutazione ma viene totalmente lasciata al caso.

Ettore inoltre è una figura isolata poiché non intesse legami di affetto neppure con coloro che condividono i suoi stessi ideali, come Marinelli e Orsina, che sono in effetti succubi dello scriteriato arbitrio del principe, il quale può abbandonarli e tradirli in qualsiasi momento. Ettore intesse legami finalizzati al raggiungimento di interessi personali; le persone che lo circondano sono unicamente strumenti e mezzi capaci di condurlo più facilmente a ciò che il suo animo egoista anela.

Non è un caso, infatti, che l'opera non si svolga alla corte del principe, bensì nel *Lustschloss* a Dosalo. All'interno del mondo cortese, cerimonioso e tradizionale, anche Ettore è esposto all'occhio pubblico e al giudizio dei suoi pari; per questo necessita di un luogo appartato in cui possa perseguire i suoi obiettivi. Infatti, è dal 'rapimento' di Emilia che emerge il suo carattere dispotico, ma allo stesso tempo pavido e opportunistico dato che tiene molto alla sua immagine di 'buon sovrano': l'urlo di Emilia e la minaccia di Orsina rischiano di suscitare scalpore e rovinargli la reputazione. Inoltre, all'inganno escogitato dal principe e da Marinelli occorre aggiungere l'atteggiamento di Odoardo Galotti che impedisce a Emilia di allontanarsi dal palazzo del principe. "Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers." (V, scena 7)[105]. Osserviamo un vero e proprio sequestro di persona che ci dice molto sulla vera natura del principe.

Persino il conte Appiani si ritrova vittima del despota. La tenuta del conte, luogo di libertà e autodeterminazione, è in forte contrasto con il palazzo di Ettore che, invece, incarna tutt'altri valori, molto diversi rispetto a quelli dei Galotti. La famiglia di Emilia, infatti, non può essere considerata di lignaggio aristocratico, ma appartiene tuttavia al cosiddetto patriziato cittadino grazie al rango di ufficiale di Odoardo (colonnello in congedo) e al cospicuo patrimonio con il quale amministra un proprietà terriera[106]. Ciononostante, la

[105] [Tu sei e rimani nelle mani del tuo rapitore.]

[106] Dal punto di vista storico, i confini sociali tra i membri della famiglia Galotti, il conte Appiani e la nobilità sono piuttosto labili. In *Emilia Galotti* il conflitto di genere è in primo piano rispetto al conflitto degli ordini sociali, tant'è che i Galotti intessono rapporti con la famiglia reale dei Grimaldi. Ciononostante, è innegabile che tra il mondo cortese e quello borghese essi siano in contrasto. In primo luogo, la concentrazione del potere politico all'interno della corte fa sì che i Galotti (ma anche il conte Appiani) diventino soggetti manipolabili, trattati alla stregua di semplici sudditi. Infatti, Marinelli riserva ad Emilia parole ben poco lusinghiere, ignorando totalmente la sua posizione sociale "Mädchen ohne Vermögen und Rang", (quando sappiamo che non è vero essendo la figlia di un proprietario terriero). L'aspetto più importante, però, che evidenzia il netto contrasto tra corte e borghesia è rappresentato dai comportamenti e dagli atteggiamenti della famiglia Galotti, condivisi altresì da Appiani. Odoardo non vuole essere coinvolto nella vita politica di corte e tale

famiglia Galotti incarna valori borghesi che, tuttavia, vengono disattesi dal comportamento di Odoardo. Egli, infatti, non rappresenta correttamente tali valori anzi, li tradisce nel momento in cui non fornisce protezione alla propria famiglia. Tale fallimento non si verifica a causa dell'incapacità da parte di Odoardo di resistere alle pressioni del principe, bensì avviene poiché il padre di Emilia è, di fatto, un borghese inesperto[107]. Non possiede quella libertà di pensiero che contraddistingue i membri della borghesia ed è, anzi, soggiogato da una visione eccessivamente antiquata dei concetti di morale e decoro. L'isolamento estremo all'interno delle mura domestiche e il rifiuto totale di partecipare alla vita sociale trasformano Odoardo[108] in un secondo despota, in un tiranno nei confronti dei suoi stessi famigliari. La sua sconfinata autorità rispecchia, in qualche modo, la tirannia esercitata dal principe e la figura costretta a pagare le conseguenze di tali atteggiamenti moralisti e puritani è proprio Emilia. Di fronte alla presunta colpevolezza, infatti, Emilia non reagisce, bensì si rimpicciolisce, sminuendosi. L'atteggiamento della ragazza[109] è in

---

decisione rispecchia una concezione fortemente borghese. L'ufficiale in congedo che non si interessa al potere, ma piuttosto pone l'attenzione alla sua sfera personale. Odoardo conduce uno stile di vita che incarna ideali lontani da quelli della corte: libertà e autodeterminazione sono concetti di matrice borghese, così come l'onestà, l'affidabilità e il rispetto. Il borghese rifugge uno stile di vita pomposo, meramente decorativo ma privo di sostanza ed è invece affascinato da una bellezza spartana, sobria e disadorna. Tali ideali sono ravvisabili negli scritti di uno dei filosofi più influenti dell'illuminismo: Jean-Jacques Rousseau. Poco prima dello scoppio della Rivoluzione francese, Rousseau individua nella società di corte un sistema che corrompe la natura umana, trasformando persone di sani valori in egoisti senza scrupoli. In territorio tedesco, però, non avviene alcuna rivoluzione e i borghesi devono accontentarsi di portare avanti i propri valori morali senza interventi rivoluzionari, cercando di non farsi influenzare dalla condotta disonesta dei nobili. Ciò contribuisce a creare un senso di superiorità da parte della borghesia nei confronti dei nobili giacché i filosofi e gli scrittori tedeschi si schierano dalla parte dei ceti meno abbienti, proclamandoli i veri depositari dei valori umani. Il borghese diviene il modello primario di essere umano che esprime i propri valori e manifesta le proprie qualità in uno spazio sociale ben definito: la famiglia. I rapporti umani instaurati tra i membri di una famiglia borghese fungono da protezione verso un mondo che viene considerato minaccioso e degenerato (Frevert, Kocka e Melissari, 1984, pp. 550 e sgg.).

[107] Odoardo è cieco verso sua figlia; egli vede unicamente l'ipotetica relazione tra lui e il principe.

[108] Odoardo non desidera che la propria figlia viva nel peccato e che venga ripudiata dalla società (anche se in realtà il padre sembra essere più preoccupato di perdere la propria reputazione piuttosto che conservare quella della figlia). Odoardo, infatti, non è in grado di rinunciare all'ideale borghese che vede nella figlia un donna devota e moralmente retta. Da ciò si comprende il motivo per cui Emilia viene offerta come vittima sacrificale per una ragione più nobile, per un ideale maschile nato da una comunità patriarcale che riduce la donna a un ornamento da sfoggiare quando è integro e da scartare quando è guasto.

[109] Al contrario di Orsina, Emilia incarna un modello di femminilità incentrato sulla visione austera e ascetica della sessualità. Il suo carattere è morigerato e austero e riflette perfettamente l'immagine di una giovane figlia borghese: devota, virtuosa e ubbidiente. Benché potesse esserne potenzialmente in grado, Emilia non si abbandona a ragionamenti filosofici e a sillogismi (Minna von Barnhelm) né può essere identificata come eroina (Sara Sampson). Già all'inizio dell'opera si comprende la profonda religiosità con cui la famiglia Galotti ha cresciuto la propria figlia: la madre di Emilia dichiara che, anche nel giorno del suo matrimonio, andrà prima a messa. La stessa Emilia mostra di essere una ragazza molto devota e credente quando esprime la grande importanza che le preghiere e la virtù occupano nelle sua vita: "Nie hätte meine Andacht inniger, brünstiger sein sollen als heute: nie ist sie weniger gewesen, was sie sein sollte." (II, scena 6). Il timore di macchiarsi di un peccato carnale, paura che aumenta a mano a mano che l'opera procede, è ravvisabile già in queste parole. Il critico coevo Christian Heinrich Schmid afferma quanto segue: "Die Liebe zur Tugend ist bey ihr nicht blos Rede, sondern wahrer Affekt." (Dane, 2002, p. 109).

linea con le consuetudini dell'epoca; le giovani donne del diciottesimo secolo potevano trovare consiglio all'interno di scritti e manuali morali in cui vengono fornite raccomandazioni alle ragazze borghesi in età da matrimonio.

> Faulenze niemals im Bette… Sei mäßig im Essen und Trinken. Beobachte sorgfältig alle Regeln der Ehrbarkeit. Fliehe die Langeweile. Entferne dich von dem Umgange aller Personen, welche dir als unzüchtig bekannt sind und deiner Unschuld zum Anstoß gereichen könnten. (Basedow, 1972, p. 491)[110]

La reazione iniziale di Emilia è quindi nella norma. Ciò che invece è inconsueto sono le conseguenze a cui la protagonista è costretta ad arrivare per rimanere fedele a se stessa; tali conseguenze, però, sono strettamente legate ad un'educazione eccessivamente incentrata sulla rispettabilità e la purezza. Ne consegue che l'intento di Lessing non è criticare unicamente il sistema di corte ma anche il mondo borghese dei Galotti. L'autore smaschera le mancanze di una famiglia di matrice borghese che si dimostra incapace di valorizzarne i pregi che avrebbero potuto evitare la tragedia finale. Se la figura di Ettore rappresenta un tiranno che tenta di distruggere Emilia dall'esterno, Odoardo è invece una figura che perpetra il suo 'crimine' dal focolare delle mura domestiche, dall'interno, e ciò lo trasforma in un 'antilluminista'. Per comprendere meglio il fallimento delle premesse illuministiche che il padre di Emilia avrebbe dovuto soddisfare, occorre rifarsi all'autonomia e all'eteronomia (*Selbstbestimmung und Fremdbestimmung*) che nel dramma come nella commedia borghese rappresentano due concetti di enorme rilevanza; ogni restrizione all'autodeterminazione sembra mettere a repentaglio il messaggio centrale della *Aufklärung* (Rother, 2021, p. 2). Nel movimento illuminista troviamo precise informazioni riguardo a tali concetti ed è quindi di fondamentale importanza tentare di comprenderne la quintessenza. Immanuel Kant (1724-1804), uno dei filosofi più significativi del diciottesimo secolo e coevo di Lessing, risponde, come segue, alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?

> Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn

[110] Johann Bernhard Basedow, *Elementarwerk*, pubblicato da Th. Fritzsch/G. Olms. Hildesheim. New York 1972, p. 491.

> die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen[111].

La "Mündigkeit", intesa come *emancipatio* da una tutela paternalistica, non è riferita alla conquista del potere politico da parte della borghesia, bensì si riferisce alla possibilità di condurre una vita autonoma e indipendente dall'influenza statale ed ecclesiastica. Jonathan Hess definisce l'evasione da questa sorta di immaturità nei seguenti termini:

> Kant defines this 'emergence' in German as an *Ausgang*, literally, a 'stepping out,' and his description of how one learns to 'reason' for oneself continually marks Enlightenment as a process that involves mind, body and the natural connection between them. 'Stepping out' of immaturity entails not just learning to think, but also learning to walk and talk for oneself. (1999, p. 201)

È questo l'obiettivo che si pongono il conte Appiani e la famiglia Galotti che, però, si trasforma in illusione proprio perché difettano di quel coraggio necessario a servirsi del proprio intelletto; sono ancora schiavi di una visione paternalistica che impedisce loro di decidere per se stessi. Lessing sembra attribuire la responsabilità di tali circostanze a diversi fattori: la politica, la subordinazione personale, le caratteristiche dei personaggi e il caso. A causa delle relazioni politiche, la famiglia Galotti e Appiani sono succubi della volontà del principe Ettore non solo poiché dispone di poteri illimitati, ma soprattutto poiché non rispetta alcuna legge morale o religiosa; in questo modo si crea uno stato privo di diritti in cui l'inganno di Marinelli può compiersi. L'intrigo avviene lontano dalla sfera pubblica e coglie le proprie vittime totalmente impreparate (questa modalità rientra nella strategia di Ettore che commette i propri soprusi lontano da occhi indiscreti, al fine di mantenere la reputazione di 'buon sovrano'). La famiglia Galotti e Appiani vengono calunniati e raggirati e finiscono per divenire gli oggetti dell'inganno, mentre i responsabili cercano di offuscare le loro reali intenzioni che, alla fine, non sortiscono l'effetto sperato ma provocano conseguenze irreparabili. Inoltre, le forti interdipendenze e i rapporti di subordinazione all'interno della famiglia Galotti portano alla disfatta di Appiani. Emilia giunge a una risoluzione del problema che non rispecchia, però, la situazione personale, bensì le pretese e le istanze del padre. La ragazza, infatti, ha ricevuto un'educazione talmente austera e rigida da impedirle di ribellarsi alla figura paterna del padre. E come in tutte le famiglie in cui mancano il dialogo e la comunicazione osserviamo come i silenzi

[111] Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1783). Citazione da: *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*, E. Bahr. Stuttgart 1974, Reclams Universalbibliothek, p. 9.

producano ripercussioni catastrofiche e azzerino completamente ogni possibilità di comprensione ed ergo (ri)conciliazione. A tal proposito, Hayer sostiene quanto segue:

> Der Tod der Heldin resultiert demzufolge nicht aus dem Urteil einer göttlichen Instanz, sondern vielmehr aus einem fundamentalen Kommunikations- und Beziehungsdefizit der Handelnden[112].

Odoardo stesso diviene, tuttavia, vittima del suo carattere, della rigidità in cui crede fermamente, schiavo di ideali che nella società borghese non trovano riscontro. Tali condizioni descritte da Lessing sono applicabili anche al mondo cortese.

Il centro di potere dell'assolutismo risiede nella corte: qui i nobili tentano di accaparrarsi la fiducia del signore, sperando così di consolidare ed ampliare la propria posizione di potere. Ne consegue che le relazioni personali instaurate con il monarca acquisiscono un peso specifico non indifferente e che tra i cortigiani nascano spesso profonde gelosie e un'acerrima concorrenza che contribuiscono a rafforzare il monopolio indiscusso del principe. Ettore può cambiare ciambellani e dame in corte in maniera del tutto arbitraria, senza rendere conto a nessuno ed è infatti quello che accade a Orsina, a cui il principe riserva un trattamento meschino. Benché voglia avere l'ultima parola su tutto, occorre però sottolineare che anche il principe può cadere in un legame di dipendenza nei confronti del proprio seguito. In alcuni frangenti, Ettore diviene il complice di Marinelli, un suo subordinato, e tale dipendenza personale rischia di infangare la sua reputazione e affossare il suo potere politico. È per questo motivo che Ettore opta per decisioni affrettate e si rileva insicuro dinanzi a certe problematiche, condizionato anche dal suo carattere indisciplinato. A differenza di Orsina e Marinelli, infatti, egli è abituato a dare libero sfogo ai propri sentimenti senza interrogarsi eccessivamente: Orsina e Marinelli non sono in grado di tenere a bada i forti impeti né tantomeno le pulsioni sessuali del sovrano.

Il ciambellano incarna il classico personaggio cortese unilaterale. Egli non nutre alcun interesse nella vita al di fuori della corte ed è per questo costretto ad assoldare criminali e farabutti di bassa lega per concretizzare i suoi misfatti. Lontano dalla protezione del principe, Marinelli è inerme.

Se consideriamo i personaggi maschili secondo le considerazioni finora avanzate, appare chiaro che essi siano, in termini quasi ossimorici, totalmente privi di libertà poiché devono fronteggiare situazioni di cui non sono pienamente o parzialmente all'altezza. I casi fortuiti

[112] Björn Hayer, «Die Einsamkeit der Tugend: Solipsismus und Kommunikations Versagen in Michael Thalheimers Inszenierung von Lessings Emilia Galotti. Analyse und Chancen für den Unterricht.», *Lessing Yearbook/Jahrbuch* 43 (2016 2016): pp. 183-97.

e le coincidenze che fanno proseguire la narrazione sono molti all'interno dell'opera: l'interesse di Ettore nei confronti di un ritratto di una giovane donna da parte del pittore Conti, la casuale scoperta da parte del principe dell'imminente matrimonio tra Emilia Galotti e il conte Appiani. È per puro caso che Odoardo sia assente quando Emilia ritorna dalla chiesa, come casuale è il fatto che la via per Sabbioneta sia nella stessa direzione del palazzo di Dosalo o il fatto che la lettera di Orsina, seppur non letta, si trovi casualmente a Dosalo nel momento in cui la contessa fa ingresso a palazzo. A differenza dei personaggi maschili, Orsina è ben conscia del potere della casualità che la getta in uno stato di irrequietezza:

> Nichts unter der Sonne ist Zufall – am wenigsten das, wovon die Absicht so klar in die Augen leuchtet. – Allmächtige, allgütige Vorsicht, vergib mir, daß ich mit diesem albernen Sünder einen Zufall genennet habe, was so offenbar dein Werk, wohl gar dein unmittelbares Werk ist! (IV, scena 3).

> [Sotto il sole niente è caso... e tanto meno quello il cui scopo salta così chiaro agli occhi... Onnipotente infinita bontà e Provvidenza: perdona se ho chiamato con questo stolido peccatore caso quello che in modo così manifesto è opera tua, direttamente tua!...].

Le parole utilizzate da Orsina trasudano *Vernunft* e *Selbstbestimmung* poiché lacerano il velo dell'opacità e dell'intrigo maschili. Inoltre, sono caratterizzate da un ritmo incalzante, celere, tipico del ragionamento. Il linguaggio, quindi, rappresenta un ulteriore aspetto su cui occorre indagare per ottenere un quadro più esaustivo sulla caratterizzazione dei personaggi. La premura con cui devono prendere determinate decisioni, la rilevanza di certi passaggi e l'esigenza di reagire velocemente ai commenti e alle azioni altrui sono tutti fattori che plasmano i discorsi dei protagonisti. Essendo i dialoghi fortemente connotati da un interagire rapido e spedito, le risposte e le controrisposte sono spesso strettamente interconnesse tra loro. In *Emilia Galotti* l'espressione linguistica caratterizza i personaggi e le strategie attuate, differenziandosi in base al ceto sociale a cui appartengono. Nella famiglia Galotti si osserva un registro colloquiale e gli equilibri di potere sono ben distinti; Odoardo ha l'ultima parola su tutto. Benché Emilia si rivolga ai propri genitori con una certa deferenza, il rapporto tra i membri della famiglia, soprattutto tra madre e figlia, sono relativamente intimi (le emozioni sono espresse liberamente). Ciò si verifica anche per i genitori, Odoardo e Claudia, che conversano informalmente tra di loro pur sostenendo opinioni differenti. Sentimenti di ammirazione e affetto vengono espressi con spiccata

emotività, tipica della classe borghese del tempo. Tale sensibilità di linguaggio è condivisa anche da Odoardo e Appiani nel momento in cui entrambi si descrivono vicendevolmente, scambiandosi parole di encomio. Anche Appiani ed Emilia si rivolgono parole lusinghiere, benché il tono compassato del conte tradisca influenze dal linguaggio cortese. Ne consegue che l'uso di un certo linguaggio favorisca una riflessione critica su se stessi e sugli altri come dimostrano i monologhi di Odoardo e la descrizione che Emilia dà di se stessa:

> Nun ja, meine Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen. – Aha! (Mit einem tiefen Atemzuge.) Auch wird mir wieder ganz leicht. – Was für ein albernes, furchtsames Ding ich bin! – Nicht, meine Mutter? – Ich hätte mich noch wohl anders dabei nehmen können und würde mir ebensowenig vergeben haben. (II, scena 6)

> [Come volete, madre mia. Non mi oppongo mai alla vostra volontà. Ah!... (*tirando un profondo sospiro*) mi sento di nuovo sollevata!... Ma che sciocca, che paurosa che sono!... No? Madre mia... avrei potuto comportarmi in maniera assolutamente differente... non mi sarei affatto compromessa…].

Le forme e i registri di linguaggio utilizzati dalla famiglia Galotti dipendono fortemente dalla necessità di comunicare. Lo scopo finale è una comunicazione aperta e sincera, tramite cui sia possibile esprimere i propri sentimenti e le proprie emozioni e che faciliti un confronto onesto e oggettivo con i propri punti di forza e di debolezza. Questi ideali però vengono calpestati dalle relazioni politiche descritte nell'opera e dalla moralità di Odoardo. Egli, ignaro dell'incontro tra il principe ed Emilia, crede in un primo momento che i due siano complici e dal momento in cui scopre l'accaduto notiamo come il linguaggio dell'intrigo metta fuori gioco il linguaggio della *Empfindsamkeit* e della *Vernunft*. I protagonisti si abbandonano a sfoghi emotivi (Claudia e Odoardo), in cui gli impulsi e gli istinti naturali vengono repressi (Odoardo e Emilia). Al termine della tragedia, l'autocontrollo e l'intelletto vengono rimpiazzati da fatale rassegnazione che annienta l'ideale di comunicazione a cui il linguaggio borghese aspira, lasciando spazio ad un registro drammatico e tragico. Il linguaggio utilizzato dai personaggi comunica, quindi, il fallimento degli ideali borghesi e dimostra che questo *bürgerliches Trauerspiel* si trasforma lentamente in una dramma politico. Tutte le caratteristiche di un linguaggio espressivo di stampo borghese vengono soppiantate da elementi tipici dell'eteronomia (ossia la dipendenza da leggi o criteri estranei alla volontà del soggetto) e del sotterfugio cortese, il quale si serve di espressioni linguistiche che ostacolano l'intenzione comunicativa (Maurer, 2005, pp. 185-86).

D'altra parte, i personaggi che vivono a corte utilizzano un linguaggio che, in prima istanza, funge da strumento per raggiungere i propri interessi. 'Il fine giustifica i mezzi' è il motto della nobiltà e tale concezione è ravvisabile anche nelle parole e nelle espressioni che adoperano. È sufficiente osservare la strategia linguistica di Marinelli: essa si basa sulla menzogna, sulla simulazione, su ingannevoli allusioni e ipocrisie che un affettato registro formale dovrebbe coadiuvare. Tale strategia sortisce gli effetti sperati nei confronti di Ettore (I, scena 6; IV, scena 1), ma trova strenua resistenza dinanzi a Claudia (III, scena 8) e Orsina (IV, scena 3; IV, scena 5). Le due protagoniste femminili sono personaggi che vivono delle emozioni proprie, riconoscono e manifestano le proprie intenzioni ed anelano ad un chiarimento delle circostanze date. Il principe, invece, agisce in modo cauto e oculato e strategico, evitando di seguire le indicazioni dategli. Come capo supremo può permettersi di minacciare, insultare ed elargire commenti cinici, benché debba comunque mostrarsi conciliante con il ciambellano poiché, in fin dei conti, parte del suo potere dipende dall'agire del suo complice. A causa di tali discrasie, che innescano comportamenti imprevedibili e sbalzi d'umore, Ettore non è in grado di determinare il corso di un dialogo o di una conversazione ed è 'al comando' solo nei momenti in cui Marinelli è al suo fianco. La contessa Orsina, d'altra parte, non indietreggia dinanzi alle ingiurie o alle offese, ma si affida anzi al suo acuto intelletto (pur non rinunciando alla sua sfera emotiva) e smaschera il linguaggio ingannevole di Marinelli, analizzando le parole e le espressioni utilizzate dal ciambellano con acume e spessore filosofico[113]. Benché la contessa utilizzi la lingua come strumento strategico (esattamente come Marinelli; del resto è una nobile) nel dialogo con Odoardo (IV, scena 7), Orsina[114] rappresenta l'esempio più autorevole e veritiero di personaggio illuminista.

L'aspetto del linguaggio assume connotazioni rilevanti anche nei rapporti tra personaggi maschili. Un esempio calzante è lo scontro verbale tra il principe e Marinelli (IV, scena 1). All'inizio del dialogo i due personaggi sono fortemente colpiti dall'incontro con Emilia e sua madre, benché abbiano opinioni distinte riguardo il comportamento di Claudia: Marinelli, infatti, evidenzia l'ira della madre e il suo improvviso rassegnarsi; atteggiamento che rispecchia il rispetto della donna nei confronti del principe. Ettore, invece, motiva l'improvviso "zahmes Verhalten" di Claudia con l'atteggiamento cedevole di Emilia, che sviene tra le braccia della madre. In questo passaggio, il principe viene a

[113] L'intera scena 5 del IV atto è una dialogo a stretti ranghi tra Marinelli e la Contessa, in cui il personaggio femminile tiene testa alle parole velenose e subdole dell'astuto *Kammerherr*.

[114] È perciò perfettamente logico che Orsina sia un membro dell'aristocrazia mentre la sua controparte sia una figlia di origini borghesi. Inoltre, è proprio Orsina l'unica a nominare il principe per ciò che è realmente, sia perché proviene dal mondo cortese (e ne conosce l'indole ingannatrice), sia perché è una donna emancipata che non teme di dare voce ai propri pensieri: "Der Prinz ist ein Mörder." (IV, scena 5) - [Il principe è un assassino].

conoscenza della morte di Appiani, notizia che pare tranquillizzarlo e rassicurarlo. In questa scena emerge una tematica rilevante circa la responsabilità del crimine, strettamente connessa alle modalità in cui i personaggi maschili se ne giustificano. Chi è il vero responsabile dell'omicidio? Occupando un ruolo di subordinazione nei confronti di Ettore, Marinelli si comporta in modo accondiscendente e si lascia investire dalla rabbia del principe 'innocente'. Ettore gli rimprovera di non averlo adeguatamente informato dell'omicidio premeditato. Marinelli fornisce una ricostruzione dell'accaduto, tentando di smorzare l'ira del suo signore: Appiani sarebbe stato il primo a sparare, provocando così la reazione di Angelo, uno degli scagnozzi di Marinelli. La seconda motivazione addotta da Marinelli per deresponsabilizzarsi è di maggior spessore. Egli ricorda al principe la promessa di non incolparlo di eventuali "Unglücksfälle" che si sarebbero potuti verificare durante l'attuazione del piano. L'ironia con cui Ettore risponde a tale osservazione dimostra che l'intenzione di Marinelli di smorzare i toni abbia effettivamente funzionato, benché il principe non creda sia stata una coincidenza, anzi è convinto che l'aggressione contro Appiani fosse pianificata. In queste righe sembra già risuonare la riflessione successiva di Orsina: *Zufall* oppure *Absicht*?

Successivamente osserviamo un ulteriore tentativo da parte di Marinelli di dimostrare la propria innocenza citando il duello rimasto in sospeso tra lui e Appiani: la morte di Appiani si riflette negativamente sull'immagine del ciambellano e sul suo onore[115].

> Der Tod des Grafen ist mir nichts weniger als gleichgültig. Ich hatte ihn ausgefodert; er war mir Genugtuung schuldig, er ist ohne diese aus der Welt gegangen, und meine Ehre bleibt beleidiget. (IV, scena 1)

> [La morte del conte non mi ha fatto indifferente. Lo avevo sfidato; mi doveva soddisfazione; invece se ne è andato dal mondo senza darmela. Il mio onore rimane offeso.]

Le parole di Marinelli sono altisonanti e celano una solennità artefatta che si discosta dal personaggio sdegnoso e calcolatore che il lettore impara gradualmente a conoscere. Anche il principe intuisce la falsità e la menzogna nelle parole di Marinelli ma decide, infine, di credere al proprio ciambellano, benché non sia minimamente convinto delle spiegazioni fornite. Ciononostante, il principe pone a Marinelli una domanda cruciale.

[115] Anche nella figura di Marinelli troviamo la tematica dell'onore (come per Tellheim); valore superiore.

> Ich verstehe. — Nun gut, nun gut. Sein Tod war Zufall, bloßer Zufall. Sie versichern es; und ich, ich glaub es. — Aber wer mehr? Auch die Mutter? Auch Emilia? — Auch die Welt? (IV, scena 1)
>
> [Capisco... bene, bene. La morte del conte è stato un caso, un semplice caso. Voi me lo assicurate ed io ci credo... Ma chi altri?... Ci crederà anche la madre? Anche Emilia?... Anche la gente?]

Anche Emilia e Claudia crederanno all'incidente? Tale domanda evidenzia un ulteriore aspetto focale dell'opera: le ripercussioni del crimine sul principe. Egli sembra essere più preoccupato di ciò che Emilia penserà dell'accaduto piuttosto che del crimine in sé. Cosa penserà il mondo? Occorre ricordare che per Ettore la reputazione pubblica è di fondamentale importanza e quindi il principe si chiede se verrà mai sospettato di un atto efferato che non ha mai commesso. Se così fosse, si troverebbe costretto a rinunciare ai propositi su Emilia (più che a Emilia in quanto persona, il principe sembra essere maggiormente interessato a ciò che può ottenere da lei e tramite lei).
Tocca a Marinelli rispondere a tale domanda. Il linguaggio all'interno del dialogo tra il ciambellano e il principe è caratterizzato da osservazioni frettolose, ellissi e un ritmo quasi frenetico, a simboleggiare lo scontro verbale (seppur condotto in tono cortese) tra i due. Il ciambellano conferma i timori di Ettore ma, allo stesso, lo rassicura facendogli notare che Emilia sarebbe ancora irraggiungibile, qualora Appiani fosse ancora in vita.
A queste parole il principe reagisce con rabbia, per poi riacquisire il controllo, mascherando la propria ira con velata ironia[116]. Tuttavia, Ettore è restio a definire la morte di Appiani un evento fortunoso e osserva, seppur in tono dubbioso, che avrebbe accettato un piccolo crimine per garantire il successo dell'operazione. A detta del principe, il vero responsabile del misfatto è Marinelli; ecco le sue parole riferite all'aggressione nei confronti di Appiani:

> Es hätte den Weg zwar gereiniget, aber zugleich gesperrt. Jedermann würde es uns auf den Kopf zusagen und leider hätten wir es gar nicht einmal begangen! Das liegt doch wohl nur bloß an Ihren weisen, wunderbaren Anstalten? (IV, scena 1)

[116] Occorre osservare la duplice natura del principe; divisa tra scatti d'ira e commenti ironici. Il carattere capriccioso del principe si discosta fortemente dagli ideali borghesi e lo identifica come figura maschile di potere, avida e prepotente.

> [Avrebbe sgomberato la strada, sì, ma l'ha anche sbarrata... Ognuno ci incolperebbe apertamente... e noi disgraziatamente non l'abbiamo nemmeno commesso... Sarebbe questo risultato delle sagge e mirabili disposizioni che avete impartito?].

L'ironia schiacciante con cui Ettore ristabilisce il controllo sulla propria emotività e con cui attacca il ciambellano viene da questi smantellata attraverso argomentazioni molto convincenti che si rifanno alla questione della responsabilità; l'attenzione non è posta, per l'appunto, sul crimine ma sulle conseguenze che investiranno il principe e Marinelli. La strategia di convincimento attuata da Marinelli è prudente ma decisa: toni cortesi, parole concilianti ed esternazioni ingegnosamente dosate hanno lo scopo di manipolare dolcemente il pensiero di Ettore che, infine, trarrà le seguenti conclusioni: a causa della sua condotta sconsiderata, il principe ha contrastato il piano di Marinelli e ha così rivolto i sospetti su se stesso. Se questo episodio non si fosse verificato, Claudia ed Emilia non sarebbero mai venute a conoscenza dell'amore del principe. Ettore è fortemente colpito da queste argomentazioni e finisce per dare ragione a Marinelli che, in effetti, deve la riuscita del suo intento al suo modo di agire accorto e oculato. Il ciambellano esterna gradualmente i suoi pensieri e le sue riflessioni al principe, ma non tramite monologhi, ma per mezzo di domande svelte e concise, che pongono Ettore in crescente agitazione. In questo modo, il principe non può sottrarsi alla tattica stringente di Marinelli ed è costretto infine a concordare con le sue argomentazioni. Al termine di questo passaggio notiamo uno scambio di ruoli che vede Marinelli in una posizione di potere rispetto a Ettore: il ciambellano si è aggiudicato lo scontro verbale e il principe deve riconoscere la sconfitta. Anche in questo caso osserviamo quindi non solo un'inversione delle parti (tematica ricorrente nell'opera lessinghiana), ma anche una divisione dei ruoli, una distinzione tra *wollen* e *können*[117].

Ciò detto, pare che i personaggi in *Emilia Galotti* siano soggetti maggiormente a rapporti di interdipendenza piuttosto che di autonomia. Lessing condivide il pensiero illuminista di Kant, benché la possibilità di condurre una vita libera ed autonoma dipenda da condizioni e premesse politiche che non sussistono nell'opera lessinghiana. L'unica figura che da soggetto-oggetto subordinato si trasforma in parte attiva e catartica è proprio Emilia che, al termine dell'opera, incarna un vero principio di libertà e indipendenza. Malgrado le tragiche conseguenze, riuscirà a sovvertire e a disintegrare i diversi ruoli di subordinazione che la quasi totalità dei personaggi le attribuisce: per il principe Ettore è l'oggetto del desiderio, per Marinelli è l'oggetto del suo inganno, per Appiani Emilia rappresenta la

[117] Cfr. Sanna, *«Nathan der Weise» o della tolleranza critica* p. 176, in *Studia theodisca I Gotthold Ephraim Lessing*, (a cura di) Fausto Cercignani, Milano, 1994.

züchtige Frau, per Orsina Emilia diviene l'oggetto della sua vendetta, per la madre Claudia rappresenta semplicemente un trofeo di purezza e castità da esibire nella società pubblica e per Odoardo la figlia virtuosa[118]. È il sospetto e la circospezione di Odoardo a riflettersi negativamente sulla figlia, la quale diventa un "Opfer einer Fetischisierung der Reinheit, die ursächlich in männlichen Vorstellungen begründet ist und die sie selbst für sich annimmt." (Stephan, 2004, p. 25). Emilia non è turbata dalla perdita della propria verginità per mano del principe o di qualsiasi altro uomo e la ragazza non ha nessuna intenzione di concedersi a Ettore poiché innamorata del conte Appiani; il vero turbamento di Emilia è un altro. Il suo maggior timore non è cadere nelle mani del suo seduttore/rapitore, ma quello di riconoscere in sé un forte desiderio sessuale. Nolle prende posizione a tal riguardo:

> Die Versuchung geht weniger von einer Person, der Verführerperson des Prinzen, als vielmehr von der Macht der Versuchung, dem verführerischen Fluidum aus. [...] Weniger der Verführer in seinem raffinierten Vorgehen, das Phänomen der Sinnlichkeit selbst attackiert als bisher unbekannte Größe Emilia (1976, p. 330).

Tale visione raggiunge il suo culmine nel momento in cui Emilia pronuncia le seguenti parole:

> Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter — und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! — Der Religion! Und welcher Religion? — Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten und sind Heilige! (V, scena 7).

> [Conosco la casa dei Grimaldi. È la casa del piacere. Una sola ora sono stata lì, sotto gli occhi di mia madre... e nella mia anima si è sollevato un tale tumulto di sensazioni... Ci sono voluti i più rigorosi esercizi di religione per calmarlo, e a fatica... dopo qualche settimana... Religione? Quale religione? Per sfuggire a un pericolo non peggiore di questo, migliaia prima di me si precipitarono nei flutti, e divennero sante!...].

[118] Anche la madre di Emilia vuole vedere solo un lato della medaglia. Nell'estratto seguente notiamo addirittura come cerchi di giustificare le pesanti pressioni del principe identificandole come gesti di galanteria. "Ich wollte dir das nicht sagen, meine Tochter, bevor dir es dein eigner gesunder Verstand sagte. Und ich wußte, er wurde dir es sagen, sobald du wieder zu dir selbst gekommen.— Der Prinz ist *galant*. Du bist die unbedeutende Sprache der *Galanterie* zu wenig gewohnt." (II, scena 6) - [Non volevo dirtelo io, figlia mia... te lo avrebbe detto il tuo buon senso... io ero certa che te l'avrebbe suggerito appena fossi tornata padrona di te stessa... il principe è galante, e tu non sei molto avvezza al linguaggio vacuo della galanteria.]

Infatti, proprio in questo punto, pare che la giovane borghese abbia finalmente compreso il proprio destino e accettato la propria colpa. Sturges pone l'accento sulla deresponsabilizzazione del principe da parte di Emilia.

> [...] daß es nicht der Prinz, sonder sie selbst ist, die den Tod verdient. Den Prinzen zu strafen, wäre für sie ein Fehlurteil, denn sie allein trägt die Verantwortung für den Gang der Ereignisse. Sie muß daher um jeden Preis den Vater von dem Entschluß abbringen, den Prinzen zu töten (1989, p. 66).

La perdita dell'innocenza coincide con lo smarrimento di se stessa, della condizione di donna borghese. Tale rivelazione è talmente chiara e nitida che Emilia non vede altra soluzione se non quella di togliersi la vita:

> [...] weil sie erkannt hat, daß sexuelle Lust für eine Frau im Rahmen des bürgerlichen Ordnungskonzeptes nicht vorstellbar ist und weil sie, einmal mit der erotischen Atmosphäre des Hofs konfrontiert, für jene Tugend die ihr dieses Ordnungskonzept abverlangt, nicht mehr zu garantieren vermag (Kellermann e Stauf, 1998, p. 167).

Il "bürgerliches Ordnungskonzept" è fortemente imposto dalla figura paterna. La figlia, la donna, il 'gentil sesso' devono essere motivo di orgoglio per l'uomo: è questo il nucleo e la pietra angolare su cui si fonda tutta la loro relazione. Infatti, non appena viene a conoscenza dell'incontro tra Emilia e il Principe, Odoardo è pervaso da un senso di sgomento e di paura. Ben consapevole del pericolo che questa situazione potrebbe comportare, non si preoccupa delle conseguenze che Emilia dovrà affrontare, ma è molto più preoccupato del proprio destino: "Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!". (II, scena 4)[119]. I tratti interiori e l'essenza dipendono dai tratti esteriori e dall'aspetto di Emilia. Le inclinazioni del suo spirito devono essere soffocate per legittimare il ritratto di una sposa devota (*fromm*), benché la protagonista si senta evidentemente distaccata da questa definizione. Non avendo alcuna rilevanza, l'interiorità di Emilia è taciuta ed è immutabilmente cristallizzata nella sua esteriorità.

Tuttavia, come già accennato, nell'epilogo del *Trauerspiel* i concetti di purezza e di contegno si mostrano per quello che sono in realtà: bugie inventate per giustificare desideri e brame personali. Queste voglie sono in feroce opposizione con una delle caratteristiche specifiche di Emilia. Per tutta l'opera, questa caratteristica viene volutamente nascosta,

[119] [Questo sarebbe il punto dove mi possono ferire mortalmente…].

lasciata nell'ombra (eppure viene accennata, sussurrata di tanto in tanto come un sordido segreto che vuole esplodere), ma alla fine è destinata a scoppiare: il suo desiderio e diritto alla sensualità. Lessing è magistrale nell'occultare questo impulso incontenibile tra le righe della narrazione, in modo che sia effimero ma sempre presente, rendendolo quasi invisibile. Negandosi alle passioni, la protagonista del dramma vede nella morte volontaria l'unica via d'uscita da un mondo che non le permette di essere se stessa; nella morte di Emilia Lessing rappresenta l'apoteosi della passione stessa (Tucci, 2000, 124 e sgg.).

In definitiva, Emilia e Minna sembrano due sorelle a cui la vita ha riservato destini diversi: la seconda riesce a demolire il rigido discorso sull'onore e sulle virtù maschili grazie a tratti personali e astute manovre; la prima è costretta a scegliere la morte.

Apparentemente è Minna a rappresentare la protagonista capace di incarnare un ideale di astuzia e determinazione, proiettando l'immagine di una figura padrona del proprio destino. Tuttavia, è l'evento tragico che impartisce un potente insegnamento. Sebbene non si possa negare che Minna von Barnhelm possa essere considerata come un esempio eccezionale di revanscismo illuminista (messo in atto da una figura femminile), è la morte di Emilia a indignarci e a esporci a sentimenti contrastanti. Da un lato, vorremmo dissuadere Emilia dal commettere un gesto estremo, dall'altro, è grazie alla sua morte, così come alla rabbia e allo sgomento derivanti, che ai lettori vengono mostrati i tratti rivoluzionari della sua decisione.

Credo che l'intenzione di Lessing risieda in questa delicata questione: la forza dell'infelicità, che alla fine si trasforma in rassegnazione e sacrificio, potrebbe essere più struggente e travolgente della forza della ragione. La morte apparentemente insondabile di una giovane donna riesce a scatenare il sovvertimento dei ruoli prefissati e ci costringe a riconsiderare i concetti di vero e falso. Stranamente, è dalla morte di Emilia che può nascere una pura e netta vittoria sulla falsità rappresentata dal sistema patriarcale.

Se è legittimo apprezzare il *modus operandi* di Minna che consiste nel distorcere la realtà a proprio vantaggio, è indubbiamente doveroso riconoscere a Emilia il merito di non scendere a patti con una situazione che considera indegna. In Emilia non c'è traccia di compromesso che, di fatto, è il preludio dell'opacità foriera di menzogna.

Minna finisce per ricorrere a espedienti mistificatori che sono tipici dell'universo maschile e non hanno nulla a che vedere con la sua indole. Questi mezzi e trucchi sono chiamati in causa solo per illustrare una lezione morale e sovvertire il sistema; al contrario, Emilia tende a essere più radicale. Se deve raccontare la propria storia, allora non può farlo attraverso espedienti che non appartengono alla sua natura. La sua verità deve essere raccontata e lasciata in eredità in modo diverso, persino optando per l'atto estremo e più

drastico: la morte. Haag sostiene che la morte rappresenta la verità più crudele attraverso la quale Emilia riesce ad annientare la menzogna maschile; è in grado di distruggere il discorso infondato che giustifica le posizioni patriarcali in materia di onore e virtù (2014, p. 136). Nel *Trauerspiel* ci troviamo di fronte a un perentorio rifiuto della menzogna, mentre nel *Lustspiel* ci viene presentata una versione dei fatti non del tutto veritiera. Benché sia leggermente mistificata, la verità di Minna è priva di connotazioni sterili e opportunistiche poiché il suo amore è puro come quello di Emilia.

Capitolo II
La *humanitas* statuaria della soggettività femminile in Ifigenia in Tauride e Torquato Tasso

1. Ifigenia: la risoluta retorica della "schöne Seele"

Il sovvertimento dell'idealizzazione della donna e la reinterpretazione della passionalità femminile sono riscontrabili anche in alcuni testi di Goethe.

> Das geistige Klima bezüglich der Antike, das den Kontext von Goethes Kontakt mit der Antike bildete, ist, vereinfacht gesagt, von zwei gegenläufigen Tendenzen bestimmt, von denen die eine die Antike als historische-relative Größe begriff, während sie die andere als transhistorisches Phänomen und damit als musterhaft verstand**.** (Schwinge, 2017, p. 34)

Come già menzionato nelle premesse di questa tesi, molti filosofi, pedagoghi, medici, drammaturghi e romanzieri forniscono immagini idealizzate di donne e fanciulle che esistono unicamente per soddisfare i desideri degli uomini piuttosto che i propri; l'ideale femminile presuppone un corpo privo di appetiti orali. La percezione comune prima dell'Illuminismo, che vedeva il corpo femminile come abbondantemente appetibile, viene sostituita, a partire dal 1800, dalla ferma convinzione della passività sessuale della donna. La neutralizzazione della sessualità femminile nel corso del tardo Settecento è parte di una tendenza più ampia alla negazione dell'oralità femminile in tutti i suoi aspetti. L'appetito sessuale nelle donne è comunemente immaginato in termini orali. Quando il discorso filosofico, pedagogico, medico e letterario ripudia l'oralità femminile, il risultato è un rifiuto di ogni tipo di desiderio femminile rispetto al nutrimento del corpo e della mente, alla parola, all'attività intellettuale, alla partecipazione sociale e all'impulso sessuale. La fine del XVIII secolo viene convenzionalmente descritta come un'epoca di significativi cambiamenti sociali e intellettuali, esemplificati dalla caduta dell'*ancien régime* in Francia e dalle sue ripercussioni in tutta Europa. Nel panorama tedesco, tuttavia, i decenni a cavallo del 1800 sono caratterizzati non tanto da una rivoluzione sociale e politica, quanto da una rivoluzione intellettuale del terzo stato. La sfida dell'Illuminismo tedesco alla società classista non avrebbe dato frutti politici per molti decenni, benché dia origine a

pensieri emancipatori di varia natura e la posizione della donna inizia a essere discussa dall'*intelligentia* borghese (Benbow, 2009, pp. 2-5).

È in questo panorama, per l'esattezza durante il suo viaggio in Italia, che Goethe concepisce la figura di Ifigenia. L'antichità e la tragedia greca rappresentano le premesse da cui molti autori, tra cui Schiller, Herder e Winckelmann, decidono di impostare la propria poetica, riconoscendo negli antichi Greci un modello esemplare di virtù; gli unici degni di essere imitati e riprodotti: "Der eintzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten" (Winckelmann, 1968, p. 29). Tuttavia, Goethe vede oltre la statuaria perfezione della Grecia antica e il suo intuito gli permette di conferire sfumature drammatiche ed emozionanti alle proprie opere (Meinecke, 1965, p. 355). Non solo lo stesso Goethe – "[...] meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte" (Apel, 1998, vol. 12, p. 395) – ma anche Schiller vedrà in Ifigenia un personaggio al di fuori di canoni predefiniti, definendola con questi termini: "Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen [d. h. gleichzustellen]. Sie ist ganz nur sittlich" (Apel, 1998, vol. 12, p. 592) . Goethe, infatti, si dedica alla stesura di un'opera in cui una figura femminile diviene un'eroina dai caratteri rivoluzioni; Ifigenia è tra i personaggi goethiani che vengono apprezzati anche dalle donne realmente vissute nella *Goethezeit*[120]. Ad esempio, la giovane Caroline Schlegel, nell'ottobre del 1781, spedisce una lettera all'amica Luise Gotter in cui la ringrazia per averle inviato alcuni capitoli de *Geschwister*:

> Peccato che Goethe, che scrive in modo così meraviglioso, così incantevole, scelga degli oggetti così strani; ma non posso chiamare innaturali né il suo Werther, né la sua Stella, né i suoi Geschwister, è tutto così romanzesco, ma anche così naturale, se si riesce con un po' di fantasia ad entrarci. (Schlegel-Schelling I, p. 56)

[120] Caroline Schlegel, così come Rahel Varnhagen, amava *Ifigenia*, di cui riesce ad ottenere una copia manoscritta. ("*Ma soprattutto si entusiasmava per la letteratura tedesca contemporanea, affiancando al poema Oberon di Wieland, al romanzo Die Leiden des jungen Werthers e alla tragedia Iphigenie di Goethe romanzi pedagogico-sentimentali, commedie alla francese, resoconti di viaggi*" - Vania Fattorini, *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere* (Firenze University Press, 2012, p.18), https://doi.org/10.36253/978-88-6655-059-4.). Goethe pensa che sua sorella Cornelia si sarebbe salvata se non avesse sposato il suo uomo, se fosse rimasta indipendente e fosse diventata badessa. Nel sesto libro di *Wilhelms Meister Lehrjahre*, intitolato "Bekenntnisse einer schönen Seele", Goethe parla di Susanne von Klettenberg, una figura femminile indipendente, le cui confessioni rappresentano un *Denkmal* identitario dedicato alle donne a cui sembra accostarsi l'immagine di Ifigenia. In virtù del suo illuminismo epicureo, Caroline è una delle intellettuali tedesche in grado di afferrare la maestria di Goethe nel suo periodo cosiddetto 'classicista'. Caroline resterà celebre per aver recitato a memoria *Ifigenia*. (Donne/Uomini, 2000, p. 19)

Tuttavia, fascino particolare verrà proprio suscitato dalla figura di *Ifigenia in Tauride*. Sia Caroline Schlegel sia Rahel Varnhagen rimangono profondamente colpite da questo personaggio (nonché dal *Torquato Tasso*) e si prodigano per diffondere nel panorama culturale dell'epoca le figure di immensa autorevolezza femminile che tali opere dipingono. Ifigenia rappresenta un simulacro di pace, una figura tollerante e indulgente che, tuttavia, non si lascia sottomettere, non si mostra arrendevole o remissiva (Wandruszka, 2002, p. 20).

Ifigenia in Tauride di Goethe va oltre il quadro temporale in cui è ambientata. Benché l'intreccio del dramma sia incastonato nell'antichità mitologica, il comportamento dei personaggi, lo svolgimento dell'opera è considerato *ungriechisch* da molti studiosi[121]. L'Ifigenia goethiana, a differenza di quella euripidea, si rivela un dramma dell'anima proprio a causa del mancato intervento divino e dell'introspezione della protagonista[122]. La prospettiva storica, quindi, deve essere considerata in relazione alla funzione del personaggio. Nel monologo iniziale, Ifigenia spiega la sua situazione:

> Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
> Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,
> Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
> Das Land der Griechen mit der Seele suchend. (I, scena I)
>
> [E pure, come agli inizi, sono sempre straniera. Il mare mi separa, ahimè, dai miei cari, e resto sulla riva per lunghi giorni, cercando con l'anima la terra dei Greci.]

Malgrado l'usanza di sacrificare gli stranieri da parte di re Toante, Ifigenia viene risparmiata poiché protetta dalla dea Diana. La protagonista è anche colei che persuade il sovrano affinché cessi di compiere altri sacrifici umani, assurgendo così al ruolo di

[121] Cfr. Seidlin, Rasch e Borchmeyer per ulteriori contributi su questo tema.

[122] Wilson cerca di individuare una reinterpretazione del rapporto tra gruppi culturali storici all'interno del comportamento dei personaggi: i barbari sono considerati umani, mentre ai greci vengono attribuiti tratti barbarici (1984, pp. 92-93). Tuttavia, l'interpretazione storica di Wilson non si focalizza in modo esaustivo sulla figura di Ifigenia e sul contenuto simbolico dell'opera. D'altro canto, Rasch colloca il dramma nel contesto della filosofia illuminista: il rapporto dei personaggi con gli dèi cambia poiché il premesse dell'autonomia umana nell'epoca goethiana prende slancio e, infatti, diviene il tema centrale dell'opera. Le rivendicazioni di autonomia dei personaggi, prima di Ifigenia e poi di Oreste, non corrispondono alla concezione greca secondo cui le divinità agiscono arbitrariamente e gli uomini sono costretti a sottomettersi. Secondo Rasch, l'idea che Ifigenia nutre degli dei è piuttosto 'umana' (1979, p. 8). In contrapposizione a Wilson, Wember sostiene che il dramma superi i confini della storia e approdi nel regno della storicità. L'esilio a Tauride rappresenta un luogo isolato, al di fuori del mondo e, in questo senso, privo di storia. Allo stesso tempo, lo studioso sottolinea che l'esilio è sempre concepito per essere abbandonato (1984, pp. 100-103).

mediatrice tra stranieri e autoctoni. Con l'arrivo dei Greci, il ruolo di mediazione è intensificato da un altro fattore: Ifigenia, come straniera in esilio, si trova tra i Greci, che incarnano la sua patria e la sua famiglia, e gli Sciti, con i quali ha vissuto per anni. Di conseguenza, gli altri personaggi sono disposti in modo dualistico intorno alla figura centrale. I greci Oreste e Pilade sono simmetricamente accostati agli sciti Toante e Arcade.
Tuttavia, in questo contesto, è Ifigenia a ricoprire il ruolo centrale dato che la sua *forma mentis*, il suo carattere e la sua convinzione sono gli elementi distintivi che circoscrivono e determinano la trama. La letteratura contemporanea vede nell'Ifigenia goethiana soprattutto una personificazione metaforica di umanità[123]. Secondo questa visione poetica, Ifigenia rappresenta l'essere umano morale che agisce non solo in base al proprio raziocinio, ma anche in base a decisioni prese individualmente. Il concetto di umanità, riemerso nel XVI secolo nel corso del Rinascimento, acquisisce nuovo spessore con le osservazioni di Lessing e con i postulati educativi dell'Illuminismo. Lessing auspica un essere umano nobile per attitudine ed educazione che, grazie all'equilibrio interiore e alla consapevolezza, all'apertura mentale e alla purezza d'animo, irradi un'area benevola, redentiva sull'altro, innalzando l'individuo a più nobili altezze. Müller sostiene che Ifigenia incarna tale indole. Purezza, verità, conoscenza e amore per l'umanità sono caratteristiche che la contraddistinguono e l'idealismo di cui è pervasa non condiziona solo lei stessa, ma si estende a tutti i personaggi dell'opera (1969, pp. 7-8). Ne consegue che la protagonista femminile sia costantemente esposta a dimostrare l'ideale[124] che personifica all'interno dell'intero dramma e nel corso degli eventi che si susseguono; ma non solo: Ifigenia è un personaggio 'illuminato' che si batte a colpi di umanità e saggezza, sovvertendo con la sua femminilità avanguardistica i costrutti patriarcali che la accerchiano.
Il primo atto del dramma delinea immediatamente alcuni tratti fondamentali della figlia di Agamennone e Clitennestra: la fanciulla possiede uno spirito malinconico, ma attaccato ai valori famigliari e dolente per la condizione subordinata della donna rispetto agli uomini[125], ma risoluta e tenace poiché dà voce al proprio disappunto nei confronti degli dèi. Il rapporto di Ifigenia con le divinità è di natura dicotomica poiché se da un lato non si

[123] Cfr. i contributi di Henkel, Burckhardt und Müller.
[124] A tal proposito, Sigurd Burckhardt si concentra sul concetto cardine di 'verità'. Il riscontro e l'accertamento dell'ideale di verità si verifica durante il processo di espressione e definizione della verità stessa (1956, p. 51).
[125] "Ein unnütz Leben ist ein früher Tod; Dies Frauenschicksal ist vor allen meins." (I, scena 2) - [Una vita inutile è una morte precoce: questo destino di donna è, innanzi a tutte, il mio]. Sono queste le parole pronunciate da Ifigenia ad Arcade, tramite cui la protagonista esprime la frustrazione femminile e critica il ruolo di *Besänftigerin* che Arcade vuole attribuirle.

ribella concretamente al loro volere, dall'altro non vi si piega ciecamente, criticando queste creature soprannaturali e accusandole di peccare di raziocinio.

> Ich rechte mit den Göttern nicht; allein
> Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
> Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann
> Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
> Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg;
> Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
> Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
> Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
> Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
> Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt! (I, scena 1)

> [Non mi misuro con gli dèi, soltanto la donna vive in stato miserevole. In casa e in guerra l'uomo è sovrano, e in terra altrui sa come aiutarsi. Lo allieta il possesso, la vittoria lo incorona, una morte onorevole lo attende. In che limiti è stretta la felicità della donna! Intanto obbedire a un marito rozzo è obbligo e conforto; che miseria se poi una sorte avversa la esilia lontano.]

All'inizio del dramma, inoltre, scopriamo che Ifigenia vive già da diversi anni sull'isola di Tauride nelle vesti di sacerdotessa della dea Diana. Il monologo iniziale rivela la nostalgia per la Grecia natia e il senso di distacco che prova ancora in terra straniera. Nella conversazione seguente con Arcade appare chiaro che gli Sciti notano e mettono in discussione la riservatezza della protagonista:

> Noch bedeckt
> Der Gram geheimnisvoll dein Innerstes;
> Vergebens harren wir schon jahrelang
> Auf ein vertraulich Wort aus deiner Brust. (I, scena 2)

> [Ancora avvolge il cruccio, misterioso, il tuo intimo, invano attendiamo con ansia dal tuo petto da tanti anni una parola di fiducia.]

Ifigenia non solo anela il ritorno in patria, ma tergiversa altresì sulle proprie origini. Arcade sottolinea l'intenzione da parte del re di corteggiare la sacerdotessa ma tale gesto intensifica la sua riluttanza; Ifigenia è recalcitrante al pensiero dell'esilio. Un legame con il

re impedirebbe alla Greca di tornare e la legherebbe quindi a Tauride per sempre. L'estratto seguente mostra quanto poc'anzi enunciato:

> Einen alten Wunsch
> Trag ich im Busen, der auch dir nicht fremd
> Noch unerwartet ist: ich hoffe dich,
> Zum Segen meines Volks und mir zum Segen,
> Als Braut in meine Wohnung einzuführen. (I, scena 3)
>
> [Un antico desiderio ho nel cuore, tu lo conosci e non ti stupirai: io spero di condurti sposa nella mia casa per la felice sorte della mia gente e per la mia.]

A questo punto, Ifigenia inizia a fare riferimento alle sue origini per dissuadere Toante dal corteggiamento. È vero che la sacerdotessa rivela la verità sulla propria discendenza, ma lo fa solo dopo aver domandato a Toante di parlare con sincerità e dopo aver espresso la volontà di tornare in patria. Tuttavia, Toante reagisce al rifiuto del corteggiamento reintroducendo i sacrifici umani nonostante l'influenza esercitata da Arcade, grazie alla quale il re aveva interrotto la crudele usanza di sacrificare alla dea Diana gli stranieri che giungevano a Tauride[126].

Successivamente, l'arrivo di Oreste e Pilade a Tauride integra la trama di un ulteriore spunto di riflessione. Il sacrificio umano, precedentemente ripristinato, trova il suo primo tentativo di realizzazione. Allo stesso tempo, con lo sbarco dei Greci, Ifigenia intravede la concreta possibilità di fare ritorno in patria.

Un aspetto molto significativo è il velo di reticenza con cui si confrontano i Greci e Ifigenia; sia Pilade sia la sacerdotessa non esternano liberamente ciò che alberga dentro di loro. Infatti, Ifigenia si limita a nascondere la propria identità e Pilade fa ricorso ad una palese menzogna quando asserisce di provenire da Creta. La prima confessione di Ifigenia, in cui rivela a Toante la propria identità, sembra possedere unicamente una valenza

[126] La reazione del re è soppesata in modo diverso dalla ricerca. Wolfdietrich Rasch contraddice l'affermazione che Toante fosse un despota violento, selvaggio e barbaro. Il rifiuto di Ifigenia offende il re e lo induce a tornare alla tradizione sacrificale. Il ripristino dell'usanza sacrificale, però, non è meno barbaro del sacrificio di Ifigenia da parte del padre Agamennone (1979, pp. 99-101). Per quanto riguarda la tesi secondo cui Ifigenia è considerata una figura ideale, questo primo momento di verità sembra essere potenzialmente molto critico. Si asserisce che tale verità non viene pronunciata con spontaneità, bensì a causa di un'angoscia esterna. A tal proposito, Burckhardt fornisce un'interpretazione interessante: si riferisce al processo di sviluppo che trasforma il silenzio in parola; processo che Ifigenia esperisce nel corso del dramma. Questo cambiamento inizia con l'abbandono della propria identità (1956, p. 55). Di conseguenza, Ifigenia si trasforma in un ideale soltanto attraverso un processo di riconoscimento nel senso della filosofia illuminista.

simbolica dato che la verità completa emerge solo durante l'incontro con Oreste. Ne consegue che la fase di dissimulazione termini in questo frangente e che il camuffamento conscio della propria identità cessi di ricoprire un ruolo centrale. A questo punto, Ifigenia inizia a domandare informazioni sulla storia della propria famiglia il cui destino sembra essere più importante rispetto al racconto della propria identità.[127]

Burckhardt sostiene che nel momento in cui i due personaggi confessano la propria identità inizi, in parallelo, il ruolo di Ifigenia come 'guaritrice' di Oreste. Secondo lo studioso, Oreste può ambire alla vera guarigione dal proprio delirio solamente rinunciando alla propria identità e ciò è verificabile solamente nel momento in cui Ifigenia accetta la maledizione dei Tantalidi (1956, p. 58). D'altro canto, Joachim Müller attribuisce a Ifigenia un ruolo ben più importante. Attraverso la confessione di Oreste, Ifigenia si trasforma in una sorella affettuosa e consapevole che ha come unico scopo quello di aiutare il proprio fratello. Proseguendo su questa linea di indagine, la sacerdotessa guarisce il fratello grazie alla forza d'animo che attinge dalle potentissime relazioni umane di cui il mondo è testimone. Infatti, è proprio per mezzo di questa forza che Oreste è in grado di trovare sollievo nell'immaginare lo scenario dell'Ade (1969, pp. 16-18).

> Noch Einen! reiche mir aus Lethe's Fluten
> Den letzten kühlen Becher der Erquickung!
> Bald ist der Krampf des Lebens aus dem Busen
> Hinweggespült; bald fließet still mein Geist,
> Der Quelle des Vergessens hingegeben,
> Zu euch, ihr Schatten, in die ewgen Nebel.
> [...]
> Ihr scheint zu zaudern, euch wegzuwenden?
> Was ist es? Leidet der Göttergleiche?
> Weh mir! es haben die Übermächt'gen
> Der Heldenbrust grausame Qualen
> Mit ehrnen Ketten fest aufgeschmiedet. (III, scena 2)

> [Ancora una! Dammi l'ultima fresca tazza di ristoro dalle correnti del Lethe! Presto lo spasimo della vita sarà dilavato dal cuore; presto il mio spirito fluirà, placato, alla fonte dell'oblio, verso di voi, ombre, nelle nebbie eterne. (...) Esitate? Così sembra. Vi ritraete?

[127] La confessione di Oreste è, in primis, un'espressione di intenzionalità e non la *conditio sine qua non* per cui Ifigenia dovrebbe a sua volta rivelare la propria identità. Sappiamo, infatti, che la sacerdotessa si è già prefissata tale obiettivo: "Du sollst mich kennen" (III, scena 1) - [Saprai chi sono.]

> Cos'è mai? Soffre, lui, pari a un dio? Ahimè! Gli onnipotenti al petto dell'eroe hanno ribadito tormenti atroci con catene di ferro.]

A tal proposito, Müller evidenzia un approccio pressoché psicologico-empatico, attribuendo un effetto catartico alle sofferenze di Oreste, accresciute dalla presenza della sorella:

> Orests Erlösung nämlich bewirkt Iphigenie durch die Magie ihrer Reinheit, durch die Unbedingtheit ihres Glaubens und ihrer Liebe. [...] Das, was sich hier ereignet, ist nicht als Bewußtseinsvorgang zu erfassen, sondern einzig als Wirkung seelischer Mächte. (1969, p. 18)

Müller non è il solo ad attribuire alla sacerdotessa goethiana doti redentrici. Benché la salvezza di Oreste si possa verificare unicamente per sua volta, è Ifigenia a indicargli la strada giusta da percorrere; la protagonista lo condiziona positivamente rendendolo consapevole della forza che possiede dentro di sé (Seidlin, 1955, pp. 275-276). D'altro canto Rasch si mostra più critico su tale aspetto, sostenendo che Ifigenia non possa fare altro che aiutare il fratello nel percorso di salvezza e guarigione che, di fatto, può essere imboccato solo da Oreste stesso. Il suo senso di colpa, infatti, scaturisce da una sorta di tortura emotiva autoinflitta che non può essere mitigata dalla sorella (1979, pp. 117-119). Henkel, poi, suggerisce un interessante approccio metaforico sull'agire di Ifigenia. Inizialmente, l'immagine che Oreste ha di se stesso è connotata da un forte simbolismo coadiuvato dall'elemento del fuoco[128]; tuttavia, dopo il monologo sull'oltretomba, il personaggio maschile abbandona le metafore di fuoco, sostituendole con metafore di acqua[129]. Secondo Henkel, quindi, si verifica una sorta di guarigione che non si concretizza tramite la parola ma attraverso il passaggio di simboli metaforici (dal fuoco all'acqua); tale mutamento però avviene grazie all'influenza di Ifigenia.

> Ein sprachloßer Prozess tritt in die sprachliche Trance der Halbbewußtheit. Orest lallt Allegorisches. Das war schon die Art des Wahngeschlagenen, wenn er von Zweifel und Reue allegorisch redete. [...] Die gräßlichen Stimmen der Furien sind verstummt. (1962, p. 181)

[128] Metafora della sofferenza per la maledizione dei Tantalidi.
[129] Simbolo di purezza che richiama la figura di Ifigenia.

La confessione tra i due fratelli scaturisce da un'istanza identitaria; la (co)relazione reciproca tra i due è una premessa fondamentale per comprendere il processo di autocosapevolezza (Ifigenia) e salvezza (Oreste) che si dipana nel corso dell'opera. In Ifigenia, intenzionalità e istinto si intersecano rendendo opache le istanze che provengono da questa figura a tratti ambigua. L'immagine di Ifigenia come figura salvifica collima con la completa autoguarigione da parte di Oreste che giova della presenza della sorella per intraprendere un percorso autonomo di salvezza. Ma ciò che è davvero rilevante è il momento in cui i due fratelli si riconoscono e si identificano con la storia della propria discendenza; non appena l'identità è svelata e introiettata, il processo di consapevolezza e di guarigione prende il suo corso. In antitesi rispetto a ciò che sostiene Rasch, Mandelarzt sottolinea che, per Goethe, il sentimento di colpa (che, in questo caso, lega i due protagonisti alla propria discendenza) coincide con un isolamento dalla collettività e che la guarigione debba, di conseguenza, verificarsi attraverso un reinserimento in essa:

> [...] die Isolierung vom Ganzen ist Voraussetzung für einen erneuten Durchbruch, der zu einer neuen Sicht auf die Welt, ja zu einer neuen Welt überhaupt führen kann und soll. Nicht die "Sünde" is böse, sondern das Beharren in ihr. Der Begriff der Schuld ist bei Goethe im Rahmen der Polarität von Individuum und Welt, Zusammenziehung und Ausdehnung zu deuten. Es kommt darauf an, sich nach der Trennung vom Ganzen ihm erneut anzuvertrauen. (2009, p. 48)

L'immagine ideale che Ifigenia dovrebbe incarnare, anche secondo gran parte della critica, in questo momento è ancora sfumata; infatti, la sua presenza nel processo di guarigione di Oreste è fin troppo enigmatica per nobilitarla all'ideale di umanità[130].

Con l'arrivo dei Greci a Tauride, la maledizione dei Tantalidi raggiunge l'esiliata Ifigenia che, quindi, è costretta ad affrontare il destino della propria famiglia attraverso le parole deliranti di Oreste. A questo punto, la purezza integerrima di Ifigenia viene messa a repentaglio dalla richiesta di sottrarre l'immagine di Diana da parte di Pilade che la vuole protagonista all'interno del suo subdolo stratagemma: la sacerdotessa deve distrarre il re per facilitare il furto dell'effige e la fuga da Tauride. Tale incombenza però è in completa antitesi con l'animo di Ifigenia, la cui natura le impedisce di considerare la menzogna per

[130] Seidlin e Müller si sono soffermati su tale aspetto al fine di sottolineare l'ideale di umanità di Ifigenia. Tuttavia, ritengo che la prova 'definitiva' che attribuirebbe a Ifigenia l'appellativo di *verteufelt human* sia da ricercare nelle scene successive dell'opera e che, per questo, sia significativo indagare maggiormente il tema dell'esilio. È proprio l'esilio, questo luogo privo di storia ma ricco di storicità, che pone le basi per una trasformazione interiore da parte della protagonista, offrendole un nuovo punto di vista, una visione sconosciuta che però le darà la possibilità di disconoscersi per poi riconoscersi più a fondo.

raggiungere un obiettivo. Il tema della guarigione e della riconciliazione con il passato famigliare ricopre dunque un piano secondario alla luce di questa nuova problematica. Le istanze di verità di Ifigenia non si misurano tanto con il riconoscimento della propria identità quanto più con la relazione che intercorre tra il furto dell'immagine sacra e l'inganno da perpetrare nei confronti di Toante:

> Mich
> Riß er vom Bruder los; den staunt ich an
> Und immer wieder an, und konnte mir
> Das Glück nicht eigen machen, ließ ihn nicht
> Aus meinen Armen los, und halte nicht
> Die Nähe der Gefahr die uns umgibt.
> Jetzt gehn sie ihren Anschlag auszuführen
> Der See zu, wo das Schiff mit den Gefährten
> In einer Bucht versteckt aufs Zeichen lauert,
> Und haben kluges Wort mir in den Mund
> Gegeben, mich gelehrt was ich dem König
> Antworte, wenn er sendet und das Opfer
> Mir dringender gebietet.
> [...]
> *O weh der Lüge! Sie befreiet nicht*,
> Wie jedes andre wahrgesprochne Wort,
> Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
> Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,
> Ein losgedruckter Pfeil, von einem Gotte
> Gewendet und versagend, sich zurück
> Und trieb den Schützen. Sorg auf Sorge schwankt
> Mir durch die Brust. (mia enfasi. IV, scena 1)

> [Me ha strappato via dal fratello, con stupore lo guardavo e guardavo, e non potevo credere a tanta felicità, dalle braccia non lo scioglievo e non sentivo incombere il pericolo che ci stringe. Ora vanno ad eseguire il loro piano verso il mare, dove la nave con i compagni, nascosta in una baia, è in attesa del segnale e mi hanno suggerito una saggia parola, mi hanno insegnato che cosa devo rispondere al re, quando manderà l'ordine che si esegua il sacrificio senza indugio. (...) Rifuggo, rifuggo la menzogna, che non libera il cuore come ogni altra parola sincera, non consola, ma angoscia colui che la trama in segreto, e torna indietro, freccia una volta scoccata, che si nega al

bersaglio perché un dio la ritorce, e colpisce l'arciere. Cruccio su cruccio fluttua nel mio cuore.]

L'innata contrapposizione di Ifigenia agli dèi dell'Olimpo è ravvisabile nella sua discendenza[131]; ella è infatti una delle pronipoti di Tantalo[132], personaggio che condivide la sorte dei Titani. La fanciulla è quindi appartenente a tale discendenza che, da sempre, è in conflitto con gli dèi dell'Olimpo, esseri ingiusti e lascivi, indifferenti e noncuranti delle sorti degli esseri terreni. In virtù di tale stirpe e di quell'antica linea di sangue titanica che scorre nelle sue vene[133], Ifigenia è in uno stato di ribellione e conflitto:

[131] Se osserviamo questo primo momento di enunciazione della verità da parte di Ifigenia, notiamo innanzitutto che si tratta di una verità a lungo celata e infine espressa per uno scopo specifico. Ifigenia non agisce di sua spontanea volontà, non si rivela senza secondi fini. Cerca invece di dissuadere Toante e quindi di invalidare il corteggiamento. Per Ifigenia, la possibilità di tornare in Grecia è fondamentale e ciò la spinge a dire la verità. Wember, tuttavia, attribuisce a questo momento un'altra funzione. Con la rivelazione della sua identità, la donna confessa anche la sua discendenza e il suo passato. L'elenco delle atrocità dei Tantalidi serve a plasmare la sua identità nei confronti del re (1984, pp. 57-58). Di conseguenza, la prima confessione da parte di Ifigenia è sì legata a uno scopo, ma si rivela comunque un primo passo verso la conoscenza e l'affermazione di sé: un primo passo verso un'azione morale e responsabile in pieno spirito illuminista.

[132] Tantalo non era uno dei Titani ma, a causa del suo peccato di *hybris*, può essere accomunato ai nemici dell'Olimpo. Anch'egli viene relegato e punito nel Tartaro; realtà tenebrosa e sotterranea in cui Zeus rinchiude e punisce i Titani. Dal seguente estratto notiamo quanto Ifigenia sottolinei il contrasto con le divinità e la vicinanza al proprio avo: "Er ist es; aber Götter sollten nicht Mit Menschen, wie mit ihres Gleichen, wandeln; Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach In ungewohnter Höhe nicht zu schwindeln. Unedel war er nicht und kein Verräter; Allein zum Knecht zu groß, und zum Gesellen Des großen Donners nur ein Mensch. So war Auch sein Vergehen menschlich; ihr Gericht War streng, und Dichter singen: Übermut Und Untreu stürzten ihn von Jovis Tisch Zur Schmach des alten Tartarus hinab. Ach und sein ganz Geschlecht trug ihren Haß!" (I, scena 3) - [Sì, è lui. Ma gli dèi non dovrebbero trattare da pari a pari con gli uomini; la stirpe dei mortali è troppo debole e cede alla vertigini di un'altezza inconsueta. Non era ignobile, non era un traditore, ma troppo grande per essere un servo e solo un uomo per essere compagno al dio del tuono. Anche la sua colpa fu umana. Il loro giudizio fu severo, e cantarono i poeti: superbia e slealtà l'hanno precipitato dalla mensa di Giove giù nell'infamia del Tartaro antico. Ahimè, e tutta la sua stirpe subì il loro odio.]

[133] La situazione pare senza via di uscita e risuona come un'antica minaccia il rintocco funesto della maledizione dei Tantalidi. Il furto dell'immagine sembra ineluttabile, così come ineluttabile appare la perdita di purezza da parte di Ifigenia. Il conflitto interiore tra il desiderio di interrompere l'esilio senza macchiare il suo animo puro e la stringente necessità di ingannare con astuzia rappresenta il punto di svolta dell'intera *oevre*. Nel celebre *Parzenlied*, in cui Ifigenia incolpa l'indole arbitraria delle divinità per la sciagura che investe il suo sesso, culmina questo forte dissidio, questa frustrazione violenta: "Es fürchte die Götter Das Menschengeschlecht! Sie halten die Herrschaft In ewigen Händen, Und können sie brauchen, Wie's ihnen gefällt." (IV, scena 5) - [Tema gli dèi la stirpe umana. Stringono il potere in mani eterne, e possono usarlo a loro arbitrio]. Rasch evidenzia che il parere espresso da Ifigenia sulla natura degli dèi ravvisabile nel *Parzenlied* si distanzia notevolmente dall'immagine che si evince all'inizio dell'opera. Se in principio le divinità sono ritratte come entità rette e benevole, tanto da essere pervase da quell'umanità che contraddistingue gli *umani*, nel quarto atto esse sono descritte come esseri crudeli, meschini e spietati. All'inizio del dramma, Ifigenia *esige* un comportamento umano da parte delle divinità poiché li reputa tali (1979, pp. 97-98): "Ja, Tochter Zeus', wenn du den hohen Mann, Den du, die Tochter fordernd, ängstigtest; Wenn du den göttergleichen Agamemnon, Der dir sein Liebstes zum Altare brachte, Von Troja's umgewandten Mauern rühmlich Nach seinem Vaterland zurück begleitet, Die Gattin ihm, Elektren und den Sohn, Die schönen Schätze, wohl erhalten hast; So gib auch mich den Meinen endlich wieder, Und rette mich, die du vom Tod errettet, Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode." (I, scena 1) - [Sì, figlia di Zeus, se tu l'uomo eccelso, che, la figlia esigendo, hai angosciato, se tu Agamennone, simile a un dio, che ti ha portato all'altare la cosa sua più cara, dalle mura di Troia abbattute, nella gloria hai riportato indietro alla sua patria, e la

O daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keime! der Titanen
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fasse! Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele! (IV, scena 5)

[O che nel mio cuore non germogli alla fine la volontà di ribellarmi! E l'odio profondo dei Titani, gli dèi antichi, contro di voi Olimpi, non afferri anche il mio tenero cuore con artigli d'avvoltoio! Salvatemi e salvate la vostra immagine nella mia anima.]

Vor meinen Ohren tönt das alte Lied —
Vergessen hatt ich's und vergaß es gern —
Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen,
Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel:
Sie litten mit dem edeln Freunde; grimmig
War ihre Brust, und furchtbar ihr Gesang.
In unsrer Jugend sang's die Amme mir
Und den Geschwistern vor, ich merkt es wohl. (IV, scena 5)

[Alle mie orecchie risuona il canto antico, - era caduto in oblio per me, in un oblio voluto, - il canto delle Parche atroce quando Tantalo cadde dal suo seggio d'oro, soffrirono con il nobile amico: era furente il loro cuore, terribile il loro canto. In giovinezza la nutrice lo cantava a me e ai fratelli; io l'ho nella memoria.]

Ifigenia teme che l'odio profondo dei Titani (lo stesso che ha attanagliato il cuore del suo progenitore) si risvegli dentro di lei e quindi rammenta il canto delle Parche, in cui è racchiuso l'ammonimento a non sentirsi simili agli dèi, specie se questi, per qualche loro disegno o capriccio, innalzano l'uomo al loro livello (riferimento a Tantalo, il quale fu scagliato dalle mense olimpiche nell'oscurità del mondo sotterraneo). Rimembrando il *Parzenlied*, infatti, la protagonista inveisce contro gli dèi, dispiacendosi del fatto che essi non rispecchino più la visione ideale che Ifigenia ha di loro dato che ostacolano le sue istanze di purezza e verità. Tuttavia, notiamo come Ifigenia si discosti dal suo antenato

moglie, Elettra e il figlio, magnifici tesori, gli hai serbato intatti: restituiscimi alla fine ai miei cari e salvami tu, che mi salvasti dalla morte, anche dalla vita qui, questa seconda morte.]

maschile nel momento in cui la protagonista giunge all'amara conclusione che potrebbe ripagare con il male tutto il bene che ha ricevuto e, così facendo, di muovere gli stessi passi (falsi) dei suoi antenati. Il candido animo di Ifigenia precipita quindi in uno stato di crisi e disperazione dato che quel cantico che udiva da bambina la sprona a non seguire il cammino dei Titani, la strada imboccata da Tantalo, e la guida verso un ideale di umanità ispirato alle virtù morali.

> Ifigenia vince intervenendo in modo benefico e salvifico sugli uomini — non sugli esseri umani — dissolvendo ogni loro dissidio e diffondendo i principi di un'etica superiore. Esprimere, attraverso il personaggio di Ifigenia, la necessità sociale e politica di un'autorità femminile in grado di imporre la pace là dove gli uomini, al contrario, non fanno che ripetere la violenza è sicuramente un'impronta presa di coscienza da parte di Goethe. (Wandruszka, 2000, p. 156)

Il tema dell'inganno, dell'astuzia e della verità diviene cruciale nel dialogo con Toante: nel momento in cui il re esige informazioni concrete sull'identità degli stranieri, Ifigenia rivela il piano escogitato a sua insaputa, confessando tutta la verità. Alcuni accademici, tra cui Wilson, relativizzano tale confessione poiché non giunge spontanea, ma emerge solamente dopo una richiesta diretta da parte di Toante; Ifigenia si attiene al piano, almeno inizialmente (1984, pp. 97-98). A tal proposito, Rasch sostiene che Ifigenia opta per la verità unicamente perché il piano congeniato è ormai destinato a essere smascherato; la confessione è uno strumento, un espediente strategico per raggiungere un obiettivo che, in fondo, è fortemente personale. Ifigenia vuole osteggiare le divinità e contrastare il loro volere attraverso il proprio spirito di iniziativa, decidendo di affrontare il proprio destino in maniera risoluta. Non subisce il fato ma, attraverso un atto di riconoscimento, piega la situazione in suo favore; per la protagonista *intervenire* rappresenta l'unica via di uscita, la sola possibilità di salvezza. Il corpo e l'anima della sacerdotessa sono metafore di resilienza.
Trionfando nella sua impresa, l'eroina goethiana dimostra di possedere un lato umano capace di opporsi ai tradizionali strumenti patriarcali dell'inganno e della violenza.
Anche nei confronti di Toante, Ifigenia dimostra di essere una donna consapevole e affatto remissiva, contrapponendosi all'ordine maschile.

> Nicht Priesterin! nur Agamemnons Tochter.
> Der Unbekannten Wort verehrtest du;
> Der Fürstin willst du rasch gebieten? Nein!

Von Jugend auf hab ich gelernt gehorchen,
Erst meinen Eltern und dann einer Gottheit,
Und folgsam fühlt ich immer meine Seele
Am schönsten frei; allein dem harten Worte,
Dem rauhen Ausspruch eines Mannes mich
Zufügen, lernt ich weder dort noch hier. (V, scena 3)

[Non la sacerdotessa. Solo la figlia d'Agamennone. Tu onorasti la parola dell'ignota, a un tratto vuoi dare ordini alla principessa? No! Fin dalla gioventù imparai a ubbidire, prima ai genitori, ora a una divinità. Ero docile e sentivo la mia anima libera in modo splendido; ma a piegarmi alla rozza parola di un uomo non ho mai imparato né laggiù né qui.]

Toante sostiene che Ifigenia può aspirare ad un destino diverso da quello riservato alle altre donne poiché la fanciulla ha la possibilità di seguire il proprio compito, il proprio destino e di non obbedire al sovrano. Tuttavia, Ifigenia ribadisce che l'unico compito cui può adempiere è quello dettato dal proprio cuore, sottolineando che anche una donna deve poter essere libera di scegliere. La donna non può e non deve essere schiava né del compito che è stata chiamata a eseguire né del sovrano che la comanda.

Laß ab! Beschönige nicht die Gewalt,
Die sich der Schwachheit eines Weibes freut.
Ich bin so frei geboren als ein Mann.
Stünd Agamemnons Sohn dir gegenüber,
Und du verlangtest was sich nicht gebührt:
So hat auch Er ein Schwert und einen Arm,
Die Rechte seines Busens zu verteid'gen.
Ich habe nichts als Worte, und es ziemt
Dem edeln Mann, der Frauen Wort zu achten. (V, scena 3)

[Basta così! Non abbellire la violenza che gode di fronte alla fragilità di una donna. Io sono nata libera come un uomo. Se il figlio d'Agamennone ti stesse innanzi e tu pretendessi una cosa ingiusta anch'egli ha una spada e ha un braccio per difendere i diritti del suo cuore. Io non ho che le parole, e per un uomo nobile è bello stimare le parole di una donna.]

La consapevolezza di Ifigenia sulla forza personale continua. Ci troviamo dinanzi a una vera e propria sequenza di *empowerment* femminile:

> O sähest du wie meine Seele kämp,
> Ein bös Geschick, das sie ergreifen will,
> Im ersten Anfall mutig abzutreiben!
> So steh ich denn hier wehrlos gegen dich?
> Die schöne Bitte, den anmutgen Zweig,
> In einer Frauen Hand gewaltiger
> Als Schwert und Waffe, stößest du zurück:
> Was bleibt mir nun, mein Innres zu verteid'gen?
> Ruf ich die Göttin um ein Wunder an?
> Ist keine Kraft in meiner Seele Tiefen? (V, scena 3)

> [Se tu vedessi come lotta la mia anima per stornare con ardire al primo assalto una sorte infausta che vuole ghermirla! Sono io dunque così inerme innanzi a te? Se tu respingi la bella supplica, il ramo leggiadro che nelle mani di una donna ha più forza di una spada e di un'arma, cosa mi resta a difesa del mio cuore? Devo invocare la dea per un miracolo? Non ho più risorse nel fondo dell'anima?].

Infine, dopo un attimo di silenzio leggiamo il messaggio più importante espresso da Ifigenia. Non solo sostiene che anche le donne abbiano diritto a imprese eroiche esattamente come gli uomini, ma sottolinea altresì che non sono tenute a farlo con i medesimi strumenti. Ifigenia non è accomunabile alle Amazzoni che vogliono vincere con la forza; lei vuole vincere con l'astuzia e l'umanità. Nel suo personaggio non c'è nulla della Pentesilea kleistiana se non la volontà di ribellarsi al sistema patriarcale.

> Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
> Allein das Recht? Drückt denn Unmögliches
> Nur Er an die gewaltge Heldenbrust?
> Was nennt man groß? Was hebt die Seele schaudernd
> Dem immer wiederholenden Erzähler?
> Als was mit unwahrscheinlichem Erfolg
> Der Mutigste begann. Der in der Nacht
> Allein das Heer des Feindes überschleicht,
> Wie unversehen eine Flamme wütend
> Die Schlafenden, Erwachenden ergrei,

Zuletzt gedrängt von den Ermunterten
Auf Feindes Pferden, doch mit Beute kehrt,
Wird der allein gepriesen? der allein,
Der, einen sichern Weg verachtend, kühn
Gebirg und Wälder durchzustreifen geht,
Daß er von Räubern eine Gegend säubre?
Ist uns nichts übrig? Muß ein zartes Weib
Sich ihres *angebornen Rechts* entäußern,
Wild gegen Wilde sein, wie Amazonen
Das Recht des Schwerts euch rauben und mit Blute
Die Unterdrückung rächen? Auf und ab
Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen. (V, scena 3)

[Solo l'uomo dunque ha il diritto a imprese inaudite? Solo lui stringe l'impossibile al suo forte petto d'eroe? Che cos'è grande? Che cosa eleva l'anima con un brivido al rapsodo che ripete il suo canto, se non l'azione dall'esito insperato che il più ardito ha osato? Chi nella notte entra furtivo nel campo del nemico, e come una fiamma improvvisa che infuria assale chi dorme e chi si sta svegliando, e infine, anche se i ridestati lo incalzano, torna sui cavalli del nemico con la preda, solo lui viene esaltato? Solo lui, che sdegnando una via sicura, audace percorre in lungo e in largo monti e foreste per liberare una contrada dai predoni? A noi che cosa rimane? Una fragile donna deve privarsi del suo diritto innato, opporre ferocia a ferocia, come le Amazzoni predarvi del diritto della spada e con il sangue vendicarsi su chi l'opprime? Di quando in quando sorge nel cuore l'idea di un'impresa audace.]

Ifigenia narra di come le gesta eroiche siano sempre avvenute per mano di grandi uomini e di come tali imprese vengano ripetute e tramandate nel tempo; e poi la frase che riscatta l'universo femminile e che va prendersi con legittimazione e orgoglio il proprio spazio: *Ist uns nichts übrig?* Cosa rimane alle donne? Questo *uns* è carico di una valenza rivoluzionaria e conduce al successivo messaggio: abbiamo il diritto innato (*angeborenes Recht*) di difenderci senza l'utilizzo di armi. Non siamo selvagge come le Amazzoni che combattono gli uomini con gli stessi strumenti (*Wild gegen Wilde)*. Ifigenia si difende e lotta con le parole e con l'astuzia[134].

[134] Ifigenia è diversa da Pentesilea poiché si distingue dalle Amazzoni; vuole vincere con la scaltrezza e non con le armi. In questo somiglia molto di più a personaggi come Minna o Orsina che mettono in discussione le relative controparti con raziocinio ed intelletto. Solitamente gli uomini sono più forti delle donne e per questo motivo Ifigenia è convinta che le donne non debbano essere guerriere o Amazzoni che combattono con armi, ma creature che si difendono con la parola. Si rifiuta di combattere contro gli uomini, di scendere al loro stesso livello. A loro è sempre affidato il racconto, la narrazione di vicende, episodi, storie personali e di collettività che finiscono

Il carattere antropico della sacerdotessa è enfatizzato nel rapporto con gli dèi, in contrapposizione a quello degli uomini che spesso osservano la divinità con timore reverenziale o acerrima rivalità. Ifigenia pare, invece, intenta a voler dialogare, domandando loro di essere sinceri e onesti come lo è lei stessa.

> Auf und ab Steigt in der
> Brust ein *kühnes Unternehmen*[135]:
> Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,
> Noch schwerem Übel wenn es mir mißlingt;
> Allein Euch leg ich's auf die Kniee!
> Wenn Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;
> So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht
> Durch mich die Wahrheit! (mia enfasi. V, scena 3)
>
> [Di quando in quando sorge nel cuore l'idea di un'impresa audace. Io non potrò sfuggire a un grande biasimo né a una grave sventura, se non mi riesce; ma la depongo sui vostri ginocchi. Se siete veritieri, come dice la vostra fama, confermatelo con il vostro aiuto ed esaltate per mezzo mio la verità!].

Ifigenia non solo pretende verità ma è intrinsecamente costretta a pronunciarla, correndo così un rischio enorme poiché rivela a Toante l'identità di suo fratello Oreste e dell'amico Pilade. La fanciulla poi si spinge oltre, affermando addirittura: "Wenn Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet" (se siete veritieri come dice la vostra fama), alludendo non solo alla veridicità ma anche alla loro concreta esistenza (Politzer, 1962, p. 42).
Realtà e verità sono quindi poste sullo stesso indivisibile piano. A differenza di quanto possa sembrare, Ifigenia non mostra alcun atteggiamento provocatorio, né tantomeno remissivo poiché non è nella sua natura esserlo. Il dialogo che instaura con le divinità non la allontana da loro anzi la umanizza, se possibile, ancora di più ed esalta un approccio femminile poiché necessità di una prova razionale della loro esistenza e, quindi, di ciò in

---

per ripetersi, reiterarsi in un circolo vizioso; la storia è fatta da grandi uomini. E alle donne cosa rimane? Tale espressione implica che il sentire maschile rappresenta la dimensione della ferocia e della brutalità, della lotta sanguinaria e della vendetta bestiale che non può far altro che susseguirsi in una concatenazione di eventi disumani. Ifigenia infrange questa visione proprio perché non si piega a tale destino ma persuade gli uomini a schierarsi dalla parte della parola veritiera. Il cuore della sacerdotessa instilla nell'animo maschile una nuova visione, un nuovo senso di umanità.

[135] Ifigenia dà voce alla decisione che per molto tempo ha covato nel cuore: stravolgere i paradigmi dello schema patriarcale. La sacerdotessa utilizza termini come *kühn* e *Unternehmen*, un lessico tipico della tradizione maschile e li reinterpreta dal suo punto di vista. Vuole infondere nelle parole maschili una nota di verità di cui è la portavoce. Nelle parole rivolte agli dèi, infatti, si osserva una certa dose di risolutezza che, però, non è aggressiva né brutale, ma che risuona come una sfida alla loro rettitudine morale.

cui crede. Le sue credenze non si basano su sanguinosi sacrifici né su dissennati rituali. Infatti, la sua pretesa di verità viene accolta nel finale dell'opera nel momento in cui Toante accetta con riluttanza le richieste della sacerdotessa e depone le armi contro Oreste ("*Unwillig, wie sich Feuer gegen Wasser Im Kampfe wehrt und gischend seinen Feind Zu Tilgen sucht, so wehret sich der Zorn In meinem Busen gegen deine Worte*" - V, scena 4)[136]. Infatti, la temuta ira da parte di un uomo, Toante, e l'arbitrarietà degli dèi vengono identificati come ostacoli che la sacerdotessa decostruisce e smantella autonomamente; è questa conquista di consapevolezza a rendere Ifigenia una figura rivoluzionaria. Occorre sottolineare, infatti, che Ifigenia avrebbe potuto rimanere in silenzio e tacere la verità come nel corso degli anni passati e invece opta per un vero atto di autodeterminazione che corrisponde alla coraggiosa ammissione di verità (Müller, 1969, pp. 22-23).
La confessione di Ifigenia, infine, porta a una nuova reinterpretazione dell'oracolo che contribuirà a impedire la catastrofe e permetterà ai Greci di tornare a casa. Toante reagisce come segue alla confessione di Ifigenia:

> Und hübe deine Rede jeden Zweifel,
> Und bändigt ich den Zorn in meiner Brust,
> So würden doch die Waffen zwischen uns
> Entscheiden müssen; Frieden seh ich nicht.
> Sie sind gekommen, du bekennest selbst,
> Das heil'ge Bild der Göttin mir zu rauben.
> Glaubt ihr, ich sehe dies gelassen an? (V, scena 6)

> [Anche se la tua parola vincesse ogni dubbio e riuscissi a dominare l'ira nel mio cuore, anche così sarebbero le armi a dover decidere fra noi. Io non vedo pace. Sono venuti - tu stessa lo riconosci - per rapirmi la sacra immagine della dea. Credete che veda questo senza turbarmi?].

L'emblematica risposta di Oreste non tarda ad arrivare:

> Um Rat und um Befreiung bat ich ihn
> Von dem Geleit der Furien; er sprach:
> „Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
> Im Heiligtume wider Willen bleibt,
> Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.

[136] [Controvoglia, come il fuoco si difende lottando contro l'acqua e fra spruzzi e crepiti cerca di annientare il nemico, così l'ira si difende nel mio cuore contro le tue parole.]

Wir legten's von Apollens Schwester aus,
Und er gedachte dich! Die strengen Bande
Sind nun gelöst; du bist den Deinen wieder,
Du Heilige, geschenkt. Von dir berührt,
War ich geheilt; in deinen Armen faßte
Das Übel mich mit allen seinen Klauen
Zum letztenmal und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. (mia enfasi. V, scena 6)

[Lo pregai che mi aiutasse a liberarmi del corteo delle Furie, e così disse: "Se tu riporti in Grecia la sorella, che resta controvoglia sulla costa taurica nel santuario, sparirà il maleficio". Credemmo che fosse la sorella di Apollo, mentre intendeva te! I duri vincoli adesso sono sciolti: tu sei restituita ai tuoi, santa creatura. Per il tuo tocco io fui guarito: tra le tue braccia il male mi colse con i suoi artigli per l'ultima volta e mi sconvolse il midollo con una scossa atroce, per dileguarsi come una serpe alla tana.]

L'emancipazione di Oreste dall'arbitrarietà degli dèi rappresenta una tematica controversa poiché sfuggente; le premesse da cui sorge tale epifania sono quantomeno opache. Rasch sostiene che l'ambiguità di tale passaggio rappresenti sia l'indipendenza dall'eteronomia sia lo scarceramento da leggi o criteri estranei alla volontà del soggetto. Oreste raggiunge, di fatto, a una forma di autonomia (1979, pp. 179-180). D'altro canto, Müller sottolinea che il cambiamento di Oreste è possibile solo grazie alla forza d'animo infusogli dalla sorella (1969, pp. 24-25); la reinterpretazione dell'oracolo è facilitata dalla figura di Ifigenia anche secondo l'opinione di Burckhardt, il quale ritiene che la sacerdotessa abbia appreso la verità già in precedenza, nel momento in cui pone le seguenti domande alle divinità:

O soll ich nicht die stille Hoffnung retten,
Die in der Einsamkeit ich schön genährt?
Soll dieser Fluch denn ewig walten?
Soll nie dies Geschlecht mit einem neuen Segen
Sich wieder heben? [...]
O daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keime! der Titanen
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust

> Mit Geierklauen fasse! *Rettet mich*
> *Und rettet euer Bild in meiner Seele!* (mia enfasi. IV, scena 5)
>
> [Non devo salvare la tacita speranza che ho nutrito con amore nella solitudine? Questo maleficio deve regnare in eterno? Non si risolleverà questa stirpe per una nuova grazia? (...) O che nel mio cuore non germogli alla fine la volontà di ribellarmi! E l'odio profondo dei Titani, gli dèi antichi, contro di voi Olimpi, non afferri anche il mio tenero cuore con artigli d'avvoltoio! Salvatemi e salvate la vostra immagine nella mia anima.]

È questa la verità che deve essere divulgata anche agli altri personaggi, soprattutto a Oreste. Le *parole* pronunciate da Ifigenia rappresentano le premesse per la successiva reinterpretazione dell'oracolo (Henkel, 1962, pp. 191-192). Infatti, l'ambiguità del termine *Schwester* ("Wir legten's von Apollens Schwester aus, Und er gedachte dich!"), un termine femminile che racchiude anche le sorti dei personaggi maschili, è decisiva: i Greci, infatti, ritengono che si tratti della sorella divina di Apollo, ma Oreste si rende conto invece che il termine si riferisce alla sorella umana, Ifigenia[137]. Come poc'anzi sottolineato, secondo l'opinione di Rasch, la reinterpretazione di Oreste appare arbitraria e inaspettata, ma Berger sostiene che tale reinterpretazione funga da *deus ex machina* ed è quindi verosimile che appaia ingiustificata e piuttosto imprevista (2008, pp. 195-196). A tal proposito, Sandro Barbera enuclea un concetto fondamentale per l'analisi condotta in questa tesi:

> Che sia Oreste, e non Ifigenia, a risolvere l'oracolo, ci indica lo stato di simbiosi raggiunta tra la sfera maschile e quella femminile, l'atteggiamento attivo e quello paziente, nell'ambito della verità. (1990, p. 127)

Lo studioso interpreta correttamente l'atto di trasformazione che Ifigenia opera nei confronti di Oreste, suggerendo che la visione della sacerdotessa possa divenire la visione di tutti gli altri personaggi; la soluzione al problema da parte di una figura femminile che viene adottata e confermata anche dalle figure maschili. La guerra, le armi, la violenza battagliera degli uomini hanno sempre relegato le donne in una dimensione di servilismo e subordinazione; tuttavia, la *parola* di Ifigenia e la verità del suo animo costruiscono un ponte tra due realtà ritenute intangibili. I seguenti versi pronunciati da Oreste sanciscono il

[137] Affinché Oreste possa guarire completamente, Ifigenia deve partire: l'oracolo non si riferisce alla statua bensì alla sacerdotessa.

potere della *Wahrheit* sulla *Gewalt* und sulla *List*, la vittoria decisiva del ruolo femminile sul ruolo maschile:

> *Gewalt und List*, der Männer höchster Ruhm,
> Wird durch die *Wahrheit* dieser hohen Seele
> Beschämt, und reines kindliches Vertrauen
> Zu einem edeln Manne wird belohnt. (mia enfasi. V, scena 6)
>
> [Violenza e astuzia, il vanto maggiore degli uomini, vengono svilite dalla verità di quest'anima grande e viene premiata la pura innocente fiducia verso un uomo nobile.]

I valori maschili, le gesta eroiche con cui, nel corso della storia, si misurano gli uomini vengono posti in secondo piano dalla parola veritiera di Ifigenia; la verità che alberga nell'anima della sacerdotessa supera persino il *Ruhm* di cui parla Oreste. Il canone etico secondo cui opera e si comporta Ifigenia è sconosciuto all'universo maschile che, in questa fase, incarna per estensione un'intera umanità che viene posta di fronte a questo nuovo punto di vista. Goethe conferisce a Ifigenia un ascendente pressoché profetico, capace di condizionare l'agire umano. Tuttavia, ritengo che nella verità di Ifigenia si celi un briciolo di malizia; la sacerdotessa non si *accontenta*, non si rassegna a un destino compiuto a metà, a un finale non del tutto soddisfacente (almeno per lei). Toante, infatti, è ancora restio a lasciare partire i Greci. All'accorata insistenza di Ifigenia, il re si limita a esclamare: "*So geht!*", (allora andate!), ma Ifigenia *esige* il benestare del sovrano, pretende non solo l'autorizzazione ma anche una predisposizione dell'animo conciliante e benevola:

> Nicht so, mein König! Ohne Segen,
> In Widerwillen scheid' ich nicht von dir.
> Verbann' uns nicht! Ein freundlich Gastrecht walte
> Von dir zu uns: so sind wir nicht auf ewig
> Getrennt und abgeschieden. Wert und teuer,
> Wie mir mein Vater war, so bist du's mir,
> Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.
> [...]
> O wende dich zu uns und gib
> Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
> Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
> Und Tränen fließen lindernder vom Auge
> Des Scheidenden. Leb wohl! und reiche mir

Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte. (V, scena 6)

> [Non così, mio re. Non mi allontano da te se non ci benedici, e tu non vuoi. Non ci scacciare. Regni fra te e me una ospitale amicizia: così non saremo per sempre separati e lontani. Amato e caro tu sei per me, come lo fu mio padre, e sarai sempre impresso nella mia anima. (...) Addio, volgiti a noi e dammi in cambio una cara parola di commiato. Più dolce allora il vento soffierà nelle vele e lacrime più consolanti scenderanno dagli occhi di chi sta partendo. Addio, e porgimi la destra in pegno dell'antica amicizia.]

La 'spietata' umanità di Ifigenia non conosce ostacoli. Piegare la volontà del re non è sufficiente; egli deve sinceramente benedire la partenza dei Greci ed è tenuto ad accettare di buon grado lo stato dei fatti[138]. Solo così potranno trovare conferma sia la candida umanità ifigeniana sia il diritto delle donne ad intervenire nelle questioni maschili, nelle imprese degli uomini. È questa, in ultima istanza, l'urgenza umanista che prova Ifigenia: *forzare*[139] volontariamente il consenso dalle labbra di un uomo[140]. Non stupisce quindi, che lo stesso Goethe, in una lettera inviata a Schiller nel gennaio del 1802, la definisca "ganz verteufelt human" (Golz, 2011, pp. 348-351): ciò poiché la maledizione dei Tantalidi e la riconciliazione tra gli uomini in scena avviene per mano, anzi *tramite* parola e l'umanità di una donna. Ne consegue che l'urgenza di verità che alberga nel cuore di Ifigenia è in grado di trasformare la volontà degli uomini e di conquistare il favore degli dèi. In definitiva, Ifigenia desidera compiere un'impresa eroica e, al pari degli uomini, desidera essere ricordata ed eternizzata in questo atto ma, simultaneamente, le preme essere benevola senza tradire il suo salvatore; Ifigenia personifica un esempio reale di umanità autonoma, scevra dall'arbitrio delle divinità e dalla folle violenza dell'uomo. A tal proposito, Borchmeyer sostiene che "in Goethes Iphigenie schlägt die Emanzipation von den

---

[138] Nell'ultimo verso della tragedia comprendiamo che Ifigenia è riuscita a convincere Toante che infatti pronuncerà il celeberrimo: "*Lebt wohl!*". Le parole concise ed epigrafiche del re simboleggiano sia la recalcitranza di Toante a piegarsi all'animo umano di Ifigenia ma, allo stesso tempo, l'impossibilità di contrapporsi alla legge di verità femminile che Ifigenia incarna. La laconicità maschile di Toante è antitetica rispetto all'esaustività e profondità femminili di Ifigenia che, tuttavia, mostra altresì concretezza, spirito di iniziativa e pragmatismo. L'eroina goethiana compie quindi un'impresa di persuasione che racchiude la forza etica del mondo femminile; Ifigenia è in grado di imprimere una vera e propria svolta nella concezione maschile della mitologia.

[139] Sembra quasi volerlo obbligare con parole di tolleranza, solidarietà e mitezza; una tenace ma docile estorsione.

[140] In primo luogo, Toante afferma: "*So geht*" e poi "*Lebt wohl*". Non c'è equilibrio, poiché il re è disorientato dall'umanità di Ifigenia. Quando la sacerdotessa esclama: "*Verdirb uns, wenn du darfst*" (V, scena 3) - [Tu perdici - se così ti serve.], è importante osservare che quel *uns* non si riferisce più all'universo femminile, bensì identifica lei ed Oreste; Ifigenia si inserisce nella storia maschile e patriarcale della propria famiglia perché vuole riscattare gli avi del padre.

deterministischen Zwängen des Mythos in dessen empfindsam-aufgeklärte Affirmation um." (Borchmeyer, 1998, p. 158).

In *Torquato Tasso*, come si vedrà successivamente, la principessa Eleonora d'Este non riesce ad intervenire tra Tasso e Antonio, mentre Ifigenia è molto più profonda e compie un'azione inaudita che mai nessuno si sarebbe aspettato da una donna. Oreste vuole duellare con il migliore di Toante poiché gli uomini si misurano combattendo e vogliono misurare la loro forza per essere ricordati (*ein Duell durch Regeln*). L'uomo si realizza nel *Wettkampf*; Toante e Oreste sono personaggi di stampo cavalleresco. L'eroicità della protagonista femminile consiste nel dissidio di umanità che la lacera; ella si intermezza tra i due personaggi maschili: non può lasciare Toante[141], amareggiato e deluso, né può abbandonare Oreste. Il suo gesto eroico è saper conciliare la volontà e il destino di due uomini. La posizione in cui si trova inizialmente fa presagire un finale drammatico ma, grazie alla persuasione e alla retorica, gli spiriti mutano, le opinioni cambiano e lo scenario 'tragico' viene ridefinito attraverso delle nuove rivendicazioni umanitarie. Ifigenia, infatti, è una fine oratrice che fonda la propria dialettica su istanze di verità, riuscendo così a dissuadere Toante e Oreste da comportamenti bellicosi e aggressivi. La legge della parola vince sulla legge del sangue e dinanzi al libero arbitrio e alla forza delle scelte personali si sgretolano le disuguaglianze di genere tra il maschile e femminile.

Dopo aver patito l'esilio, la protagonista vuole tornare a casa; ma prima deve concretizzare questo momento di gloria. Ifigenia modifica la *Grundgesetz* dell'ordine patriarcale e del sistema maschile, divenendo una figura politica (esattamente come Natalie ne *Der Prinz von Homburg* nel momento in cui spedisce il dispaccio all'*Obrist* Kottwitz). Benché parte della critica la ritenga una mera *Erlöserin der Männer* (cfr. Wagner, 1990 e Schwander, 1997), ossia una figura che esiste unicamente per mitigare i conflitti maschili, ritengo che, dietro questa immagine femminile di nobilitata consapevolezza, si celi un messaggio di forza. Ifigenia emana quell'aura di pacifica, seppur battagliera, umanità che risiede in ogni dissidio, anche il più straziante, e lotta per un ideale di reciproco soccorso e di tolleranza, sfidando apertamente le leggi divine e terrene (ovvero maschili) che portano spesso a conseguenze nefaste ed esisti sanguinari. L'impronta 'utopica' della *pièce* è inconfutabile, tuttavia l'autenticità di Ifigenia si sposa con la ricerca di una regola o, per meglio dire, di un criterio sconosciuto agli uomini e agli dèi, ma che forse può essere trovato in una rinnovata *Empfindsamkeit* tutta al femminile.

[141] Ifigenia deve scegliere se sposare il principe o tornare a casa e compie la sua scelta.

2. L'oggettificazione di Tasso da parte delle figure femminili

Anche *Torquato Tasso*, esattamente come *Ifigenia in Tauride*, ha una prima parziale versione in prosa e viene definito *Schauspiel*, ad indicare il finale non tragico dell'opera. I personaggi della *pièce* mostrano tratti comuni a quelli dell'*Ifigenia* e le distinzioni di genere sono, anche in questo caso, degne di nota. Il protagonista maschile sembra essere una figura al di là dei canoni tradizionali e, nella *Storia dell'età barocca in Italia*, le parole di Benedetto Croce sull'autore della *Gerusalemme Liberata* descrivono puntualmente l'animo del Tasso goethiano:

> Torquato Tasso rimane in perpetuo quale fu sentito dai contemporanei, e quale fu accolto dall'anima popolare, cuore che parla ai cuori, fantasia che parla alle fantasie; e il suo poema, dal ritmo vivace, vibrante, rapido, concitato, prorompente da un animo commosso, variamente commosso ma sempre commosso, ha chiara l'impronta dell'opera geniale, prodotta da una forza demoniaca che s'era impossessata del suo autore, spesso fuori della sua consapevolezza e contro i suoi propositi. Nacque, quel canto, da un sogno di gloria e di amore, di prodezza e di voluttà, di nobile e severa gioia e di delicata malinconia, sublime e tenero, ricco d'impeti e insieme di languidi abbandoni, virile e femminile insieme […] (1993, p. 243)

La grande tristezza, il senso di solitudine e disagio provati dal protagonista sembrano contrapporsi agli ideali e ai sentimenti delle figure femminile che ricevono ampia trattazione all'interno del componimento. Già nel secondo atto, la nobiltà dell'animo femminile mostrato dalla principessa ricorda l'*Ifigenia* e il prototipo della *schöne Seele*:

> Er ist in seinem Innern nicht verändert;
> Lass uns mit ihm nur wenig Tage leben,
> So stimmen sich die Saiten hin und wieder,
> Bis glücklich eine schöne Harmonie
> Aufs neue sie verbindet. (II, scena 1)

> [Il suo animo non è cambiato: viviamo assieme qualche giorno e le nostre corde s'uniranno di nuovo in gioiosa e bella armonia.]

> Ihr wagt es, für die Ewigkeit zu handeln,
> Wenn wir ein einzig nah beschränktes Gut
> Auf dieser Erde nur besitzen möchten,

Und wünschen, dass es uns beständig bleibe.
Wir sind von keinem Männerherzen sicher,
Das noch so warm sich einmal uns ergab. (II, scena 1)

[Voi ardite agire per l'eterno, mentre noi vorremmo possedere su questa terra un bene solo, vicino, limitato e desideriamo sia durevole. Neppure se ci fu offerto con ardore siamo sicure del cuore di un uomo.]

Tuttavia, prima di entrare nel cuore dell'analisi e della trattazione, occorre avanzare alcune premesse. Pubblicato nel 1790, *Torquato Tasso* suscita immediatamente una grande attenzione, come documentano i numerosi saggi e le dichiarazioni di noti autori contemporanei di Goethe. Molti di questi scritti trascurano, in larga parte, la questione femminile per concentrarsi maggiormente sulla genialità del Tasso. In linea di massima, i saggi dell'epoca si occupano di analizzare e descrivere l'anima travagliata del poeta sensibile, benché la concezione 'statuaria', ossia solenne e maestosa, del corpo potrebbe aver trovato riscontro nel discorso socioculturale dell'epoca che, di fatto, segna il probabile preludio del neoclassicismo. Dopo tutto, lo stesso Goethe, nelle sue lettere e nei suoi scritti autobiografici, non fa mistero della sua ammirazione per Winckelmann, le cui descrizioni di statue sono conosciute a livello nazionale e certamente esercitano una grande influenza sulle riflessioni e produzioni coeve (Bernardi, 2001, introduzione).

Nel corso della ricerca, è apparso subito chiaro che, sebbene esista una vasta letteratura su *Torquato Tasso*, l'aspetto del femminile o la decodifica dell'immagine della donna sono raramente affrontati, e laddove lo siano, tale tematiche sono trattate tangenzialmente (Grawe, 2003, pp. 104-111). Per questo motivo, l'indagine e l'analisi del testo primario si dimostrano nuovamente cruciali nell'acquisizione di interpretazioni originali.

Il fulcro delle considerazioni è quindi rappresentato dai personaggi femminili, ma soprattutto dal personaggio della principessa la cui figura, tuttavia, deve essere tracciata e confrontata sia con Eleonora Sanvitale sia con le figure maschili al fine di evidenziarne eventuali differenze o somiglianze.

Goethe si limita a cinque figure nel *Torquato Tasso*, rendendo l'intera opera straordinariamente concisa e chiara in termini di personaggi. Al centro della *pièce* c'è l'irrimediabilmente sensibile e lacrimoso Tasso, il quale lavora all'opera poetica della sua vita sotto l'ala protettiva di Alfonso nel sua reggia estiva di Belriguardo; l'aspirazione artistica del Tasso, però, sembra ricoprire le vesti di un doloroso fallimento fin dall'inizio del dramma. Nel corso dell'opera, il poeta comprende gradualmente di essere egli stesso il suo più grande ostacolo al raggiungimento del proprio obiettivo, in quanto si mostra

sempre più diffidente nei confronti dell'ambiente che lo circonda; nei personaggi che lo accompagnano intravede solo invidia e ostilità, come se questi fossero coinvolti in una grande cospirazione contro di lui.

Intorno alla figura centrale del poeta Torquato Tasso si riuniscono gli altri personaggi: il duca Alfonso II d'Este, sua sorella Eleonora d'Este, la contessa Eleonora Sanvitale e il funzionario Antonio Montecatino, segretario di stato del duca. È evidente che le due donne condividono un'amicizia profonda, che però è sempre oscurata dall'amore che entrambe provano per il poeta. A tal riguardo, non si accenna ad alcuna manifestazione di impulso fisico o esplicito; nessun desiderio sessuale viene concretamente espresso. Sembra piuttosto che si tratti di un amore platonico come si evince dalla conversazione confidenziale tra la principessa ed Eleonora Sanvitale, quando quest'ultima indirizza la disquisizione, in parte filosofica, sul concetto di amore secondo Platone. Il dialogo, infatti, getta le premesse delle tematiche centrali nell'opera poetica di Tasso.

> LEONORE. [...] Hier ist die Frage nicht von einer Liebe,
> die sich des Gegenstands bemeistern will,
> Ausschließlich ihn besitzen, eifersüchtig
> Den Anblick jedem andern wehren möchte.
> Wenn er in seliger Betrachtung sich
> Mit deinem Wert beschäftigt, mag er auch
> An meinem leichtern Wesen sich erfreun.
> Uns liebt er nicht, – verzeih, dass ich es sage! –
> Aus allen Sphären trägt er was er liebt
> Auf einen Namen nieder den wir führen,
> Und sein Gefühl teilt er uns mit; wir scheinen
> Den Mann zu lieben, und wir lieben nur
> Mit ihm das Höchste was wir lieben können. (I, scena 1)

> [ELEONORA. Il suo non è un amore che vuole catturare il suo oggetto, possederlo e difenderlo gelosamente da ogni sguardo. Quando contempla sereno i tuoi meriti, può anche rallegrarsi della mia natura più lieve. Lui non ci ama — perdonami se lo dico! Egli attinge ciò che ama ad ogni sfera e poi lo riversa sul nostro nome svelandoci ciò che prova: crediamo di amarlo, ma in realtà amiamo con lui solo quel che di più nobile possiamo amare.]

In questo caso, l'attenzione pare concentrarsi sull'amore intellettuale, non definibile dal possesso e dalle caratteristiche della sessualità. L'esternazione di Eleonora è un chiaro

riferimento a Platone che ne convalida la relativa interpretazione. Per le figure appena presentate occorre sottolineare che Goethe ha in mente modelli storici chiaramente definiti e ben comprensibili; tuttavia, essi non mostrano necessariamente molti tratti in comune con le controparti teatrali all'interno dell'opera. Essi appaiono, in effetti, come punti di partenza di cui Goethe si serve per dare vita alla *pièce* (Grawe, 2003, pp. 5-7).

Rispetto a *Minna von Barnhelm* e *Emilia Galotti*, in cui i canoni estetici settecenteschi ricoprono un ruolo centrale, il *Torquato Tasso* di Goethe, sin dal principio, è caratterizzato dalla sottorappresentazione del corpo femminile. In tutta l'opera, l'autore evita di fornire dettagli concreti relativi ai corpi dei personaggi femminili, sia nei discorsi dei personaggi sia nelle indicazioni di scena, già di per sé molto scarse. Risulta lampante che dev'essere la vita interiore delle nobildonne a occupare sempre il posto d'onore; il loro spirito, la loro morale, le loro emozioni aleggiano per tutta la durata dell'opera. Tutte le azioni, in qualche modo legate al movimento, diventano tangibili solo attraverso il linguaggio dei personaggi e i dialoghi. Rispetto ad altri possibili espedienti teatrali come gli aspetti visivi, le espressioni facciali e la gestualità, sono maggiormente rilevanti.

Conducendo un'analisi contrastiva con la celebre descrizione del corpo di Emilia da parte del pittore Conti, il quale ne delinea i tratti passivi e delicati in tutte le sue singole parti grazie all'occhio esperto dell'artista, reificandolo e oggettificandolo in modo evidente, risulta chiaro che i metodi di caratterizzazione delle figure non potrebbero essere più diversi.

In termini chiaramente espliciti, la donna è ridotta a un corpo e la sua intelligenza viene messa in secondo piano. In *Torquato Tasso*, invece, non solo la descrizione dell'aspetto e del corpo delle donne viene omessa, ma anche il movimento fisico trova spazio esiguo nell'opera. Le donne sono rigide e immobili, parlano e dialogano senza compiere sforzi, riducendo al minimo qualsivoglia parvenza di movimento. Rimangono sedute, sognanti, sottraendosi così a qualsiasi attività che possa anche solo lontanamente portarle a compiere qualche gesto corporeo. Esse appaiono pietrificate, fredde e statutarie. Questo si nota soprattutto a causa delle scarse indicazioni sceniche, con le quali l'autore coglie di solito l'opportunità di determinare in anticipo i gesti, le espressioni facciali e i movimenti dei personaggi, per poi caratterizzarli successivamente, umanizzandoli più da vicino. I personaggi del *Tasso* di Goethe rimangono pressoché immobili: tutte le informazioni sui caratteri delle figure femminili possono essere ricavate solo a partire dalla ricostruzione diretta dei personaggi.

Tale tendenza descrive un fenomeno ricorrente verso la fine del XVIII secolo. In questa concezione del corpo, Christian Begemann (1999, pp. 135-159) individua un'estetica

complementare al mito dello scultore Pigmalione e della statua animata. In più occasioni, Begemann riconosce nella letteratura del periodo classico figure femminili rigide e pietrificate. Questo rinnovato interesse per i corpi femminili marmorei e statuari si spiega oggi soprattutto con l'estetica classica tedesca, che si perfeziona gradualmente verso la fine del XVIII secolo. Naturalmente, Johann Joachim Winckelmann deve necessariamente essere considerato un autorevole punto di riferimento per tale estetica; grazie alle sue riflessioni e i suoi approcci teorici è diventato uno dei pionieri anche del classicismo letterario, riportando così l'antichità nel *milieu* settecentesco. Numerose lettere e scritti autobiografici e teorici di Goethe testimoniano il grande fascino che Winckelmann riesce ad esercitare non solo su di lui, ma anche su altri intellettuali contemporanei (Fridrich, 2003, p. 225).

Per quanto riguarda l'estetica nel periodo classico della letteratura tedesca, e primariamente nel *Torquato Tasso*, ci si domanda come questa immagine statuaria della donna sia stata intessuta nel testo e con quali strumenti siano stati trasmessi i significati a essa rilevanti. La concezione della femminilità nella figura della principessa, e ancora di più in quella di Eleonora Sanvitale, si basa sia su dialoghi molto espliciti, che riguardano direttamente il femminile o l'immagine della donna, sia su un simbolismo molto indiretto e sottile, che tenta silenziosamente, ma in maniera efficace, di indirizzare l'opera in una determinata direzione (Ronell, 1985, pp. 607-8).

Se si prosegue con la lettura del testo, si nota chiaramente che la principessa (ma in un certo senso anche Eleonora Sanvitale), si concepisce sempre più come una figura statuaria e le caratteristiche del personaggio (o dei personaggi) permettono associazioni con una figura in pietra. Innanzitutto, l'aspetto della tranquillità sembra particolarmente interessante per l'interpretazione della principessa in suddetti termini. La pace che l'attraversa, la calma e la brama di armonia interiore costituiscono un filo conduttore in tutta l'opera.

Analizzando l'esatta formulazione delle parole della principessa, ma anche i dialoghi e i discorsi degli altri personaggi che parlano o interagiscono con Eleonora, si ha l'impressione che sia lei a fungere da figura calmante, da colonna portante di serenità, poiché rappresenta un punto di riferimento rassicurante nel turbinio impetuoso e caotico che i personaggi maschili tendono talvolta a scatenare. Ella stessa è consapevole di questa sua capacità e riflette sul suo significato:

> PRINZESSIN. Ich kann, du weißt es, meine Freundin, nicht
> Wie's meine Schwester von Urbino kann,

Für mich und für die Meinen was erbitten.
Ich lebe gern so stille vor mich hin
Und nehme von dem Bruder dankbar an,
Was er mir immer geben kann und will. (III, scena 2)

[PRINCIPESSA. Cara amica, sai bene che non sono come mia sorella d'Urbino: non so chiedere nulla per me ai miei amici. Vivo volentieri appartata e riconoscente accetto da mio fratello ciò che mi può dare.]

In un certo senso, si presenta come una figura passiva, caratterizzata soprattutto da una grande modestia e una profonda pace interiore. Il fatto che tale umiltà sia accompagnata dalla riconoscenza consapevole della ricchezza del fratello la rende, a mio avviso, una falsa modestia (tale aspetto potrebbe non essere ulteriormente rilevante, ma è comunque un interessante spunto di riflessione).
Ciò premesso, l'origine della sua pazienza e dell'onnipresente calma che è in grado di diffondere in tutta l'opera può essere ricondotta ai ricordi d'infanzia, di cui non fa mistero. La protagonista mette in relazione la sua dolcezza, la sua pacatezza e il suo desiderio di tranquillità con la storia della sua malattia[142]:

PRINZESSIN. Was mir bleibt?
Geduld, Eleonore! üben konnt ich die
Von Jugend auf. Wenn Freunde, wenn Geschwister
Bei Fest und Spiel gesellig sich erfreuten,
Hielt Krankheit mich auf meinem Zimmer fest,
Und in Gesellschaft mancher Leiden mußt
Ich früh entbehren lernen. Eines war,
Was in der Einsamkeit mich schön ergötzte,
Die Freude des Gesangs; ich unterhielt
Mich mit mir selbst, ich wiegte Schmerz und Sehnsucht
Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein.
Da wurde Leiden oft Genuß und selbst
Das traurige Gefühl zur Harmonie.
Nicht lang war mir dies Glück gegönnt, auch dieses
Nahm mir der Arzt hinweg; sein streng Gebot
Hieß mich verstummen; leben sollt ich, leiden,
Den einzgen kleinen Trost sollt ich entbehren! (III, scena 2)

[142] Cfr. Boulting, William, *Tasso and his Times* (New York and London: G. P. Putnam's Sons - Methuen and Co., 1907), pp. 80-81.

> [PRINCIPESSA. Cosa mi resta? La pazienza, Eleonora! Ho imparato ad esercitarla fin dalla giovinezza: quando gli amici e i miei fratelli si divertivano tra feste e giochi, la malattia mi murava in una stanza dove, in compagnia del dolore, imparavo a rinunciare. In quella solitudine avevo un unico conforto: il canto. Cantavo per me, con voce sommessa cullavo nostalgia, desiderio e dolore. Spesso il dolore si mutava in piacere e la tristezza in armonia. Ma non durò a lungo questa felicità, il medico me la strappò vietandomi severamente di cantare: dovevo vivere e soffrire, rinunciare a quell'unico, piccolo conforto.]

È quindi conscia delle sue qualità armonizzanti e calmanti, le apprezza ovviamente, anche se ha dovuto impararle faticosamente, attraverso la sofferenza e il tormento. L'ammissione di aver provato gioia nel dolore rivela una sottile vena masochistica e suggerisce che dal bisogno di pazienza e di tranquillità della principessa, sviluppatosi a causa delle sofferenze patite, emergeranno nuove problematiche.

Benché non approfondisca questo aspetto specifico, la principessa dimostra di possedere una personalità estremamente riflessiva, valorizzata da un'educazione molto approfondita e sfaccettata. Le vaste conoscenze e l'educazione impeccabile della principessa e di Eleonora vengono espresse chiaramente fin dall'inizio della *pièce*, quando le due dame incoronano le erme dei famosi poeti Virgilio e Ariosto.

Le due protagoniste femminili danno l'impressione di conoscere le opere dei due celeberrimi poeti e di sapersi destreggiare magistralmente nel rievocarne i pensieri filosofici. L'immagine che ci si pone davanti nella scena di apertura, in cui le statue di personaggi esemplari sono in procinto di essere inghirlandate, non può essere interpretata come una semplice coincidenza. L'opera è pregna di riferimenti simbolici. Nel momento in cui la principessa adagia sulla testa di Tasso la stessa corona di fiori che aveva deposto poco prima sull'eccelso Virgilio, comprendiamo immediatamente la sua propensione nei confronti dell'arte antica (Borchmeyer, 1977, p. 71).

Se a ciò contrapponiamo l'immagine del funzionario Antonio che elogia principalmente il poeta Ariosto, appare chiaro che, a questo punto, non si tratti unicamente di uno scontro tra preferenze individuali. La diatriba si scatena tra antichità e modernità, tra Virgilio come rappresentante dei tempi che furono e Ariosto come portavoce della nuova era. Già in questo primo momento dell'opera si tratteggia un inasprimento del rapporto tra Antonio e Tasso che, negli atti successivi, sarà destinato ad esacerbarsi. Nelle seguenti parole del Tasso notiamo, infatti, una vena di rimprovero e distacco nei confronti del segretario di Stato, descritto come un animo egocentrico:

LEONORE. Möchtest du, mein Freund,
Vernommen haben, wie er sonst von dir
Und dem Talente sprach, das dir vor vielen
Die gütige Natur verlieh. Er fühlt gewiß
Das was du bist und hast, und schätzt es auch.
TASSO. O glaube mir, ein selbstisches Gemüt
Kann nicht der Qual des engen Neids entfliehen.
Ein solcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre, denn er denkt,
Das hast du selbst, das hast du wenn du willst,
Wenn du beharrst, wenn dich das Glück begünstigt.
Doch das was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann, das wird er nie verzeihn.
Er gönnt es mir? Er, der mit steifem Sinn
Die Gunst der Musen zu ertrotzen glaubt?
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zusammenreiht, sich selbst ein Dichter scheint?
Weit eher gönnt er mir des Fürsten Gunst,
Die er doch gern auf sich beschränken möchte,
Als das Talent, das jene Himmlischen
Dem armen, dem verwaisten Jüngling gaben. (IV, scena 2)

[ELEONORA. Caro amico, avresti dovuto sentire come descriveva te e il talento che la natura benigna ti ha donato. Antonio capisce e apprezza le tue qualità e le tue doti.
TASSO. Credimi, un animo egocentrico non può sottrarsi al supplizio della misera invidia. Un uomo simile Perdona facilmente ricchezza, ceto e onore perché pensa: "Puoi ottenerli, se vuoi, se sei tenace e la fortuna t'è amica". Ma non perdonerà mai ciò che solo la natura regala, ciò che è irraggiungibile a qualsiasi fatica o ambizione e neppure loro, le armi, la saggezza o la tenacia riescono a ottenere. Può concedermi questo chi con cuore duro e testardo s'illude d'ottenere il favore delle Muse e crede che per essere poeta basti unire assieme i pensieri di alcuni poeti? Mi concederebbe più volentieri il favore del principe che vorrebbe per sé soltanto, piuttosto che il talento concesso dagli dèi al giovane orfano e povero.]

Uno degli aspetti più considerevoli è rappresentato dalla maestria e dalla precisione con cui Goethe incastoni costantemente la calma della principessa nella costellazione dei personaggi, come riesca a delinearne con coerenza la personalità, permettendole di sbocciare pagina dopo pagina. Ciò si nota anche quando si analizzano in dettaglio le parole degli altri personaggi che interagiscono con lei. Il duca Alfonso, ad esempio, ha imparato da tempo ad apprezzare le qualità della principessa ed è pienamente consapevole della sua influenza. Nella scena in cui la protagonista difende la meticolosità di Tasso e invita il fratello a pazientare, il duca replica come segue:

> ALFONS. Laß uns zusammen, liebe Schwester, wirken,
> Wie wir zu beider Vorteil oft getan!
> Wenn ich zu eifrig bin, so lindre du:
> Und bist du zu gelind, so will ich treiben. (I, scena 2)
>
> [Agiamo assieme, cara sorella, come già facemmo spesso a vantaggio di entrambi: mi frenerai se sarò troppo zelante e io ti punzecchierò se sarai troppo indulgente.]

Alfonso concepisce il rapporto con sua sorella come un beneficio reciproco, una mutua collaborazione. Ciò che manca al suo carattere, può essere compensato dalla sorella, le cui manchevolezze sono, a loro volta, integrate dal personaggio di Alfonso. Quest'ultimo è consapevole che la sorella funge da punto di riferimento rassicurante, in grado di condurlo alla pace interiore, alla pazienza e quindi ad un perfezionamento del suo carattere. Il rapporto complementare dei due pare ben definito in questo senso e le rispettive aree di responsabilità e le sfere d'azione sembrano chiaramente delimitate l'uno dall'altra.
L'effetto calmante che la principessa rilascia in Alfonso non si limita all'immediato momento di rassicurazione, ma è durevole e si protrae nel tempo e Alfonso è apparentemente ansioso di assorbire questa calma per trasmetterla anche a Tasso.
Tuttavia, Alfonso fatica ad essere all'altezza di tale proposito. Il duca, infatti, tenta di influenzare il comportamento di Tasso facendo appello alle qualità della principessa, ma il caotico poeta cade, ancora una volta, vittima della sua smodata e intramontabile diffidenza:

> ALFONS. [...] Ich geb' ihm oft in Gegenwart von vielen
> Entschiedne Zeichen meiner Gunst. Beklagt
> Er sich bei mir, so laß ich's untersuchen;
> Wie ich es tat, als er sein Zimmer neulich
> Erbrochen glaubte. Läßt sich nichts entdecken,

So zeig ich ihm gelassen wie ich's sehe;
Und da man alles üben muß, so üb ich,
Weil er's verdient, an Tasso die Geduld;
Und ihr, ich weiß es, steht mir willig bei. (I, scena 2)

[ALFONSO. (...) Faccio quanto posso per imprimere nel suo cuore fiducia e sicurezza, spesso in pubblico gli mostro segni evidenti del mio favore. Se viene a lamentarsi, ordino un'inchiesta, come feci poco fa, quando credeva gli avessero forzato la stanza. Non si scopre nulla? Allora cautamente gli mostro come vedo le cose E poiché si deve esercitare ogni virtù, col Tasso esercito la pazienza, ché se lo merita e voi, lo so bene mi assecondate.]

Come si evince da questa citazione, la principessa può esercitare un influsso calmante almeno su Alfonso poiché egli prende a cuore i tentativi di rassicurazione della sorella e cerca di trasmetterli anche al suo protetto, Tasso. Tutto questo accade ovviamente alla luce del giorno; l'agire della principessa non è taciuto né segreto. Anche Eleonora Sanvitale conosce la calma e la modestia della sua cara amica ed esprime la sua ammirazione per lei. Sebbene anch'ella disponga di un livello di istruzione rispettabile e presenti, a tratti, alcune delle caratteristiche statutarie che contraddistinguono la sua amica, non riesce, tuttavia, ad assumere il medesimo ruolo di figura calmante che la principessa ricopre abilmente. Tale differenziazione tra i due personaggi femminili si osserva soprattutto nella citazione seguente, quando la principessa elogia la vivacità di Eleonora, la quale risponde con profuse parole di encomio, sottolineando la superiorità di carattere della principessa:

LEONORE. Das du, wie wenig andre, still und rein
Genießest. Drängt mich doch das volle Herz
Sogleich zu sagen was ich lebhaft fühle,
Du fühlst es besser, fühlst es tief und schweigst.
Dich blendet nicht der Schein des Augenblicks,
Der Witz besticht dich nicht, die Schmeichelei
Schmiegt sich vergebens künstlich an dein Ohr:
Fest bleibt dein Sinn und richtig dein Geschmack,
Dein Urteil grad, stets ist dein Anteil groß
Am Großen, das du wie dich selbst erkennst. (I, scena 1)

[ELEONORA. Una fortuna che tu, come pochi, sai godere quieta e pura. Il mio cuore è pieno, invece, mi spinge a rivelare subito il mio entusiasmo. Tu sei più sensibile, più

intensa e – taci. Non ti accetta il baluginio dell'attimo, l'arguzia non ti seduce e l'adulazione si affatica invano attorno al tuo orecchio: il tuo istinto è saldo, il gusto sicuro, il giudizio inflessibile. Sempre grande è l'amore per le grandi imprese in cui ti riconosci.]

Nella fase avanzata della *pièce*, però, diventa evidente che anche Eleonora Sanvitale possa avere un effetto calmante, seppur non paragonabile a quello della principessa. I compiti concreti e le caratteristiche dei personaggi dell'opera non possono essere sempre perfettamente separati l'uno dall'altro, ma a tratti si confondono. Ad esempio quando Eleonora Sanvitale cerca di convincere il sensibile Tasso a lasciare per un po' di tempo la tenuta di Belriguardo, accorgendosi che il poeta è profondamente sfiduciato e dubbioso. Eleonora tenta, così, di rassicurarlo, cercando, allo stesso tempo, di trarre vantaggio dalla situazione per spronarlo a partire:

LEONORE. Du bist nicht unnütz, eben weil du ruhst.
So lange hegst du schon Verdruß und Sorge,
Wie ein geliebtes Kind, an deiner Brust.
Ich hab es oft bedacht und mag's bedenken
Wie ich es will, auf diesem schönen Boden,
Wohin das Glück dich zu verpflanzen schien,
Gedeihst du nicht. O Tasso! rat ich dir's?
Sprech ich es aus? Du solltest dich entfernen! (IV, scena 2)

[ELEONORA. Proprio perché sei tranquillo non sei inutile. Da tempo nutri al tuo seno tedio e pena come amati bimbi. Ho pensato spesso (e potrei pensare senza fine) che non puoi maturare in questo bel suono dove la fortuna sembra averti trapiantato. Tasso, posso darti un consiglio? Te lo posso dire? Devi partire.]

L'intenzione di possedere Tasso solo per sé, desiderio che Eleonora rivela chiaramente tra le righe, getta in ombra il suo tentativo di convincimento. La protagonista femminile non riesce a sciogliere il legame del poeta con la principessa, fallendo nell'attirare Tasso dalla sua parte. Per di più, il poeta non si mostra particolarmente convinto dal tentativo di persuasione; dopo la conversazione assume un atteggiamento persino sospettoso nei confronti di Eleonora, nutrendo l'improvviso dubbio che anche lei possa rivelarsi una potenziale nemica intenta a tramare contro di lui.
L'imperturbabilità e la calma, quali segni distintivi delle figure statuarie, rappresentano caratteristiche fondamentali anche nell'estetica di Winckelmann. Appare quindi

ipotizzabile che Goethe abbia adottato consapevolmente questo precetto, questo imperativo di tranquillità, dal pensiero winckelmanniano. Nella sua forma naturale, una statua è sempre da intendersi come un corpo idealizzato e Winckelmann elenca nei suoi scritti estetici alcune qualità concrete che devono essere soddisfatte per ottenere tale idealizzazione. Secondo lo studioso, la tranquillità è lo stato ideale dell'essere umano, mentre l'affettività e gli slanci emotivi rappresentano una pericolosa minaccia per la dimensione artistica (Fridrich, 2003, p. 31). Per estensione, Winckelmann associa quindi la tranquillità alla bellezza fisica come si deduce dal seguente estratto, in cui lo storico sottolinea inconfutabilmente la rilevanza della quiete per il raggiungimento della bellezza:

> Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeiget, dass die schönsten Menschen von stillem gesitteten Wesen sind. (1966, p. 167)

In questo contesto, sembra logico interpretare la calma interiore delle figure femminili, in particolare quella della principessa Eleonora nel *Tasso* di Goethe, non solo come una caratteristica prototipica della figura statuaria, ma anche come tratto distintivo, concepito per la definizione di bellezza o di immagine idealizzata[143].

Come poc'anzi enunciato, attraverso l'intera opera si dipana una serie di tentativi di rassicurazione messi in atto dai personaggi femminili, principalmente da parte della principessa, i quali mirano al raggiungimento di una pace interiore e spirituale. D'altro canto, come già brevemente accennato all'inizio del paragrafo, la mancanza di indicazioni sceniche suggerisce anche una calma fisica, ulteriormente consolidata dai dialoghi presenti. Se, da un lato, tale aspetto viene espresso in modo abbastanza esplicito tramite la caratterizzazione dei personaggi, dall'altro l'immobilità del corpo e la relativa calma vengono trasmesse anche implicitamente, in modo che sia gli aspetti formali, ossia il modo in cui le figure si esprimono, sia gli espedienti linguistici possano fornire informazioni sulla natura dei personaggi.

A titolo esemplificativo analizziamo un'asserzione della principessa, in cui la protagonista conferma la propria immobilità, senza però criticarla o disapprovarla. Eleonora d'Este è apparentemente inconsapevole della sua inesistente libertà di movimento o, per meglio dire, sembra che questa limitazione sia presente solo a livello dell'inconscio. Di fatto, il

[143] La mancanza della tematizzazione fisica all'interno dell'opera, è compensata da un simbolismo fortemente interconnesso, seppur criptico in alcune sue manifestazioni. Diventa quindi possibile immaginare, in maniera relativamente chiara e definita, la figura della principessa e di Eleonora senza ricorrere a descrizioni fisiche concrete ed esplicite, ma basandosi su stimoli indiretti forniti da simboliche personificazioni.

tono positivo assunto dalla principessa e l'euforia che traspira dalle sue parole suggeriscono una sorta di inconsapevolezza sull'argomento, come se Eleonora non avesse riflettuto sufficientemente su questo punto specifico:

> PRINZESSIN. Mein Bruder ist gefällig, daß er uns
> In diesen Tagen schon aufs Land gebracht,
> Wir können unser sein und stundenlang
> Uns in die goldne Zeit der Dichter träumen.
> Ich liebe Belriguardo, denn ich habe
> Hier manchen Tag der Jugend froh durchlebt,
> Und dieses neue Grün und diese Sonne
> Bringt das Gefühl mir jener Zeit zurück. (I, scena 1)

> [PRINCIPESSA. Mio fratello è stato gentile a condurci in questi giorni in campagna. Dedite solo a noi stesse, possiamo sognare per ore di vivere nell'età d'oro dei poeti. Amo Belriguardo, perché trascorsi qui molti giorni lieti della mia giovinezza e questo nuovo verde, questo sole mi fanno rivivere quel tempo.]

Dal suddetto estratto è possibile trarre molti spunti interessanti. Le due donne non si sono recate autonomamente in campagna, bensì vi sono state accompagnate da Alfonso. Questa prospettiva passiva ci può rivelare molto sui rapporti di potere tra i personaggi e non solo ascrive alle donne un ruolo di apparente passività, ma, come ulteriore conseguenza, le relega in una dimensione di immobilità[144]. Infine, l'accenno ai bei ricordi del passato enfatizza ulteriormente il carattere sognante della principessa, non solo in termini emotivi ma anche fisici.

La passività e l'immobilità dei personaggi femminili è inoltre dimostrata dal fatto che il duca Alfonso è il solo a poter stabilire dove le due donne possano muoversi. Le due protagoniste appaiono accerchiate da una recinzione invisibile che impedisce loro di abbandonare questa dimensione paradisiaca, una sorta di *locus amoenus*. Ciò è particolarmente evidente nel passaggio in cui la principessa reagisce all'annuncio del fratello Alfonso (che si appresta a tornare in città) ed esprime il desiderio di poterlo accompagnare. Alfonso, invece, nega tale richiesta a entrambe le donne e avanza una

[144] Proseguendo con l'analisi, è possibile ipotizzare che l'atto del sognare, a cui anche la principessa fa riferimento, sia saldamente connesso al concetto del sonno ristoratore, il che può dimostrare ancora una volta quanto l'autore proponga, in modo stringente e coerente, la caratterizzazione dei personaggi quasi esclusivamente nei dialoghi.

contropproposta apparentemente vantaggiosa arrogandosi però, allo stesso tempo, il diritto di decidere sulla loro libertà di movimento:

> PRINZESSIN. Erlaubst du uns daß wir dich hinbegleiten.
> ALFONS. Bleibt nur in Belriguardo, geht zusammen
> Hinüber nach Consandoli! Genießt
> Der schönen Tage ganz nach freier Lust.
> PRINZESSIN. Du kannst nicht bei uns bleiben? die Geschäfte
> Nicht hier so gut als in der Stadt verrichten?
> LEONORE. Du führst uns gleich Antonio hinweg,
> Der uns von Rom so viel erzählen sollte?
> ALFONS. Es geht nicht an, ihr Kinder; doch ich komme
> Mit ihm so bald als möglich ist, zurück:
> Dann soll er euch erzählen und ihr sollt
> Mir ihn belohnen helfen, der so viel
> In meinem Dienst aufs neue sich bemüht.
> Und haben wir uns wieder ausgesprochen,
> So mag der Schwarm dann kommen, daß es lustig
> In unsern Gärten werde, daß auch mir,
> Wie billig, eine Schönheit in dem Kühlen
> Wenn ich sie suche gern begegnen mag. (I, scena 2)

> [PRINCIPESSA. Ci permetti da accompagnarti? ALFONSO. Restate a Belriguardo oppure andate a Consandoli. Godetevi liberamente questi bei giorni. PRINCIPESSA. Non puoi restare con noi e sbrigare qui i tuoi impegni come in città? ELEONORA. Ci porti via subito Antonio che doveva raccontarci di Roma? ALFONSO. Non mi è permesso altro, mie care, ma torneremo appena sarà possibile: lui vi racconterà ogni cosa e voi mi aiuterete a compensarlo per quanto ha fatto per me negli ultimi tempi. Chiarita ogni questione, potrà venire una brigata a far festa nei nostri giardini e, come è giusto, anch'io potrò trovare fra la fresca ombra una bella dama, se ne avrò piacere.]

Alfonso determina la mobilità dei due personaggi femminili e limita così la loro libertà d'azione, facendo emergere un quadro estremamente contraddittorio. Se da un lato la principessa ed Eleonora Sanvitale sembrano apprezzare la tranquillità, godere della vita tranquilla a Belriguardo, dall'altro, tuttavia, si ritrovano imbrigliate nella rete dello sfarzo e del lusso. L'immobilità imposta da Alfonso diventa una prigione dorata, ma rimane pur

sempre una prigione. Il duca le invita ad assaporare le belle giornate "nach *freier*[145] Lust", senza però oltrepassare i confini delle tenute ducali. Leggendo il passaggio, sembra quasi di poter toccare con mano l'autocontrollo che la principessa esercita su se stessa al fine di sopprimere queste innegabili restrizioni e, simultaneamente, di non disturbare la sua pace interiore. L'obiettivo è conservare, ad ogni costo, l'immagine idealizzata di anima serena e pacata[146].

Un'altra importante caratteristica strettamente legata alla femminilità all'interno dell'opera di Goethe è l'azione educativa attuata, soprattutto, nei confronti del giovane Tasso. È interessante notare che entrambi i personaggi femminili perseguono determinati intenti didattici che sembrano, in qualche modo, rappresentare qualità archetipiche della femminilità; entrambe le donne sviluppano una relazione diversa per quanto riguarda l'educazione impartita al Tasso.

Nel corso della *pièce*, la principessa si sforza di educare il poeta secondo criteri e inclinazioni personali, tentando di plasmarlo a sua immagine e dipingendosi come la guida da seguire per imboccare la retta via. Ne consegue che sia proprio la principessa Eleonora la figura pedagogica designata a ricondurre il Tasso sul piano della realtà, ben fisso con i piedi per terra, dopo i suoi tipici ed innumerevoli, nonché incontrollabili, accessi di sfiducia e scoramento (Ronell, 1985, p. 609). Dopo il primo grande conflitto tra il funzionario Antonio e il sensibile artista, ad esempio, Tasso inizia a dubitare fortemente delle sue capacità e smette di sentirsi all'altezza dell'eroe descritto all'interno di un racconto. A questo punto, però, la principessa spiega a Tasso le differenti prerogative e condizioni che distinguono l'eroe dal poeta, ai quali spettano funzioni e aree di responsabilità agli antipodi:

> PRINZESSIN. Und schienst noch kurz vorher so rein zu fühlen
> Wie Held und Dichter für einander leben,
> Wie Held und Dichter sich einander suchen,
> Und keiner je den andern neiden soll?
> Zwar herrlich ist die liebenswerte Tat,
> Doch schön ist's auch, der Taten stärkste Fülle
> Durch würdige Lieder auf die Nachwelt bringen.
> Begnüge dich aus einem kleinen Staate,

[145] L'aggettivo *frei* possiede qui un'accezione ossimorica: benché libere di godersi le giornate soleggiate, le donne non possono uscire dalle terre del Duca.

[146] Al primo accenno di abbattimento e sconforto, l'effetto calmante del suo carattere inizia ad assolvere il suo compito, dando vita ad un circolo virtuoso-vizioso che sembra reiterarsi nell'anima della principessa.

Der dich beschützt, dem wilden Lauf der Welt,
Wie von dem Ufer, ruhig zuzusehn. (II, scena 1)

[PRINCIPESSA. Ma un attimo fa sembravi sinceramente convinto che poeti ed eroi vivono l'uno per l'altro, che poeti ed eroi si cercano e non provano alcuna invidia tra loro! Splendida è l'azione degna del canto dei poeti, ma è anche bello tramandare ai posteri la grandezza delle azioni in degni versi. Accontentati di guardare quieto da questo piccolo stato che ti protegge, l'impetuoso corso del mondo come da una riva.]

La principessa diventa così la precettrice personale di Tasso, cercando da un lato di istruirlo con la sua saggezza e, dall'altro, di infondergli tranquillità: la calma costante e l'approccio didattico sembrano coniugarsi indissolubilmente.
L'estratto sopra menzionato non è affatto l'ultimo tentativo che la principessa compie per istruire il Tasso. Numerose sono le scene in cui Eleonora d'Este interverrà sia a livello didattico sia emotivo al fine di educare, ed al contempo rassicurare, il giovane poeta. Nel passaggio in cui Tasso esprime, con eccessiva e sfrenata impetuosità, l'amore sconfinato che prova per la principessa, quest'ultima tenta, ancora una volta, di arginare il fiume in piena in cui scorrono furiose le emozioni del giovane uomo e di ripristinare il contatto con la realtà; il fine è impedirgli di smarrirsi definitivamente nel ginepraio dei suoi turbamenti e di soccombere agli impeti del suo carattere.
Anche in questo caso, il tentativo educativo si accompagna a un invito alla calma:

PRINZESSIN. Nicht weiter, Tasso! Viele Dinge sind's,
Die wir mit Heftigkeit ergreifen sollen:
Doch andre können nur durch Mäßigung
Und durch Entbehren unser eigen werden.
So, sagt man, sei die Tugend, sei die Liebe,
Die ihr verwandt ist. Das bedenke wohl! (II, scena 1)

[PRINCIPESSA. Basta così, Tasso. Molte cose devono essere afferrate con la forza, ma altre possono diventare nostre solo con la pazienza e la rinuncia. Una di queste si dice sia la virtù, l'altra l'amore che le assomiglia. Ricordalo![147]]

[147] Grazie all'aspirazione educativa della principessa Eleonora si può ora tracciare un chiaro parallelo con le statue antiche, intese fondamentalmente come cimeli di epoche lontane che contribuiscono a tramandare conoscenza. In virtù delle sue ambizioni educative e della gestione del sapere personale, che cerca generosamente di trasmettere a Tasso, la protagonista si marmorizza, ancora una volta, in un carattere rigido e statutario, emblema del suo carattere. Se si considera che, all'inizio dell'opera, è proprio lei a cingere di alloro l'erma di Virgilio, è facilmente comprensibile quanto la principessa si senta emotivamente legata all'antichità.

Uno degli aspetti più ragguardevoli ed interessanti è costituito dalla chiara volontà di Eleonora di affermare la propria aspirazione, convalidando il proprio ruolo di educatrice e illustrando inconfutabilmente i numerosi sforzi profusi per esercitare un influsso decisivo sul Tasso, evitando però di sviscerare il rapporto che li lega. Ci si trova di fronte ad una donna che *vuole* creare un uomo a sua immagine e somiglianza; e non viceversa come è sempre stato da tempo immemore (fin dai riferimenti biblici). In una disquisizione sulla moralità e sul decoro (ossia su ciò che si definisce opportuno e appropriato), la principessa palesa queste rivelazioni al suo educando, attribuendo tuttavia l'opinione delle nobildonne, e le relative ambizioni, alla collettività. Contestualmente, la principessa prende posizione anche sulla questione dei sessi:

> PRINZESSIN. Willst du genau erfahren was sich ziemt
> So frage nur bei edlen Frauen an.
> Denn ihnen ist am meisten dran gelegen,
> Daß alles wohl sich zieme was geschieht.
> Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer
> Das zarte leicht verletzliche Geschlecht.
> Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie,
> Und wo die Frechheit herrscht, da sind sie nichts.
> Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
> Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte. (II, scena 1)

> [PRINCIPESSA. Se vuoi sapere quel che è lecito, chiedilo alle dame d'animo nobile, perché a esse sta soprattutto a cuore che sia lecito tutto quello che accade. Il decoro circonda con un muro il sesso debole e facile a ferire. Dove regna la morale, regnano le donne dove impera l'insolenza, esse non hanno alcun potere. Interroga entrambi i sessi e vedrai: l'uomo cerca la libertà, la donna il decoro.]

In questo estratto viene affrontata, con insolita chiarezza, una differenza di genere centrale, il cui carattere esplicito non riesce ad essere riprodotto in altre parti dell'opera; la principessa traccia un confine netto tra l'uomo e la donna. Il tratto distintivo delle figure femminili risiede nell'alta caratura morale, mentre sembra che i personaggi maschili siano pervasi un forte desiderio di libertà. È logico pensare, quindi, che queste affermazioni siano esplicitamente riferite a se stessa visto che, secondo la principessa, specialmente le

donne nobili conoscono l'etichetta e sanno cosa sia giusto fare in ogni determinato contesto.

Pronunciate le parole sopracitate, la protagonista sottolinea che il decoro e il buon costume sono caratteristiche in lei innate, descrivendole come tratti distintivi della sua indole e riproponendole come elementi essenziali per un'azione educativa favorevole. Ciononostante, se si osserva con attenzione il passaggio citato, è possibile apprendere ulteriori informazioni circa il fondamentale concetto di 'genere'. La principessa descrive il genere femminile come delicato e vulnerabile, fornendo un'immagine molto chiara che fin troppo spesso viene adottata in letteratura[148]. Il desiderio di integrità morale sembra, in tal senso, fungere da meccanismo di protezione; la principessa Eleonora pare schermarsi dietro un muro di moralità per celare la propria delicatezza e vulnerabilità.

Inoltre, è interessante notare che si tratta di uno dei pochi passaggi in cui la principessa, in termini chiari e inequivocabili, prende esplicitamente posizione sulla propria aspirazione educativa e, di conseguenza, sulla sua concezione di etica; valori che sembrano essere connessi al concetto di educazione. Analogamente, nella sua funzione di entità rassicurante dell'intera opera, fatto di cui è totalmente consapevole, Eleonora ha senza dubbio riflettuto e interiorizzato a pieno la propria posizione di rilievo per quanto riguarda le questioni morali.

In alcuni punti, anche Eleonora Sanvitale esprime in modo chiaro la sua ambizione educativa, benché la natura di tale ambizione sia chiaramente diversa da quella della principessa. Ciononostante, Eleonora non conferisce grande importanza a questa differenza: decide, infatti, di non parlare al singolare e opta per una generalizzazione del suo punto di vista che viene esteso a tutti i personaggi femminili, includendo anche la principessa. Nel seguente dialogo con il funzionario Antonio, Eleonora descrive il fascino che il frenetico Tasso è in grado di esercitare sulle donne:

> LEONORE. Wie man es nimmt. Denn du entbehrst sie nicht
> Und leichter wäre sie dir zu entbehren,
> Als sie es jenem guten Mann nicht ist.
> Denn sag, geläng es einer Frau, wenn sie
> Nach ihrer Art für dich zu sorgen dächte,
> Mit dir sich zu beschäftigen unternähme?
> Bei dir ist alles Ordnung, Sicherheit;
> Du sorgst für dich, wie du für andre sorgst,
> Du hast was man dir geben möchte.

[148] La stessa immagine di donna docile e mansueta è visibile anche in *Miss Sara Sampson*.

Jener beschäftigt uns in unserm eignen Fache.
Ihm fehlt's an tausend Kleinigkeiten, die
Zu schaffen eine Frau sich gern bemüht.
Das schönste Leinenzeug, ein seiden Kleid
Mit etwas Stickerei, das trägt er gern.
Er sieht sich gern geputzt, vielmehr, er kann
Unedlen Stoff, der nur den Knecht bezeichnet,
An seinem Leib nicht dulden, alles soll
Ihm fein und gut und schön und edel stehn.
Und dennoch hat er kein Geschick, das alles
Sich anzuschaffen, wenn er es besitzt,
Sich zu erhalten; immer fehlt es ihm
An Geld, an Sorgsamkeit, bald läßt er da
Ein Stück, bald eines dort. Er kehret nie
Von einer Reise wieder, daß ihm nicht
Ein Drittel seiner Sachen fehle. Bald
Bestiehlt ihn der Bediente. So, Antonio,
Hat man für ihn das ganze Jahr zu sorgen. (III, scena 4)

[ELEONORA. Dipende. A te non manca questo favore, ma sarebbe più facile per te rinunciarvi che per quel buon giovane. Dimmi: se una donna pensasse di provvedere a te a suo modo e lo facesse, ci riuscirebbe? In te c'è solo certezza e ordine, provvedi a te stesso come agli altri e possiedi già quel che ti si vorrebbe dare. Lui, invece, sollecita il nostro impegno perché gli mancano sempre quelle mille inezie che una donna ama procacciare. Egli porta volentieri i più rari lini e abiti di seta con qualche bel ricamo, gli piace vestir bene, anzi non può sentire sulla pelle le stoffe ruvide dei servi: tutto deve essere fine, buono, bello e nobile. Eppure è incapace di procurarselo e se già lo possiede, è incapace di mantenerlo, perché gli mancano sempre denaro e attenzione. Ora dimentica qui e là le più svariate cose, non torna mai da un viaggio senza che gli manchi un terzo del bagaglio, ora il servo lo deruba. Così, Antonio, dobbiamo provvedere a lui tutto l'anno.]

Eleonora descrive Tasso come un progetto da realizzare, come un ninnolo, un passatempo; egli serve alle donne come proiezione idealizzata per la loro natura apparentemente educativa e formativa (Reiss, 1992, p. 103).

I difetti del poeta e le sue debolezze caratteriali sono rappresentati come tratti accattivanti e degni di nota. In essi, la donna intravede la ragione principale per cui le donne ambiscano a coltivare un legame così intimo con Torquato Tasso. Per giustificare tale legame e

sottolineare la finalità didattica, Eleonora Sanvitale fa ricorso a rimproveri occasionali. Così facendo, spera di mostrare ad Antonio che il suo atteggiamento nei confronti di Tasso non è superficiale, bensì avveduto e responsabile, anche tramite le dure critiche che gli rivolge quando commette un errore. Il funzionario, tuttavia, non sembra particolarmente convinto:

> LEONORE. Wir sind nicht so parteiisch wie du glaubst,
> Ermahnen unsern Freund in manchen Fällen;
> Wir wünschen ihn zu bilden, daß er mehr
> Sich selbst genieße, mehr sich zu genießen
> Den andern geben könne. Was an ihm
> Zu tadeln ist, das bleibt uns nicht verborgen. (III, scena 4)
>
> [ELEONORA. Non siamo così parziali come credi e in certi casi rimproveriamo il nostro amico. Desideriamo educarlo così che si rallegri sempre più di sé stesso e sempre più possa rallegrare gli altri. Quello che in lui va biasimato, lo conosciamo bene.]

Fondamentalmente, le descrizioni di Eleonora Sanvitale sul rapporto con Tasso forniscono, in un certo senso, l'immagine di una relazione genitore-progenie. Tuttavia, queste affermazioni non possono essere estese alle intenzioni della principessa, la quale assume una posizione molto definita. A quanto pare, Eleonora Sanvitale, nell'ambizione educativa che accomuna tutte le nobildonne, include anche la principessa. Ma se analizziamo più attentamente i passaggi rilevanti in cui la principessa esprime il suo punto di vista, notiamo che la protagonista intesse un rapporto molto più profondo con Tasso; il suo intervento educativo mira a questioni più filosofiche rispetto a quelle avanzate dall'amica Eleonora Sanvitale. In sostanza, si osserva che tra la principessa e Tasso si instaura un rapporto docente-discente, mentre la relazione tra Eleonora e il poeta sembra maggiormente simile a quella di madre-figlio. Le intenzioni educative delle due donne si differenziano le une dalle altre, benché Eleonora tenti chiaramente di accostarle ed equipararle.

Accostando il carattere femminile all'immagine statuaria, ci si rende conto che essa può essere concepita soprattutto come oggetto d'arte concretamente tangibile.

Dopotutto, la scultura, soprattutto nell'antichità, rappresenta una forma d'arte essenziale che, grazie alla sua straordinaria resistenza, può durare per secoli, persino millenni, divenendo così testimonianza immortale. Idealmente, una statua è un prodotto del suo tempo, una rappresentazione delle condizioni sociali e dei canoni morali prevalenti. Anche

in *Torquato Tasso* emerge tale aspetto in forma molto esplicita; ossia nel desiderio della principessa di divenire il soggetto dell'arte del Tasso. Anela a diventare una parte essenziale della sua opera, destinata a sopravvivere all'oblio del tempo, all'incessante susseguirsi degli anni, rendendola di fatto immortale e imperitura. La principessa vuole essere la scintilla capace di donare luce e calore alla produzione poetica di Tasso, ne vuole diventare la musa ispiratrice, spingendo il giovane poeta ad esaltarla artisticamente. Nel perseguire il suo intento, si abbandona chiaramente a pulsioni egoistiche che mettono in luce un'anima determinata e risoluta, seppur celata sotto il manto della pacatezza. L'ambizione femminile raggiunge e sorpassa quella maschile. Il carattere 'statuario' di Eleonora d'Este rivela qualcosa di innovativo, che va oltre i precetti etici, morali e sociali dell'epoca:

> PRINZESSIN. In diesem schönen Lande, hat man mir
> Versichern wollen, wächst vor andern Bäumen
> Die Myrte gern. Und wenn der Musen gleich
> Gar viele sind, so sucht man unter ihnen
> Sich seltner eine Freundin und Gespielin,
> Als man dem Dichter gern begegnen mag,
> Der uns zu meiden, ja zu fliehen scheint,
> Etwas zu suchen scheint das wir nicht kennen,
> Und er vielleicht am Ende selbst nicht kennt.
> Da wär es denn ganz artig, wenn er uns
> Zur guten Stunde träfe, schnell entzückt
> Uns für den Schatz erkennte, den er lang
> Vergebens in der weiten Welt gesucht. (I, scena 1)

> [PRINCIPESSA. In questa bella terra, mi è stato assicurato, più delle altre piante cresce rigoglioso il mirto. E sebbene le Muse siano molte, raramente si cerca tra di esse un'amica e una compagna, si preferisce il poeta che sembra evitarci, anzi fuggirci, sembra cercare qualcosa che non conosciamo e forse neppure lui conosce. Sarebbe bello che in un'ora propizia ci incontrasse e, subito incantato, riconoscesse in noi il tesoro che da tempo cerca inutilmente nel grande mondo.]

In questo passaggio, tuttavia, la principessa non si limita a esprimere il desiderio di essere elevata al rango di 'oggetto d'arte', ma fonde, per così dire, questo anelito al nobile sentimento dell'amore. Il mirto, menzionato dalla principessa, è considerato dagli antichi Greci un simbolo d'amore; l'associazione è quindi chiara e non può sussistere alcun

dubbio a tal riguardo. La principessa desidera una relazione amorosa con Tasso, in cui possa assumere il ruolo di opera d'arte che il giovane poeta sta cercando da tutta la vita. In sostanza, ci troviamo dinanzi ad un amore filosofico, sfumato ma pur sempre presente, che lascia spazio ampi approcci interpretativi (Grawe, 2003, p. 15-17).

Con questa consapevolezza, anche i numerosi tentativi della principessa di educare Tasso cominciano a diventare sempre più comprensibili ed evidenti. Lo circuisce, lo istruisce, lo plasma, smussando gli angoli del suo carattere e attuando interventi preliminari e propedeutici al fine di essere inserita nell'opera del poeta e ottenere l'immortalità. Sebbene i sentimenti della principessa paiano profondamente genuini, questi perdono di autenticità e veridicità nel momento in cui la protagonista esterna, forse in modo non pienamente consapevole, il desiderio di fungere da (s)oggetto d'arte per Tasso. Non nasconde l'entusiasmo e il fascino di divenire una personificazione dell'arte del poeta, eppure la manifestazione di tale desiderio sembra, in qualche modo, precipitosa e scarsamente ponderata. A tal proposito, ritengo infatti doveroso supporre che la principessa non afferri appieno la correlazione (e le successive ripercussioni) tra le proprie aspirazione didattiche e il desiderio di divenire l'incarnazione artistica ed eterna dell'opera di Tasso.

Questa brama d'amore, che al contempo si (con)fonde con il desiderio artistico che alberga nel cuore della principessa, si evince anche dalle parole di Tasso, il quale è perfettamente conscio di tale correlazione. Nell'estratto seguente, infatti, il poeta è nuovamente vittima delle sue emozioni, vedendo nella principessa la figura che maggiormente influisce sul suo lavoro:

> TASSO. Was auch in meinem Liede widerklingt,
> Ich bin nur einer, einer alles schuldig!
> Es schwebt kein geistig unbestimmtes Bild
> Vor meiner Stirne, das der Seele bald
> Sich überglänzend nahte, bald entzöge.
> Mit meinen Augen hab ich es gesehn,
> Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
> Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben:
> Tancredens Heldenliebe zu Chlorinden,
> Erminiens stille nicht bemerkte Treue,
> Sophroniens Großheit und Olindens Not.
> Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
> Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.
> Und was hat mehr das Recht, Jahrhunderte

Zu bleiben und im stillen fort zu wirken,
Als das Geheimnis einer edlen Liebe,
Dem holden Lied bescheiden anvertraut? (II, scena 1)

[TASSO. Di quanto risuona nei miei versi, sono debitore ad una donna sola. Innanzi a me non s'agita un'immagine ideale e imprecisa che abbaglia l'anima e subito fugge via. Con questi occhi ho visto l'immagine pura di ogni virtù e di ogni bellezza e ciò che ho attinto da essa rimarrà in eterno. L'amore eroico di Tancredi per Clorinda, la fedeltà muta e schiva di Erminia, la grandezza di Sofronia e la miseria di Olindo non sono ombre generate dalla follia, lo so, sono eterne, perché esistono. Cos'ha maggior diritto di restare per secoli e agire in silenzio del segreto di un alto amore affidato con discrezione a un canto soave?].

In questo discorso carico di emozioni, Tasso non solo confessa chiaramente il suo amore incondizionato per la principessa, ma di averlo anche incorporato nella sua grande opera; intrecciando la propria vita con quella di Eleonora ha così immortalato l'anima della protagonista. Ne consegue che il più profondo desiderio della principessa può realizzarsi poiché l'autore la nobilita ad opera d'arte, rendendola la quintessenza della sua produzione letteraria. Come uno scultore, Tasso cesella e modella la materia per ottenere una statua, ricama i propri versi e li arricchisce pensando alla figura dell'innamorata[149].

Leggendo *Torquato Tasso* in relazione al concetto di femminilità, si riesce a notare, fin dalle prime scene, che il poeta è il personaggio a cui vengono ascritte le presunte caratteristiche tipiche della femminilità. A tal riguardo, occorre affermare che tali caratteristiche, in realtà, non devono necessariamente essere valide e funzionali al fine di descrivere l'universo femminile. Esse rappresentano soprattutto pregiudizi o, per lo meno, riferimenti comuni che sono stati modellati e plasmati a livello socioculturale nel corso dei secoli. Tali attribuzioni non possono essere né generalizzate né totalmente respinte e, all'interno di una determinata società, potrebbero, di fatto, essere intese come tratti specificamente femminili dai membri che la costituiscono[150].

[149] Possiamo chiaramente notare quanto l'autore trasferisca fedelmente le caratteristiche di una statua al personaggio della principessa; ogni tratto distintivo di tale opera d'arte confluisce nella figura di Eleonora. In maniera del tutto analoga alla sua raffigurazione marmorea, la principessa è ritratta come una creatura calma e inamovibile; capace di impartire insegnamenti diviene ella stessa un'opera d'arte.

[150] Una donna tende a mostrare maggiormente i propri lati umani ed emotivi rispetto ad un personaggio maschile all'interno di un'opera (ma anche in altri ambiti come nella letteratura o nell'arte in generale). Ad esempio, capita sovente che le lacrime e il pianto vengano attribuite alla dimensione femminile e tali attribuzioni possono chiaramente emergere nelle opere letterarie come contaminazioni culturali e fungere, direttamente o indirettamente, da linee guida per la trama dell'opera.

Ciononostante, se osserviamo le caratterizzazioni del femminile nel *Torquato Tasso* alla luce di quanto specificato, è possibile notare che i canonici ruoli di genere appaiono parzialmente invertiti. Nella maggior parte dei casi, la principessa agisce con oculatezza e pare possedere un carattere estremamente controllato, le sue emozioni sono completamente sotto controllo e, persino nei dialoghi più accesi, riesce a gestire perfettamente la situazione e la sua calma viene difficilmente intaccata. La protagonista irradia serenità, armonia e pace interiore.

Se consideriamo, ad esempio, la seguente conversazione tra lei e Tasso, osserviamo che la principessa tranquillizza il poeta confuso, temporaneamente spaventato dal pericolo di perderla a causa di un matrimonio, e preannuncia che mai, in nessuna circostanza, potrà accettare la proposta di un principe sconosciuto. Promette, inoltre, di rimanere vicina a Tasso per tutta l'eternità, fornendo un'immagine di se stessa agli antipodi rispetto a quella del poeta:

> PRINZESSIN. Für diesen Augenblick seid unbesorgt!
> Fast möcht ich sagen: unbesorgt für immer.
> Hier bin ich gern und gerne mag ich bleiben;
> Noch weiß ich kein Verhältnis das mich lockte;
> Und wenn ihr mich denn ja behalten wollt,
> So laßt es mir durch Eintracht sehn, und schafft
> Euch selbst ein glücklich Leben, mir durch euch. (II, scena 1)

> [PRINCIPESSA. Non preoccupatevi per ora e vorrei dire: per sempre. Vivo volentieri qui e desidero restarvi, inoltre non c'è sposo che ora mi alletti. Se volete trattenermi, dimostratelo diventando amici. Cercate di essere felici e lo sarò anch'io.]

Ciò che si evince dal passaggio è che a non essere padrone né dei sentimenti né delle parole è proprio Tasso, il quale si dimostra profondamente suscettibile e vittima del fervore delle proprie emozioni. Il poeta agisce in modo altamente irrazionale e si lascia influenzare, o addirittura guidare, fin troppo dai suoi affetti. È incline all'esagerazione e sembra spesso sopraffatto dalle sue stesse esternazioni, che diventano fardelli impossibili da sopportare. Anche dinanzi alle intenzioni realistiche della principessa, del tutto disinteressata a legarsi ad un principe qualsiasi, Tasso reagisce con una risolutezza angosciosa:

> TASSO. O lehre mich das Mögliche zu tun!

Gewidmet sind dir alle meine Tage.
Wenn dich zu preisen, dir zu danken sich
Mein Herz entfaltet, dann empfind ich erst
Das reinste Glück, das Menschen fühlen können.
Das göttlichste erfuhr ich nur in dir.
So unterscheiden sich die Erdengötter
Vor andern Menschen, wie das hohe Schicksal
Vom Rat und Willen selbst der klügsten Männer
Sich unterscheidet. Vieles lassen sie,
Wenn wir gewaltsam Wog auf Woge sehn,
Wie leichte Wellen unbemerkt vorüber
Vor ihren Füßen rauschen, hören nicht
Den Sturm, der uns umsaust und niederwirft,
Vernehmen unser Flehen kaum, und lassen,
Wie wir beschränkten armen Kindern tun,
Mit Seufzern und Geschrei die Luft uns füllen.
Du hast mich oft, o Göttliche, geduldet,
Und wie die Sonne trocknete dein Blick
Den Tau von meinen Augenlidern ab. (II, scena 1)

[TASSO. Insegnami cosa posso fare. Tutti i miei giorni sono consacrati a te. Quando il mio cuore si spiega a lodarti e ringraziarti sento la più pura gioia che mai possa sentire un mortale. Solo in te ho riconosciuto il divino. Gli dèi della terra sovrastano gli altri mortali come il destino sovrasta l'intelletto e il volere anche degli uomini più saggi. E se noi vediamo accavallarsi onde gigantesche, loro s'accorgono appena di quanto accade, come se leggere onde frusciassero ai loro piedi: non sentono la tempesta che mugghia intorno e ci abbatte, a stento odono le nostre preghiere e, come noi facciamo con i bambini, ci lasciano riempire l'aria di lamenti e grida. Tu sei divina e spesso mi hai perdonato, il tuo sguardo asciugava come il sole la rugiada dei miei occhi.]

Tasso divinizza la principessa e sancisce una chiara e netta distinzione tra se stesso e il suo venerato amore. Tuttavia, ciò che maggiormente richiama all'attenzione è l'atteggiamento di grande vulnerabilità che mostra; egli si schiude e parla delle proprie lacrime.
Il pianto, infatti, è una qualità che in letteratura viene attribuita ai personaggi femminili piuttosto che a quelli maschili. Se si considera tale aspetto, comprendiamo immediatamente la misura in cui determinate convenzioni vengano violate da Goethe, il quale decide di ascrivere al giovane poeta la caratteristica del pianto, discostandosi, ad esempio, da *Miss Sara Sampson* che tende, invece, a ricalcare questo canone:

> DER WIRT. [...] So viel habe ich wohl herausgebracht, dass er mit dem Frauenzimmer muss durchgegangen sein. Das gute Weibchen, oder was sie ist! Sie bleibt den ganzen Tag in ihrer Stube eingeschlossen und weint. (I, scena 2)
>
> [Quello bensì che ne ho penetrato si è, ch'egli deve essersela fatta con quella ragazzina. La povera sua moglie, o quel ch'ella sia, se ne sta chiusa tutto quanto il giorno nella sua stanza e piange.]

A tal proposito è importante notare il seguente aspetto: benché Sara Sampson possa essere considerata un esempio paradigmatico di donna facilmente incline al pianto, la protagonista appare molto più indifesa di Tasso nel dramma goethiano. Ciò si deduce principalmente dalla mancanza di un ruolo attivo da parte di Sara. Chiaramente, il parallelismo tra Sara Sampson e Torquato Tasso può essere tracciato solo in misura limitata, proprio perché Sara viene descritta come una donna incline alle lacrime per tutta la durata della *pièce* e non unicamente in alcuni passaggi.

I tentativi della principessa Eleonora di calmare Tasso e di esercitare un influsso educativo sul poeta rappresentano il filo conduttore dell'intera opera. La nobildonna si adopera, in un certo senso, per il raggiungimento di un lieto fine poiché intende salvare Tasso dal suo abisso. Tuttavia, Goethe le impedisce di avere successo. In ultima istanza, la donna-statua non riesce ad imporsi sul carattere imprevedibile del Tasso. La grande 'irregolarità'[151] che notiamo nella personalità della principessa è la presenza di una traccia di egoismo che si spiega, soprattutto, con l'amore per Tasso, messo però in ombra dall'aspirazione della protagonista: voler essere cristallizzata nell'opera del poeta.

In relazione alla concezione statuaria della femminilità è utile il confronto con un'altra opera di Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, in cui emerge immediatamente una differenza centrale. Anche Ifigenia possiede in sé i tratti statuari che contraddistinguono Eleonora; la protagonista riesce infatti a condizionare le persone al suo fianco e ad influenzare l'ambiente circostante. Tale prerogativa, però, non trova compimento nel personaggio della principessa Eleonora poiché i suoi tentativi rimangono tali; le ambizioni didattiche non si realizzano, la pace e la tranquillità vengono meno e si giunge lentamente a ripercussioni negative piuttosto che a sviluppi positivi. Se Ifigenia riesce a coniugare l'animo poetico

[151] Potrebbe essere un difetto piuttosto che un'irregolarità, ma il primo termine prevede accezioni negative che non desidero sottolineare nel carattere di Eleonora d'Este. La protagonista persegue i suoi obiettivi e si inserisce perfettamente nella costellazioni di figure femminili che si vuole analizzare nella presente tesi.

alle gesta eroiche, la principessa goethiana fallisce in questo tentativo (Heitner, 1980, p. 502-3).

I frequenti tentativi di Eleonora non riescono a fare breccia nel carattere irrazionale ed estremamente sospettoso di Torquato Tasso; rassicurarlo o istruirlo sembrano propositi inattuabili. Come precedentemente argomentato, il poeta diffida persino degli atteggiamenti della principessa, subodorando perennemente azioni cospiratorie rivolte contro di lui, convincendosi che persino il suo confidente più intimo voglia impedirgli di realizzare il suo capolavoro. Come se ciò non bastasse, Tasso inizia a mostrarsi titubante anche nei confronti del caro amico e mecenate, il duca Alfonso. In definitiva, la sua diffidenza finisce per offuscare quell'ultimo barlume di fiducia all'interno della sua cerchia di amici e confidenti. Nel seguente dialogo con il funzionario Antonio Montecatino, i sospetti di Tasso raggiungono il culmine:

> TASSO. [...] Ja, gehe nur Tyrann! Du konntest dich
> Nicht bis zuletzt verstellen, triumphiere!
> Du hast den Sklaven wohl gekettet, hast
> Ihn wohl gespart zu ausgedachten Qualen:
> Geh nur, ich hasse dich, ich fühle ganz
> Den Abscheu, den die Übermacht erregt,
> Die frevelhaft und ungerecht ergreift.
> *Nach einer Pause.*
> So seh ich mich am Ende denn verbannt,
> Verstoßen und verbannt als Bettler hier?
> So hat man mich bekränzt, um mich geschmückt
> Als Opfertier vor den Altar zu führen.
> So lockte man mir noch am letzten Tage
> Mein einzig Eigentum, mir mein Gedicht
> Mit glatten Worten ab und hielt es fest!
> Mein einzig Gut ist nun in euren Händen,
> Das mich an jedem Ort empfohlen hätte,
> Das mir noch blieb vom Hunger mich zu retten!
> Jetzt seh ich wohl warum ich feiern soll.
> Es ist Verschwörung, und du bist das Haupt.
> Damit mein Lied nur nicht vollkommner werde,
> Daß nur mein Name sich nicht mehr verbreite,
> Daß meine Neider tausend Schwächen finden,
> Daß man am Ende meiner gar vergesse;

> Drum soll ich mich zum Müßiggang gewöhnen,
> Drum soll ich mich und meine Sinne schonen.
> O werte Freundschaft, teure Sorglichkeit!
> Abscheulich dacht ich die Verschwörung mir,
> Die unsichtbar und rastlos mich umspann,
> Allein abscheulicher ist es geworden. (V, scena 5)

> [TASSO. (...) Va pure, tiranno, non hai saputo mentire fino all'ultimo. Su, trionfa! Hai incatenato bene il tuo schiavo, l'hai risparmiato per sottili strazi. Va', ti odio. In te vedo tutto l'orrore dei tiranni che colpiscono ingiusti e ciechi. (*Dopo una pausa*) Così alla fine sono esiliato e scacciato come un pezzente! Così, incoronato e ingioiellato, mi conducono all'altare come vittima. Così a forza di lusinghe mi hanno strappato l'ultimo giorno il mio solo avere: il mio poema. Il mio unico bene è in vostre mani: mi avrebbe aiutato in qualsiasi luogo e mi avrebbe salvato dalla fame. Adesso capisco perché devo essere libero. È una congiura e tu sei il capo. Perché il mio poema resti incompiuto, perché io non conosca la fama, perché gli invidiosi scoprano mille errori e io sia dimenticato da tutti, per questo devo abituarmi all'ozio e risparmiare me e i miei sensi. Che preziosa amicizia! Che cara preoccupazione! Pensavo orrenda la congiura che è invisibile e incessante tramavano attorno, ma ora capisco che è ancora più orrenda.]

Leggendo il suddetto passaggio, notiamo immediatamente che il linguaggio di Tasso diventa ora chiaro ed esplicito, privo di riferimenti simbolici, imbellettamenti stilistici o espedienti poetici. Quello di Tasso è un attacco diretto e *tranchant* nei confronti dei propri amici e confidenti; li accusa di tutto e di più, intravedendo loschi tentativi di raggiro e cospirazione persino nei benevoli approcci della principessa. Non solo la sua persona è in pericolo, ma anche il suo talento. Garmann evidenzia il sentimento di autocommiserazione che sembra colmare il poeta di caratteristiche tradizionalmente attribuite al genere femminile:

> In ihm ordnen sich einmal neostoizistische Positionen um, indem das tätige Raten nicht länger den männlichen Figuren vorbehalten bleibt; in ihm gewinnt zweitens das weibliche, selbstreflexive Qualität; (1995, p. 42)

Nel momento in cui Tasso si riconosce come vittima sacrificale, sembra perdersi anche ogni speranza di lieto fine. La principessa, nel suo ruolo didascalico, non riesce ad intervenire e il suo carattere statuario perde di significato.

A tal proposito, è interessante osservare che il rifiuto iniziale di Tasso nell'accettare la corona di Virgilio suggerisce già un futuro fallimento. In principio, tale gesto sembra fungere da elogio a Tasso e, infatti, il rifiuto del poeta è quasi incomprensibile. Tuttavia, questo plauso, apparentemente ben intenzionato, ha scoraggiato definitivamente il genio del poeta. L'onore attribuitogli lo ha portato alla disperazione, facendolo crollare di fronte alle aspettative di chi lo circonda. Il poeta non si sente all'altezza. I tentativi di approdare alle alte sfere di Virgilio e Ariosto hanno imbrigliato il suo spirito, invece di innalzarlo, ed è soprattutto la principessa Eleonora il motivo di tale paralisi: a causa del suo amore per l'antichità, la protagonista ha sospinto il giovane poeta su questa china sdrucciolevole, rendendosi la principale responsabile del suo lento declino.
Ne consegue che la solenne e simbolica incoronazione di Virgilio e Ariosto produce, se vogliamo, un colpo di scena di cui solo Tasso pare essere al corrente. Il poeta, anche in fase iniziale, sembra essere conscio dell'idealizzazione pericolosa che la principessa alimenta nel suo animo; essere innalzato allo stesso livello dei due insigni poeti avrebbe potuto rappresentante un fardello insostenibile (come, di fatto, è destinato ad accadere). Nel momento esatto in cui indossa la ghirlanda affiora nitidamente questa apprensione:

> TASSO. O nehmt ihn weg von meinem Haupte wieder,
> Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken!
> Und wie ein Strahl der Sonne, der zu heiß
> Das Haupt mir träfe, brennt er mir die Kraft
> Des Denkens aus der Stirne. Fieberhitze
> Bewegt mein Blut. Verzeiht! Es ist zu viel! (I, scena 3)

> [TASSO. Strappatela dal mio capo, strappatela. Arde i miei capelli e, come un raggio di sole troppo cocente sopra il capo, incenerisce nel cervello la forza del pensiero. La febbre rimescola il mio sangue. Perdonate! È troppo!].

L'incoronazione conferisce anche al Tasso caratteristiche statutarie, rendendolo un simbolo di eventi passati e pietrificandolo in un divenire che non gli appartiene. La statua può ammonire, educare, rimembrare nobili principi; ma non può vivere. Se Eleonora riesce a districarsi nella sua duplice natura di statua e *faber* - o per meglio dire *fabra* - del proprio destino, Tasso viene, invece, privato della sua libertà di azione: attraverso atti di esaltazione e idealizzazione il poeta è costretto a imboccare un percorso già tracciato. Il suo carattere, la sua personalità, i suoi atteggiamenti sono perenne oggetto di condizionamenti da parte, soprattutto, delle due nobildonne (ma anche di Alfonso, in certa

misura). La rassicurazione e l'istruzione, aspetti che rimandano inconfutabilmente ad aspetti positivi, finiscono per deteriorare l'animo già provato di Tasso, rivelandosi dannose, quasi tossiche. Sottoposto a questa incessante pressione, Tasso non può che crollare sotto le incalzanti pretese degli altri personaggi. Il poeta, in netta contrapposizione alle figure maschili coeve, è una figura umile che non ricerca la fama universale; l'autentica gioia di un attimo, la genuina riconoscenza degli amici più cari sono per lui sufficienti:

> ALFONS. Erfreue dich des Beifalls jedes Guten.
> LEONORE. Des allgemeinen Ruhms erfreue dich.
> TASSO. Mir ist an diesem Augenblick genug.
> An euch nur dacht ich wenn ich sann und schrieb,
> Euch zu gefallen war mein höchster Wunsch,
> Euch zu ergötzen war mein letzter Zweck.
> Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht
> Verdient nicht daß die Welt von ihm erfahre.
> Hier ist mein Vaterland, hier ist der Kreis
> In dem sich meine Seele gern verweilt.
> Hier horch ich auf, hier acht ich jeden Wink.
> Hier spricht Erfahrung, Wissenschaft, Geschmack,
> Ja, Welt und Nachwelt seh ich vor mir stehn.
> Die Menge macht den Künstler irr und scheu:
> Nur wer euch ähnlich ist, versteht und fühlt,
> Nur der allein soll richten und belohnen! (I, scena 3)

> [ALFONSO. Ti renda felice il plauso dei migliori. ELEONORA. Ti renda felice una fama universale. TASSO. Mi basta quest'attimo. Quando meditavo e scrivevo, pensavo solo a voi: piacervi era il mio più alto desiderio, divertirvi il mio ultimo fine. Chi non vede nei suoi amici il mondo, non merita che il mondo sappia di lui. Questa è la mia patria, il cerchio in cui la mia anima indugia volentieri. Qui ogni parola, ogni gesto è prezioso. Qui parlano esperienza, scienza e gusto. In voi vedo il presente e i posteri. La massa confonde, intimidisce l'artista, solo chi vi assomiglia capisce e sente, solo lui può premiare e giudicare.]

Negli studi letterari, il finale del *Torquato Tasso* è spesso associato a una tradizione interpretativa estremamente contraddittoria, poiché le considerazioni finali, con tutti gli annessi e connessi, vengono sostanzialmente lasciate ai lettori o al pubblico in questione (Grawe, 2003, p. 109). Al fine di caldeggiare l'indipendenza interpretativa dell'opera, lo

stesso Johann Wolfgang Goethe evita di definire il suo *Torquato Tasso* come un dramma; al contrario utilizza un termine molto più neutro *Schauspiel*.

Ciononostante, la quintessenza dell'opera lascia intendere un finale tragico; dopotutto, il fallimento della statua è molto evidente nella *pièce*. Benché i destinatari non arrivino a comprendere se Tasso se ne vada effettivamente da Belriguardo, aprendo così ad un ipotetico lieto fine, la problematicità dell'immagine statuaria della donna non depone necessariamente a favore di un'improvvisa svolta positiva. La statua rimane ciò che è all'esterno: una mera rappresentazione in pietra di un'entità vivente che non riesce ad elargire un modello esemplificativo al suo discente. Eleonora realizza il suo desiderio personale ma, al contempo, perde il Tasso. L'onnipresente, seppur celato, 'egoismo' della figura femminile vince sulla funzione educativa e Tasso diviene la vittima sacrificale delle aspirazioni della principessa. Tale aspetto segna una netta distinzione tra Eleonora d'Este e Ifigenia, la quale non può subordinare la sua umanità altruistica a desideri personali.

Capitolo III
Inconscio femminile e declinazioni di autonomia in Kleist

1. Le donne di Kleist: figure archetipiche di un'anima tormentata

Le donne ricoprono un ruolo di enorme rilevanza nella vita e nell'*oevre* di Heinrich von Kleist. Fin dalla prima infanzia è circondato da figure femminili e con alcune di loro mantiene un rapporto di profonda intimità fino al giorno della sua morte. Kleist nasce nel 1777, quinto figlio di suo padre e terzo di sua madre. Ha un fratello e cinque sorelle con una delle quali, Ulrike, intesse un legame di forte complicità e affetto, eleggendola di fatto alla destinataria preferita della sua corrispondenza epistolare (Amann, 2011, p. 12).
Dopo la morte dei genitori ci pensa la sorella Auguste Helene von Massow a prendere le redini della casa e a gestire la vita familiare; Kleist le spedisce una lettera in cui parla della cara madre ed esprime riconoscimento alla zia premurosa.

> Der Gedanke an Ihnen, beste Tante, erpreßt mir Tränen, indem ich zugleich an eine verlorne zärtliche Mutter denke, und der Gedanke an Ihre Wohltaten tröstet mich indem ich nun keine verlaßne Waise zu sein glaube[152].

Da questa lettera si capisce quanto Kleist tenga alla madre e alla zia ma, allo stesso tempo, si evince quanto sia importante per l'autore essere ricordato dai suoi familiari durante il periodo di leva; deve avere la certezza che anche loro pensino a lui e che abbia un luogo da poter chiamare casa malgrado la lontananza.
Nel 1800 Kleist si fidanza in via ufficiosa con la figlia del generale, Wilhelmine von Zenge, dato che i genitori della ragazza, prima di acconsentire al fidanzamento, vogliono che il giovane pretendente abbia la certezza di un lavoro sicuro (Amann, 2011, p. 19). Ciononostante, Kleist non ha un'idea chiara del proprio futuro e, dopo aver interrotto gli studi, inizia una fitta corrispondenza con la fidanzata in cui dispensa consigli sul suo futuro e sulla sua formazione. Benché Kleist non abbia programmi precisi per la sua vita né particolari traguardi o successi da raccontare, il tono con cui si rivolge alla fidanzata è piuttosto autoritario e impositivo, come quello del maestro nei confronti di un'allieva. I consigli, inoltre, non si limitano alla sfera dell'istruzione ma si estendono alla vita privata:

[152] Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811, a cura di Klaus Müller Salget e Stefan Ormanns, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997. Citato da Anna Maria Carpi p.LIII. Lettera a Auguste Helene von Massow, marzo 1793, *Briefe* 1.

Kleist spedisce vere e proprie trattazioni inerenti alla vita matrimoniale in cui viene evidenziata la totale dedizione che una moglie deve mostrare al proprio sposo:

> Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Fraue ihres Mannes; der Mann hat nicht bloß Verpflichtungen gegen seine Frau, er hat auch Verpflichtungen gegen sein Vaterland; die Frau hingegen hat keine anderen Verpflichtungen, als Verpflichtungen gegen ihren Mann, das Glück des Weibes ist zwar ein unerläßlicher, aber nicht der einzige Gegenstand des Mannes [...]; das Glück des Mannes hingegen ist der einzige Gegenstand der Frau; [...][153]

Tale concezione (ossia l'indiscutibile abnegazione della donna) si ripropone spesso nelle lettere che Kleist indirizza anche alla sorella Ulrike e alla cugina Marie. Sembra che l'autore consideri la donna un soggetto autonomo e a sé stante solamente nel momento in cui è chiamata a servire e accontentare il proprio sposo; solo tramite la più profonda dedizione e il più sincero sacrificio può raggiungere la vera felicità e gratificazione.
Nelle lettere di Kleist alla fidanzata non mancano infatti esortazioni, ammonimenti o rimproveri di questo tipo:

> Du kannst doch Deine Lektion noch auswendig? Du liesest doch zuweilen meine Instruktion durch?[154] *[qualche giorno più tardi]* Du hast mir in Deinem vorigen Briefe geschrieben, Dein angefangener Aufsatz sei bald fertig. Schicke ihn mir nach Wien, sobald er vollendet ist. Du hast noch viele Fragen von mir unbeantwortet gelassen und sie werden Dir Stoff genug geben, wenn Du nur denken und schreiben willst[155].

Tali esternazioni sembrano essere maggiormente confacenti a un dialogo tra discente e docente piuttosto che che tra una coppia di giovani innamorati. Kleist sembra spesso dubitare dell'intelligenza di Wilhelmine e teme di non comprenderla a sufficienza o di pretendere troppo da lei.

> Denke nicht daruber nach, und halte Dich, wenn die Unmoglichkeit mich zu begreifen, Dich beunruhigt, mit Blinder Zuversicht an Deinem Vertrauen zu meiner Redlichkeit, das Dich nicht tauschen wird, so war Gott uber mich lebt[156].

---

[153] Lettera a Wilhelmine von Zenge, 30 maggio 1800, *Briefe* 2.
[154] Lettera a Wilhelmine von Zenge, 20 agosto 1800, *Briefe* 2.
[155] Lettera a Wilhelmine von Zenge, 30 agosto (e 1 settembre) 1800, *Briefe* 3.
[156] Lettera a Wilhelmine von Zenge, 3 settembre 1800, *Briefe* 4.

Nel 1802 la coppia si divide e il fidanzamento viene annullato, tuttavia Kleist vuole comunque avere voce in capitolo nella gestione del loro rapporto. A questo punto, Wilhelmine si oppone a tale tentativo di prevaricazione e Kleist, profondamente offeso, la invita a non scrivergli mai più. Nella sua ultima lettera pronuncia parole di biasimo e risentimento:

> Ich werde wahrscheinlicher Weise niemals in mein Vaterland zurückkehren. Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprachen nicht, es heißt Ehrgeiz. [...] Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterland erscheinen, geschieht es nie[157].

Il rapporto con la sorellastra di tre anni più giovane, Ulrike, rappresenta per Kleist un punto fisso della sua esistenza, benché i due avessero talvolta caratteri e atteggiamenti ambivalenti. Uno dei motivi alla base di ciò deriva dalla situazione economica di cui gode la giovane donna. A differenza di Kleist, che curava i suoi interessi finanziari tramite conoscenze personali, Ulrike, in quanto sorella più giovane, eredita parte del patrimonio del defunto padre e riceve sovvenzioni anche da parte di sua madre (Amann, 2011, p. 21). Nelle lettere rivolte alla sorella, Kleist accenna quasi sempre alla questione monetaria, da un lato senza giri di parole: "Wir ersuchen Dich also, wenn es Dir möglich ist, 100 Dukaten nach Wien zu schicken."[158], e dall'altro con toni allusivi: "Du wirst meine gerechte Forderungen erfüllen, auch ohne es versprochen zu haben"[159]. Ulrike pare si mostri ben disposta dinanzi a queste richieste di finanziamento e leggiamo parole di ringraziamento in diverse lettere di Kleist: "Mir, mein edles Mädchen, hast Du mit deiner Unterstützung das Leben gerettet [...]"[160].

L'autore apprezza la presenza della sorella anche in qualità di accompagnatrice di viaggio, sia per una predisposizione pratica alla vita e agli imprevisti di ogni giorno, sia per i mezzi economici di cui dispone e coi quali riesce a dare sostegno al fratello bisognoso: "Willst Du mitreisen, so steht es in Deiner Willkür. Einen frohen Gesellschafter wirst du nicht finden, auch würden die Kosten nicht gering sein, denn mein Zuschuss kann nicht mehr sein, als 1 Rth. für jeden Tag"[161].

Alla luce di tali evidenze, è estremamente interessante osservare la contrapposizione esplicita e implicita che Kleist tratteggia nei confronti dell'amata e della sorella. La prima

[157] Lettera a Wilhelmine von Zenge, 20 maggio 1802, *Briefe* 5.
[158] Lettera a Ulrike von Kleist, 26 agosto 1800, *Briefe* 6.
[159] Lettera a Ulrike von Kleist, 21 agosto 1800, *Briefe* 7.
[160] Lettera a Ulrike von Kleist, 27 ottobre 1800, *Briefe* 8.
[161] Lettera a Ulrike von Kleist, 23 marzo 1801, *Briefe* 9.

viene trattata con grande severità e durezza, mentre la seconda gode di tutt'altro trattamento. Kleist prova stima, affetto e ammirazione per questa donna consapevole e indipendente che, in svariate occasioni, gli è stato di aiuto e gli ha fornito sostegno.
Di tutte le figure femminile nate dalla penna di Kleist, ritengo che Ulrike sia quella che rassomigli maggiormente a Pentesilea, una donna dalla natura ambivalente e dai tratti caratteriali spesso inconciliabili e antitetici che la conducono infine all'autodistruzione. E in questi tratti risiede il rovescio della medaglia proprio perché Kleist critica aspramente la mancanza di un certa femminilità, rimproverando alla sorella di essere troppo maschile in taluni contesti. La prima preoccupazione che l'autore esprime, totalmente in linea con la critica dell'epoca, è legata all'apparente intenzione della sorella di non volersi sposare.

> Es scheint mir, als ob Du bei Dir entschieden wärest, Dich nie zu verheirathen. Wie? Du wolltest nie Gattin und Mutter werden? Du wärst entschieden, Deine höchste Bestimmung nicht zu erfüllen, Deine heiligste Pflicht nicht zu vollziehen? Und entschieden wärst Du darüber? Ich bin wahrlich begierig die Gründe zu hören, die Du für diesen höchst strafbaren und verbrecherischen Entschluß aufzuweisen haben kannst.[162]

Con queste parole emblematiche Kleist chiarisce incontrovertibilmente quali siano le sue opinioni nei confronti delle donne, per tutte le donne, anche per quelle simili a sua sorella, consapevoli e autonome. L'autore si esprime negativamente sul suo conto anche con altre donne (nel caso seguente, la lettera è indirizzata all'amica Adolphine von Werdeck), sottolineando l'indole 'innaturale' (come per Pentesilea) di sua sorella, nella cui figura non vede né una vera donna né un vero uomo.

> O es gibt kein Wesen in der Welt das ich so ehre, wie meine Schwester. Aber welchen Missgriff hat die Natur begangen, als sie ein Wesen bildete, das weder Mann noch Weib ist? Und gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt?[163]

Ulrike non può e, soprattutto, non vuole assecondare le pretese che Kleist avanza nei confronti delle donne. La sorella, infatti, non ha nessuna intenzione di sacrificarsi per un uomo e immolare a una causa ingiusta non solo la sua vita, ma anche la sua indipendenza,

[162] Lettera a Ulrike von Kleist, maggio 1799, *Briefe* 10.
[163] Lettera a Adolfine von Werdeck, 28 (e 19) luglio 1801, *Briefe* 11.

il suo spessore e la sua natura libera. Persino nella sua ultima lettera a Marie von Kleist l'autore si dice offeso e deluso dal comportamento della sorella[164].

> Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehn: das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist.[165]

Solo alla fine della sua vita, Kleist riesce a trovare un'anima gemella pronta a sacrificarsi per lui in un estremo atto di dedizione: Henriette Vogel, la donna con la quale commette suicidio il ventuno novembre del 1811. Negli anni antecedenti la sua morte, i rapporti di Kleist con Ulrike subiscono una brusca interruzione (forse proprio a causa della natura indomabile della sorella) e l'autore si lega emotivamente a un'altra donna, Marie von Kleist, la moglie di un lontano cugino (Schulz, 2007, p. 523).
In una delle sue ultime lettere Kleist confida a Marie di averla scelta come 'compagna di suicidio':

> Kann es dich trösten, wenn ich dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen dich vertauscht haben würde, wenn sie weiter nichts gewollt haben würde, als mit mir leben? […] Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann dir nicht sagen, mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt an ihre Brust; erinnerst du dich wohl, daß ich dich mehrmals gefragt habe, ob du mit mir sterben willst? — Aber du sagtest immer nein. —[166]

Dalla lettera capiamo però che Marie non ha alcuna intenzione di soddisfare la richiesta di Kleist che appare alquanto risentito e deluso da tale decisione. A questo punto, l'autore deve trovare un'altra donna disposta a togliersi la vita[167].
Nel giorno del gesto estremo Henriette ha appena trentun anni e Kleist ne ha trentaquattro. I due si conoscono tramite il marito della giovane donna, Friedrich Ludwig Vogel, con il quale ha una figlia (Schulz, 2007, p. 521). Henriette decide di lasciare i suoi cari e la sua

[164] Malgrado la forte delusione provocata dalla sorella recalcitrante e incapace di adattarsi all'ideale di donna voluta da Kleist, l'autore non può fare a meno di chiederle un ultimo favore, un atto d'amore finale: sostenere i costi per il funerale del fratello (Lettera a Ernst Friedrich Peguilhen, 21 novembre 1811, *Briefe* 13).
[165] Lettera a Marie von Kleist, 19 novembre 1811, *Briefe* 12.
[166] Lettera a Marie von Kleist, 21 novembre 1811, *Briefe* 14.
[167] Henriette, appunto, anche se Kleist la considera una seconda scelta rispetto a Marie con la quale sente un'affinità emotiva maggiore. L'autore, infatti, non la sceglierebbe mai come compagna di vita ma, come compagna di morte, è la candidata perfetta ed è questo aspetto a renderla così attraente agli occhi di Kleist: la volontà a sacrificarsi per lui.

vita per seguire Kleist nella morte e ciò lo rende incredibilmente felice. Ecco le sue parole in una lettera a Marie:

> [...] die einen Vater, der sie anbetet, einen Mann, der großmütig genug war sie mir abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, um meinetwillen verläßt: und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, eine deren Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen[168].

Kleist elogia la scelta di Henriette e idealizza la sua situazione familiare proprio per evidenziare le rinunce che la giovane vuole compiere per amore e abnegazione nei suoi confronti. Un comportamento simile è osservabile anche in *Käthchen di Heilbronn*[169], una donna che decide di abbandonare il compagno per imboccare una strada incerta. Käthchen rinuncia ai privilegi borghesi e alla vita agiata per seguire l'amato conte. Morire per il proprio amato è un tema ricorrente nelle opere kleistiane: Josephe, malgrado l'imminente esecuzione, rimane fedele a Jeronimo e muore infine al suo fianco; Käthchen si lancia temeraria dalla finestra per seguire il conte e rischia addirittura di morire tra le fiamme; Pentesilea muore di orrore e disperazione dopo aver divorato Achille. Wolf Kittler interpreta in questi termini le relazioni di genere nell'opera in questione:

---

[168] Lettera a Marie von Kleist, 19 novembre 1811, *Briefe* 15.

[169] Käthchen è forse la figura più famosa e controversa dell'intera *oevre* kleistiana. In questa sezione non ci soffermeremo dettagliatamente su tale personaggio, ma la prenderemo in esame al fine di delineare un'analisi comportamentale e di genere utile alla dissertazione. La critica del diciannovesimo e ventesimo secolo, costituita in larga parte da esponenti maschili, ha discusso molto su questa giovane donna e ne ha visto la figura esemplare che una donna dovrebbe incarnare. In Käthchen prendono vita tutte le aspettative e le fantasie di Kleist sulla donna perfetta che in vita non riuscirà mai a trovare; la ragazza è l'ideale femminile per antonomasia: profonda abnegazione e servilismo. Per quanto tali caratteristiche siano avvilenti, Kleist è in grado di privarle di qualsiasi accezione negativa, dipingendo così una Käthchen che conquista il conte proprio grazie alla mitezza e alla remissività che la contraddistinguono. Il lettore conosce Käthchen nella scena in cui la corte Vehmica accusa il conte Wetter vom Strahl di aver sedotto la giovane con la magia. Prima della seconda scena, infatti, i personaggi coinvolti non parlano con lei, ma solo di lei; il padre Teobaldo, per esempio, la descrive alla corte e raramente viene chiamata col nome proprio (Katharine) ma ci si riferisce alla giovane donna con tre appellativi principali: "Das Käthchen", "das Mädchen" o "das Kind". Questo 'trionfo' di generi neutri è altamente indicativo: la società (e soprattutto il padre) la considera una giovane creatura asessuata. La vita di Käthchen prima di conoscere il conte è quella di una giovane borghese rispettabile, la cui esistenza tuttavia subisce una profonda trasformazione nel momento in cui Wetter entra in scena. Prima dell'incontro con il conte il padre la descrive come una fanciulla "recht nach der Lust Gottes" (I, scena 1) e "gesund an Leib und Seele, wie die ersten Menschen, die geboren worden sein mögen" (I, scena 1). A detta del padre, Käthchen è una ragazza estranea al peccato, priva di malizia e innocente; è un essere puro, integerrimo e non ancora corrotto dal male e dalla lussuria del mondo. Quando però nella sua vita fa capolino il conte Wetter, la ragazza cambia e il padre percepisce tale cambiamento: "sie folgt ihm wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet" (I, scena 1). Come accade per altre donne klestiane e lessinghiane, Käthchen si ribella sotto diversi aspetti ai canoni dell'epoca illuminista: da una parte si oppone al volere del padre che la vuole vedere sposata con Gottfried Friedeborn; dall'altra l'eccessiva venerazione che nutre nei confronti del conte la rende straordinariamente etica e virtuosa, benché l'amore provato per un nobile sia di per sé un affronto ai precetti dell'epoca (Fink, 2000, pp. 9-10).

> Nur mit kann sich der Mann vor dem verschlingenden Zugriff der weiblichen Liebe schützen. Nur verstummert und amputiert kann er sie überhaupt ertragen. Wenn sie ihm dagegen wie Penthesilea als Ganze gegenübertritt, ist er verloren. Es gibt *kein Verhältnis zwischen den Geschlechtern*. Entweder wird der Mann von der Frau zerfleischt (Penthesilea), oder er gibt ihr den Tod. (mia enfasi, 1987, p. 197)

Ne consegue che anche Henriette, in ultima istanza, rappresenta l'ennesima protagonista (ma questa volta reale) di uno dei drammi di Kleist. In un freddo giorno di novembre, l'autore imbraccia una pistola e spara un colpo al cuore della sua compagna e, dopo qualche istante, ne spara un altro, ponendo fine alla sua vita.

A onor del vero, tuttavia, una domanda rimane aperta. Henriette Vogel è da tempo gravemente malata di cancro (Schulz, 2007, p. 517-523). Quindi il seguente interrogativo nasce spontaneo: che abbia intenzionalmente acconsentito a togliersi la vita per concedersi una fine più edulcorata e romantica piuttosto che affrontare un lento e doloroso declino? Se così fosse, sull'intenzionalità di Henriette, apparentemente genuina, graverebbe una pesante ombra di dubbio, volta a svilire la figura di anima gemella che Kleist le attribuisce.

2. Il dissidio morale del Principe di Homburg

Obiettivo di questa sezione è l'analisi di figure femminile kleistiane contrapposte a personaggi femminili di altri autori. Particolare enfasi verrà posta alle figure di Pentesilea, Giulietta e Natalia poiché ritengo che esemplifichino maggiormente i caratteri di genere e le trasformazioni identitarie che questa dissertazione si propone di indagare. Nella prima scena de *Il principe di Homburg,* il protagonista è intento ad intrecciare una corona del trionfo la cui immagine richiama il tentativo di Kleist in vita di strappare la corona d'alloro dall'amato-odiato Goethe[170]. Katharina Mommsen, che vede nel rapporto fra Homburg e

[170] La narrazione kleistiana si distingue grazie ad un *zerhackter Sprachstil*; l'utilizzo di espedienti linguistici che favoriscono la paratassi e l'interruzione di subordinate per mezzo di incisi e aggiunte. Già dal I atto notiamo una certa *Atemlosigkeit* linguistica, il registro è di carattere militaresco e lo stile è per l'appunto *abgehackt* (grande differenza con Goethe e Schiller che utilizzano un linguaggio aulico, ricco di drammaticità). A cavallo tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, in Germania vi sono due centri di potere culturale e letterario: da una parte troviamo il circolo romantico di Jena, i cui membri sono occupati in una grande azione di propaganda per favorire la pubblicazione delle proprie opere; dall'altra Goethe e Schiller, i due rappresentanti più autorevoli del panorama culturale che desiderano instaurare una sorta di dittatura letteraria. Kleist nutre una profonda ammirazione per Goethe e desidera ottenere riconoscimento da parte del sommo scrittore, benché egli non sia mai realmente interessato a questo aspetto tant'è che lo stesso Goethe si dice "scandalizzato" dalla *Pentesilea* kleistiana (Hinderer, 1981, pp. 238-283).

l'Elettore una velata raffigurazione di quello fra Kleist e il poeta weimariano, individua una similitudine nell'incoronazione del Tasso goethiano da parte del duca Alfonso (citato in Dorowin, 2006, nota 8, p. 255).

Il principe di Homburg, Federico Arturo, è un personaggio impulsivo che condivide tratti comuni con il principe Ettore Gonzaga di *Emilia Galotti* e contrastanti rispetto al Tasso. Il principe di Brandeburgo è un uomo volitivo e belligerante, un guerriero che spesso e volentieri non si attiene ai piani prestabiliti, bensì agisce seguendo la propria indole e le proprie considerazioni. Lo si comprende già dal primo atto, nella scena in cui viene organizzato l'attacco dell'esercito svedese. Il principe di Homburg presta attenzione all'unica frase che desidera sentire; tutto il resto lo ignora volutamente facendo suonare la carica nel momento sbagliato[171]. È innamorato di Natalia e, oltre a desiderare questa donna, è intenzionato altresì alla fama e alla reputazione. Kleist apre l'opera con l'immagine di un principe sonnambulo[172], enfatizzando fin da subito quanto sia rilevante la dimensione dell'inconscio nella sua produzione.

> *Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt 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.*
>
> DER PRINZ VON HOMBURG *flüsternd*.
> Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!
> DER KURFÜRST
> Geschwind! Hinweg!
> HOHENZOLLERN
> Was sagt der Tor? Der Hofkavalier. Was sprach er?
> *Sie besteigen sämtlich die Rampe*.
> DER PRINZ VON HOMBURG Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!

[171] "Auf Ord'r! Ei, Kottwitz! Reitest du so langsam? Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?" (II, scena 2) - [Attendere ordini? Cos'è, Kottwitz, cavalchi come una tartaruga? Il cuore non ti ha ancora ordinato niente?]. Tali parole sottolineano il carattere impulsivo e irrazionale di Homburg.

[172] "Il sonnambulismo di Homburg, considerato da molti critici dell'epoca un'aggiunta capricciosa, scurrile o comunque esteticamente immotivata dell'opera (cfr. le opinioni di G. w. F. Hegel e di F. Hebel, riportate in Hackert, p. 127 e p. 130), è invece una chiava importante per l'interpretazione: l'atmosfera onirica e irreale della prima e dell'ultima scena suggerisce che Kleist, con l'armoniosa soluzione del conflitto fra il singolo e lo stato, fra la legge del cuore e la legge della guerra, non si riferisce apologeticamente alla Prussia reale, ma a uno stato ideale, appunto, sognato. Inoltre, il sonnambulismo del personaggio ci permette di guardare nella sua anima e di cogliere le sue pulsioni nascoste. Da un sogno premonitore la sonnambula Caterina di Heilbronn apprende la sua più profonda destinazione e in uno stato di incoscienza Pentesilea, figura 'simmetrica' rispetto a Caterina, lascia libero corso ai suoi desideri più inconfessabili (Dorowin, 2006, nota 7, p. 255).

HOHENZOLLERN Höll und Teufel!
DER KURFÜRST *rückwärts ausweichend*.
Öffn' mir die Pforte nur!
DER PRINZ VON HOMBURG
O meine Mutter! (I, scena 1)

[(*L'Elettore gli toglie di mano la corona. Il principe di Homburg arrossisce e lo guarda in faccia. L'Elettore avvolge il proprio collare intorno alla corona, che poi porge alla principessa. Homburg si alza di scatto. L'Elettore arretra insieme con la principessa, che tiene alto il serto. Homburg la segue a braccia tese.*) HOMBURG. (*sussurra*) Natalia! Fanciulla mia! Mia sposa! ELETTORE. Presto! Allontaniamoci! HOHENZOLLERN. Che sta dicendo il pazzo? CAVALIERE DI CORTE. Che cosa ha detto? (*Risalgono tutti la rampa.*) HOMBURG. Federico! Mio principe! Padre mio! HOHENZOLLERN. Oh, per l'inferno! ELETTORE. (*gli si sottrae indietreggiando*) Aprimi la porta! HOMBURG O madre mia!]

In questo estratto notiamo come l'arbitrarietà delle relazioni familiari ricordi l'intercambiabilità dei personaggi in *Minna von Barnhelm*, in cui le figure genitoriali si sovrappongono nel finale della *pièce*. Difatti, nel sogno, Homburg immagina di essere già sposato con Natalia, figlia adottiva dell'Elettore, il quale sembra rappresentare l'immagine di padre ideale del protagonista. Successivamente si rivolgerà all'Elettrice con l'appellativo "madre mia", suggellando un rapporto materno con la figura che dovrebbe difenderlo dalla severità di un padre intransigente.

KURFÜRSTIN Ein Sieg zu teu'r erkauft! Ich mag ihn nicht. Gebt mir den Preis, der er gekostet, wieder[173]. (II, scena 3)

[ELETTRICE. Troppo cara, questa vittoria. La rifiuto. Ridatemi il prezzo che è costata!].

[173] Le analogie con Alcmena nell'*Anfitrione* sono degne di nota; anche la madre di Ercole crede nel bene supremo rappresentato dalla vita e dalla gioia di una vita serena, priva di vanagloriose virtù e prestigio militare: "Amphitryon! So willst du gehn? Ach, so lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter! Wie gern gäb ich das Diadem, das du erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin, um eine niedre Hütte eingesammelt. Was brauchen wir, als nur uns selbst? Warum wird so viel Fremdes noch dir aufgedrungen, dir eine Krone und der Feldherrnstab?" (I, scena 4) - [Anfitrione! Dunque mi lasci? Ah, mio caro, come mi pesa tanta gloria! Con che gioia darei il diadema da te conquistato in cambio d'un mazzo di viole raccolte intorno a una povera capanna. Che altro ci serve, oltre noi stessi? Perché ti vengono imposte tante cose estranee, una corona, il bastone di comandante?]

Anche in questo caso avviene un ennesimo scambio di ruoli, in cui Homburg si sostituisce simbolicamente al Padre-Elettore apparentemente deceduto[174].

DER PRINZ VON HOMBURG *nimmt ihre Hand*
Ich, Fräulein, übernehme eure Sache!
Ein Engel will ich, mit dem Flammenschwert,
An eures Throns verwaiste Stufen stehn!
Der Kurfürst wollte, eh das Jahr noch wechselt,
Befreit die Marken sehn; wohlan! ich will der
Vollstrecker solchen letzten Willens sein! (II, scena 6)

[HOMBURG. (*le prende la mano*) Mi assumo io, principessa, la vostra causa! Come un angelo voglio montare la guardia, con la spada fiammeggiante, sui gradini deserti del vostro trono. Prima che finisse l'anno, il principe elettore voleva vedere liberata la Marca. Ebbene, voglio essere l'esecutore di questa sua ultima volontà.]

DER PRINZ VON HOMBURG (*nachdem er sich den Degen abgeschnallt*).
Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen,
Und sieht, mit Kreid auf Leinewand verzeichnet,
Sich schon auf dem kurulschen Stuhle sitzen:
Die schwedschen 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.
Ein deutsches Herz, von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe,
Und wenn er mir, in diesem Augenblick,
Wie die Antike starr entgegenkommt,
Tut er mir leid, und ich muß ihn bedauren!
(*Er gibt den Degen an den Offizier und geht ab.*) (II, scena 10)

[HOMBURG. (*dopo essersi sfibbiato la spada*) Mio cugino Friedrich vuol recitare la parte di Bruto e già si vede assiso sulla sedia curule, in un bel disegno di gesso su tela. In primo piano le bandiere svedesi, sul tavolo il codice di guerra della Marca. Però in me, per Dio, non troverà il figlio che lo ammira anche sotto la scure del boia. Il mio cuore tedesco, all'antica, è abituato alla magnanimità e all'amore. Se in questa

[174] L'immagine dell'angelo salvifico è riscontrabile altresì ne La *marchesa di O…*; inizialmente il conte F appare alla protagonista come figura redentrice

circostanza gli piace trattarmi con la durezza di un antico romano mi fa soltanto pena e non posso che compiangerlo. (*Consegna la spada all'ufficiale ed esce*)].

Con una nota di sarcasmo che lo distingue dai protagonisti maschili lessinghiani, Homburg paragona l'Elettore al primo console romano Bruto (*Widerspiegelung* del rapporto con Goethe che 'uccide' metaforicamente il talento kleistiano - Richardson, 1962, p. 150). Se per Tellheim l'etica dell'onore e il codice antico vengono prima della legge morale, per Homburg non è altrettanto semplice reprimere i potenti sentimenti umani che vengono difesi analogamente da Natalia: "Das wäre so erhaben, lieber Onkel, Daß man es fast unmenschlich nennen könnte: Und Gott schuf noch nichts Milderes, als dich.[175]" (IV, scena 1)[176].

Nell'opera kleistiana, i personaggi maschili ricoprono un ruolo centrale; essi sono pervasi da una certa dose di cordialità venata da sfumature di repressione e riluttanza. Nel secondo atto notiamo come l'elettore ponga due domande per non dover rispondere alla reazioni esterrefatte dei colonnelli Truchss e Kottwitz e del maresciallo di campo nel momento in cui comprendono l'intenzione di Federico Guglielmo: "Was sagst du?" e "Was beliebt?" (II, scena 10). Da una parte queste domande denotano una certa sensibilità tra le relazioni umane instaurate dai personaggi kleistiani; dall'altra tale cordialità è intrisa di ritrosia dato che l'Elettore non desidera dare risposta. Non è l'atteggiamento di un sovrano *super partes*, obnubilato da bramosia e freddezza; è piuttosto un signore i cui sentimenti ribollono nell'anima. In Kleist pare che il sentimento vinca sul dovere[177]:

Ich? Nun, was du und Golz - die Richter selbst!
Der Kurfürst hat getan, 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,

[175] [Sarebbe talmente sublime, caro zio, da poterlo quasi definire disumano! E Dio, finora, non ha creato nessuno più mite di te.]
[176] Il termine *erhaben* viene ribadito da Natalia nella quarta scena del quarto atto. La protagonista è consapevole che l'etica 'antica' dell'Elettore potrebbe spingerlo a emettere una sentenza di morte, sublime e solenne per il sovrano, ma totalmente insensata e disumana per Natalia che non condivide la condotta intransigente dello zio. "Erhaben, wie die Sache Steht, und läßt Den Spruch mitleidsvoll morgen dir vollstrecken!" (IV, scena 4) - [...come stanno le cose, lui ti rispondeva in modo altrettanto sublime e, pur con grande compassione, domani farà eseguire la sentenza]. Tale è la morte per l'Elettore: *erhaben und mitleidsvoll*.
[177] Alcuni personaggi maschili, tra cui Gonzaga, Marinelli, Toante, Oreste, Odoardo Galotti sono uomini di ben altra indole.

Schlingt sich vielleicht ein Schmuck der Gnade noch;
– Wenn der nicht, gut; denn den verdient ich nicht! (III, scena 1)

[Io? Quello che ne pensate tu e Golz... anzi, gli stessi giudici. L'Elettore ha fatto il suo dovere, e adesso ascolterà anche la voce del cuore. «Hai sbagliato,» mi dirà severo, forse pronuncerà anche le parole morte, fortezza, «ma io ti rendo la libertà.» E forse, intorno alla spada che gli ha conquistato la vittoria, s'intreccerà persino un pegno di grazia. Se non verrà non importa, perché davvero non l'ho meritato.]

Il principe di Homburg dice *Pflicht* e *Herzen*, benché in Kleist la dimensione del *cuore*, dei sentimenti e delle relazioni sia decisamente più forte. Lo comprendiamo dai seguenti estratti:

Bei dem lebendigen Gott, so weit geht keiner,
Der nicht gesonnen wäre, zu begnadgen!
Dort eben, vor der Schranke des Gerichts,
Dort wars, wo mein Vertraun sich wiederfand.
Wars denn ein todeswürdiges Verbrechen,
Zwei Augenblicke früher, als befohlen,
Die schwedsche Macht in Staub gelegt zu haben?
Und welch ein Frevel sonst drückt meine Brust?
Wie könnt er doch vor diesen Tisch mich laden,
Von Richtern, herzlos, die den Eulen gleich,
Stets von der Kugel mir das Grablied singen,
Dächt er, mit einem heitern Herrscherspruch,
Nicht, als ein Gott in ihren Kreis zu treten? (III, scena 1)

[Quant'è vero Dio, nessuno si spinge così avanti se non è disposto a concedere la grazia. È proprio là, davanti al tribunale, che ho ritrovato la fiducia. Ti sembra un delitto degno di morte aver ridotto in polvere la potenza svedese due minuti prima che me l'ordinassero? O c'è qualche altro crimine che mi pesi sulla coscienza? Come potrebbe farmi comparire davanti al banco di quei giudici senza cuore, che simili a civette non fanno che intonarsi il canto della fucilazione, se non avesse in animo di entrare, come un dio, nella loro cerchia con una sentenza di grazia sovrana?].

Auf mein Gefühl von ihm! (III, scena 1)

[Sul sentimento che ho di lui!]

Invece di affidarsi alla ragione, i personaggi kleistiani ricorrono, nella maggior parte dei casi, alle inclinazioni personali e alle proprie emozioni[178]. Homburg, infatti, prima di ricevere l'affetto incondizionato dell'Elettore e di vedere confermati i propri sentimenti, deve affrontare una prova tramite cui possa espiare le proprie colpe. L'eroismo di Homburg nasce da questa capacità di mostrare i propri sentimenti, di sapersi vulnerabile e concreto nella sua afflizione. È un militare prussiano che possiede un carattere indolente e 'femminile', maggiormente spaventato dalla morte che dalla vita. Homburg comprende perfettamente tutto ciò che è corporeo (*körperliche Reaktionen und Tonfelder*)[179] e non crede nel gesto effimero ma nella concretezza:

DER PRINZ VON HOMBURG
Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte,
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.
Sieh, diese Augen, Tante, die dich anschaun,
Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen
Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren.
Bestellt sind auf dem Markte schon die Fenster,
Die auf das öde Schauspiel niedergehn,
Und der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,
Heut, wie ein Feenreich, noch überschaut,
Liegt in zwei engen Brettern duftend morgen,
Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war! (III, scena 4)

[HOMBURG. Ah, mentre venivo qui da te ho visto, alla luce delle fiaccole, scavare la fossa che domani dovrà accogliere il mio cadavere. Pensa, zia: questi occhi che ti guardano vogliono seppellirli nella notte, questo mio petto crivellarlo di pallottole mortali. Sulla piazza del mercato sono già prenotate le finestre da cui si potrà assistere a quel macabro spettacolo. L'uomo che oggi, al culmine della vita, può ancor guardare

[178] Se tali sentimenti vengono però traditi o disattesi, un'ombra di dubbio e diffidenza si posa sulle loro anime, proprio come accade per Alcmena la quale, ingannata da Zeus, riesce comunque uscire illesa dalla vicenda.
[179] Basti pensare alla didascalia-scena seguente. Il gesto e il linguaggio corporeo svolgono un ruolo fondamentale in Kleist; in Pentesilea diverranno decisivi e fatali. "DER PRINZ VON HOMBURG *bleibt einen Augenblick, mit dem Ausdruck der Verwunderung, vor der Tür stehen, steigt dann sinnend, die Hand, in welcher er den Handschuh hält, vor die Stirn gelegt, von der Rampe herab; kehrt sich sobald er unten ist, um, und sieht wieder nach der Tür hinauf.*" (I, scena 2) - [Il principe di Homburg si ferma un attimo davanti alla porta, con espressione di meraviglia. Poi ridiscende la rampa pensoso, tenendo sulla fronte la mano che stringe il guanto. Appena giunto in basso, si volta indietro e alza di nuovo gli occhi verso la porta.]

al suo futuro come a un paese di fiaba, domani comincerà a decomporsi dentro una stretta cassa, e una pietra tombale ti dirà di lui: Ei fu!].

Per comprendere la morte, egli deve vedere la tomba. Avere paura della morte non è una caratteristica degna di un militare prussiano, ma Homburg sembra aver timore di non poter più vivere piuttosto che di morire. Al protagonista interessa la vita; è la vita lo scopo più alto. Achim von Arnim sostiene che "das Stück tritt kühn der angenommenen Heldenmaske entgegen, reißt sie ab und zeigt, daß unter der Maske doch noch ein wirklicher Held leben kann." (citato in Hackert, 1979, p. 126)[180].

Ciononostante, noteremo a breve come Homburg inviti Natalia a dimenticarsi di lui considerata l'imminente condanna di morte. Ciò ricorda Tellheim nell'intento di dissuadere Minna da sposarlo (in quel caso per l'onore offeso, mentre in questo caso a causa di una fine certa). Le modalità sono differenti ma entrambi i protagonisti chiedono alle relative controparti femminili di dimenticarsi di loro; tuttavia Minna e Natalia non si danno per vinte e non abbandonano i loro amati. Vediamo ora la presa di posizione di Natalia:

DER PRINZ VON HOMBURG (*steht auf und wendet sich zur Prinzessin*).
Du armes Mädchen, weinst! Die Sonne leuchtet
Heut alle deine Hoffnungen zu Grab!
Entschieden hat dein erst Gefühl für mich,
Und deine Miene sagt mir, treu wie Gold,
Du wirst dich nimmer einem andern weihn.
Ja, was erschwing ich, Ärmster, das dich tröste?
Geh an den Main, rat ich, ins Stift der Jungfraun,
Zu deiner Base Thurn. (III, scena 5)

[180] Anche nell'estratto seguente si evince non solo il senso materiale che pervade il carattere di Homburg ma anche la sua voglia di sottrarsi alla "gloriosa" morte: O Gottes Welt, o Mutter, *ist so schön*! Laß mich nicht, fleh ich, eh die Stunde schlägt, Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen! Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen, Warum die Kugel eben muß es sein? Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen, Mit Kassation, wenns das Gesetz so will, Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels! Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben, Und frage nichts mehr, ob es *rühmlich* sei!" (III, scena 5) - [Ma questo mondo divino, madre, è così bello! Prima che batta la mia ora, ti supplico, non permettere che io scenda tra quelle ombre tenebrose! Se ho mancato, mi punisca in qualche altro modo: perché dev'essere proprio la fucilazione? Mi destituisca dalle mie cariche; se così vuole la legge può radiarmi dall'esercito. Dio del cielo, da quando ho visto la mia tomba non voglio altro che vivere, e non m'importa se è dignitoso o no!]. La bellezza materiale e concreta del mondo supera qualsivoglia legge antica o codice d'onore militare; anche la vergogna di essere destituito non pare scalfirlo. Tali tratti lo distinguono fortemente dalla maggior parte dei personaggi maschili trattati; l'unico che sembra mostrare delle caratteristiche affini è il Tasso.

[HOMBURG. (*si alza in piedi e si rivolge a Natalia*) Tu piangi, povera fanciulla. Oggi il sole illumina la sepoltura di tutte le tue speranze. Sono stato io quello che il tuo cuore ha scelto, e ti guardo negli occhi, schietti come l'oro, capisco che tu non sarai mai di un altro. Ma io, sciagurato, che cosa posso inventare per consolarti? Dammi retta, va' da tua cugina Thurn, sul Meno, al pensionato per signorine nobili,].

NATALIE (*mutig und erhebend, indem sie aufsteht und ihre Hand in die seinige legt*).
Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg, schau noch einmal ruhig
Das Grab dir an, das dir geöffnet wird!
Es ist nichts finstrer und um nichts breiter,
Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt!
Inzwischen werd ich, in dem Tod dir treu,
Ein rettend Wort für dich dem Oheim wagen:
Vielleicht gelingt es mir, sein Herz zu rühren,
Und dich von allem Kummer zu befrein! (III, scena 5)

[NATALIA. (*coraggiosa e dandogli coraggio, si alza e mette la sua mano in quella di lui*) Va', giovane eroe, torna nel tuo carcere, e lungo la strada guarda ancora una volta, senza sgomento, la fossa che hanno scavato per te. Non è minimamente più buia né più larga di quella che mille volte ti ha prospettato ogni battaglia. Io frattanto, fedele a te sino alla morte, cercherò di dire allo zio una parola che ti possa salvare. Chissà che non riesca a toccare il suo cuore e a liberarti dalle tue pene!

Osserviamo come Natalia[181] incoraggi Homburg e lo sproni a non perdere la speranza visto che vuole parlare con suo zio per farlo ricredere sulla sua decisione. La principessa d'Orange non è offesa né tanto meno turbata dalle emotive parole di rinuncia pronunciate da Homburg e, con risoluto carattere, interviene per educare il proprio amato e impartirgli, in qualche modo, una lezione morale[182]. Natalia e Homburg condividono questa grande

[181] È interessante notare la differenza sostanziale tra Natalia e Tecla (nella tragedia *Wallenstein di Schiller*): Tecla suggerisce a Max di seguire il suo cuore poiché, per lei, ciò rappresenta un imperativo morale. Ma a differenza di Natalia, la cui legge dei sentimenti prevale, per Tecla la legge morale coincide con la legge del cuore. Max deve consegnarsi all'imperatore e quindi morire. La decisione deve essere presa secondo la morale: piuttosto che vivere una vita felice, deve morire. Max ha giurato fedeltà all'imperatore e quindi il suo destino è segnato. Se non si segue la legge morale, il proprio carattere si distrugge. Tecla è diversa da Natalia che supporta Homburg e non lo spinge a morire.

[182] Proprio come Minna, anche Natalia ricorre alla 'faretra del discorso' (*der Köcher der Rede*) per intervenire sulla volontà dei personaggi maschili. Non si limita inoltre a intercedere per conto di Homburg, ma lo rassicura con coraggiose e profonde parole qualora la sentenza dovesse essere pronunciata: "Doch wenn der Kurfürst des Gesetzes Spruch Nicht ändern kann, nicht kann: wohlan! so wirst du Dich tapfer ihm, der Tapfre, unterwerfen: Und der im Leben tausendmal gesiget, Er wird auch noch im Tod zu siegen wissen." (III, scena 5) - [Ma se il principe non potrà,

passione per la vita. La principessa non vuole salvarlo per motivi passionali, non è possessiva come Pentesilea, non desidera averlo solo per sé; Natalia difende la vita di Homburg in prima istanza e non la loro eventuale relazione d'amore. Il carattere umano di Natalia ricorda a tratti quello di Ifigenia benché non sia, a mio avviso, così *verteufelt*.

> NATALIE Zu deiner Füße Staub, wies mir gebührt,
> Für Vetter Homburg dich um Gnade flehn!
> Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen -
> Mein Herz begehrt sein und gesteht es dir;
> Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen-
> Mag er sich welchem Weib er will vermählen;
> Ich will nur, daß er da sei, lieber Onkel,
> Für sich, selbständig, frei und unabhängig,
> Wie eine Blume, die mir wohlgefällt: [...] (IV, scena 1)

> [NATALIA. Ai tuoi piedi, nella polvere, com'è giusto, voglio supplicarti di graziare mio cugino Homburg! Non ti chiedo la sua vita per me. Il mio cuore lo desidera, e te lo confessa. Ma non è per me che chiedo la sua salvezza. Sposi pure la donna che vuole. Voglio solo che viva, caro zio, per se stesso, indipendente, come un fiore che mi piace.]

L'estratto citato fornisce una misura dell'indole di Natalia. Homburg è libero di scegliersi la donna che più lo aggrada, questo a lei non importa; ciò che le preme maggiormente è che possa vivere (Finkelde, 2009, pp. 579-80). La supplica di Natalia all'Elettore unisce in sé passione e dialettica; anche lei, come altre figure femminili tematizzate in questo lavoro, possiede in sé diversi strumenti antitetici che la rendono però completa e a tutto tondo, moderna e conservatrice allo stesso tempo.

> NATALIE
> O dieser Fehltritt, blond mit blauen Augen,
> Den, eh er noch gestammelt hat: ich bitte!
> Verzeihung schon vom Boden heben sollte:
> Den wirst du nicht mit Füßen von dir weisen!
> Den drückst du um die Mutter schon ans Herz,

non potrà in nessun modo cambiare la sentenza del tribunale, ebbene, tu la accetterai da valoroso. Chi da vivo ha vinto mille volte, saprà vincere anche nella morte].Tali parole non solo sono di conforto per Homburg, ma riscattano altresì la sua immagine di soldato vittorioso e onorevole, sottolineando le tante battaglie vinte.

Die ihn gebar, und rufst: komm, weine nicht;
Du bist so wert mir, wie die Treue selbst!
Wars Eifer nicht, im Augenblick des Treffens,
Für deines Namens Ruhm, der ihn verführt,
Die Schranke des Gesetzes zu durchbrechen:
Und ach! die Schranke jugendlich durchbrochen,
Trat er dem Lindwurm männlich nicht aufs Haupt?
Erst, weil er siegt', ihn kränzen, dann enthaupten,
Das fordert die Geschichte nicht von dir;
Das wäre so erhaben, lieber Onkel,
Daß man es fast unmenschlich nennen könnte:
Und Gott schuf noch nichts Milderes, als dich. (IV, scena 1)

[NATALIA Oh, non vorrai respingere con un calcio questo suo errore... biondo, con gli occhi celesti, che il tuo perdono dovrebbe sollevare da terra prima ancora che abbia balbettato: «Scusami!» Basta la madre che lo ha messo al mondo per far sì che tu lo stringa al cuore e gli dica: «Su, non piangere. Tu mi sei caro come la stessa fedeltà.» Durante la battaglia, non fu lo zelo per la tua gloria che lo spinse a infrangere la barriera della legge? E dopo che, ahimè, la sua foga giovanile l'ebbe infranta, non calpestò la testa del drago con forza virile? La storia non pretende da te che tu prima lo incoroni perché ha vinto, poi lo decapiti. Sarebbe talmente sublime, caro zio, da poterlo quasi definire disumano! E Dio, finora, non ha creato nessuno più mite di te.]

Con queste parole Natalia ribadisce la natura accidentale dell'accaduto; si tratta di un *Fehltritt*, di una *Fehlhandlung*, un passo falso commesso da un povero bambino indifeso[183]. La principessa prosegue con il suo discorso, pronunciando nuovamente il termine *erhaben*, talmente solenne e sublime da divenire sovraumano e quindi disumano (*unmenschlich*); è questa la dimensione in cui rischiano costantemente di cadere i personaggi maschili di potere. L'adempimento delle leggi istituzionali, delle sentenze di corte, del codice militare assumono tratti talmente solenni da non appartenere più alla sfera umana della quotidianità; Kleist ricorda insistentemente che tali leggi non possono più essere al di sopra di una legge morale, costituita dai sentimenti ed emozioni, altruismo ed empatia verso il prossimo. Per fare ciò non occorre seguire un'infinita sequenza di leggi, per di più antiche e pretestuose; è sufficiente pensare al proprio agire come *legge*

[183] "biondo e con occhi azzurri", Natalia assume qui un ruolo spiccatamente materno e dipinge Homburg con parole dolci e amorevoli. Inoltre, sostiene che il sovrano debba comportarsi come se fosse un padre per Homburg, dando vita così a ruoli genitoriali che ricordano le relazioni nelle opere lessinghiane.

universale, ossia una legge che superi i codici legislativi e le leggi antiche. Tale è l'ammonimento di Natalia: se l'Elettore farà giustiziare Homburg, non vi sarà alcuna vera giustizia poiché tale atto denoterà il sovrano come *unmenschlich*. Per le figure femminili, le persone sono al primo posto, più in alto di qualsiasi valore nobile e solenne. Tuttavia, l'Elettore si dimostrerà un reggente illuminato poiché non permette alla soggettività dei propri affetti di intaccare l'oggettivo e coerente percorso della legge, la cui sacralità deve essere rispettata. Tale concezione è condivisa altresì dallo stesso condannato. Homburg è pronto a fronteggiare la morte per osservare un'autorità che, a suo avviso, detiene un potere maggiore sulle istanze personali (Sbarra, 2012, pp. 53 e sgg.). Ne consegue quindi che, malgrado il forte lato umano di Homburg, il quale aspira alla vita, risiede ancora in lui un antico attaccamento ad un codice militare. Homburg e l'Elettore sono simili in questo, ma sarà la 'legge dei sentimenti' avanzata da Natalia a modificare il corso degli eventi. Se Emilia non è in grado di modificare il comportamento del corrotto e volubile Ettore Gonzaga che, di fatto, rimane una figura maschile fanciullesca e meschina, Natalia riuscirà a fare breccia nella marmorea legislazione maschile e riuscirà a dimostrare che l'Elettore potrà definirsi un sovrano illuminato soltanto dopo aver introiettato la legge che Natalia personifica. Nell'estratto seguente vediamo compiersi le istanze di Natalia:

DER KURFÜRST.
Für mich; nein! – Was? Für mich!
Kennst du nichts Höhres, Jungfrau, als nur mich?
Ist dir ein Heiligtum ganz unbekannt,
Das in dem Lager, Vaterland sich nennt?
NATALIE.
O Herr! Was sorgst du doch? Dies Vaterland!
Das wird, um dieser Regung deiner Gnade,
Nicht gleich, zerschellt in Trümmern, untergehn.
Vielmehr, was du, im Lager auferzogen,
Unordnung nennst, die Tat, den Spruch der Richter,
In diesem Fall, willkürlich zu zerreißen,
Erscheint mir als die schönste Ordnung erst:
Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die *lieblichen Gefühle* (mia enfasi) auch. [...]
Das braucht nicht dieser *Bindung*[184] (mia enfasi), kalt und öd,

[184] Un esercizio umano del potere è ciò che Natalia chiede al proprio zio; il sacrificio di un giovane fanciullo non è necessario. Kleist vuole suggerirci che un governo illuminato non ricorre a vittime sacrificali.

> Aus eines Freundes Blut, um Onkels Herbst,
> Den friedlich prächtigen, zu überleben. (IV, scena 1)

> [ELETTORE Per me? Ma che dici! Come, per me? Ragazza, davvero non conosci niente di superiore a me? Non hai mai sentito parlare di quella cosa sacra che, qui al campo, si chiama patria? NATALIA Oh, signore, perché ti preoccupi? Questa patria non andrà certo in frantumi perché il tuo cuore lo ha graziato. Anzi, quello che tu, educato alla vita militare, chiami disordine, cioè l'arbitrio di annullare in questo caso la sentenza dei giudici, mi sembra proprio l'ordine in quanto ha di più bello. Lo so, la legge marziale deve imperare, ma devono imperare anche i sentimenti gentili. (...) La patria non ha bisogno di questo gelido, macabro sacrificio, il sangue di un amico, per sopravvivere al pacifico, splendido autunno dello zio.]

In questo estratto l'Elettore non solo ribadisce la sacralità della patria, ricordandoci le convinzioni di Tellheim e Werner in *Minna von Barnhelm*, ma esprime una critica a Natalia e, per estensione, a tutto il genere femminile, accusandola di non comprendere i veri e solidi principi di una nazione. Tuttavia, Natalia controbatte a tale argomentazione, sottolineando che "la legge marziale deve imperare, ma devono imperare anche i sentimenti gentili" (IV, scena 1 - Natalia ci sta dicendo che *Pflicht und Neigung* possono rappresentare i capisaldi di una nuova legge). Müller-Salget prende posizione a tal proposito:

> [...] rasseln der heißspornig ruhmsüchtige Prinz und der starr legalistisch denkende Kurfürst aneinander. Zwischen ihnen steht die Prinzessin Natalie, Nichte des Kurfürsten und fast schon Braut des Prinzen. Ihr Diktum in der Auseinandersetzung mit ihrem Oheim ist mir immer als der Schlüssel zu diesem Werk erschienen. [...] Das ist kein Entweder-Oder-Denken mehr, sondern ein Sowohl-Als auch. (2017, p. 34)

Lo studioso sottolinea la centralità del messaggio di Natalia. Mentre il giovane Homburg, rampante e avido di gloria, e il rigoroso e legalistico Elettore non riescono a far coincidere la legge militare con la legge dei sentimenti, Natalia personifica proprio tale connubio. Le donne kleistiane appaiono, in effetti, superiori alle figure maschili poiché sono in grado di accogliere in sé la molteplicità di concetti solo apparentemente in antitesi.
È interessante notare come molte delle figure femminili siano accomunabili tramite le caratteristiche della *schöne Seele*. La stessa Pentesilea, così diversa da Natalia, dalla

marchesa di O... (ma anche fortemente lontana dalla Ifigenia goethiana), conserva in sé qualcosa di spiccatamente dolce e femminili:

> DIE ERSTE PRIESTERIN
> Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!
> In jeder Kunst der Hände so geschickt!
> So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!
> So voll Verstand und Würd' und Grazie! (vv. 2677-80)
>
> [LA PRIMA SACERDOTESSA. Una simile vergine, Ermia! Così costumata! Così abile in ogni arte manuale. Così affascinante quando danzava, quando cantava. Così piena di senno e dignità e grazia![185]].

Le donne kleistiane e lessinghiane (in alcuni casi) sono fatte di una speciale materia in cui i *liebliche Gefühle* si coniugano amabilmente con la *Vernunft*.

Tornando a Homburg, sappiamo che nel quarto atto la principessa Natalia inscena un intrigo a corte, mettendosi in una posizione pericolosa unicamente per tentare di salvare un principe pronto a morire in nome di valori che ella reputa disumani. Tuttavia, prima di giungere alla suddetta scena, la principessa prosegue il dialogo con suo zio. Natalia continua con la sua dialettica, tentando di impietosire l'Elettore ed enfatizzando come il coraggio di una donna, seppur vacillante in futili occasioni, si fortifichi ed esploda dinanzi al più acerrimo nemico, la morte:

> NATALIE (*an seine Brust gelehnt*).

---

[185] La prima sacerdotessa descrive Pentesilea con l'utilizzo di aggettivi tutt'altro che aggressivi o maschili, definendola "piena di grazia" prima che perdesse la razionalità. Anch'ella è, o per meglio dire, è stata una 'bella anima', immagine femminile ricorrente a cavallo tra il diciottesimo e diciannovesimo che le figure femminili qui analizzate sovvertono, o talora, completano. Emilia tramite un gesto estremo, Minna e Natalia con amore e sagacia, Pentesilea con brutale ferocia, la marchesa di O… con una tenace presa di posizione indipendentista nonché sua madre, che si ribella al volere del marito e torna da sua figlia che giudica, infine, innocente; tutte loro mutano, espandono e reinterpretano il concetto di *schöne Seele*. La stessa Ifigenia, forse la bell'anima per eccellenza, travalica con la sua diabolica umanità i confini di tale concetto, sublimandolo e trascendendo la canonica definizione. Anche nell'*Anfitrione* osserviamo come Alcmena resista alle tentazioni di Giove di rubarle quell'amore e quella passione che prova unicamente per il vero generale dei Tebani e quando Giove cerca di fuorviarla domandandole: "So öffne mir dein Innres denn, und sprich, Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist, Ob den Geliebten du empfangen hast?" (I, scena 4) - [Perciò aprimi il tuo cuore e dimmi se oggi hai accolto il marito, al quale ti lega il vincolo del matrimonio, oppure l'amante.], Alcmena risponde: "Geliebter und Gemahl!" - [Amante, marito!], come a evidenziare che la donna rappresenta quella mina vagante, quell'elemento di rottura nella misurata e razionale dimensione maschile. Cfr. Kurz, Gerhard, (2002) "Old Father Jupiter: On Kleist's Drama Amphitryon." In *Literary Paternity, Literary Friendship: Essays in Honor of Stanley Corngold*, edited by GERHARD RICHTER, 125: pp. 136–58. University of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469658254_richter.10.

In den Gemächern eben jetzt der Tante,
Wohin, im Mantel, schau, und Federhut
Er, unterm Schutz der Dämmrung, kam geschlichen:
Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich, jammernswürdger Anblick!
Zu solchem Elend, glaubt ich, sänke keiner,
Den die Geschicht als ihren Helden preist.
Schau her, ein Weib bin ich, und schaudere
Dem Wurm zurück, der meiner Ferse naht:
Doch so zermalmt, so fassungslos, so ganz
Unheldenmütig träfe mich der Tod,
In eines scheußlichen Leun Gestalt nicht an! –
Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm! (IV, scena 1)

[NATALIA (*appoggiata al suo petto*) Sì, poco fa, nell'appartamento della zia. È arrivato col favore della notte, in segreto, con indosso un mantello, un cappello piumato. Era stravolto, impaurito, con un'aria furtiva, senza dignità, uno spettacolo urtante, miserevole. Non avrei mai creduto che potesse cadere così in basso un uomo che la storia esalta come un eroe. Guarda, io sono una donna e un verme che mi si accosti al piede mi fa arretrare con spavento, ma neanche se la morte mi affrontasse con l'aspetto terrificante di un leone potrebbe annichilirmi, sconvolgermi, avvilirmi a tal punto. Ah, che cos'è mai la grandezza, la gloria umana!].

Natalia assume intenzionalmente un tono 'prussiano', sconvolta e sbalordita dall'atteggiamento pavido del principe. Infine, però, gli espedienti della principessa portano al risultato sperato; l'Elettore redige e firma la lettera di scarcerazione che consegnerà la libertà a Homburg: "Gewiß, mein Töchterchen, gewiß! So sicher, Als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt." (IV, scena 1)[186]. Con tali parole, il ruolo di 'educatrice' passa da Natalia all'Elettore, divenendo il precettore di Homburg: si tratta di un passaggio di *liebliche Gefühle*, instillati nel sovrano da Natalia e pronti ora ad essere tramandati a Homburg. La lettera dell'Elettore contiene la salvezza a cui Homburg potrà giungere solo se la riconoscerà in se stesso; potrà averla solo se la desidererà veramente. L'Elettore vuole educare, far maturare Homburg; vuole distoglierlo dall'antica etica romana e traghettarlo verso una legge dei sentimenti, a cui anch'egli è stato a sua volta educato. Natalia è la colonna portante di questo insegnamento che deve essere diffuso, soprattutto nei

[186] [Ma certo, figliuola, certo. Una salvezza così sicura come la desidera tuo cugino.]

personaggi maschili, ancora fortemente ancorati ad una legge del mondo che non contempla i desideri personali e affettivi (Slessarev, 1976, p. 334 e sgg.).
Successivamente, inizia l'intrigo inscenato da Natalia che dà prova di essere un'eccellente politica e una figura che non teme di sfidare il potere superiore poiché guidata dalla ragione e dalla conoscenza degli uomini che la circondano. Come Ifigenia anche Natalia è introspettiva, empatica e, allo stesso tempo, incredibilmente pragmatica. Nella seconda scena del quarto atto, il conte Reuss chiede alla principessa, in qualità di comandante del Reggimento Principessa d'Orange, di firmare l'appello stilato dal colonnello Kottwitz in cui sono già presenti le firme di tutti gli ufficiali. Benché faccia intendere che tale scritto potrebbe risultare superfluo dato che, a quanto pare, l'Elettore ha già annullato la sentenza di morte, Natalia non vuole correre rischi e, con grande oculatezza, suggerisce che tale richiesta potrebbe aiutare la causa del principe. Tuttavia, la protagonista si spinge oltre e gli domanda per quale motivo non vi siano le firme degli altri reggimenti (i corazzieri di Bomsdorf e i dragoni di Götz e Anhalt-Pless), invitandolo a incaricare qualche ufficiale di portare l'appello agli altri battaglioni. Il conte Reuss, tuttavia, si mostra restio a soddisfare tale richiesta poiché teme di incorrere in un gesto di insubordinazione o tradimento. Ed è qui che l'intrigo di Natalia inizia il suo corso:

> GRAF REUSS.
> Vergebt! – Dem weigerte der Obrist sich!
> – Er wünsche, sprach er, nichts zu tun, das man
> Mit einem übeln Namen taufen könnte.
> NATALIE.
> Der wunderliche Herr! Bald kühn, bald zaghaft! –
> Zum Glück trug mir der Kurfürst, fällt mir ein,
> Bedrängt von anderen Geschäften, auf,
> An Kottwitz, dem die Stallung dort zu eng,
> Zum Marsch hierher die Order zu erlassen! –
> Ich setze gleich mich nieder es zu tun.
> (*Sie setzt sich und schreibt.*) (IV, scena 2)

> [REUSS. Il colonnello, purtroppo, non lo permetterebbe. Ha detto di non voler fare nulla che possa farlo giudicare male. NATALIA. Che uomo strano: ora audace, ora esitante...! Per fortuna mi ricordo che l'Elettore, preso com'era da altri impegni, mi ha incaricato di far trasferire qui Kottwitz, essendo troppo piccolo il campo dove ora si trova. Provvedo senza indugio. (*Si siede e scrive.*)].

La principessa d'Orange, a differenza di Reuss, uomo d'onore e militare che dovrebbe possedere spirito di iniziativa e intraprendenza, non è affatto titubante e si inventa di sana pianta che l'Elettore le avrebbe ingiunto di richiamare Kottwitz in città. Ma la vera motivazione è un'altra: Natalia vuole sincerarsi che tutti firmino l'appello per Homburg. In questo frangente si compie il gesto rivoluzionario della protagonista femminile che non sembra temere ripercussioni da parte dello zio (esattamente come Minna non si cura eccessivamente delle reazioni di Tellheim o dello zio Bruchsall). Bartels sostiene che: "Natalie (wird) sich ausdrücklich politische Macht für die Wahrung ihrer eigenen Interessen verschaffen" (1973, p. 132).

Natalia è una donna che non solo sfida l'Elettore ma anche interi reggimenti di uomini capitanati da personalità di alto rango; è il potere femminile all'ennesima potenza che si staglia contro la legge dell'uomo. *Leidenschaft* e *Verstand* guidano le azioni della principessa d'Orange che, esattamente come le sue compagne precedentemente analizzate, diviene l'eroina dell'opera.

All'inizio della terza scena del medesimo atto ritroviamo il tema della concretezza, che in Kleist è molto ricorrente. Homburg riflette sulla caducità della vita umana e sul confine labile che divide la vita dalla morte; il principe non ricorre a elucubrazioni astratte ma esterna tale riflessione tramite l'occhio che scorge la putrefazione della morte:

> DER PRINZ VON HOMBURG.
> Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
> Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
> Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.
> Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
> Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
> Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
> Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
> Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
> Und über buntre Felder noch, als hier:
> Ich glaubs; nur schade, daß *das Auge* (mia enfasi) modert,
> Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (IV, scena 3)

> [HOMBURG. I dervisci dicono che la vita è un viaggio, un viaggio breve. Certo, da due spanne sopra a due spanne sotto terra. Io voglio sdraiarmi a metà strada. Oggi porti ancora la testa sulle spalle, domani ti trema già sul collo, dopodomani te la ritrovi ai talloni. È vero, dicono che anche nell'aldilà splende una luce come quella del sole,

rischiarando campi più incantevoli dei nostri. Ci credo, sì; peccato che l'occhio destinato a vedere tanto splendore vada in putrefazione.]

Homburg è un eroe che si discosta dall'immagine nobilitata e, talora, astratta del classico *Held*; è un eroe pragmatico e riflessivo. Tale monologo, estremamente concreto e materiale, ricorda la scena iniziale della bara (Schneider, 2000, pp. 506-7). È possibile *vedere* solo con occhi materiali che dovrebbero godere delle meraviglie del mondo ma che, tuttavia, andranno in putrefazione nel momento della morte. Homburg non crede nell'aldilà ma nella percezione sensoriale del presente. Successivamente entra in gioco il tema della lettera, un altro espediente concreto con cui l'Elettore, che ragiona esclusivamente in termini di *recht* o *unrecht*, vuole sottrarsi alla legge dei sentimenti che Natalia tenta di instillare sia nello zio sia nell'amato.

DER PRINZ VON HOMBURG (*liest*).
"Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte,
Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht, —
Da glaubt ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf Euren eignen Beifall rechnet ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt ich, sagts mir mit zwei Worten —
Und gleich den Degen schick ich Euch zurück."
(*Natalie erblaßt. Pause. Der Prinz sieht sie fragend an.*) (IV, scena 4)

[HOMBURG (*legge*) «Mio principe di Homburg, quando vi feci arrestare per il vostro attacco prematuro credevo di compiere solo il mio dovere. Contavo anzi sulla vostra approvazione. Se pensate di aver subìto un'ingiustizia, vi prego, ditemelo con due parole... e vi rimanderò subito la vostra spada.» (*Natalia impallidisce. Pausa. Il principe la guarda con espressione interrogativa*.)].

La lettera è un'arma a doppio taglio; se Homburg acconsentisse, perderebbe la morale e l'onore, valori in cui crede fortemente malgrado l'indole sentimentale e affettuosa[187]. D'altro canto, Natalia comprende immediatamente la natura spinosa dello scritto e infatti impallidisce; *erhaben wird zu unmenschlich*. A questo punto, anche Natalia si trova innanzi ad un dissidio: se Homburg accettasse, la sua vita sarebbe salva ma sarebbe costretto a rinunciare alla sua mano a causa dell'onore perduto, d'altra parte, qualora non

[187] Anche Homburg, quindi, rimane adeso a concezioni che lo legano concettualmente a Tellheim e agli altri personaggi maschili di ordine militare tematizzati finora.

accettasse, l'amato andrebbe incontro a morte certa ma preserverebbe così l'onore e l'etica militare. Inutili risultano quindi i tentativi di Natalia di distrarre il principe dal contenuto della lettera che egli vuole nuovamente *vedere* per essere certo di cosa scrivere (come se il problema fosse una questione stilistica e non di sostanza). La principessa d'Orange, colma di entusiasmo, cerca di dissuaderlo con parole di gioia e sollievo ma Homburg non è convinto fino in fondo e, infatti, comprende infine che l'Elettore vuole che sia lui a decidere (sottolineando che convertirà immediatamente la sentenza di morte se egli la reputa *ingiusta*).

"Ich will nur sehn, wie ich mich fassen *soll*." e "Er handle, wie er darf; Mir ziemts hier zu verfahren, wie ich *soll*!" (IV, scena 4)[188]. Apparentemente non c'è nulla di personale in tutto ciò, la legge dei sentimenti sembra quindi non avere attecchito nell'animo del principe. Tuttavia, Homburg dimostra a Natalia di non poter assecondare il volere dell'Elettore proprio in virtù dell'affetto che prova per lui. Come un figlio che cerca il riconoscimento e l'assoluzione del padre, Homburg non può decretare la sua salvezza, deve essere l'Elettore (la figura paterna) a concederla[189]. Homburg deve comportarsi come *deve*, ossia in base a ciò che prova interiormente. *Gesetz* e *Pflicht* non hanno più nulla a che vedere con lui ora, non è più simile a Tellheim o a Werner, ma assomiglia più al valoroso Achille, pronto a ubbidire alla legge del suo cuore e a rinnegare quella dei suoi padri per amare Pentesilea. Tutto ora punta sulla relazione tra i due personaggi maschili; è l'ostinata e accalorata riflessione di un figlio che desidera l'approvazione e l'affetto del padre. Homburg vuole essere degno agli occhi di colui che ama come un padre.

> [...] Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
> Nicht, ein Unwürdger, gegenüber stehn!
> Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust,
> Wie ich es wohl erkenne; kann er mir
> So Vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite,
> mag ich nichts von seiner Gnade wissen.
> NATALIE (*küßt ihn*). Nimm diesen Kuß! (IV, scena 4)

> [(...) Non voglio rispondere in modo ignobile a chi mi ha trattato con tanta nobiltà. Mi pesa sul petto una colpa, e anche grave, lo riconosco. Se il principe può perdonami

[188] [Ma voglio solo vedere come debbo esprimermi] e [Lui agisca come la legge gli consente; a me tocca agire come devo.]
[189] Anche in questo caso notiamo come i ruoli tra i diversi personaggi siano labili e mutevoli come in Lessing.

solo se contesto il suo operato, non voglio più saperne della sua grazia. NATALIA. (*lo bacia*) Prendi questo bacio!].

Le parole del principe trasudano risentimento e una certa dose di disprezzo poiché egli si aspetta che sia l'Elettore a graziarlo. L'atteggiamento di Homburg assomiglia al comportamento narcisistico di un figlio ferito; se l'amore non è così forte da surclassare la legge, allora il perdono da parte dell'Elettore è vano e superficiale[190].

Giungiamo infine al quinto atto e notiamo, in effetti, come la *Empfindung* sembri essere sbocciata definitivamente nei personaggi. Il monologo dell'Elettore ne è il primo esempio. Benché sorpreso dalla presenza di Kottwitz, Federico Guglielmo non interpreta tale fatto come un tentativo di rivoluzione o ammutinamento, dimostrando di non comportarsi da tiranno ma piuttosto come un padre intento a rimproverare un bambino disubbidiente. Ritroviamo quindi il tema del ruolo paterno (presente anche in Lessing), da parte dei personaggi maschili; l'Elettore si erige a padre universale (non solo quindi di Homburg, ma anche di Kottwitz). Analogamente, anche gli altri uomini si comportano come se una scintilla di umanità e di sensibilità guidasse il loro agire. Non a caso lo scritto redatto per richiedere all'Elettore la scarcerazione di Homburg parte dal reggimento della principessa d'Orange e come una fiamma divampa e si diffonde agli altri battaglioni: si tratta della legge dei sentimenti di Natalia, da cui tutte le figure maschili sembrano essere sempre più permeate con il progredire dell'opera. Se l'umanità di Ifigenia riesce a risolvere il suo dissidio interiore e, contemporaneamente, ad evitare lo scontro tra i guerrieri, l'umanità di Natalia si propaga negli animi dei personaggi maschili, condotti e guidati da questa nuova legge sconosciuta, ma a cui si sentono naturalmente attratti. I colonnelli, figure per antonomasia legate al codice militare ed etico, sembrano assumere delle caratteristiche femminili, cercando pacatamente di convincere l'Elettore della nobiltà d'animo di Homburg. Non ricorrono infatti a misure o espedienti tipici del retaggio militaresco; essi si affidano alla parola, strumento per eccellenza utilizzato dalle protagoniste femminili. Nella terza scena del quinto atto, l'Elettore esclama addirittura: "So ist mein Herz in ihrer Mitte" (V, scena 3) - [Il mio cuore è con loro.], a sottolineare la sua vicinanza agli ufficiali che richiedono con gran voce la liberazione di Homburg di cui lui stesso però il solo responsabile. L'Elettore è un uomo diviso, esattamente come Homburg, tra *Pflicht* e

[190] Kleist sottolinea che non dovrebbe essere Homburg a supplicare l'Elettore ma che la decisione di liberarlo dovrebbe essere compiuta di spontanea volontà. Natalia lo bacia perché si rende conto che la legge dei sentimenti, di cui è portavoce, ha attecchito nell'animo del principe; ella è orgogliosa di Homburg poiché ha palesato il suo desiderio di essere amato dall'Elettore. La legge dei sentimenti, codice etico di matrice femminile, ha fatto maturare il principe che ora è cresciuto interiormente poiché segue il proprio cuore, proprio come lei.

Gefühl, benché sembri che il tema del cuore e quindi dei 'sentimenti teneri' surclassi la normatività della *Gesetz* (Frye, 1992, pp. 243-4). Entrambi sono gli ultimi baluardi di una legge etica che Natalia tenta disperatamente di sovvertire in nome di valori che siano realmente *erhaben* (e non *unmenschlich*). Il cuore di Homburg è più limpido ormai, il suo personaggio è cresciuto e maturato, ma l'Elettore sembra ancora essere convinto della sentenza di morte benché si capisca come la sua morale di giustizia venga costantemente messa alla prova dai sentimenti e dalle emozioni. Nella quinta scena, quando scopre di un fantomatico ordine che lui stesso avrebbe spedito per far rientrare Kottwitz, prende immediatamente le difese di Natalia e, seppur spiazzato, non rivela la verità. Qui abbiamo la dimostrazione che Natalia, in quanto figura femminile, conosce l'animo delle sue controparti maschili meglio di loro stessi; la protagonista sapeva già, infatti, che suo zio le avrebbe coperto le spalle e non si sarebbe mai adirato. Nel frattempo, continua questo alternarsi tra *Pflicht* e *Neigung* da parte dell'Elettore che alle parole di Kottwitz: "Doch das Wort, das deiner Lipp entfiel, Schlägt alle meine Hoffnungen zu Boden." (V, scena 5) risponde: "So hebt ein Wort auch wiederum sie auf." (V, scena 5)[191], sottolineando che basta una parola per ristabilire le sorti di una vicenda (una parola, non un atto di violenza né un'azione fisica) e che potrebbe esserci ancora speranza per Homburg. Tale aspetto è molto interessante: pare che l'Elettore si diverta a lasciare sulle spine i propri interlocutori. Se da un lato ribadisce la necessità di pronunciare una condanna di morte, dall'altro si ricrede con estrema frequenza. Si tratta di un gioco o di un'implicita richiesta di aiuto e di consiglio? Ritengo che l'Elettore conosca già dentro di sé la risposta al suo dissidio; tuttavia, ha bisogno di comprendere l'opinione dei suoi ufficiali (soprattutto di Kottwitz) per poter decidere con più chiarezza e commettere un'inadempienza della giustizia militare che l'esercito potrebbe rinfacciargli. In questo, l'Elettore è ancora fortemente legato ad una visione maschile dei rapporti e delle relazioni umane. Nel passaggio seguente osserviamo il dialogo tra Kottwitz e l'Elettore da cui si possono trarre interessanti spunti di riflessione:

> DER KURFÜRST.
> Mit welchem Recht, du Tor, erhoffst du das,
> Wenn auf dem Schlachtenwagen, eigenmächtig,
> Mir in die Zügel jeder greifen darf?
> Meinst du das Glück werd immerdar, wie jüngst,
> Mit einem Kranz den Ungehorsam lohnen?
> Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,

[191] [Ma la frase che hai appena detto atterra tutte le mie speranze.] e [Come un'altra potrebbe risollevare.]

Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt!
KOTTWITZ.
Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
Das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust,
Das ist der Buchstab deines Willens nicht;
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt. [...]
Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,
Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,
Das tot in deinem goldnen Gürtel ruht?
Der ärmste Geist, der in den Sternen fremd,
Zuerst solch eine Lehre gab! Die schlechte,
Kurzsichtge Staatskunst, die, um eines Falles,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann!
Schütt ich mein Blut dir, an dem Tag der Schlacht,
Für Sold, seis Geld, seis Ehre, in den Staub? [...]
Brächst du dem Prinzen jetzt den Stab; und ich,
Ich träfe morgen, gleichfalls unberufen,
Den Sieg wo irgend zwischen Wald und Felsen,
Mit den Schwadronen, wie ein Schäfer, an:
Bei Gott, ein Schelm müßt ich doch sein, wenn ich
Des Prinzen Tat nicht munter wiederholte. (V, scena 5)

[ELETTORE. Sciocco, con che diritto osi sperarlo se sul cocchio di guerra ciascuno si sente autorizzato a strapparmi di mano le redini? Credi che la fortuna continuerà, come questa volta, a incoronare la disobbedienza? Non amo la vittoria che casca ai miei piedi, frutto del caso; voglio tenere in piedi la legge, madre della mia corona, che mi ha regalato tutta una stirpe di vittorie. KOTTWITZ. Signore, la legge, la più alta, la suprema legge che deve regnare nel petto dei tuoi generali non è certo il tuo volere preso alla lettera, ma è la patria, è la corona, sei tu stesso che la porti in capo. (...) Quest'esercito che ti ama così ardentemente, vuoi ridurlo a un puro strumento, simile alla spada che pende, inanimata, dalla tua cintura d'oro? Che povero spirito ignaro delle stelle colui che formulò per primo questa teoria! Pessimo, miope statista chi, per un solo caso in cui dare ascolto al sentimento è stato una rovina, ne dimentica altri

dieci in cui, nel corso degli eventi l'unica salvezza è stata proprio il sentimento! Se nel giorno della battaglia verso il mio sangue nella polvere per te, lo faccio forse per una ricompensa: per danaro o per onore? (...) Se ora, facciamo il caso, tu condannassi a morte il principe per questa sua vittoria non richiesta, e io domani, non so dove tra rocce e foreste, insieme coi miei squadroni m'imbattessi, come un pastorello, in una vittoria ugualmente non richiesta: oh per Dio, dovrei essere un bel cialtrone se non ripetessi allegramente ciò che ha fatto il principe!].

L'Elettore si chiede come possa non punire chi ha infranto la legge e si è aggiudicato una vittoria per puro caso, paragonando tale circostanza all'immagine di un figlio illegittimo. A questo punto, la risposta illuminata e la dialettica ragionevole di Kottwitz non si fa attendere. Nel suo monologo, egli enfatizza l'importanza delle sensazioni e degli affetti (allineandosi quindi alla legge delle emozioni di Natalia), sostenendo che l'Elettore non possa trattare l'esercito come un mezzo sterile e sottolineando quanto sia miope un sovrano che dimentica i giorni in cui gli impulsi del cuore, gli stessi per cui Homburg è stato condannato, hanno invece decretato la vittoria di molte battaglie (Mieszkowski, 2000, pp. 126-27). Secondo Kottwitz, l'arte politica deve affidarsi alle sensazioni e ribadisce quanto il concetto di onore non sia sufficiente per lui (grande differenza con Tellheim; egli combatte unicamente per *Ehre* e *Gerhorsamkeit*). Il colonnello vuole combattere, in primis, perché ha stima di Federico Guglielmo e non perché si considera un *Werkzeug*; non è uno strumento senza anima, senza emozioni e sentimenti: è *empfindlich* proprio come Natalia. Kottwitz continua col suo ragionamento sostenendo che Homburg ha violato la legge solo per il profondo affetto che prova per l'Elettore; la sua disubbidienza è a fin di bene[192].
Tuttavia, Federico Guglielmo non subisce passivamente la dialettica di Kottwitz e decide di rimettere il verdetto allo stesso Homburg, il quale si rifiuta di autodecretare la propria scarcerazione.

DER PRINZ VON HOMBURG
Ruhig! Es ist mein unbeugsamer Wille!
Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt', im Angesicht des Heers,
Durch einen freien Tod verherrlichen!
Was kann der Sieg euch, meine Brüder, gelten,
Der eine, dürftige, den ich vielleicht
Dem Wrangel noch entreiße, dem Triumph

[192] È come se Homburg dicesse: "Non ho seguito la legge militare, ma l'ho fatto solo per garantirti un'altra vittoria. Non l'ho fatto per la sete di gloria, l'ho fatto per te."

Verglichen, über den verderblichsten
Der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut,
Errungen glorreich morgen? (V, scena 7)

[HOMBURG Silenzio! Ho deciso così! Voglio esaltare, con una morte liberamente accettata, la sacra legge della guerra da me offesa al cospetto dell'esercito. Che valore può avere per voi, fratelli, un'unica, misera vittoria che forse potrei strappare ancora a Wrangel, paragonata al trionfo che domani potremmo riportare sul più dannoso nemico che alligna in noi, l'arroganza, la spavalderia?].

Le parole di Homburg sono chiare e concise; il suo intento è quello di onorare la legge tramite una morte libera e consapevole. Ciononostante, vi è un secondo messaggio tra le righe: è vero che il principe desidera onorare la sacralità delle giustizia, ma al contempo vuole autopunirsi poiché sono state l'arroganza e la presunzione a guidarlo in battaglia. In questo frangente notiamo quindi un'ulteriore maturazione del carattere di Homburg che, dopo aver esperito la legge dei sentimenti di Natalia, pare aver sconfitto quel narcisismo spiccatamente maschile osservabile nelle prime scene. Ritengo, però, che l'ideale etico-politico di cui Homburg si fa portavoce in questo passaggio non sia completamente svincolato da un'ulteriore considerazione: l'assoluzione non può giungere da se stesso ma unicamente dall'Elettore, al quale cerca di mostrare non solo la solida fibra morale delle sue convinzioni ma anche la sensibile e profonda introspezione che il percorso di crescita ha prodotto. Tale convinzione e chiarezza di pensiero, però, vengano offuscate nel momento in cui Natalia entra nuovamente in scena: DER PRINZ VON HOMBURG (*reißt sich los*). Tyrannen, wollt ihr Hinaus an Ketten mich zum Richtplatz schleifen? Fort! — Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab! (V, scena 8)[193].

Pare insolito e paradossale l'appellativo che Homburg utilizza per descrivere il comportamento degli ufficiali e ritengo, infatti, che il termine "Tiranni" non sia una mera connotazione ironica. Qui Homburg è tutt'altro che ironico, si trova anzi in uno stato di profonda afflizione poiché vedendo la donna che ama, non desidera più la morte. L'onore maschile, di cui sicuramente si è compiaciuto l'Elettore, deve sgretolarsi dinanzi alla *Empfidung* che Natalia personifica e Homburg finisce per comprendere realmente come stanno le cose, fino a provare disprezzo per le persone che ha intorno, le stesse che lo hanno voluto così *erhaben*. La critica è rivolta, ovviamente, anche all'Elettore, il quale attende invano una richiesta di grazia che non potrà mai giungere dal principe poiché

[193] [HOMBURG (*si libera*) Tiranni, volete trascinarmi al patibolo con le catene? Via di qui! Col mondo ormai ho i conti!].

andrebbe a infrangersi con la legge dei sentimenti di cui anch'egli ora è un rappresentante. Infine, la sentenza non viene eseguita e ciò spinge il principe a chiedersi: "Nein, sagt! Ist es ein Traum?" Kottwitz, un veterano di guerra, gli risponde affermativamente: "Ein Traum, was sonst?" (V, scena 11)[194]. Il finale liberatorio allude non solo alla dimensione onirica a cui Kleist è spesso legato, ma anche al 'codice sentimentale' di cui Natalia si fa portavoce nel corso dell'opera; un codice soggettivo, capace di renderla una protagonista pragmatica e poetica allo stesso tempo: "Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, Jedoch die lieblichen Gefühle auch." (V, scena 1)[195]. I sentimenti gentili hanno ribaltato le sorti della vicenda, proiettando Homburg in una situazione utopica cui stenta a credere.

3. *Selbstfindungsprozess* ne *La marchesa di O…*

All'interno del saggio 'Der Andere' presente nel volume *Heimliche Helden* (2013), Ulrike Draesner sostiene che la marchesa di Kleist sia un testo fondamentale per comprendere la forte trasversalità dei caratteri, sottolineando quanto sia complesso individuare categorizzazioni sommarie. Infatti, i ruoli maschili e femminili si sovrappongono con impeto e violenza e i gesti, il ricordo, il linguaggio divergono (Draesner lo identifica, inoltre, come "testo chiave" poiché si tratta di un racconto che, al tempo di Kleist, rappresenta ancora un genere piuttosto giovane)[196].
Al centro della trama de *La marchesa di O...*, che Kleist compone qualche anno prima della sua morte, vi è un personaggio femminile di nobili origini e la pubblicazione di un *annonce* decisamente particolare.

> In M…, einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O...., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: dass sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, dass der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und dass sie, aus Familiären-Rücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten. Die Dame, die einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt, beim Drang unabänderlicher Umstände, mit *solcher Sicherheit* tat, war die Tochter des

[194] [No, ma dite: è un sogno?] e [Certo, un sogno, che altro?].
[195] [Lo so, la legge marziale deve imperare, ma devono imperare anche i sentimenti gentili.]
[196] L'opera esplora, inoltre, i luoghi in cui il soggetto diventa individuo, le modalità in cui si evolve e quali entità lo preservano. Per quanto riguarda la trama, l'evento inaudito è un atto di abuso compiuto da un Io femminile e maschile. In Kleist l'Io è sempre rappresentato con il Corpo (2013, p. 28).

> Herrn von G… [...] Auf Frau von G....s, ihrer würdigen Mutter, Wunsch, hatte sie, nach seinem Tode, den *Landsitz* verlassen, [...]
> (p. 40)[197]

> [A M... importante centro dell'alta Italia, la Marchesa vedova di O..., signora di reputazione squisita, perfetta educatrice dei figli, rese noto tramite i giornali: che, senza saper come, si trovava in stato interessante, che il padre della creatura che stava per venire al mondo doveva farsi conoscere; e che lei, per riguardo alla famiglia, era determinata sposarlo. La signora che compieva con tanta decisione, spinta da circostanze su cui nulla poteva, un passo così straordinario che la esponeva alla malignità della gente, era la figlia del signore di G… (...) Per desiderio della signora di G…, sua onorata madre, dopo quella morte aveva lasciato la villa di campagna.]

All'inizio del racconto, veniamo immediatamente a conoscenza che la marchesa vive con la sua famiglia a M…, una città importante dell'Italia del nord e che è stata sposata con un marchese da cui ha avuto due figli. Dopo la morte dello sposo, decide di soddisfare il volere di sua madre e torna a vivere nella casa paterna. Fino a questo punto, la marchesa incarna l'immagine ideale di donna aristocratica, la cui vita è scandita principalmente dalle tempistiche e dalle dinamiche dettate da un matrimonio contratto con un uomo di pari lignaggio:

> Aus allen Zeugnissen dieses Jahrhunderts geht immer wieder die unabdingbare Bedeutung der Heirat als Lebensziel hervor, das Finden eines passenden Versorgers. Die Stellung einer Frau in der bürgerlichen Gesellschaft wurde nur durch ihren Gatten bestimmt. Eine „alte Jungfer konnte lediglich mit Mitleid in gesellschaftliche Kreise aufgenommen werden. (Weber-Kellermann, 1998, p. 140)

Le future mogli devono vedere, nel proprio ruolo di madri e casalinghe, l'ambizione più alta e la realizzazione dei propri desideri. Tuttavia, il fattore economico e lo status sociale del futuro marito sono determinanti affinché il padre della giovane aristocratica acconsenta al matrimonio.

> Die Ehe wird als Grundpfeiler der menschlichen Gesellschaft angesehen und ist Angelegenheit der Überlegung und Vernunft und nicht eigentlich der romantischen Liebe. (Rieger, 1985, p. 7)

[197] La marchesa non è una donna isterica, in preda a qualche delirio ormonale causato dalla condizione femminile; bensì è una donna economicamente indipendente (*Landsitz*) che, "con tanta decisione" compie un passo sicuro e consapevole.

Sposandosi, la marchesa non solo consolida ed eleva il suo status sociale, ma la sua posizione economica diventa più stabile e sicura. In conformità alle norme dell'epoca, la protagonista è tenuta a condurre una vita appartata, come prescrive il modello ecclesiastico, ed è responsabile della sfera domestica e dell'educazione dei due figli. Dopo la morte del marito, però, decide di tornare dalla sua famiglia di origine, come si conviene per le giovani vedove aristocratiche. Di norma, dopo aver contratto il matrimonio, la tutela del padre sulla figlia decade e viene trasferita al marito. Tuttavia, in caso di morte di quest'ultimo, per la donna si delineano due strade: o intraprendere un percorso spirituale o tornare in famiglia (Rieger, 1985, p. 8 e sgg.). Facendo ritorno alla casa natale, la marchesa non solo torna a essere soggetta alla patria potestà, ma è esposta nuovamente alla giurisdizione maschile che va a rafforzare il rapporto di dipendenza nei confronti del padre. Da moglie ridiventa figlia e torna a immedesimarsi totalmente nel ruolo che le viene attribuito: "Hier hatte sie die nächsten Jahre mit Kunst, Lektüre, mit Erziehung, und ihrer Eltern Pflege beschäftigt, in der größten Eingezogenheit zugebracht: bis der .... Krieg plötzlich die Gegend umher mit den Truppen fast aller Mächte und auch mit russischen erfüllte." (p. 40)[198].

La famiglia della marchesa è composta da padre, madre e fratello. Particolarmente interessante è il fatto che ogni membro del nucleo familiare si identifichi con uno status sociale definito e che, nel corso dell'opera, verrà quasi sempre nominato con il proprio titolo aristocratico. Fanno eccezione alcuni momenti ricchi di pathos in cui la marchesa e *der Obrist* vengono chiamati per nome[199]. Nella novella, la famiglia della protagonista funziona come un modello in miniatura della società patriarcale coeva. In quanto tale, il nucleo familiare rappresenta, a tutti gli effetti, il potere legislativo ed esecutivo deputato all'osservanza dei precetti sociali. È in questo contesto, quindi, che si dipanano le vicende (quantomeno iniziali) dell'opera; le dinamiche familiari sono uno specchio di ciò che accade prevalentemente nella società ottocentesca.

Il repentino attacco dell'esercito russo funge da fattore scatenante e stravolge i rapporti ben regolati della famiglia, il cui capo ne determina il totale scioglimento quando decide di anteporre la propria professione ai suoi doveri di padre e marito: "Der Obrist erklärte gegen seine Familie, daß er sich nunmehr verhalten würde, als ob sie nicht vorhanden

[198] [Qui aveva trascorso gli ultimissimi anni in una vita del tutto ritirata, dipingendo, leggendo, educando i bambini e prendendosi amorevole cura dei genitori: finché la guerra del… d'improvviso riempì la regione con gli eserciti di quasi tutte le grandi potenze, russi inclusi.]

[199] L'intimità creata dall'uso dei nomi di battesimo dà adito ad un rapporto padre-figlia potenzialmente incestuoso. Tuttavia, tale aspetto verrà analizzato in un secondo momento.

wäre" (p. 42)[200]. Da ciò segue la smembramento metaforico della famiglia e della funzione protettiva che essa ha finora esercitato sulla marchesa; la ragazza cade vittima di uno stupro durante l'aggressione russa. La violenza potrebbe rappresentare il climax di una visione del mondo relativamente pessimistica in cui Kleist si riconosce alla perfezione. La violenza carnale, rappresentata da un trattino (*Gedankenstrich*), e la conseguente gravidanza portano al graduale allontanamento della marchesa dal proprio nucleo familiare e il fautore di tale espulsione è proprio il padre.

> Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfasst hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, dass er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewusstlos niedersank. Hier –[201] traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, dass sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück.
> (p. 44)

> [Alla Marchesa apparve un angelo del cielo. Costui, sbattuta l'elsa della spada sul volto dell'ultimo di quei bestiali individui che la teneva per l'esile vita, e mandatolo a ruzzoloni in terra a sputar copiosamente sangue, offrì il braccio alla signora, parlandole cortesemente in francese, e la condusse ammutolita in un'ala del palazzo non ancora lambito dalle fiamme, dove ella si abbatté del tutto fuori di coscienza. Qui – appena apparvero le terrorizzate donne di lei, dette ordine di far venire un medico; rimase il cappello, assicurò che sarebbe presto riavuta; e tornò a combattere.]

Non è difficile immaginare che i rapporti sessuali extraconiugali o prematrimoniali fossero uno dei peccati più gravi che una donna potesse commettere. Le ripercussioni sono ancora più gravi se il nascituro è il frutto di adulterio o di un intercorso sessuale prematrimoniale. L'*Obrist* rescinde il contratto familiare della marchesa a causa della sua evidente violazione delle norme sociali, minacciandola addirittura con una pistola. Tuttavia, a tale comportamento non segue ciò che normalmente ci si potrebbe aspettare: la marchesa

[200] [Il colonnello dichiarò di fronte alla famiglia che da quel momento avrebbe agito come se questa non ci fosse.]
[201] Winnet sostiene che quel trattino rappresenti "the most delicately accomplished rape in our literature" e che l'intera narrazione tenti di sopprimere l'atto di violenza tramite un segno grafico che, tuttavia, rappresenta l'elemento fondativo dell'opera (1991, p. 68).

assume un atteggiamento *difforme* dai canoni tradizionali[202] dell'epoca e si eleva simbolicamente (ma anche concretamente, come vedremo) al di sopra del ragionamento comune e al suo ruolo di donna. In questo momento significativo, Giulietta non è solo la protagonista di un racconto, ma incarna il potere sovversivo che inizia ad affiorare nella società ottocentesca. Tuttavia, la fiducia in se stessa e l'indipendenza della protagonista sono di breve durata. Questa liberazione dai vincoli sociali può essere intesa solo come situazione temporanea. In un primo momento sembra in grado di opporsi all'immagine idealizzata di femminilità e alla società maschilista, ma poi osserviamo che fatica a discostarsi dalle convenzioni che il mondo da lei conosciuto le impone. Ciononostante, la marchesa è determinata, ha un piano e questo piano è realizzabile unicamente grazie a un aspetto ben specifico.

Il punto di svolta della vicenda è rappresentato infatti dalla sua autonomia finanziaria; la marchesa può agire poiché economicamente indipendente. I propositi iniziali di ritirarsi a vita privata o di vivere in un'eterna clausura non bastano a nascondere al mondo il suo *Fehltritt*; teme che il nascituro dovrà mostrare la macchia dello stupro nel suo avvenire. Per questo motivo, la protagonista tenta di trovare il padre del bambino per sposarlo e per ricostituire l'ordine iniziale. Per portare a compimento il proprio piano, la marchesa si azzarda a imboccare una strada pericolosa: decide di entrare nella sfera pubblica, in una dimensione maschile, pubblicando un annuncio su un giornale. Così facendo, esce dalla sfera privata e domestica che incarna il 'regno' femminile[203]. La storia mostra una 'società di donne alternativa' che, però, necessita di un percorso prima di poter maturare e sprigionare tutto il suo potenziale. Inizialmente notiamo, infatti, un ritorno al patriarcato benché il fulgido *annonce* sembri predire un sovvertimento ai costrutti della consuetudine.

---

[202] Buona parte della critica si è soffermata sull'interconnessione e il cambiamento di ruoli all'interno del racconto; alcuni studiosi hanno persino parlato di complesso di Edipo per descrivere il rapporto tra la marchesa e il padre (Fischer), altri ritengono che uno stupro commesso da un membro dell'alta società sia meno grave rispetto ad una violenza perpetrata da un uomo appartenente ad uno strato sociale più basso (Horn). Fries, d'altro canto, sostiene che la marchesa sia alla ricerca di una figura paterna e che basi il proprio comportamento e le proprie azioni proprio per raggiungere tale obiettivo. Su questo aspetto mi trovo in disaccordo per i motivi che andrò a enucleare nel corso del capitolo. Cfr., Thomas Fries, "The Impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclo's *Liaisons Dangereuses* and Kleist's *Marquise von O…*)", *Modern Language Notes* 91, 1976, pp. 1296-1326; Joachim Pfeiffer, "Die Wiedergefundene Ordnung. Literatur-psychologische Anmerkungen zu Kleists *Marquise von O…," Jahrbuch für internationale Germanistik* 19.1, 1987, pp. 36-53; Werner Krueger, "Rolle und Rollenwechsel: Überlegungen zu Kleists *Marquise von O…," Acta Germanica: Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes* 17, 1984, pp. 29-51*;* Peter Horn, *Heinrich von Kleists Erzählungen: Eine Einführung* (Regensburg: Scriptor Verlag, 1978).

[203] La menzogna, il sotterfugio, il diniego sono le fondamenta stesse della società patriarcale e la violenza viene negata e nascosta da ogni tipo di espediente: dalla gentilezza, dal galateo e dalle regole sociali. La moralità è il punto di riferimento.

La marchesa vuole ribellarsi alle regole del sistema e questa presa di posizione è ben più 'scandalosa' di un figlio nato da uno sconosciuto:

> Das Skandalöse besteht weniger darin, daß ein Kind geboren wird, zu dem der Vater fehlt, als darin, daß sich die Marquise nicht an die unausgesprochenen Spielregeln hält, daß sie nicht schweigt, sondern sich an die Öffentlichkeit wendet und das Märchen von der Umwälzung der Weltordnung erfindet, den Vater ihres Kindes nicht zu kennen. (Moering, 1972, pp. 233 e sgg.)

Il processo verso l'autodeterminazione e la consapevolezza è però lungo. L'intento iniziale, infatti, è quello di fare ritorno nel nucleo familiare e, per estensione, all'interno dei paraventi consueti della società. Tramite l'asserzione "bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei.[204]" (p. 40), la marchesa vuole affermare la sua virtù, ma nessuno può crederle, poiché ha già partorito due figli. Tale approccio, apparentemente emancipatorio, convince solo parzialmente.

Tuttavia, prima di analizzare il *Selbstfindungsprozess* della marchesa, occorre concentrarsi sul susseguirsi degli eventi in ordine cronologico. Quando la cittadella del padre, ritenuta sicura e inespugnabile, viene presa d'assalto dalle truppe russe, in tutta la dimora regna la confusione più totale. In questa situazione ingestibile, l'indifesa marchesa, improvvisamente abbandonata a se stessa, si ritrova in estrema difficoltà per mano di alcuni soldati russi che cercano di violentarla. Non è in grado di far fronte alla cruda e spietata impulsività dei soldati. Le pulsioni di questi uomini sono in netto contrasto con il disinteresse che prova nei confronti dei suoi bisogni sessuali. Nel momento in cui la marchesa vuole rinunciare a combattere e a resistere, un aiuto inaspettato le giunge da un ufficiale russo, il conte F. Egli "appare" e la salva da questa situazione minacciosa. La protagonista, che già si vedeva perduta, rimane sbalordita e stenta a credere di essere stata tratta in salvo. La marchesa attribuisce al conte un'immagine salvifica al di sopra delle realtà ed è convinta di essere stata salvata da un potere superiore. Il conte non le appare come un essere umano, ma come un "angelo del cielo". Successivamente, la marchesa si consegna completamente nelle mani del suo salvatore e gli lascia ampia libertà d'azione. A mio avviso, la figura del conte viene a volte illustrata con toni fin troppo clementi. Schmidhäuser[205] sostiene che l'atteggiamento rammaricato e penitente dell'uomo rispecchi l'amore profondo che prova per la Marchesa:

---

[204] [Rese noto tramite i giornali: che, senza sapere come, si trovava in stato interessante.]

[205] Anche Vinken, Haverkamp (1994, pp. 127-147) e Pfeiffer (1996, pp. 215-227) vedono nel conte un uomo addolorato e indolente che si pente di essersi approfittato di un'anima innocente.

> es da gar kein Verbrechen im üblichen Sinne gibt, für das der Graf […] hätte bestraft werden dürfen, [...] sondern es sich um ein Versehen(s) in einer überstarken erotischen Erregung unter einzigartigen äußeren Umständen [...]. (1986, p. 174)

Ritengo che questa attenuazione di intenti possa essere considerata tale solamente prendendo in considerazione le prime fasi della novella, in cui la protagonista innalza il suo salvatore a uno stadio di perfezione indiscussa e perde, così, ogni contatto con la realtà. Tuttavia, studiosi come McAllister[206] suggeriscono che questa interpretazione sia una banalizzazione della violenza: "the text trivializes the Marquise's rape through its sympathetic portrayal of the Graf, which subsequently leads to misplaced scholarly attention" (2005, p. 52).

Seguendo la linea di indagine secondo cui la marchesa viva ed esperisca un vero e proprio processo di *autoconoscenza*, ritengo opportuno ipotizzare che, all'inizio del racconto, la protagonista si trovi, in parallelo, agli albori del proprio cammino di *Selbstfindung* e che quindi non abbia ancora consapevolmente maturato una vera coscienza di sé.

La scena della violenza, infatti, è emblematica. In questo momento, la protagonista sublima il comportamento e la figura del conte, proiettandolo in una dimensione divinizzata e non più umana; ne consegue che l'ipotesi che possa abusare di lei non la sfiora minimamente. La svista e l'abbaglio vissuti dalla protagonista non vengono tuttavia chiariti, dato che il conte è costretto a congedarsi prima che possa sorgere un qualsiasi dubbio sulla sua moralità. Inoltre, la notizia della sua morte rafforza ulteriormente l'impressione che il conte si sia manifestato sotto forma di apparizione soprannaturale.

Il conte ha aiutato la marchesa e le ha fornito quel sostegno che la protagonista spera, in cuor suo, di ricevere dal padre. Egli, tuttavia, disattende le aspettative della figlia, mettendosi a difesa esclusivamente della cittadella e ignorando la famiglia durante l'aggressione dei russi; il padre arriva persino ad affermare che si comporterà come se non possedesse nessuna famiglia. Ne consegue che la marchesa debba necessariamente contare solo su stessa per la difesa della sua vita e dei suoi figli; non può aspettarsi nessun aiuto da parte del padre e la protezione familiare viene meno, soprattutto in una situazione potenzialmente mortale.

[206] Winnet (1991, pp. 67-86) si concentra sul percorso di introspezione della marchesa piuttosto che sulla natura enigmatica del forte rifiuto che la protagonista elabora nei confronti del conte come ipotetico padre di suo figlio, mentre Kunzel (2002, p. 78) e Raihala (2001, p. 95) vedono nell'apparente passività della marchesa un consenso piuttosto ironico volto a raggiungere uno stadio più alto di indipendenza.

L'abbandono all'incoscienza simboleggia, da un lato, un affidamento incondizionato al proprio salvatore e, dall'altro, un trasferimento di ogni responsabilità in favore del conte[207]. La marchesa nega i propri bisogni persino a se stessa. Nel momento in cui si trova da sola con il conte che, con il suo meraviglioso aspetto, l'ha lasciata senza parole, la ragazza sviene (quasi volontariamente) piuttosto che fare i conti con le proprie emozioni e ammettere i sentimenti che prova per lui. Analogamente, persino davanti ai propri genitori, la marchesa è incapace di mostrare la propria 'debolezza' nei confronti del conte perché questa ammissione rischierebbe di allontanarla dalle convenzioni sociali a cui è intrinsecamente legata.

> Im Unbewußten weiß sie es, aber das Bewußtsein weigert sich, dieses Wissen aufzunehmen und zu vollziehen. Das Bewußtsein verweigert die Gefolgschaft, eben weil die Konsequenten einer solchen Annahme zu [...] zu furchtbar sind. (Kunz, 1966, p. 143)

La marchesa lascia alla controparte maschile la libertà di agire e comportarsi come meglio crede e, con questo tacito permesso, la protagonista torna in una dimensione di immaturità e subordinazione. La marchesa ha interiorizzato le convenzioni sociali e non può non reprimere i suoi sentimenti per il conte poiché, se cedesse alle emozioni, entrerebbe in contraddizione con i valori introiettati. Nella sua impotenza, la ragazza rinuncia a ogni forma di autocontrollo o responsabilità personale, consegnandosi inconsciamente al destino e alle future ripercussioni. D'altro canto, il conte potrebbe realizzare ogni suo desiderio e concretizzare le proprie ambizioni senza il consenso della marchesa. Tuttavia, il conte F salva la protagonista non solo dalle brame carnali dei soldati, ma anche dall'atteggiamento rigido e severo della casa familiare, in cui le esigenze e la volontà della *Marquise* sono costantemente ostacolate. La marchesa, infatti, non è in grado di ribellarsi al dominio patriarcale del 'primo' genitore né di liberarsi dall'oggettificazione da parte dei soldati russi, i quali la vedono esclusivamente come una fonte di piacere sessuale. Il conte, al contrario, è interessato a conoscerla a livello personale e la vede come una donna con istinti sessuali e bisogni emotivi: a differenza della marchesa, egli è consapevole dell'umanità della ragazza. Dopo questi drastici eventi, la famiglia deve lasciare la cittadella in mano ai russi, tentando gradualmente di tornare al solito rigore familiare e

[207] McAllister ritiene che la marchesa non sia un personaggio passivo, ma che sia spinta da volontà e determinazione: "wo sie eben [...] zu Boden sinken *wollte*". In quel *wollte* lo studioso individua la ricerca di gratificazione sessuale (2005, p. 183). Concordo con questa interpretazione, benché ritenga che tali bisogni e desideri alberghino inizialmente nel subconscio della marchesa e che riescano ad affiorare consapevolmente solo dopo il *Selbstfindungsprozess*.

all'ordine schematico che il padre ha tanto a cuore. Dopo essersi trasferita in una casa di città, la famiglia incontra nuovamente il conte che, malgrado fosse ritenuto morto, riappare in modo del tutto inaspettato e senza preavviso. La marchesa, che si è già rassegnata alla sua morte, rimane senza parole dalla meraviglia. Il conte entra e le appare in tutto il suo splendore, bello come un dio, benché in questo caso la giovane donna noti anche un tratto umano: il pallore del viso.
Una prima caratterizzazione della natura del conte avviene nella prima parte del racconto, nel momento in cui è in procinto di partire per Napoli e si aspetta una dichiarazione positiva da parte della marchesa riguardo la possibilità di convolare a nozze.

> Der Graf äußerte, indem ihm eine Röte ins Gesicht stieg, dass er seinen ungeduldigen Wünschen, während seiner ganzen Reise, dies Schicksal vorausgesagt habe; dass er sich inzwischen dadurch in die äußerste Bekümmernis gestürzt sehe; dass ihm, bei der ungünstigen Rolle, die er eben jetzt zu spielen gezwungen sei, eine nähere Bekanntschaft nicht anders als vorteilhaft sein könne; dass er für seinen Ruf, wenn anders diese zweideutigste aller Eigenschaften in Erwägung gezogen werden solle, einstehen zu dürfen glaube; dass die einzige nichtswürdige Handlung, die er in seinem Leben begangen hätte, der Welt unbekannt, und er schon im Begriff sei, sie *wieder gutzumachen*; dass er, mit einem Wort, ein ehrlicher Mann sei, und die Versicherung anzunehmen bitte, dass diese Versicherung wahrhaftig sei. (mia enfasi, p. 58)

> [Il Conte, mentre un rossore gli saliva al viso, riconobbe che per tutto il viaggio aveva previsto la sorte cui andava incontro il suo impaziente desiderio; che ora si trovava precipitato in un'estrema afflizione; che, nello spiacevole ruolo cui si sentiva costretto, una conoscenza ravvicinata non poteva che essergli vantaggiosa; che per quanto concerneva la sua reputazione, se si voleva tener conto di questa, peraltro, ambiguissima fra le qualità, pensava di poterla garantire; che l'unica azione indegna della sua vita era sconosciuta al mondo e già la stava riparando; in una parola che era un uomo onorevole e pregava di assumere per certa questa sua asserzione.]

L'esternazione del conte è formulata tramite *indirekte Rede*, a sancire un certo distacco con l'accaduto. Il conte appare come un bambino, infantile e borioso, il quale, una volta accortosi del misfatto, vuole immediatamente ritrovare l'approvazione dell'adulto[208]. Il

[208] Il conte vuole fare a modo suo e vuole farlo nel modo più indolore possibile, senza dover rivelare a nessuno le sue ragioni. La marchesa, tuttavia, si oppone e tale resistenza lo spinge ad avvicinarsi a una spiegazione, ma il conte, nonostante l'imbarazzo, mostra un'arguzia diplomatica volta a plasmare la realtà (ossia, dice tutto senza dire nulla). Le sue sono *leere Worthülsen* pronunciate da *uomo* aristocratico (anche in questo caso si osserva l'associazione che lega

conte tenta, infatti, di riparare a un gesto che egli stesso trova ributtante e al quale deve assolutamente rimediare tramite un matrimonio riparatore. Se, da un lato, la figura mostra la propria volontà di *riparare* a un danno, dall'altro palesa, al contempo, l'arroganza di colui che pretende tutto e subito; ai suoi occhi, la marchesa dovrebbe accettare la proposta di matrimonio e sorvolare sulla natura del loro rapporto. I protagonisti, infatti, sono due perfetti sconosciuti e ciò ci permette di avanzare delle supposizioni sul ruolo maschile che il conte incarna. L'azione indegna è, di fatto, l'*Auslöser* della prima differenziazione tra maschio e femmina; ciò che il conte ha compiuto può certamente essere etichettato come delitto d'amore, ma descriverlo unicamente come un afflitto signore che non desidera altro che una riconciliazione è un'ipotesi miope. Il conte, come il bambino, *vuole, pretende* ciò su cui ha messo gli occhi la prima volta.

> Hinweg! rief die Marquise—So überzeugt, sagte er, Julietta, *als ob ich allwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte*—Die Marquise rief: Lassen Sie mich! Ich komme, schloß er—und ließ sie nicht—meinen Antrag zu wiederholen, und das Los der Seligen, wenn Sie mich erhören wollen, von Ihrer Hand zu empfangen. Lassen Sie mich augenblicklich! rief die Marquise; ich befehls Ihnen! riß sich gewaltsam aus seinen Armen, und entfloh. (mia enfasi, p. 98)[209]

> [Via di qui! esclamò la Marchesa. – Così persuaso, proseguiva lui, Giulietta, come se sapessi tutto, come se l'anima mia abitasse nel tuo petto. – La Marchese esclamò: Mi lasci! Io vengo, terminò lui – e non la lasciava – a rinnovarle la mia domanda e a ricevere dalla sua mano, se mi ascolterà, il destino dei felici. Mi lasci immediatamente! esclamò la Marchesa; glielo ordino! si divincolò con violenza dalle sue braccia, e fuggì.]

La figura maschile vuole 'gridare al mondo' la sua verità, incurante delle ripercussioni e dei sentimenti di chi si trova di fronte. Non può sostare in un limbo di *non detto*, dove invece risiede momentaneamente la marchesa che, infatti, è in dissidio; da guerriera si dibatte tra desiderio e ragione (fieramente, come una sorta di Pentesilea). La marchesa deve apprendere l'identità del padre, non è disposta ad attribuire la paternità a qualsivoglia figura maschile, a qualche soldato dell'esercito russo. L'azione indegna diventa

---

l'aristocrazia ad una furbizia dialettica e approfittatrice opposta alla chiarezza di intenti incarnata, invece, da una certa rappresentanza della borghesia).

[209] L'affermazione del conte è in parte vera poiché la conosce in modi che lei stessa ancora ignora, tuttavia non può pretendere che la sua anima sostituisca quella della marchesa. Giulietta è un individuo e per quanto quel *Hinweg!* possa rappresentare un segno di debolezza, poiché si rifiuta di accettare la verità, ritengo che questa esortazione celi un messaggio di forza; il rifiuto di accondiscendere alla volontà del conte.

intollerabile proprio perché qualsiasi *uomo* avrebbe potuto compierla e Giulietta non può accettarlo.
La tematica del Conte-bambino ritorna durante il racconto del cigno.

> Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; dass ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; dass sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, dass er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, dass er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg. (p. 68)

> [Allora egli raccontò molti passaggi interessanti la sua passione per la marchesa; come, durante la sua degenza, essa fosse stata sempre al suo capezzale; come al culmine della febbre la sua immagine si confondesse con quella d'un cigno che da ragazzo aveva veduto nei possedimenti di suo zio; un ricordo soprattutto lo turbava, che una volta aveva gettato del fango su quel cigno, al che esso s'era tranquillamente tuffato ed era tornato a scivolare candido sull'acqua; che la Marchesa sempre gli appariva fluttuante per acque infocate ed egli la chiamava Thinka, col nome di quel cigno, ma non era riuscito a volgerla verso di sé mentre essa gioiva semplicemente di quel suo avanzare nell'acqua ergendosi sul petto; d'improvviso, rosso in volto come il sangue, dichiarò che l'amava in modo straordinario: abbassò gli occhi sul piatto e tacque.]

In queste righe, il conte narra di un sogno, tutt'altro che romantico, che ci trasporta in un'altra dimensione; il mondo infantile[210]. Il sogno, però, conduce il lettore sul piano della realtà poiché il conte confonde l'immagine della marchesa con quella di un cigno che "da ragazzo aveva veduto nei possedimenti di suo zio;" (p. 69). Per di più, questo cigno è femmina[211], si chiama Thinka e riemerge candido e pulito dalle acque dopo che il conte-bambino l'ha infangato.

[210] Ritorna la dimensione psicoanalitica di matrice tardo-illuminista.
[211] *Der Schwan* muta in *sie* poiché il cigno diviene la personificazione della marchesa.

Il racconto è evocativo; tutti devono (o dovrebbero) capire quanto è accaduto. Questo cigno femminile è molto arrogante e non permette al bambino di avvicinarsi; una figura femminile che non è disponibile e che provoca aggressività nel bambino che, a sua volta, decide di gettare fango[212] per dare voce alla propria frustrazione. Il cigno, tuttavia, non mostra una reazione eccessiva, si limita ad immergersi nell'acqua e a riemergere completamente pulito, pur rimanendo distante e impassibile nei confronti del bambino.

Ne consegue che il sogno simboleggi, di fatto, un moto di avversione, ostilità e prepotenza nei confronti di un soggetto femminile e, al contempo, la consapevolezza di aver commesso qualcosa di sbagliato[213].

A tal proposito, è possibile sottolineare una similitudine con *Penthesilea*, in cui Achille procura una delusione-offesa (*Kränkung*) che spinge l'Amazzone a sbranarlo[214]. Ne *Die Marquise von O…*, il sesso irrefrenabile non svolge un ruolo determinante; la marchesa è certamente istintiva, ma non è guidata da pulsioni incontenibili e travolgenti tali da portala all'esasperazione (come nel caso di Pentesilea). La vera *Entschlüsselung* va ricercata nella disattesa dei rapporti umani: la comunicazione tra la marchesa e il conte è inizialmente impossibile poiché la persona che la ragazza ama è anche il suo violentatore.

A questo punto della *pièce*, la marchesa non è ancora pronta a parlare apertamente dello 'stato' in cui si trova. Non può ammettere le proprie emozioni e i desideri annessi né ai suoi genitori né a se stessa. Ne consegue che non è in grado di reagire alle allusioni ambigue del conte e assume, quindi, un ruolo inizialmente passivo. Inoltre, decide di permettere al padre di parlare per suo conto, assicurandosi così il consenso del genitore.

I nuovi bisogni la turbano perché non sa come affrontare il fatto che, improvvisamente, sembri svilupparsi dentro di lei una vita propria. Il timore di infrangere le rigide norme familiari con le sue necessità individuali (e di perdere la protezione di questa istituzione) la spinge a tacere invece di far sentire la propria. La protagonista non esprime la propria opinione sul conte, ma ricorre "auf das Gefühl der anderen![215]" (p. 70), rendendosi dipendente dal giudizio della famiglia e della società. Fallendo nel mostrare indipendenza e

---

[212] "Der Graf stand wie vernichtet.". Il conte è costretto a rinunciare al suo ego (già presente durante l'infanzia) e ad attendere che si compia il volere di un'altra persona, di una donna per l'esattezza.

[213] C'è qualcosa di aggressivo in questo gesto d'amore latente. Kleist lo mostra poiché il bambino getta volontariamente fango sul cigno; ci troviamo di fronte ad una sessualità malsana. Kleist è molto preciso e il rapporto tra i due diviene comprensibile anche grazie a questo sogno, in cui il cigno impettito non degna neanche uno sguardo al bambino ed è questo fatto che spinge il bambino a gettare fango (Politzer, 1977, pp. 118-119).

[214] Pentesilea ama Achille, ma l'offesa è talmente profonda che l'unica strada da percorrere è la violenza. Si tratta di un fallimento delle relazioni; un fallimento che avviene anche ne *Der Prinz von Homburg*, in cui la protagonista viene delusa dallo zio. Tale delusione viene poi risolta dalla prontezza di spirito di Natalia (risoluzione che in *Penthesilea* non riesce a verificarsi).

[215] [E si rimise al sentire degli altri.]

autonomia, non si assume alcuna responsabilità per paura delle possibili conseguenze che potrebbe non prevedere. Tutte le motivazioni addotte dal conte per convolare a nozze celeri vengono stroncate sul nascere. Esattamente come accade per il padre, anche la figlia evita di parlare di questo argomento. La marchesa tenta di sopprimere i cambiamenti che avvengono dentro di lei (sia i suoi bisogni risvegliati sia la gravidanza), tacendoli completamente o sminuendoli. Tuttavia, quando il medico e la levatrice riscontrano oggettivamente la gravidanza, la protagonista pare costretta a guardare in faccia alla realtà e abbandonare la strategia della rimozione. Ciò che accade però non rispecchia le aspettative. Invece di addossarsi parte della responsabilità, decide di distorcere le circostanze in cui ha concepito il bambino, deificando il nascituro e demonizzando il padre.

> Der Arzt warf einen forschenden Blick auf sie; schwieg noch, nachdem er eine genaue Untersuchung vollendet hatte, eine Zeitlang: und antwortete dann mit einer sehr ernsthaften Miene, dass die Frau Marquise ganz richtig urteile. Nachdem er sich auf die Frage der Dame, wie er dies verstehe, ganz deutlich erklärt, und mit einem Lächeln, das er nicht unterdrücken konnte, gesagt hatte, dass sie ganz gesund sei, und keinen Arzt brauche, zog die Marquise, und sah ihn sehr streng von der Seite an, die Klingel, und bat ihn, sich zu entfernen. Sie äußerte halblaut, als ob er der Rede nicht wert wäre, vor sich nieder murmelnd: dass sie nicht Lust hätte, mit ihm über Gegenstände dieser Art zu scherzen. [...] Frau von G.... nannte ihn einen Unverschämten und Nichtswürdigen, und bestärkte die Tochter in dem Entschluss, diese Beleidigung dem Vater zu entdecken. Die Marquise versicherte, dass es sein völliger Ernst gewesen sei, und dass er entschlossen scheine, dem Vater ins Gesicht seine rasende Behauptung zu wiederholen. Frau von G.... fragte, nicht wenig erschrocken, ob sie denn an die Möglichkeit eines solchen Zustandes glaube? Eher, antwortete die Marquise, dass die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird! (p. 76 e 78)

> [Il medico le gettò uno sguardo indagatore; tacque per un poco dopo aver finito un'accurata visita: infine, col viso molto serio, rispose che la signora Marchesa aveva pensato giusto. Dopo che si fu spiegato in chiare lettere alla signora, che gli chiedeva che cosa intendesse, e con un irreprimibile sorriso aggiunse che ella era assolutamente sana e non bisognava di medico, la Marchesa afferrò il campanello e guardandolo animosamente di traverso lo invitò a uscire. A mezza voce, come se non degnasse di rivolgergli parola, mormorò fra sé che non aveva voglia di scherzare con lui su argomenti del genere. (...) La signora di G... gli dette dello svergognato e indegno,

bisognava assolutamente riferirne al padre. Era molto serio, gli spiegò la Marchesa, è pronto a ripetere in faccia al padre la sua folla affermazione. Ma lei credeva possibile, chiese non poco spaventata la signora di G..., di trovarsi in quello stato? Crederei più facilmente che le tombe possano diventar feconde e una vita nascere nel grembo di una salma!]

La marchesa non cerca una via d'uscita nell'aborto poiché vanificherebbe tutte le conseguenze e i cambiamenti che la gravidanza hanno portato. Ma una via d'uscita è comunque necessaria e la trova nell'alterazione delle circostanze e nel sostegno dei genitori.
La madre della Marchesa, tuttavia, non è disposta ad accettare questa versione dei fatti e pretende una spiegazione veritiera da parte della figlia.

Eine Hebamme! rief Frau von G.... mit Entwürdigung. Ein reines Bewusstsein, und eine Hebamme! Und die Sprache ging ihr aus. Eine Hebamme, meine teuerste Mutter, wiederholte die Marquise, indem sie sich auf Knien vor ihr niederließ; und das augenblicklich, wenn ich nicht wahnsinnig werden soll. O sehr gern, versetzte die Obristin; nur bitte ich, das Wochenlager nicht in meinem Hause zu halten. Und damit stand sie auf, und wollte das Zimmer verlassen. Die Marquise, ihr mit ausgebreiteten Armen folgend, fiel ganz auf das Gesicht nieder, und umfasste ihre Knie. Wenn irgend ein unsträfliches Leben, rief sie, mit der Beredsamkeit des Schmerzes, ein Leben, nach Ihrem Muster geführt, mir ein Recht auf Ihre Achtung gibt, wenn irgend ein mütterliches Gefühl auch nur, so lange meine Schuld nicht sonnenklar entschieden ist, in Ihrem Busen für mich spricht: so verlassen Sie mich in diesen entsetzlichen Augenblicken nicht. (pp. 80 e 82)

[Una levatrice, esclamò sdegnata la signora di G...: una coscienza pura e la levatrice! E le mancò la voce. Una levatrice, madre carissima, ripeté la Marchesa mentre le cadeva davanti in ginocchio, e subito, se no divento pazza. Oh, molto volentieri replicò la moglie del Colonnello; soltanto ti prego di non partorire in casa mia. E si alzò e voleva lasciare la stanza. La Marchesa la seguì, con le braccia aperte e le si gettò davanti, col volto basso, abbracciandole le ginocchia. Se mai una vita irreprensibile, una vita che ho modellata sulla vostra, disse con eloquenza dettata dal dolore, mi danno diritto alla vostra attenzione, se mai parla dentro di voi un sentimento materno per me, finché non sia assolutamente provata la mia colpa, non lasciatemi in questo momento terribile!]

La protagonista, però, non è in grado di chiarire come sia avvenuto il concepimento né di essere sincera con se stessa. La madre tenta di forzare la mano, chiedendole di aprirsi a lei ("sich ihr zu entdecken"). A questo punto iniziano a verificarsi le fratture che porteranno a una *persönliche Erweckung* da parte della marchesa. La *Obristin*, infatti, finalmente conscia del fatto che non riuscirà ad estorcere la verità da parte della figlia, se ne va delusa e irata, mentre il padre, da cui la marchesa si aspetta comprensione ed indulgenza, finisce per minacciarla con una pistola. Giulietta è profondamente scossa e scioccata da tali reazioni: per la seconda volta si ritrova in una situazione estrema e ostile, per la seconda volta il padre le volta le spalle invece di prendere le sue difese.
L''aggressione' genitoriale ricorda l'attacco alla cittadella; il senso di abbandono è il medesimo. Temendo per la propria vita, messa in pericolo dal padre, la marchesa lascia, disperata e terrorizzata, il paradiso metaforico della casa familiare e prende con sé i propri figli. Le mura domestiche, istituite e protette dalla figura paterna, si trasformano in un abisso infernale poiché la marchesa non solo viene cacciata dal 'rifugio' originario ma rischia anche di osservare il padre nell'atto di strapparle i propri figli. Tale atto di violenza e prevaricazione rappresenta il fattore scatenante che porterà alla presa di coscienza personale della marchesa e al decisivo punto di svolta del racconto.

> Sie warf sich ihm, der ihr den Rücken zugekehrt hatte, eben zu Füßen, und umfaßte zitternd seine Kniee, als ein Pistol, das er ergriffen hatte, in dem Augenblick, da er es von der Wand herabriß, losging, und der Schuß schmetternd in die Decke fuhr. Herr meines Lebens! rief die Marquise, erhob sich leichenblaß von ihren Knieen, und eilte aus seinen Gemächern wieder hinweg. [...] Dieser Kinder? fragte sie; und stand auf. Sag deinem unmenschlichen Vater, daß er kommen, und mich niederschießen, nicht aber mir meine Kinder entreißen könne! Und hob, mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet, ihre Kinder auf, trug sie ohne daß der Bruder gewagt hätte, sie anzuhalten, in den Wagen, und fuhr ab.
>
> *Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor*. Der Aufruhr, der ihre Brust zerriß, legte sich, als sie im Freien war, sie küßte häufig die Kinder, diese ihre liebe Beute, und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins, über ihren Bruder davon getragen hatte. *Ihr Verstand, stark genug*, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen. Sie sah die Unmöglichkeit ein, ihre Familie von ihrer Unschuld zu überzeugen, *begriff*, daß sie sich darüber

trösten müsse, falls sie nicht untergehen wolle, und wenige Tage nur waren nach ihrer Ankunft in V…verflossen, als der Schmerz ganz und gar dem heldenmütigen Vorsatz Platz machte, sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten. (mia enfasi, pp. 88 e 90)[216]

[Ella si era appena gettata ai suoi piedi e tremando gli abbracciava le ginocchia, che una pistola, mentre egli la stava staccando dalla parete, lasciò partire un colpo, colpendo fragorosamente il soffitto. Signore della mia vita! gridò la Marchesa, si alzò in piedi bianca come una morta e corse fuori da quelle stanze. (...) Questi bambini? chiese lei, e si levò in piedi. Dì al tuo inumano padre che può venire a uccidermi, non a chiedermi i miei figli! e con l'orgoglio dell'innocenza sollevò i bambini, li mise nella carrozza senza che il fratello osasse trattenerla, e partì. Come se si fosse conosciuta attraverso quella bella prova, improvvisamente parve sollevarsi con le proprie mani dalle assolute profondità in cui il destino l'aveva gettata. Il disordine che le tumultuava in petto si acquietò quando si sentì in libertà, baciò e baciò ancora la cara preda, i suoi bimbi, e si sentì contenta di sé per la vittoria ottenuta sul fratello grazie a una coscienza forte della sua limpidezza. La sua ragione, abbastanza forte da non venir meno in quella straordinaria situazione, si sottomise interamente all'ordine grande, sacro e misterioso dell'universo. Vide l'impossibilità di persuadere i suoi della propria innocenza, comprese che doveva rassegnarvisi, se non voleva andare a picco, e pochi giorni dopo l'arrivo a V… alla pena subentrava una risoluta ed eroica decisione di tener testa con fierezza agli attacchi del mondo.]

La protagonista si ritira in campagna con i figli e assolda una guardia per tracciare una linea netta di separazione tra se stessa e la società, isolandosi completamente dalle sue origini e creando un'immagine sublimata di un mondo surreale. Nutre la convinzione di dover trascorrere una vita 'monastica', cioè priva di desideri sessuali; piuttosto che affrontare la propria imperfezione (la propria corruttibilità) è disposta a rinunciare a se stessa.

Inoltre, occorre considerare un altro aspetto. Nel momento in cui la protagonista si rende conto che anche il conte, la cui presenza continua a ricordarle l'imperfezione e i bisogni che la contraddistinguono, vuole accompagnarla in questo mondo austero e ascetico, la

[216] *Sie macht sich bekannt mit ihren eigenen Händen*: potremmo parafrasare così la *persönliche Anstrengung* della Marchesa. Non è un tentativo narcisistico di stampo maschile, ma una presa di coscienza personale. È una figura moderna e indipendente, orgogliosa e consapevole di essere, in primis, una donna che deve andare avanti; *deve* accettare che la sua famiglia le sta voltando le spalle. *Verstand* e *Begriff* sono termini dell'Illuminismo; l'intelletto è forte.

marchesa esercita una strenua opposizione. "Ich will nichts wissen!" (p. 98)[217]; è questo il grido di disperazione con cui la marchesa vuole difendersi dalla fragilità che lei e il conte condividono. Il termine *Gebrechlichkeit* racchiude in sé un universo di significati; è certamente la fragilità della condizione umana, che non può essere ineccepibile altrimenti si verificherebbe una contraddizione in termini, ma anche la corruttibilità dell'animo umano che, per natura, è incline al cambiamento e alla trasformazione. Queste caratteristiche sono considerate connotati negativi da parte della marchesa poiché è ancora legata al sistema patriarcale e a un ordine familiare incentrato sulla normatività maschile. Ne consegue che accettare questa *Gebrechlichkeit* significherebbe accettare la distruzione non solo del suo mondo, ma anche della propria immagine di donna sicura e incrollabile. A questo punto, l'unica arma che le rimane a disposizione è una professione di innocenza che però viene vanificata dalla comparsa del conte.

Quando il conte si presenta alla famiglia e ammette pubblicamente la sua 'umanità'[218] e quella della marchesa (e quindi anche il suo fallimento nel soddisfare le convenzioni sociali), il *Selbstbild* della protagonista e l'immagine idealizzata del conte vanno in frantumi. La verità le si presenta ora davanti agli occhi, chiara e ineludibile, costringendola a ricorrere ad ultimo espediente; addossare al conte l'intera responsabilità della vicenda, additandolo come l'unico colpevole del fatto.

La marchesa lo vede come un demonio, come la personificazione della colpa e dell'errore, e si rifiuta di avere qualsiasi contatto con il conte, finanche di sposarlo.

> Wen sonst, rief die Obristin mit beklemmter Stimme, wen sonst, wir Sinnberaubten, als ihn -? Die Marquise stand starr über ihm, und sagte: ich werde *wahnsinnig* werden, meine Mutter! (mia enfasi, p. 124)[219]

> [Chi se no, esclamò la moglie del Colonnello, angosciata, chi, dissennate noi, se non lui –? La marchesa, irrigidita, lo sovrastava e diceva: io diventerò pazza, mamma!]

Convolare a nozze, infatti, significherebbe dover ammettere il suo affetto nei confronti di questo individuo che non è né angelo né diavolo. Ciò comporterebbe, a sua volta, un rimando a quella dimensione imperfetta e corruttibile che la marchesa si ostina ad evitare. In definitiva, il matrimonio rappresenterebbe la prova della propria colpevolezza poiché

[217] La marchesa non vuole sapere nulla della propria sessualità. A questo punto, è l'istinto sessuale il vero nodo della questione.

[218] Il conte, esattamente come Tellheim e Homburg, può imparare; può apprendere dall'annuncio scritto della marchesa e mitigare il proprio orgoglio.

[219] La marchesa è *wahnsinnig* perché sa che il suo salvatore è anche colui che ha profanato il suo corpo.

smaschererebbe la sua innocenza (ossia l'ultima sicurezza a cui può ancora aggrapparsi dopo che la sua visione del mondo è crollata).

Il corso degli eventi determina la perdita di tutte le certezze da parte della marchesa che, in via del tutto formale, ha contratto il primo matrimonio solo per adeguarsi alle norme sociali. Eppure continua ad aggrapparsi alla propria innocenza, tenendosi a debita distanza dal conte e impedendo qualsiasi tipo di contatto. Inoltre, la protagonista è devastata dall'ipocrisia delle apparenze e da una realtà in cui il vizio è celato dalla virtù. Martin sottolinea quanto segue:

> The Marquise, like many other Kleistian characters, stands on the edge of the void and sees all too clearly the dizzying and dangerous height on which she is posed. [...] The Marquise holds out, not out of a modest, feminine sensibility, a hesitation to be softly coerced by masculine persistence, nor because her putatively rigid sexual inhibition prevents a more honest admission. Rather she must absorb the full horror of the situation before she can move on. And no one around her understands this crisis, so she remains silent. (2000, p. 80)

Se la protagonista riesce, in qualche modo, a *rimuovere* il concepimento dal proprio subconscio, non è altresì in grado di farlo con il 'tradimento' del padre che, in ultima istanza, rappresenta la miccia che accenderà il fuoco della ribalta della protagonista e del proprio processo di *Selbstfindung*.

La marchesa pone in atto una vera e propria sfida esistenziale, esperendo un agire spontaneo ed indipendente che culmina nella ribellione al padre e ai suoi ordini. Ciononostante, la protagonista accetta, inizialmente, l'ordine patriarcale della casa paterna, confidando nella sicurezza di questo ordine che, però, non le viene concessa. La perdita di quest'ordine, infatti, minerebbe la stabilità della sua sicurezza esistenziale che le convenzionali norme religiose contribuiscono a rafforzare. La protagonista si trova quindi "ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen" (p. 90)[220]. Ma anche ciò fa parte del processo di autoconsapevolezza che sta prendendo forma nella marchesa; la subordinazione momentanea all'ordine patriarcale non le impedisce di disubbidire alla volontà del padre e di prendere con sé i figli. La decisione spontanea si mostra risolutiva e antesignana.

Tale reazione impulsiva innesca, per l'appunto, un processo di 'autoscoperta' che, unitamente a altri fattori, contribuisce in modo significativo alla conclusione

[220] [...interamente all'ordine grande, sacro e misterioso dell'universo.]

inaspettatamente positiva della novella. Il lieto fine, quindi, dipende in modo cruciale dal *Selbstfindungsprozess* che racchiude in sé elementi sociali e individuali. Difatti, la marchesa scopre finalmente la sua identità distaccandosi, da un lato, dalla società e dalla famiglia e accettandosi, dall'altro, nella sua fisicità e sensualità; parti integranti e inscindibili dell'essere umano. In che modo è possibile la separazione e l'allontanamento dallo schema sociale e dal paradigma familiare?

L'*esperienza* di poter agire contro la volontà del padre, in autonomia, la porta alla *consapevolezza* dell'indipendenza. Giulietta evolve poiché ha qualcosa da imparare e l'esperienza la cambia, la modifica; riesce a dare un senso all'atrocità subita e plasma il suo futuro partendo proprio da quella terribile vicenda: è lei la figura con cui le donne, gli uomini, le lettrici e i lettori si possono immedesimare. La vera svolta risiede nel saper affrontare le potentissime relazioni umane e non nel preservare virtù quali l'onore e la giusta reputazione.

La consapevolezza e l'indipendenza acquisite generano un sentimento di fiducia e sicurezza che inducono la marchesa a compiere un vero atto rivoluzionario per l'epoca: pubblicare il fatidico annuncio sul giornale in cui non solo esplicita la propria situazione, ma richiede altresì che il legittimo padre del bambino venga allo scoperto.

> Sie beschloß, *sich ganz in ihr Innerstes zurückzuziehen*, sich, mit ausschließendem Eifer, der Erziehung ihrer beiden Kinder zu widmen, und des Geschenks, das ihr Gott mit dem dritten gemacht hatte, mit voller mütterlichen Liebe zu pflegen. [...] Und so war der Zeitpunkt, da der Graf F... von Neapel wiederkehren sollte, noch nicht abgelaufen, als sie schon völlig mit dem Schicksal, in ewig klösterlicher Eingezogenheit zu leben, vertraut war. Der Türsteher erhielt Befehl, keinen Menschen im Hause vorzulassen. Nur der Gedanke war ihr unerträglich, daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck *in der bürgerlichen Gesellschaft* ankleben sollte. Ein sonderbares Mittel war ihr eingefallen, den Vater zu entdecken: ein Mittel, bei dem sie, als sie es zuerst dachte, das Strickzeug selbst vor Schrecken aus der Hand fallen ließ. Durch ganze Nächte, in unruhiger Schlaflosigkeit durchwacht, ward es gedreht und gewendet um sich an seine ihr innerstes Gefühl verletzende, Natur zu gewöhnen. Immer noch sträubte sie sich, mit dem Menschen, der sie so *hintergangen hatte*, in irgend ein Verhältnis zu treten: indem sie sehr richtig schloß, daß derselbe doch, *ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse*, und, auf welchem Platz der Welt man ihn auch denken wolle, nur aus dem zertretensten und unflätigsten Schlamm derselben, hervorgegangen sein könne. *Doch da das Gefühl ihrer Selbständigkeit*

immer lebhafter in ihr ward, und sie bedachte, daß der Stein seinen Wert behält, er mag auch eingefaßt sein, wie man wolle, so griff sie eines Morgens, da sich das junge Leben wieder in ihr regte, ein Herz, und ließ jene *sonderbare* Aufforderung in die Intelligenzblätter von M... rücken, die man am Eingang dieser Erzählung gelesen hat. (mia enfasi, pp. 90, 92, 94)[221]

[Decise di tornare tutta a se stessa, di dedicarsi con impegno a crescere i due figli e di prendersi cura con tutto l'amore di una madre di quel terzo, che Dio le aveva voluto donare. (...) E così non era ancora venuto il momento nel quale il Conte F... doveva essere di ritorno da Napoli che ella si era già interamente rimessa al destino di condurre una vita di ritiro, come in convento. Il portiere ebbe ordine di non far entrare nessuno. Intollerabile le era soltanto il pensiero che al giovane essere che aveva concepito nella maggiore innocenza e purezza e la cui origine, per esserle misteriosa le pareva ancora più divina di quella degli altri uomini, rimanesse addosso una macchia disonorante per la società borghese. Le venne in mente un mezzo singolarissimo per scoprire il padre: un mezzo che, quando vi pensò la prima volta, le fece cadere i ferri di mano dallo spavento. Per notti e notti lo volse e rivolse nell'inquietudine dell'insonnia per rendersi familiare la natura di qualcosa che la urtava nel suo sentire più intimo. Ancora, sempre si irrigidiva all'idea di entrare in qualche modo in rapporto con l'uomo che l'aveva così raggirata: perché aveva coerentemente concluso che con lui doveva, senza scampo, appartenere alla feccia della sua specie e in qualsiasi posto al mondo lo si immaginasse, doveva uscire dal fango più calpestato e sordido. Tuttavia poiché il senso di bastare a se stessa diventava in lei sempre più vivo, e considerava che la gemma mantiene il suo valore come che si voglia incastonarla, una mattina, sentendo dentro di sé muoversi ancora una volta la giovane vita, si fece animo e fece pubblicare nei giornali di M... quello straordinario annuncio che si è letto all'inizio di questo racconto.]

L'annuncio simboleggia una porta che collega il mondo privato della marchesa al mondo della collettività; ma non solo. L'annuncio funge da *deus ex maquina* e dimostra la

[221] "Decise di tornare tutta a se stessa", "poiché il senso di bastare a se stessa diventava in lei sempre più vivo"; è tale la potenza con cui la marchesa si mette al centro della propria esistenza: *sie rückt in den Mittelpunkt*. La protagonista è autonoma, pensa a come sistemare la propria tenuta, fa progetti futuri ma, al contempo, è consapevole che un figlio senza padre sarà sempre ripudiato dalla società borghese e, per questo, accetterebbe di sposare perfino un violentatore per il bene del nascituro. Per tale ragione l'annuncio è *sonderbar*. È straordinario poiché crea una frattura nella società bigotta dell'epoca che rifiuta lo scandalo e, contemporaneamente, non vuole accettare l'indipendenza di una donna. Benché la marchesa sia momentaneamente ancorata a problematiche di accettazione, decide ugualmente di gettare luce sul fatto e questa decisione porterà ad una graduale scoperta di se stessa e contribuirà a plasmare gli atteggiamenti degli altri personaggi.

ritrovata indipendenza dal giudizio e dall'opinione altrui. Come sottolinea Berroth, la marchesa non vuole sentirsi compromessa da una sorta di 'matrimonio riparatore':

> Den Sieg scheint die Realitätsversion der Gesellschaft nicht zuletzt deshalb davonzutragen, weil die Marquise sich eine neue Definition von Ehe erfindet. Wie der Schwann, an dem der Schmutz nicht klebenbleibt, wie ein Edelstein, der nie seinen Wert verliert, egal, wie er eingefaßt ist – so wird sie *nicht* durch die Ehe mit einem 'Nichtswürdigen' kompromittiert werden. Sie beschließt, den Mann, "der sie so hintergangen hatte," zu heiraten, obwohl er "ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse." (p. 92). Sie meint, ganz im Gegensatz zu den Eheauffassungen der Zeit, nach denen sich die Frau dem Ehemann unterordnet, in dieser Verbindung bliebe sie von den moralischen und gesellschaftlichen Implikationen dieser Partnerwahl unberührt. (2003, p. 55)

La protagonista si mette a nudo, incurante delle ripercussioni emotive e dei pettegolezzi che potrebbero scaturire. Così facendo confessa pubblicamente che il suo mondo è fragile, ma è proprio da questa dimostrazione di vulnerabilità che può nascere la grande forza antesignana della marchesa. Questo sconvolgimento va a stravolgere gli insegnamenti più intimi della ragazza, trasformandola di fatto in un'entità al di fuori del suo tempo. L'emancipazione sociale raggiunge così il suo culmine e viene sancita dall'impossibilità di accettarla da parte della dimensione maschile personificata dal sovrintendente alle foreste.

> Hierauf unterrichtete ihn der Forstmeister von der Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte, und gab ihm die Geschichtserzählung dessen, was unsre Leser soeben erfahren haben. Der Graf schlug sich mit der Hand vor die Stirn. Warum legte man mir so viele Hindernisse in den Weg! rief er in der Vergessenheit seiner. Wenn die Vermählung erfolgt wäre: so wäre alle Schmach und jedes Unglück uns erspart! Der Forstmeister fragte, indem er ihn anglotzte, ob er rasend genug wäre, zu wünschen, mit dieser Nichtswürdigen vermählt zu sein? Der Graf erwiderte, daß sie mehr wert wäre, als die ganze Welt, die sie verachtete; daß ihre Erklärung über ihre Unschuld vollkommnen Glauben bei ihm fände; und daß er noch heute nach V... gehen, und seinen Antrag bei ihr wiederholen würde. (p. 94)

> [Allora il Sovrintendente lo informò dell'onta che la Marchesa aveva gettato sulla famiglia e gli raccontò quel che i lettori hanno appena saputo. Il conte si colpì in fronte con la mano. Perché mi si posero tanti ostacoli sul cammino! esclamò come dimentico di sè. Se ci fossimo sposati, tutto questo disonore e queste sofferenze si

> sarebbero risparmiate! Il Sovrintendente alle foreste, guardandolo stupefatto, gli chiese se fosse così pazzo da desiderare di essere il marito di quella indegna donna. Il Conte ribatté che era più degna lei di tutti coloro che la disprezzavano; che la sua protesta di innocenza trovava in lui una fede assoluta; e che lo stesso giorno sarebbe andato a V... per rinnovare la sua richiesta.]

Occorre notare, però, che il conte si lancia in una strenua difesa della marchesa, come se quello 'straordinario' annuncio lo avesse convinto ancora di più della sua natura. Come sostiene McAllister, la marchesa non può essere ridotta alla figura di una donna passiva che ha subito un'aggressione sessuale da parte di un uomo, bensì è:

> [...] an aggressive, sexually active figure of determined volition, who blatantly reveals what she wants through negation. She does not want marriage, she does not want to be lambasted with the Graf's literal representation of fatherhood, and she does not consciousness the Graf is poised to offer. (2004, p. 40)

A questo punto, però, entra in gioco l'altra figura femminile che svolge un ruolo determinante all'interno del racconto. Esattamente come la marchesa prima di lei, anche la madre decide ora di lasciare la città e di raggiungere la propria figlia in campagna. Tale spostamento fisico simboleggia, in realtà, una traslazione metaforica; la *Obristin* rinnega le sue precedenti opinioni e si schiera dalla parte della marchesa. Nel momento in cui la madre si presenta alla sua porta e le chiede di perdonarla, avviene un processo di 'riconoscimento' da parte della madre, che le infonde stima, apprezzamento e nuova fiducia in se stessa.

> Ob er ihr erlauben wolle, auf einen oder zwei Tage, nach V... hinauszufahren? Sie werde die Marquise, falls sie wirklich denjenigen, der ihr durch die Zeitungen, als ein Unbekannter, geantwortet, schon kenne, in eine Lage zu versetzen wissen, in welcher sich ihre Seele verraten müßte, und wenn sie die abgefeimteste Verräterin wäre. Der Kommandant erwiderte, indem er, mit einer plötzlich heftigen Bewegung, den Brief zerriß: sie wisse, daß er mit ihr nichts zu schaffen haben wolle, und er verbiete ihr, in irgend eine Gemeinschaft mit ihr zu treten. Er siegelte die zerrissenen Stücke ein, schrieb eine Adresse an die Marquise, und gab sie dem Boten, als Antwort, zurück. Die Obristin, durch diesen hartnäckigen Eigensinn, der alle Möglichkeit der Aufklärung vernichtete, *heimlich erbittert, beschloß ihren Plan jetzt, gegen seinen Willen, auszuführen*. Sie nahm einen von den Jägern des Kommandanten, und fuhr am

nächstfolgenden Morgen, da ihr Gemahl noch im Bette lag, mit demselben nach V... hinaus. (mia enfasi, pp. 106 e 108)[222]

[Le permetteva di andare da sua figlia a V... per due o tre giorni? Se la marchesa davvero già conosceva colui che sul giornale le rispondeva come uno sconosciuto, avrebbe saputo metterla in condizioni di tradire l'animo suo, anche se fosse stata la più scaltra delle traditrici. Sapeva benissimo che non voleva più avere a che fare con lei, ribatté il comandante stracciando con gesto violento e improvviso la lettera, e le proibiva di prendere un contatto di qualsiasi genere. Sigillò i pezzi stracciati, vi appose l'indirizzo della Marchesa e li diede al messo, in guisa di risposta. La moglie, amareggiata nel profondo da quell'accanita ostinazione, che precludeva ogni possibilità di chiarimento, risolse di portare a termine il suo piano contro la volontà di lui. Chiamò uno degli attendenti del Comandante e l'indomani mattina prestissimo, mentre suo marito ancora dormiva, partì con lui per V…].

Il processo di autodeterminazione vissuto dalla ragazza ha origine anche tramite la presa di posizione della madre; il riscatto e l'emancipazione (tutta al femminile) nasce anche grazie alla figura della *Obristin*.

Denn begreife, fuhr diese fort, o du Reinere als Engel sind, *daß von allem, was ich dir sagte, nichts wahr ist*; daß meine verderbte Seele an solche Unschuld nicht, als von der du umstrahlt bist, glauben konnte, und daß ich dieser schändlichen List erst bedurfte, um mich davon zu überzeugen. Meine teuerste Mutter, rief die Marquise, und neigte sich voll froher Rührung zu ihr herab, und wollte sie aufheben. Jene versetzte darauf: nein, eher nicht von deinen Füßen weich ich, bis du mir sagst, *ob du mir die Niedrigkeit meines Verhaltens, du Herrliche, Überirdische, verzeihen kannst*. Ich Ihnen verzeihen, meine Mutter! Stehen Sie auf, rief die Marquise, ich beschwöre Sie - Du hörst, sagte Frau von G..., ich will wissen, ob du mich noch lieben, und so aufrichtig verehren kannst, als sonst? Meine angebetete Mutter! rief die Marquise, und legte sich gleichfalls auf Knieen vor ihr nieder; Ehrfurcht und Liebe sind nie aus meinem Herzen gewichen. Wer konnte mir, unter so unerhörten Umständen, Vertrauen schenken? Wie glücklich bin ich, daß Sie von meiner Unsträflichkeit überzeugt sind! Nun denn, versetzte Frau von G..., indem sie, von ihrer Tochter unterstützt, aufstand: so will ich dich auf Händen tragen, mein liebstes Kind. Du sollst bei mir dein Wochenlager halten; und wären die Verhältnisse so, daß ich einen jungen Fürsten von

[222] La signora di G…è moderna e autonoma; va contro la volontà del marito per recarsi dalla figlia. Il volere femminile supera e/o raggira il dogma maschile. (Analogia con Natalia ne *Der Prinz von Homburg*, in cui la nipote decide di prendere in mano la situazione contrapponendosi al volere del Kurfürst.

> dir erwartete, mit größerer Zärtlichkeit nicht und Würdigkeit könnt ich dein pflegen. Die Tage meines Lebens nicht mehr von deiner Seite weich ich. *Ich biete der ganzen Welt Trotz; ich will keine andre Ehre mehr, als deine Schande; wenn du mir nur wieder gut wirst, und der Härte nicht, mit welcher ich dich verstieß, mehr gedenkst*. (mia enfasi, pp. 112, 114)

> [Ma capisci, proseguì quella, tu che sei più pura di un angelo, che niente di quel che ho detto è vero; che la mia anima impura non poteva credere a un'innocenza come quella che illumina te, e che avevo bisogno di questa miserabile astuzia per convincermene. Mamma mia carissima, esclamò la Marchesa, e piena di commozione si chinò verso di lei e cercò di rialzarla. Ma lei ribatté: no, non mi alzerò dai tuoi piedi finché non dirai che puoi perdonare la bassezza del mio comportamento, tu che sei meravigliosa, che sei al di sopra delle cose di questa terra! Io perdonare lei, madre mia! Si alzi, esclamò la Marchesa, la scongiuro. – Ascolta, disse la signora di G..., io voglio sapere se mi vuoi bene ancora, e se puoi rispettarmi come prima? Mia adorata mamma! esclamò la Marchesa, e si lasciò cadere sulle ginocchia davanti a lei; rispetto e tenerezza non hanno mai lasciato il mio cuore. Chi poteva prestarmi fede, in circostanze così inaudite? Come sono felice che Lei si sia convinta della mia integrità! E adesso, rispose la signora di G… mentre la figlia la aiutava ad alzarsi, io ti porterò in palma di mano, bambina mia! Partorirai nella mia casa; e neanche si aspettassi che tu dessi alla luce un principino, potrei prendermi cura di te con maggior tenerezza e rispetto. Mai più allontanerò dai tuoi i giorni della mia vita. Sfiderò il mondo, non voglio altro onore che la tua vergogna, purché tu mi voglia di nuovo bene e dimentichi la durezza con la quale ti ho cacciata.]

Notiamo qui come i ruoli tra madre e figlia si sovrappongono; è la *Obristin* a invocare il perdono della marchesa (aspetto alquanto insolito per la società ottocentesca). L'amore di una madre per una figlia scavalca i dettami della società o qualsiasi imperativo morale. In ultima istanza, la signora di G… non è realmente interessata alla colpevolezza o innocenza della figlia, ma desidera solo *riconciliarsi* con lei poiché anch'ella è una donna.
Infatti, la madre si ribella al volere del marito, incaricandosi di accompagnare personalmente la propria figlia nella tenuta di campagna e, in un secondo momento, di accoglierla nuovamente all'interno della famiglia (non più patriarcale, a questo punto). La madre si eleva a difesa della propria figlia e sfida allo stesso tempo il proprio consorte, determinando la sconfitta del patriarcato sul processo di emancipazione della figlia. La marchesa non si dispera, cercando di ottenere il consenso e il consiglio del padre anche perché la madre la dissuade dal farlo. La *Obristin* impone alla figura maschile di

riconsiderare la propria posizione e, infatti, sarà il padre ad andare a cercare la figlia; gli equilibri tradizionali vengono meno, vi è un cambio di direzione, uno stravolgimento di forze che conferisce un volto e un sentire tutto nuovo all'ordine familiare prestabilito.

> Nicht von der Stelle! sagte Frau von G... Warum diktierte er mir den Brief! *Hier sucht er dich auf, wenn er mich, so lange ich lebe, wiederfinden will*. Meine teuerste Mutter, flehte die Marquise - Unerbittlich! fiel ihr die Obristin ins Wort. Warum griff er nach der Pistole. - Aber ich beschwöre Sie - Du sollst nicht, versetzte Frau von G..., indem sie die Tochter wieder auf ihren Sessel niederdrückte. Und wenn er nicht heut vor Abend noch kommt, zieh ich morgen mit dir weiter. Die Marquise nannte dies Verfahren hart und ungerecht. Doch die Mutter erwiderte: Beruhige dich - denn eben hörte sie jemand von weitem heranschluchzen: er kömmt schon! Wo? fragte die Marquise, und horchte. Ist wer hier draußen vor der Tür; dies heftige -? Allerdings, versetzte Frau von G... Er will, daß wir ihm die Türe öffnen. Lassen Sie mich! rief die Marquise, und riß sich vom Stuhl empor. Doch: wenn du mir gut bist, Julietta, versetzte die Obristin, so bleib; und in dem Augenblick trat auch der Kommandant schon, das Tuch vor das Gesicht haltend, ein. Die Mutter stellte sich breit vor ihre Tochter, und kehrte ihm den Rücken zu. Mein teuerster Vater! rief die Marquise, und streckte ihre Arme nach ihm aus. *Nicht von der Stelle, sagte Frau von G..., du hörst!* Der Kommandant stand in der Stube und weinte. *Er soll dir abbitten, fuhr Frau von G... fort. Warum ist er so heftig! Und warum ist er so hartnäckig! Ich liebe ihn, aber dich auch; ich ehre ihn, aber dich auch. Und muß ich eine Wahl treffen, so bist du vortrefflicher, als er, und ich bleibe bei dir*. (mia enfasi, p. 116)[223]

> [Non muoverti! disse la signora di G... Perché mi ha dettato quella lettera! Deve venire a cercare *te*, qui, se vuol trovare *me* nel resto della vita. Mamma carissima, supplicava la Marchesa – Non transigo! la interruppe la moglie del Colonnello. Perché ha afferrato la pistola. – Ma io la supplico – Tu non *devi*, replicò la signora di G...

[223] Osserviamo un altro esempio di educazione reciproca tra due figure femminili. Le donne insegnano e apprendono mutualmente; sono figure illuministe. In *Penthesilea*, questa autoeducazione al femminile fallisce; la regina delle Amazzoni è creatura solitaria e annientatrice. Inoltre, come già sottolineato, la marchesa è un'aristocratica e possiede una tenuta personale. È anche grazie a tali premesse che è possibile una *ricontrattazione* delle dinamiche e dei ruoli; la madre può permettersi l'impudenza di scontrarsi con l'*Obrist* perché può contare su una dimora sicura (non c'è nulla di borghese ne *Die Marquise von O…*, le donne borghesi sono spesso economicamente dipendenti).
Inoltre, nella novella kleistiana, la vena morale dei personaggi trova spazio per mettere in moto un *processo educativo* (in *Penthesilea* tutto ciò è assente poiché, in quell'opera, tutto è inconscio). La marchesa è una figura profondamente antiromantica; questa figura femminile è illuminista e razionale. Ne è un esempio anche il racconto del cigno in cui si compie una trasformazione dal maschile al femminile (*der Schwan → sie*); certamente il racconto del cigno è una metafora ma possiede riferimenti con il piano della realtà. Si tratta di una rimembranza antica ma veritiera, una reminiscenza infantile (sfaccettature psicoanalitiche) e non di un inspiegabile miracolo dai tratti onirici.

spingendo la figlia a sedersi di nuovo. E se non viene prima di sera, domani parto con te. La Marchesa disse che era un modo di fare duro e ingiusto. Ma la madre rispose: sta tranquilla – perché aveva appena sentito qualcuno singhiozzare da lontano: sta già venendo. Dove? chiese la marchesa, e si mise in ascolto. Dietro la porta c'è qualcuno; questo violento –? Sicuro, ribatté la signora di G... Vuole che gli apriamo la porta. Mi lasci! esclamò la Marchesa e balzò dalla sedia. Ma: se mi vuoi bene, Giulietta, disse fermamente la madre, resta dove sei, e in quel momento già entrava il Comandante, tenendo il fazzoletto sul viso. La madre si mise tutta davanti alla figlia, che gli voltò le spalle. Padre carissimo! esclamò la Marchesa, e tese le braccia verso di lui. Non ti muovere, disse la signora di G..., mi hai sentito! Il comandante si teneva in piedi nella stanza e piangeva. Ti deve chiedere scusa, continuò la signora di G... Perché è così rigido! E perché è così testardo! Io gli voglio bene, ma voglio bene anche a te; lo rispetto, ma rispetto anche te. E se mi costringesse a scegliere, sei migliore di lui e resterei con te.]

Ciò che si delinea è quindi una sorta di 'sorellanza' tra madre e figlia; una solidarietà femminile (e anche in questo aspetto la novella di Kleist assume toni avanguardisti) che si basa sul reciproco aiuto. La madre contribuisce al processo di emancipazione della figlia smantellando le premesse teoriche del patriarcato personificate dalla figura del padre[224]. Allo stesso tempo, tuttavia, anche la madre riceve un insegnamento prezioso dalla figlia; impara infatti che la vera autonomia si ottiene nel momento in cui si dà un nome alle proprie fragilità. Ciò non significa pretendere di vivere senza di esse (come un uomo concepisce l'esistenza), bensì vivere *al di sopra* di esse, interiorizzandole, comprendendole e trasformandole.

[224] A questo punto, madre e figlia (le due figure femminili unite) fanno ritorno in città per fronteggiare il padre. Una volta giunte alla dimora paterna, la madre dissuade la marchesa dal recarsi per prima nelle stanze del padre; è lui che dovrà andare nella stanza della figlia, rinunciando così alla sua posizione di potere. La pretesa delle due figure femminili è decisiva per avallare il nuovo ruolo di indipendenza che la marchesa ha ora assunto; se fosse la ragazza a lasciare la propria stanza e ad andare dal padre, verrebbero meno tutte le rivendicazioni finora conquistate, la fiducia in se stessa andrebbe in frantumi e assisteremmo nuovamente ad una reiterata subordinazione all'ordine patriarcale. La madre sa perfettamente che il desiderio del marito è quello di trattenerle, ma per farlo, sarà appunto costretto a rinunciare alla propria posizione e a raggiungerle nella stanza della marchesa. Tale concessione simboleggia il riconoscimento dell'emancipazione della figlia da parte del padre e dà luogo ad una riconciliazione tra l'*Obrist* e la marchesa. La protagonista, infatti, non è più legata ad un ideale di immaturità e castità, bensì viene inquadrata in un'ottica più *umana*, in cui l'indipendenza emotiva e sessuale occupano uno spazio fondamentale. Questi profondi cambiamenti rappresentano il nucleo della vicenda. Kleist imbastisce un vero e proprio smantellamento dell'ordine precostituito attraverso un percorso psico-pedagogico esperito dai personaggi. A partire dalla figura della madre, notiamo un graduale sgretolamento delle premesse teoriche che costituiscono il sistema familiare dell'epoca; dopodiché è la volta della figura paterna, i cui tratti cessano di possedere connotazioni univoche e autoritarie.

Analogamente, si modifica anche l'immagine che la marchesa ha del proprio padre. La figura maschile ha perduto i classici connotati del maschio autoritario e indifferente, propenso all'utilizzo della violenza per perpetrare i propri obiettivi. Egli è, invece, diventato un soggetto fortemente emotivo, ora maggiormente accomunabile alle figure che soleva opprimere. L'*Obrist* ha imparato a scrutare oltre l'innocenza della marchesa e ora riesce a vederla come una donna dotata di istinti carnali e pulsioni sessuali. Grazie a tale *Enthüllung* osserviamo il riconoscimento della figlia in quanto figura femminile a tutto tondo e ci viene mostrata un'immagine di femminilità rinnovata.

Un evento esemplificativo del cambiamento di ruolo esperito dal padre si osserva nel momento in cui l'intera famiglia si riunisce per decidere il da farsi. In questo frangente, ogni personaggio esprime la propria posizione e viene raggiunta una decisione finale di comune accordo. In questa situazione, la marchesa è a tutti gli effetti alla pari del padre, in grado di esercitare la propria influenza ed esprimere la propria opinione. Questo *persönliches Erwachen* contribuisce a consolidare la fiducia in se stessa e va a modificare l'idea prestabilita che ha sempre nutrito per il proprio padre[225].

Benché il padre rimanga, di fatto, il rappresentante sociale e l'esponente decisore del nucleo familiare (si occupa, ad esempio, di aspetti e tematiche formali come il contratto di matrimonio da stipulare con il conte), l'*Obrist* si adopera ora per il bene della propria famiglia, avendo a cuore la sorte della marchesa e rappresentandone gli interessi all'interno della collettività pubblica. Le esigenze della protagonista vengono, quindi, prese a cuore da una figura maschile che subisce una forte trasformazione in termini rispetto ai canoni

[225] La demolizione dei canoni tradizionali raggiunge il suo apice nel momento in cui la marchesa esprime con forza il suo punto di vista, difendendolo con convinzione. Al termine di questa riunione familiare viene raggiunto un consenso che tiene conto delle diverse esigenze dei singoli membri della famiglia, soddisfacendo i bisogni e le istanze del singolo. Benché l'*Obrist* rappresenti, di fatto, il capofamiglia e ne amministri gli interessi pubblici all'interno della collettività, le esigenze della madre e della marchesa trovano finalmente accoglimento. Ciononostante, si verifica un episodio in cui la collaborazione familiare non riesce a raccogliere i frutti sperati. Nel momento in cui la marchesa incontra il conte nella sala delle visite, il tentativo della famiglia di affrontare insieme la situazione della gravidanza fallisce a causa del rifiuto della marchesa di assumersi la sua dose di responsabilità. Essendo costretta a guardare in faccia alla realtà e a riconoscere nell'angelico conte il padre di suo figlio, la marchesa non possiede più strumenti di difesa e fugge nelle sue stanze private. Non è ancora pronta ad affrontare la sua 'colpa'. Ancora una volta, la marchesa si chiude in se stessa e si ritira nel proprio letto, mentre la madre fissa la data delle nozze e il padre, negli interessi della figlia, negozia i termini del matrimonio con il conte. La marchesa decide di rimanere protetta nella propria camera, impedendo al conte di accedervi. La stanza e il letto della marchesa acquisiscono una doppia valenza all'interno della trama. La camera da letto simboleggia l'intimità e rappresenta il luogo dell'interiorità e della spiritualità, mentre il letto personifica la dimensione sessuale e le pulsioni carnali. Da ciò è possibile avanzare una riflessione: la marchesa non si allontana mai né dall'uno né dall'altra poiché, in questo spazio intimo, si verifica una resa dei conti con la sua umanità e sessualità. È ragionevole supporlo anche perché il conte non entra mai nella stanza senza essere prima invitato, rispettando così la distanza che la marchesa ha posto tra la sfera interiore e la dimensione collettiva. Il primo incontro privato tra la marchesa e il conte avviene, per così dire, a distanza: la protagonista è seduta sul letto e lui è in piedi dietro la porta (non si trova, quindi, all'interno della stanza).

dell'epoca. Il *Selbstfindungsprozess* riesce a compiersi poiché la marchesa non deve più rinunciare alla propria indipendenza per ottenere la protezione e la sicurezza che ha sempre desiderato ricevere dalla propria famiglia.

Tuttavia, esiste un'altra dimensione di questo processo che rimane in ombra. Tale dimensione è più complessa e recondita e, di conseguenza, molto più difficile da scandagliare. I conflitti emotivi e i dissidi interiori della marchesa non vengono approcciati direttamente all'interno del testo; ciononostante è intuibile che la protagonista stia esperendo una sorta di crisi identitaria che la porterà a vivere delle 'rivoluzioni' psicologiche che determineranno successivamente l'accettazione delle proprie pulsioni sessuali e imperfezioni. L'immagine della donna perfetta è una recrudescenza sociale che riesce a lasciarsi alle spalle.

> Im Kontext seiner Novelle situiert Kleist das Aufbrechen traditioneller Geschlechter-Differenz in den Reaktionen der Figuren angesichts einer Erkenntniskrise, wo besonders für die weibliche Figur Schein und Sein nicht mehr innerhalb der symbolischen Ordnung zur Deckung gebracht werden können, wo sich der Riß in der Struktur als Abgrund für das Subjekt öffnet. (Berroth, 2003, p. 49)

Come menzionato poc'anzi, il lieto fine della novella non è esclusivamente ascrivibile alla figura della marchesa; anche la madre contribuisce, in misura decisiva, all'emancipazione della figlia all'interno delle mura domestiche. D'altro canto, anche il conte svolge un ruolo determinante nella crescita della marchesa poiché è grazie al suo atteggiamento che la protagonista inizia a prendere coscienza dei propri bisogni e a scuotersi dal torpore soporifero alimentato dalle convenzioni sociali. Ciò mette in moto una *persönliche Auseinandersetzung* che apre la strada dell'autonomia in quanto individuo e donna. Tuttavia, è opportuno supporre che la vera chiave risolutiva della novella sia rappresentata dall'intimo processo di maturazione che la marchesa sperimenta e che la rende, di fatto, l'eroina della vicenda. Questo racconto è completamente privo di tratti filistei poiché i personaggi riescono a salvarsi grazie al *mutamento*; la marchesa *impara* ad amare se stessa e il conte[226].

Infine, la protagonista affronta un vero e proprio percorso di conoscenza, di consapevolezza e di emancipazione dalle convenzioni sociali e dall'autorità paterna. Giulietta decide di non nascondere la propria gravidanza ed è qui che risiede la scandalosa,

[226] La marchesa e il conte condividono la forte urgenza di manifestare ciò che è stato, di rendere pubblici gli eventi (forte dissonanza con *Emilia Galotti*, in cui è la mancanza di comunicazione, il taciuto, il segreto a decretare, in parte, la fine di Emilia. Vi è somiglianza, invece, con *Minna von Barnhelm.*

eppur rivoluzionaria, invenzione del racconto: una donna dotata di un carattere incredibilmente insolito per l'epoca; una donna che trova la forza di scardinare prima nel mondo, e poi in se stessa, i paradigmi di genere.

> The Marquise's recapitulation is not too facile, for Kleist seems to understand her horror and not see it as some foolish whim which just needs to be overcome. She is a heroine for ultimately forgiving and forgetting, not a ridiculous, silly woman for resisting the Count's blandishments and her parent's urgings to forgive and forget quickly. (Martin, 2000, p. 60)

La protagonista affronta con coraggio questo percorso irto di difficoltà emotive e personali, scatenando, esattamente come Natalia o Minna, una potente carica sovversiva. I canoni sociali vengono sfidati e, tramite una nuova individualità, afferma e conferma se stessa contro un'autorità patriarcale che tenta di soffocare la sua autonomia. Quello della marchesa è un insolito e sorprendente atto di forza, talmente audace da riallacciare i rapporti interpersonali; tuttavia, vi è in lei qualcosa che rimane in sospeso, una sorta di consapevolezza mancata. Il giorno in cui il conte F si presenta alla sua porta, divorato dal senso di colpa, e tenta di rimediare a quel gesto brutale e ignobile, Giulietta non riesce a mantenere il controllo su stessa e lo scaccia, lanciandogli sguardi furenti; le sue occhiate sono bestiali e feroci come quelle di una fiera. Ad un tratto, l'aristocratica marchesa pare trasformarsi nella sanguinaria e risoluta Pentesilea. Queste due donne sono tallonate, inseguite, braccate dall'amore e dalla passione, ma anche dal rimorso, confinato nell'anfratto più remoto e inaccessibile della propria anima: la negazione come affermazione, il rifiuto come prima tappa di un lento percorso interiore che schiude le spigolosità dell'Io. La marchesa pubblica l'annuncio ma sa già dentro di sé, seppur inconsciamente, chi si sarebbe presentato. Malgrado il rifiuto espresso nei confronti del conte, la marchesa si rende conto che non solo egli continua a lottare per lei, ma che abbandona progressivamente tutte le sue sicurezze, mostrandosi per quello che è veramente. Il conte si priva di ogni difesa e si rimette alla sola speranza di essere accettato e perdonato. Solo in questo momento la marchesa è pronta ad ammettere la propria colpa e a perdonare se stessa e il conte "um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen"[227] (p. 130). Dyer sostiene che la marchesa debba: "learn to accept both sides of the Count and the emotions he embodies [...] The world is no place for absolutes, angel and devil, rescuing

[227] [...grazie al fragile ordinamento del mondo.]

knight and sinful lovers are merged in one and the same person, a loving and loved human being. This is the education the Marquise undergoes" (1977, pp. 72-73)

In questo frangente si verifica una sorta di epifania, una *Erkenntnis*. La marchesa giunge alla conclusione che gli esseri umani non sono né perfetti né completamente diabolici, ma che possiedono punti di forza e debolezze che non si escludono a vicenda. La scoperta di tale ambivalenza (che racchiude la poliedricità di caratteri di cui l'essere umano è costituito) favorisce la riconciliazione della Marchesa, sia verso se stessa sia verso il conte.

Finalmente, la casa familiare della marchesa è accessibile anche al conte e, infatti, notiamo una graduale apertura della protagonista nei confronti dell'amato. Questo *Öffnungsprozess* termina con il secondo matrimonio e il trasferimento della marchesa con tutta la famiglia nella casa di campagna non solo simboleggia la sua autonomia e indipendenza sia dalla società sia dalla dimora genitoriale, ma rappresenta anche l'accettazione della propria sessualità e individualità all'interno di un ambito famigliare.

Giulietta è costretta a guardarsi dentro e ad ammettere di essersi consegnata, non del tutto inconsapevolmente, al conte F e l'ultima istanza di integerrima morale lascia spazio all'abbandono e alla finale riconciliazione del sé. Attraverso questa *Selbsterfahrung*, la marchesa sviluppa una nuova fiducia in se stessa, sia come donna sia come individuo indipendente al di sopra di ogni etichetta.

4. Un "Was" tra maschile e femminile: l'indecifrabilità di Pentesilea

Tra i vari personaggi femminili kleistiani anche Pentesilea simboleggia una figura di conflitto tra due nozioni di genere agli antipodi. L'opera kleistiana è stata spesso interpretata dalla letteratura contemporanea come una critica ai principi razionalisti dell'Illuminismo. Nella maggior parte dei casi, gli studiosi e gli accademici hanno evidenziato la difficoltà di conciliare tali principi con un'incarnazione femminile dato che Pentesilea sovverte una razionalità illuministica piuttosto astratta, assecondando le sue pulsioni orali e sessuali[228]. Esattamente come Emilia e Giulietta, seppur in modi e toni differenti, la regina delle Amazzoni rappresenta una minaccia al modello sessuale polarizzato che impera nella *Goethezeit*[229].

[228] Brandstetter, Klüger, Rigby e Wilson vedono nella figura di Pentesilea un personaggio trasgressivo, capace di infrangere molti tabù sociali; Schindler si concentra maggiormente sull'ideale femminile che emerge durante l'Illuminismo e che nobilita la sessualità della donna; mentre Angress e Chaouli evidenziano l'inconsistenza dell'estetica razionalista.

[229] A tal proposito, buona parte della critica (tra cui Sieck e Müller-Seidel) ritiene che esista un rapporto antitetico tra Kleist e Goethe, riferendosi, ad esempio, alle differenze interpretative degli elementi classici in *Ifigenia in Tauride* e in *Pentesilea*. Altri accademici, invece, sostengono che la natura del rapporto tra Goethe e Kleist sia più complessa, marcata da profonda ammirazione e da

> Auch Kleists Penthesilea zeichnet sich durch Attribute schöner und anmutiger Weiblichkeit aus, durch kleine Hände, liebliche Gesichtszüge, blonde Locken und durch leichte und geschickte Bewegungsabläufe, [...] als zarte und zierliche Heldin vorgestellt, deren Körperlichkeit und kriegerische Rolle zunächst im Widerspruch zum Geschlechterdiskurs um 1800 zu stehen scheinen. (van Marwyck, 2010, p. 19)

Nella *Penthesilea* di Kleist, le concezioni relative al modello bi-sessuale sono fortemente radicate nell'impalcatura dell'opera e simultaneamente messe in discussione dall'agire dei protagonisti. Ma se, da una parte, la tragedia kleistiana sembra corroborare alcune delle istanze tipiche della mitologia classica, ritengo che, dall'altra, essa mostri la forza distruttrice che tale modello polarizzato reca intrinsecamente nelle proprie declinazioni.
All'interno dell'opera notiamo che i Greci tendono ad assumere una linea di pensiero polarizzata che porta all'esclusione di qualsiasi altra tipologia di modello. Per questo motivo, essi non comprendono le Amazzoni che, di fatto, non si uniscono né ai Greci né ai Troiani, evitando così di conformarsi ad una categorizzazione binaria.

> Sie muß zu Einer der Parteien sich schlagen;
> Und uns die Freundin müssen wir sie glauben,
> Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt.
> (vv. 53-55)

> [Deve pur parteggiare per uno dei due avversari; e noi dobbiamo pur crederla amica nostra, se ai teucri si dimostra nemica.]

I Greci ragionano in modo binario (*Feindin/Freundin*) e considerano centrale lo scontro contro i Troiani. Per tale ragione, essi non comprendono i motivi che spingono le Amazzoni ad imbracciare le armi dato che le donne guerriere non prevedono né un'alleanza coi Greci né coi Troiani. La vera motivazione è dettata da fatti e considerazioni estranei alla *forma mentis* dei Greci.

> So viel ich weiß, giebt es in der Natur

---

accesa rivalità. Mommsen, ad esempio, vede nelle relazioni intessute tra Achille e Pentesilea le stesse dinamiche che governano il rapporto tra i due illustri autori. Böschenstein, il cui lavoro si focalizza sull'esautorazione delle figure maschili in Kleist, Goethe e Schiller, e Paulin sostengono che l'estetismo kleistiano si discosti da quello goethiano. Benché mi trovi sostanzialmente concorde con tale posizione, ritengo tuttavia che vi siano numerose analogie non solo tra Goethe e Kleist, ma altresì tra Kleist e Lessing.

Kraft blos und ihren Widerstand, nichts Drittes.
Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
Zu Dampf nicht auf und umgekehrt.
(vv. 125-28)

[Per quel che mi risulta, in natura esistono soltanto la forza e ciò che le si contrappone, non esiste una terza possibilità. Ciò che estingue la vampa del fuoco non dissolve in vapore l'acqua che bolle, e viceversa.]

Il popolo greco è talmente convinto del costrutto binario che fatica a concepire un terzo elemento[230]. Tale aspetto è stato indagato da molti critici, i quali hanno ricondotto la tematica poc'anzi evidenziata alla nozione di dialettica avanzata inizialmente da Kant e Hegel[231]. Ciononostante, se analizziamo la tematica in un'ottica di genere, si nota che questo terzo elemento racchiude la presenza di qualcosa di diverso dal maschile e dal femminile; un genere ermafrodita. (Horst, 2003, p. 122).

Durante il diciottesimo secolo, la condizione di ermafroditismo subisce un importante cambiamento: il terzo sesso, ossia un corpo diverso da quello maschile e femminile, si trasforma in una categoria che deve necessariamente essere assimilata a uno dei sessi predominanti (Trumbach, 1991, pp. 113-116). Tale trasformazione porta ad una nuova visione del concetto di genere.

Nei primi decenni del Settecento, uomini e donne presentano ruoli sociali ben distinti che, tuttavia, non occupano posizioni contrastanti o diametralmente opposte (nemmeno dal punto di vista biologico). I fattori che invece ne determinano le differenze più marcate derivano dallo strato sociale e la posizione economica all'interno della comunità di riferimento (Frevert, 1995, pp. 45-50).

Nel tardo Settecento, invece, il concetto di genere subisce un'ulteriore modifica e viene definito come una categoria fissa e determinata, che affonda le sue radici nella natura e non

[230] Una struttura gerarchicamente opposta che si autoelimina deve necessariamente prendere in considerazione un *terzo* termine, una forma differente che operi in modo differente. Occorre quindi *decostruire* i significati per poter comprendere appieno l'opposizione instaurata. È proprio tramite questo processo che concetti come presenza e identità vengono messi in discussione; non tramite la negazione o la soppressione, bensì attraverso la decostruzione.

[231] A tal proposito, è interessante osservare come Hofmann individui, sia in *Pentesilea* sia ne *Il principe di Homburg*, una lotta dialettica tra i personaggi delle opere e le pretese di *dis*ordine sociale (1987, pp. 147-152). Lange, d'altro canto, include la questione di genere in questa lotta argomentativa tra Achille e Pentesilea, evidenziandone il lato utopico: lo scontro dialettico come l'eliminazione delle distinzioni tra generi. Personalmente ritengo che le parole proferite da entrambi i protagonisti non siano volte alla riconciliazione dei generi polarizzati, bensì che evidenzino l'incompatibilità dei loro mondi.

nel ruolo sociale. Le caratteristiche fisiche e biologiche che differenziano i maschi dalle femmine acquisiscono una rilevanza considerevole (Laqueur, 1990, pp. 149-156).
A tal proposito, ritengo che la Pentesilea kleistiana mini le basi di tale visione condivisa, per altro, dai Greci. Essi vedono nella guerra l'unica relazione che possa instaurarsi tra le due parti[232]. Un terzo elemento non può esistere in questa battaglia tra forze complementari; il sistema greco è ancora più selettivo poiché considera unicamente i concetti di *Kraft* e *Widerstand*, due forze maschili che le Amazzoni tentano di sconfiggere. Esse stravolgono questa concezione poiché non si comportano come donne ordinarie, come la controparte degli uomini in attesa che i mariti ritornino dalla guerra; né possono essere ovviamente associate alla figura maschile visto che non scendono a patti né coi Greci né coi Troiani. Infatti, le Amazzoni si lasciano guidare da un'indole fortemente impulsiva e corporea, piuttosto che dalla disciplina, dal controllo o da strategie militari ben collaudate:

> Je weniger die instrumentalisierte Grausamkeit des männlichen Krieges als solche wahrgenommen wird, desto größer ist das Entsetzen vor der Wut dieser Amazonen, das atavistische Gewaltphantasien heraustreibt, die den Krieg seiner herrlichen Aura entkleiden und in seiner bloßen Körperlichkeit zeigen. (Nutz, 1988 p. 167)

Odisseo le identifica con un generico "Was" perché non è in grado di definirle; non sono né acqua né fuoco. Le Amazzoni esistono perché sono vive e presenti ma, al contempo, la loro essenza sembra essere evanescente. Tale ambiguità linguistica si riflette e coincide nello status ambiguo delle guerriere in quanto donne di guerra, ricollegandosi al mito classico delle Amazzoni, preso spesso in considerazione per corroborare le convenzioni patriarcali durante l'imperialismo ateniese (Tyrrell, 1984, pp. 14-20). La Pentesilea di Kleist, invece, non asseconda una riconciliazione con l'universo maschile e lo stesso Odisseo rifiuta una possibile alleanza (inizialmente ponderata) tra Greci e Troiani per sconfiggere le amazzoni.

> Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen,
> Sich hinter eines Griechen Schild, der Grieche
> Befreit ihn von der Jungfrau, die ihn drängte,
> Und Griech' und Trojer müssen jetzt sich fast,
> Dem Raub der Helena zu Trotz, vereinen,

[232] Schmidt fornisce un ulteriore contributo circa la tematica delle contrapposizioni nell'opera kleistiana. Lo studioso pone l'accento sul sapere scientifico del diciannovesimo secolo e sulle nuove scoperte nel campo dell'elettricità, paragonando il comportamento di Achille e Pentesilea a quello di due cariche elettriche opposte. Esse si attraggono e respingono incessantemente.

Um dem gemeinen Feinde zu begegnen.
(vv. 133-38)

[Il Troiano, incalzato dalle Amazzoni, si getta dietro lo scudo di un Greco, il Greco lo libera dalla vergine che lo incalzava, e Greci e Troiani, nonostante il ratto di Elena, sono quasi costretti a unirsi per fronteggiare il nemico comune.]

La sequenza dialettica che notiamo in questo passaggio ci mostra due nemici storici, Greci e Troiani, che cercano di unirsi contro un nuovo nemico. Le donne guerriere sono il vero avversario da sconfiggere perché la loro presenza minaccia il sistema maschile e patriarcale a cui Greci e Troiani sono indissolubilmente legati. Le Amazzoni mettono in dubbio il concetto secondo cui è l'uomo l'unica parte attiva e aggressiva in guerra, mentre la donna rimane passiva ai confini del campo di battaglia (Elena è la causa del conflitto ma non vi prende parte). Benché le Amazzoni rappresentino una grande minaccia al sistema dicotomico e polarizzato dei Greci, che credono in una distinzione di genere per natura, essi decidono infine di non allearsi con i Troiani e di evitare lo scontro (una battaglia contro le donne guerriere rappresenterebbe solo un inutile ritardo al raggiungimento del loro vero scopo: la conquista di Troia). Inoltre, anche le Amazzoni non nutrono particolare interesse in una battaglia contro i Greci dato che hanno già raggiunto il loro obiettivo: catturare un numero sufficiente di uomini. Tuttavia, è proprio in questo momento che la natura del conflitto inizia a mutare: da lotta collettiva a lotta individuale. Achille e Pentesilea diventano a poco a poco gli unici rivali sul campo, facendosi sia portavoce delle relative culture sia figure di rottura poiché l'ossessione che emerge tra i due protagonisti andrà a sgretolare i paradigmi sociali su cui le loro società si fondano[233].

Nonostante Achille e Pentesilea si sentano a proprio agio nel rispettivo gruppo di appartenenza, essi frantumano le convenzioni delle società in cui sono integrati. Entrambi possiedono un 'Geschlecht' apparentemente definito, benché il significato di questo termine muti notevolmente nel corso dell'opera[234].

---

[233] Vi sono diversi critici che hanno affrontato la problematica incentrata sui desideri dell'individuo ottocentesco e le contrapposte pretese sociali. Fricke, ad esempio, sostiene che nell'opera kleistiana i sentimenti e l'amore surclassino gli altri desideri e aspettative. Fülleborn è maggiormente interessata a un approccio femminista, sostenendo che i conflitti tra individuo e società siano finalmente risolti (pp. 74-80), senza però indagare approfonditamente la questione femminile all'interno della società. Occorre poi ricordare il punto di vista di Angress che condivido: i vincoli sociali nello stato amazzone sono meno coercitivi dato che contribuiscono alla lotta contro un sistema maschilista e patriarcale (pp. 12-14).

[234] Nei decenni a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento si assiste ad una graduale differenziazione, in termini di significato, del concetto di 'genere'. Agli albori del XVIII secolo il termine 'Geschlecht' è strettamente legato alla genealogia di un individuo e identificava un gruppo di persone aventi in comune un predecessore maschio che abbia tramandato lo stesso cognome. Successivamente, il genere di una persona, invece di creare distinzioni, inizia a contribuire all'instaurarsi di relazioni

In *Penthesilea*, Kleist intreccia il significato genealogico e biologico di 'Geschlecht', dando vita ad un'eroina che incarna il fallimento delle credenze dell'epoca. La società amazzone kleistiana è una comunità indipendente costituita da sole donne ed è autonoma sia dal punto di vista sociale sia di genere. In questa società, sono gli uomini ad essere considerati dei meri strumenti di riproduzione; il loro ruolo si riduce esclusivamente a fini riproduttivi. Il termine "Geschlecht" appare in un dialogo tra Achille e Pentesilea. Nel passaggio seguente osserviamo come il figlio di Peleo utilizzi tale concetto sia in termini genealogici (inerenti quindi alla discendenza) sia biologici.

> Was ist's, du wunderbares Weib, daß du,
> Athene gleich, an eines Kriegsheers Spitze,
> Wie aus den Wolken nieder, unbeleidigt,
> In unsern Streit vor Troja plötzlich fällst?
> Was treibt, vom Kopf zu Fuß in Erz gerüstet,
> So unbegriffner Wut voll, Furien ähnlich,
> Dich gegen das Geschlecht der Griechen an;
> Du die sich bloß in ihrer Schöne ruhig
> Zu zeigen brauchte, Liebliche, das ganze
> Geschlecht der Männer dir im Staub zu sehn?
> (vv. 1878-86)

> [Perché mai, donna meravigliosa, simile ad Atena sei intervenuta all'improvviso alla testa di un esercito nella nostra guerra davanti a Troia, quasi piombando dalle nuvole, senza che nessuno ti avesse recato offesa? Cosa ti spinge, cinta di bronzo da capo a piedi, colma di così incomprensibile rabbia, ad avventarti come una furia contro la stirpe dei Greci, tu, leggiadra creatura, che dovresti solo mostrarti tranquillamente nella tua bellezza per vederti cadere ai piedi nella polvere l'intero sesso maschile?]

Pentesilea ha attaccato i Greci in battaglia ("Geschlecht der Griechen" - accezione genealogica) ma è grazie alla sua bellezza che è in grado di conquistare il genere maschile

---

interpersonali. A metà Settecento, tuttavia, il termine 'Geschlecht' subisce un'ulteriore trasformazione di significato che si orienta maggiormente al sesso biologico, alle differenzi fisiche tra uomo e donna. Notiamo poi, che verso la fine del Settecento, tali caratteristiche acquisiscono sempre più importanza facendo sì che, a inizio Ottocento, il suddetto termine sia nuovamente legato a concetti ereditari che non solo determinano differenze fisiche ma anche distinzioni caratteriali derivanti dalla diversa conformazione del corpo maschile e femminile. Ne consegue che, nel tardo Settecento, alle donne vengano attribuite qualità e caratteristiche in netto contrasto con quelle degli uomini; le più significative sono quelle riferite alla gestazione e alla procreazione di eredi maschi (Frevert, 1995, p. 18-25).

(“Geschlecht der Männer” - accezione biologica)[235]. Tramite questo estratto comprendiamo che entrambe le definizioni siano intercambiabili (reciprocamente identificabili) e che lo scontro tra Greci e Amazzoni alluda a un parallelismo legato alle relazioni sessuali tra uomini e donne. In tale correlazione è intrinseco il modello bi-sessuale di genere. Infatti, uomini e donne vengono differenziati in base a qualità antitetiche che, invece di fonderli in unico insieme armonioso, li condannano ad una eterna battaglia ideologica e fisica, fatta di violenza e fraintendimenti.

Ogni genere elabora la propria cultura, le tradizioni e le regole che sono tra di loro incompatibili. I Greci fanno parte di una cultura maschile e maschilista, diametralmente contrapposta alle Amazzoni, depositarie di una cultura femminile e femminista.

Un aspetto interessante è rappresentato dal dialogo in cui Achille accosta la figura di Pentesilea alla figura di Atena che, secondo la mitologia greca, è favorevole ad una riconciliazione tra i due sessi all’interno del sistema patriarcale[236]. Tuttavia, la Pentesilea kleistiana non ammette tale riconciliazione poiché, per discendenza, la figura maschile non gode di alcun potere o privilegio. Le amazzoni ubbidiscono unicamente alle leggi delle loro madri e si riconoscono solamente nelle donne appartenenti al loro comune passato. L’albero genealogico è di matrice femminile e non vi sono nominativi maschili al suo interno. I Greci, al contrario, devono il loro retaggio alla cultura dei propri padri. Questi due mondi sono inconciliabili ed è Pentesilea a mettere in chiaro tale incompatibilità. Nella scena in cui Achille spende parole lusinghiere (da un punto di vista prettamente maschile) nei confronti dell’eroina, Pentesilea afferma che la sua cultura le impedisce di sedurre gli uomini utilizzando espedienti e sotterfugi di natura femminile (o perlomeno, tramite una femminilità codificata da assunti maschili)[237].

> Nicht in dem Nachtigall-durchschmetterten
> Granatwald, wenn der Morgen glüht, ihm sagen,
> An seine Brust gesunken, daß er’s sei.
> Im blut’gen Feld der Schlacht muß ich ihn suchen,
> Den Jüngling, den mein Herz sich auserkohr,
> Und ihn mit ehrnen Armen mir ergreifen,
> Den diese weiche Brust empfangen soll.

[235] Angress riprende la visione di Kleist circa le convenzioni della cavalleria, definendole meschine e infingarde nei confronti delle donne, volte a farle permanere in una dimensione di sudditanza verso gli uomini (1978, p. 20).

[236] “Divinità domestica cui è affidata la protezione della casa: un aspetto che ritorna nell’A. classica, protettrice delle arti, specialmente quelle femminili del filare e del tessere, ma anche quelle maschili del lavoro operoso e intelligente.” https://www.treccani.it/enciclopedia/atena/

[237] Occorre sottolineare come la bellezza venga paragonata ad una sorta di raggiro, di stratagemma effimero per conquistare qualcosa o qualcuno.

(vv. 1895-1901)

> [Né quando risplende il mattino, nel bosco di melograni pervaso dei canti dell'usignolo, mi ha dato, abbandonandomi sul suo petto, di confessargli che è lui. Io devo cercarlo sul campo sanguinoso della battaglia, il giovane eletto dal mio cuore, e catturare con braccia di bronzo colui che questo morbido petto dovrà accogliere?].

In prima analisi notiamo che Pentesilea descrive, con una certa nostalgia, un mondo ipotetico in cui le relazioni tra i due sessi sono sereni e non conflittuali; tuttavia, il modo in cui si pone nei confronti di Achille lascia presagire l'esatto contrario. Inoltre, anche l'eroe greco dimostra di essere fortemente legato alle convenzioni della proprio cultura se osserviamo la sua reazione alla descrizione della società amazzone da parte di Pentesilea: "Und woher quillt, von wannen ein Gesetz, / Unweiblich, du vergiebst mir, unnatürlich, / Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd?" (vv. 1902-4)[238].

Mentre Achille sostiene che le leggi delle Amazzoni siano innaturali e lontane dal concetto di femminilità, Pentesilea argomenta che le estensioni e le accezioni in cui viene interpretato il concetto di normalità o femminilità siano, di fatto, definite dalla cultura che le adopera[239]. Va poi evidenziato che Achille utilizza la definizione "Geschlecht der Menschen" per sottolineare la contrapposizione tra le 'innaturali' Amazzoni e il resto dell'umanità, mentre Pentesilea sostiene l'esatto opposto: le donne guerriere sono dotate di grande autenticità, naturalezza e umanità proprio perché si oppongono a un sistema coercitivo in cui le più elementari condizioni umane vengono soffocate dal potere degli uomini.

---

[238] [E da dove mai scaturisce una legge così contraria all'indole femminile, così innaturale, Perdonami, estranea al resto del genere umano?].

[239] Occorre sottolineare che sono molti i critici che concordano con il giudizio di Achille, ritenendo le amazzoni figure innaturali. In quest'ottica, Pentesilea è una donna che rifiuta la sua naturale passività, le sue connaturate inclinazioni. Sieck sostiene, infatti, che l'amore provato da Pentesilea sia innaturale poiché non è devoto e privo di abnegazione (1976, p. 142). Altri, come Durzak, la descrivono come forza distruttrice. Il critico vede nello stato autoritario amazzone il carattere repressivo della natura femminile di Pentesilea (1973, p. 189), mentre Graham sostiene che le donne guerriere concepiscono l'amore esclusivamente come un atto di violenza, sottolineando però che il sistema di valori greco non si discosti tanto da tale aggressività (1977, p. 124). Mahlendorf fornisce un contributo introspettivo sul carattere di Pentesilea, individuando una personificazione da parte dell'autore nella feroce eroina (1994, p. 265). Hubbs paragona Pentesilea al potere distruttivo della natura femminile, contrapponendola alla più positiva e conciliante Käthchen di Heilbronn (1970, p. 169). Vi è poi una parte della critica, a cui mi associo, che non concorda con l'assunto secondo cui l'indole di Pentesilea e delle amazzoni sia distruttiva o innaturale. Angress sostiene che lo stato monosessuale amazzone è del tutto simile a quello greco (1978, p.14), mentre Müller-Seidel argomenta che entrambe le società si fondano su costrutti positivi e negativi (1981, pp. 197-198). Allan si spinge oltre, evidenziando che la cultura amazzone sia, di fatto, migliore di quella greca poiché basato sull'amore altruista e disinteressato della figura materna verso le proprie figlie (a differenza dell'amore greco che, invece, equivale ad un desiderio di potere e conquista - 1996, pp. 154-155).

Doch Alles schüttelt, was ihm unerträglich,
Der Mensch von seinen Schultern sträubend ab;
Den Druck nur mäßiger Leiden duldet er.
Durch ganze Nächte lagen, still und heimlich,
Die Frau'n im Tempel Mars, und höhlten weinend
Die Stufen mit Gebet um Rettung aus.
(vv. 1934-39)

[Ma ogni essere umano si solleva per scuotere dalle proprie spalle un giogo che gli è insopportabile; solo di dolori moderati può reggere il peso. Per notti intere, in silenzio e in gran segreto, le donne si radunarono nel tempio di Marte e tra le lacrime ne consumarono i gradini pregando per la salvezza.]

Ciò che viene concepito come 'naturale' è determinato dalla cultura e dalla tradizione di appartenenza, sia per Achille sia per Pentesilea, la quale mette in chiaro tale aspetto nel seguente estratto: "Der ersten Mütter Wort entschied es also, / Und dem verstummen wir, Neridensohn, / Wie deiner ersten Väter Worten du." (vv. 1909-11)[240].
Achille è infatti convinto che i valori patriarcali dei Greci siano condivisi da tutto il genere umano, mentre Pentesilea contesta tale visione, sostenendo che le considerazioni e le argomentazioni di Achille siano il frutto dei principi maschilisti tramandati dai suoi predecessori. Per Achille il 'naturale' è definibile tramite precetti di una tradizione di stampo maschile e lo stesso vale per Pentesilea che vede nei dettami delle sue antenate le fondamenta del suo pensiero[241].
Occorre sottolineare che le Amazzoni istituiscono il proprio stato su principi di genere e, in questo, condividono molti aspetti della mentalità maschile. Da un lato rifiutano categoricamente i ruoli che il sistema patriarcale ha loro imposto, ma dall'altro fanno proprie alcune caratteristiche maschili volte a consolidare lo stato amazzone. La trasformazione dei gioielli in pugnali ne è un esempio lampante:

Die Betten füllten, die entweihten, sich
Mit blankgeschliff'nen Dolchen an, gekeilt,
Aus Schmuckgeräthen, bei des Heerdes Flamme,

[240] [La parola delle prime madri decretò così, ed innanzi a quella noi ammutoliamo, figlio della Nereide, come tu dinanzi alle parole dei tuoi padri antichi.]
[241] A tal proposito osserviamo invece che Ifigenia, eroina goethiana che incarna al meglio l'umanesimo della *Hochklassik*, si discosta dalla propria linea di sangue in un atto di umana autodeterminazione in cui mitezza e risolutezza non entrano in contrasto.

Aus Senkeln, Ringen, Spangen: nur die Hochzeit
Ward, des Aethioper Königs Vexoris
Mit Tanaïs, der Königinn, erharrt,
Der Gäste Brust zusammt damit zu küssen.
(vv. 1940-46)

[I letti profanati si riempirono di pugnali dalla lama affilata e lucente, forgiati alla fiamma del focolare con oggetti destinati all'ornamento, con monili, fibbie, anelli: attendevano soltanto le nozze del re degli Etiopi Vessoride con Tanai, la nostra regina, per baciare tutte insieme con essi il petto degli ospiti.]

La trasfigurazione degli accessori femminili in strumenti maschili di distruzione rievoca le figure lessinghiane di Marwood e Orsina, la cui aggressività è imbevuta nei rispettivi pugnali con i quali varcano metaforicamente i confini di due concetti cardine nella produzione illuminista: la femminilità e la mascolinità. Analogamente, lo stato fondato dalle Amazzoni reca in sé aspetti e dettagli precipui di un ordine maschile:

Und dies jetzt ward im Rat des Volks beschlossen:
Frei, wie der Wind auf offenem Blachfeld sind,
Die Fraun, die solche Heldentat vollbracht,
Und dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar.
Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,
Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrschsüchtige Männerstimme mehr durchtrotzt,
Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze.
(vv. 1953-61)

[E ora fu deciso questo nel consiglio del popolo: libere, come il vento su un'aperta pianura, sono le donne che hanno compiuto un'impresa così eroica, e non più soggette al sesso maschile. Sia fondato uno stato autonomo, uno stato delle donne, che in avvenire nessuna voce maschile avida di dominio possa più sopraffare, che dia legge a sé stesso con dignità, che a se stesso obbedisca, che se stesso anche difenda.]

Le Amazzoni bandiscono gli uomini dal proprio stato pur fondandolo sulle premesse patriarcali della società sciita. Le parole che pronuncia Pentesilea per descrivere gli Sciti sono assolutamente applicabili anche alle donne guerriere: "frei und kriegerisch, jedwedem

andern Volk der Erde gleich"[242] (vv. 1915-16)[243]. Ne consegue che il bisogno di confrontarsi e lottare contro gruppi di uomini guerrieri rappresenti, in realtà, un fattore comune piuttosto che alieno. Pentesilea si sforza di creare un divario tra il retaggio maschile e femminile, tra l'insegnamento delle madri e dei padri, ma viene smentita dalla storia della sua nazione; alla base di tale opposizione vi è un processo di identificazione.
Infatti, Pentesilea deve trovare Achille e poi lasciarlo andare una volta consumato l'atto sessuale. Per questo motivo, la guerriera non può seguire il consiglio della madre: "Werd eine Mutter, stolz und froh, wie ich —" (v. 2139)[244]. Pentesilea è 'lacerata' tra due mondi opposti che interpretano autonomamente il ruolo di madre. Il sistema patriarcale greco da cui proviene Achille vede nella donna lo strumento per originare nuovi eredi maschi (ossia garantire la continuazione della linea maschile di discendenza) ed è questo il destino che il guerriero vorrebbe riservare a Pentesilea:

> Du sollst den Gott der Erde mir gebären!
> Prometheus soll von seinem Sitz erstehen,
> Und dem Geschlecht der Welt verkündingen:
> Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt!
> (vv. 2230-33)
>
> [Tu devi partorirmi il Dio della terra! Prometeo deve elevarsi dal suo seggio e annunciare alle genti del mondo: qui è nato un uomo come io lo volevo!].

Dalle parole di Achille comprendiamo quanto sia importante per lui disporre di una discendenza maschile e, contemporaneamente, quanto poco gli interessino le tradizioni della Amazzoni[245].
Il ribaltamento della genealogia patriarcale è preponderante nella mitologia amazzone che ammette l'esistenza del sistema maschile fondato su matrimonio e riproduzione solamente per sottolinearne la minaccia intrinseca qualora venisse imposto nella loro società: le Amazzoni non possono essere sconfitte altrimenti sarebbero condannate a divenire mogli e madri, non più donne e guerriere. Nella tragedia kleistiana, tuttavia, tale ribaltamento potrebbe alludere alla preoccupazione crescente, durante il diciottesimo secolo, rispetto alla capacità riproduttiva delle donne. Come sottolineato in precedenza, si ritiene che le

[242] [liberi e guerrieri, simili a ogni altro popolo della terra.]
[243] Alcuni critici hanno ravvisato nello stato amazzone gli aspetti precipui della "Mündigkeit" kantiana (cfr. Graham e Fülleborn).
[244] [diventa una madre orgogliosa e felice come me…].
[245] È discutibile che il più profondo desiderio di Pentesilea sia quello di partorire un "Gott der Erde" (semmai una *Göttin*).

donne siano maggiormente destinate a ricoprire ruoli specifici su base biologica e si tende a considerare la maternità in termini più labili rispetto alla paternità, benché nelle opere di Lessing, ad esempio, la paternità rappresenti un ruolo sociale legato ad uno scambio di identità (Horst, 2003, pp. 253 e sgg.).

Kleist, d'altra parte, vede sia nella maternità sia nella paternità un'esperienza epifanica, una rivelazione. A ciò è collegata la tematica della riproduzione. In *La marchesa di O…*, ad esempio, mistero e rivelazione sono i due binari su cui scorre l'intero racconto e la protagonista incarna un modello di maternità differente e, allo stesso tempo, analogo a quello di Pentesilea. Le due figure femminili condividono un aspetto comune: la possibilità da parte delle donne di riprodursi senza essere poi assistite dagli uomini. Quando Pentesilea descrive la società amazzone ad Achille, l'eroe greco si interroga sulle modalità riproduttive:

> — Du bist den Schluß noch schuldig.
> Denn dieser überstolze Frauenstaat,
> Der ohn' der Männer Hülf entstand, wie pflanzt er
> Doch ohne Hülfe sich der Männer fort?
> Wirft euch Deukalion, von Zeit zu Zeit,
> Noch seiner Schollen eine häuptlings zu.
> (vv. 2021-25)

> [Sei ancora in debito della conclusione. Questo arrogante stato di donne, sorto senza l'aiuto dei maschi, senza l'aiuto dei maschi come poté tramandarsi? Forse che Deucalione, di tanto in tanto, per voi si getta ancora dietro le spalle una delle sue zolle?].

Achille cita il mito di Deucalione[246] per alludere sarcasticamente alla riproduzione delle Amazzoni, mentre ne *La marchesa di O…* viene illustrata un'altra forma di partenogenesi:

> Sie [die Marquise] fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei? - Die Hebamme lächelte, machte ihr das Tuch los, und sagte, das würde ja doch der Frau Marquise Fall nicht sein. Nein, nein, antwortete die Marquise, sie habe wissentlich empfangen, sie wolle nur im allgemeinen wissen, ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei? Die Hebamme versetzte, daß dies außer der heiligen Jungfrau, noch keinem

[246] Cfr. il mito di Deucalione e Pirra.

> Weibe auf Erden zugestoßen wäre. Die Marquise zitterte immer heftiger. Sie glaubte, daß sie augenblicklich niederkommen würde. (p. 124)
>
> [Con voce rotta domandò come procedesse la natura nelle sue vie. Era possibile concepire senza avvedersene? – La levatrice sorrise, le sciolse il fazzoletto e disse che non era certo il caso della signora Marchesa. No, no, rispose questa, lei aveva concepito scientemente, voleva soltanto sapere in generale se questo fenomeno si desse in natura. La levatrice replicò che, a eccezione della santa Vergine, non era successo a nessuna donna in terra. La Marchesa tremava sempre più violentemente. Le parve di essere prossima a partorire da un momento all'altro.]

In questo passaggio la marchesa ipotizza di essere rimasta incinta per circostanze naturali, ma la balia smentisce tale ipotesi, ricordando che solo la Vergine Maria ha avuto una gravidanza simile. Nel tardo Ottocento, tra i vari dibattiti medici e sociologici in essere, ve n'è uno relativo al piacere sessuale della donna durante l'atto; ci si chiede infatti se la donna debba provare piacere sessuale affinché il concepimento possa verificarsi. Vi è poi un altro aspetto molto interessante: il fatto che una donna potesse concepire un figlio anche senza raggiungere l'orgasmo fu interpretato come la prova inconfutabile della connatura passività delle donne (Laqueur, 1990, pp. 161-163). La balia, invece, sostiene che una partecipazione attiva da parte della donna è necessaria ai fini della fecondazione, tuttavia, finché l'identità del misterioso padre non viene rivelata, la partenogenesi rimane un'ipotesi plausibile per tutta l'opera. Occorre però sottolineare che, in un saggio di Kleist intitolato "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden", l'autore parla altresì della riproduzione maschile senza la partecipazione della donna:

> [...] es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen, daß selbst der geübteste Menschenkenner, der in der Hebeammenkunst der Gedanken, wie Kant sie nennt, auf das meisterhafteste bewandert wäre, hier noch, wegen der Unbekanntschaft mit seinem Sechswöchner[247], Mißgriffe tun könnte[248].
> (p. 324)[249]

[247] Declinazione maschile di un termine riferibile alla donna nelle prime sei settimane dopo il parto.
[248] Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Studienbibliothek. Herausgegeben von Mathias Bertram. Berlin: Directmedia 2000 [Digitale Bibliothek Band 1], S. 114232-114242.
[249] Il concetto di ostetricia che Kleist fa risalire a Kant ha in realtà origine da Platone che vede in alcuni uomini delle figure capaci di generare adulti retti e coscienziosi da imberbi educandi, dei 'levatori' che aiutano i giovani a partorire nuove idee. Platone fa uso di tale ambiguità per specificare che le funzioni riproduttive o generatrici non sono necessariamente ascrivibili ad unico genere: sia gli uomini sia le donne possono dare alla luce e/o originare nuove creature, anche in senso figurato. In "The Third Sex", MacLeod sostiene, che in alcune lettere, Kleist si identifichi

Per quanto riguarda la marchesa abbiamo invece un caso ipotetico di partenogenesi che, però, si rivela essere uno stupro. Nella scena in cui il castello viene preso d'assalto dai soldati russi, notiamo che alcuni uomini cercano di violentarla ma le viene in soccorso l'ufficiale in comando, il conte F (il quale sarà poi il vero responsabile della violenza carnale). In questo frangente, i soldati russi vengono descritti come bestie furiose e violente; l'analogia con Pentesilea è lampante:

> Man schleppte sie in den hinteren Schloßhof, wo sie eben, unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute.
> (pag. 42)

> [Si sentì trascinata nel cortile interno dove già stava accadendo sul selciato sotto infami brutalità quando, alle sue grida di terrore, apparve un ufficiale russo e a colpi furiosi mise in fuga che quei cani in foia sulla preda.]

Il termine *Raub* è qui emblematico poiché denota una doppia accezione: stupro (nel senso di *Frauenraub*) e preda. La bestialità dei soldati è equiparata a quella dei cani che si scagliano, appunto, sulla preda designata; tale paragone è riscontrabile anche per la regina delle Amazzoni. Pentesilea si identifica con i suoi cani quando decide di attaccare Achille e, in questo frangente, si trasforma in uno stupratore, un violentatore maschile che sbrana il suo avversario. Lo apprendiamo con le parole della gran sacerdotessa:

> Jetzt unter ihren Hunden wütet sie,
> Mit schaumbedeckter Lipp, und nennt sie Schwestern,
> Die heulenden, und der Mänade[250] gleich,

maggiormente con la nozione (femminile) di concepimento, piuttosto che quella (maschile) di fecondazione (pp. 212-213).

[250] Sono le donne che insieme con i Satiri e i Sileni costituiscono il corteggio di Dioniso e partecipano del furore sacro indotto dal culto orgiastico proprio di questo dio. Ricoperte da una pelle di cerbiatto - talora anche di volpe - coronate di edera, la pianta sacra a Dioniso che masticata dà l'ebbrezza, impugnando il tirso, bastone ornato di edera, corrono sulle montagne durante le feste dionisiache, al suono assordante di cembali, timpani e flauti, trascinando o tenendo al seno il cerbiatto, animale che è l'incorporazione più frequente del dio. Quando la corsa e il frastuono hanno scaldato l'eccitazione fino al parossismo, esse addentano l'animale che portano con sé, lo squartano e ne mangiano le carni crude, intendendo così incorporarsi alla vita del dio. In questo stato di possessione divina esse si sentono capaci di compiere prodigi (come si rileva dalle Baccanti di Euripide) e anche di profetare (**Treccani**: *Vocabolario Treccani* online, http://www.treccani.it/vocabolario/, di Paolino MINGAZZINI - Nicola TURCHI - Enciclopedia Italiana, 1934).

Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend,
Hetzt sie die Meute, die mordatmende,
Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,
Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift.
(vv. 2567-73)

[Ora, le labbra coperte di schiuma, infuria tra i suoi cani, e chiama sorelle quei mostri ululanti, e come una menade, danzando con il suo arco per i campi, istiga l'ansante muta omicida intorno a lei a catturare la preda più bella che, così dice, abbia mai vagato su questa terra.]

Interessante è il genere che i cani personificano nelle due opere: ne *La marchesa di O…* gli animali rappresentano una forza maschile (i soldati russi), mentre in *Pentesilea* identificano una forza femminile (sono le "Schwestern" della regina amazzone). Inoltre, occorre sottolineare che Kleist nomina le menadi per caratterizzare l'attacco e la natura delle fiere: esse addentano l'animale che portano con sé, lo squartano e ne mangiano le carni crude (cfr. nota a piè di pagina precedente). Le 'sorelle' di Pentesilea sono quindi paragonate alle Menadi e, simultaneamente, vengono contraddistinte da azioni convenzionalmente maschili: l'attacco e la violenza/sbranamento.
Tale atteggiamento maschile è incarnato da animali che però personificano un genere femminile; notiamo lo stesso parallelismo nella scena in cui Pentesilea viene paragonata a una leonessa.

Doch sie — die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher,
Auf öden Schneegefilden heulend treibt;
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.
(vv. 2666-74)

[Una leonessa affamata gli avrebbe dato ascolto, che vaga ululando feroce in cerca di preda su deserti campi di neve; ma lei, lei gli strappa l'armatura dal corpo e affonda i

denti nel suo bianco petto, lei e i cani, come facendo a gara, Oxo e Sfinge li affondano a destra, a sinistra lei; quando io giunsi, il sangue le colava dalla bocca e dalle mani.]

Come precedentemente indicato, il termine *Raub* possiede anche qui una doppia valenza: la regina amazzone viene descritta come stupratrice e predatrice (non preda, come nel caso della marchesa). La sua figura assume toni e caratteri violenti, tipici di uno stupratore maschile proprio perché lei diviene la leonessa e i cani le sue sorelle: è un branco femminile che caccia e lotta con strategie e atteggiamenti maschili. Anche la sessualità è violenta, strabordante e carnale; tipica di un uomo. Inoltre, è molto interessante notare che, ad un certo punto, Pentesilea si identifica con Achille che a sua volta subisce una trasformazione di ruolo e diventa Ettore, dando vita ad una scena in cui il genere e la sessualità sottendono a dinamiche fortemente ambigue[251].

A differenza di Pentesilea, ne *La marchesa di O…*, i ruoli maschili e femminili sono piuttosto distinti (benché nella mascolinità alberghi un lato femminile che tende alla passività).

In *Penthesilea* abbiamo, in realtà, una sovrapposizione di ruoli: la regina amazzone si appropria di un'identità maschile, assumendo un ruolo violento e aggressivo. Disattendendo i desideri di sua madre, Otrera, che si augura di vederla madre in futuro, Pentesilea si immedesima nel ruolo di padre durante l'atto riproduttivo e questa 'paternità' avrà ripercussioni tragiche. L'aspetto interessante è rappresentato dall'inconsapevolezza con cui perpetra lo stupro nei confronti di Achille (la marchesa è ugualmente inconsapevole di ciò che le sta accadendo), tuttavia Pentesilea incarna l'essenza di un maschio predatore che violenta la propria vittima. Il subconscio e l'inconscio è predominante nell'opera kleistiana e, infatti, Pentesilea uccide Achille inconsciamente e si rende conto del proprio omicidio solo osservando il corpo esanime dell'avversario amato. La regina delle Amazzoni personifica una madre sanguinaria e un padre predatore facendo emergere simultaneamente l'inconscio femminile e la violenza maschile.

Ciò ci riconduce alla lotta tra figure femminili e maschili in relazione all'atto riproduttivo; lotta che si manifesta fortemente nelle amazzoni che tentano di coinvolgere gli uomini unicamente nel momento di estrema necessità. Pentesilea, tuttavia, non riesce ad adeguarsi né all'ideale amazzone che crede in una paternità anonima né in quello greco di natura patronimica. La guerriera vive in una dimensione polarizzata in cui i ruoli convenzionali di

[251] Benché Tyrrell (1984) e Borchardt (1987) ammettano una sorta di riconciliazione tra i personaggi maschili e femminili di *Käthchen di Heilbronn* e *La marchesa di O…,* ritengo che le relazioni descritte siano caratterizzate dallo scontro e dalla disunione, come in *Pentesilea*. La cosiddetta riconciliazione avviene solo tramite la subordinazione della figura femminile al sistema patriarcale.

uomo e donna coesistono in lei, unendola e, allo stesso tempo, lacerandola in un'ottica di genere labile e mutevole.
La sessualità animale di Pentesilea viene altresì evidenziata dai Greci che la paragonano a un centauro. Ecco le parole di Odisseo:

> Doch eh' der Bote, den sie senden wollen,
> Den Staub noch von der Rüstung abgeschüttelt,
> Stürzt die Kenthaurinn, mit verhängtem Zügel,
> Auf sie und uns schon, Griech' und Trojer, ein,
> Mit eines Waldstroms wüthendem Erguß
> Die Einen, wie die Andern, niederbrausend.
> (vv. 116-21)

> [Ma il messaggero che vogliono inviare non ha ancora scrollato via la polvere dall'armatura quando la centaura si avventa a briglia sciolta su di loro e su di noi, Greci e Troiani, investendo gli uni e gli altri con l'empito sfrenato di un torrente.]

Il termine *Kentaurin* esprime la fusione di un cavallo e di una cavallerizza. La forma femminile, quindi, è alquanto bizzarra dato che la parola centauro rimanda immediatamente ad una forma maschile. I centauri, creature a metà tra uomo e animale, rappresentano la controparte maschile della società amazzone che, pur essendo composta da sole donne, rompe gli schemi delle convenzioni di genere. I centauri sono altresì considerati esseri sessualmente promiscui e sobillatori del matrimonio tradizionale (duBois, 1982, p. 26-32)[252]. Hederich contribuisce a fornire parallelismi tra amazzoni e centauri descrivendo un gesto che pare accomunare questi due popoli: trascinare il nemico per i capelli. Nel suo *Lexicon*, l'autore narra una versione del mito di Pentesilea in cui Achille, prima di uccidere la temibile rivale, la disarciona da cavallo tirandola per i capelli. Successivamente gli viene ordinato di gettarla nel fiume Scamandro o di darla in pasto ai cani (1967, Bd. 1, Sp. 1942)[253]. Tale *modus operandi* rimanda all'uccisione di Ettore da

[252] L'unico a rappresentare un'eccezione all'empia brutalità tipica dei Centauri è Chirone. Nella tradizione mitologica greca, il più sapiente dei Centauri, è conosciuto soprattutto come educatore di dei ed eroi, quali Achille, Atteone, Asclepio ecc **Treccani**: *Vocabolario Treccani* online, http://www.treccani.it/vocabolario/, di Paolino MINGAZZINI - Nicola TURCHI - Enciclopedia Italiana, 1934). Nel suo *Gründliches Mythologisches Lexicon*, Hederich descrive un dipinto in cui Chirone istruisce Achille nell'arte della lira (1967, pp. 707-708); da ciò ne consegue che la metafora che richiama questo strumento in *Pentesilea* unisce concettualmente Achille e la regina amazzone a Chirone.
[253] *Gründliches mythologisches Lexikon* von Benjamin Hederich (1770), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Hederich>, abgerufen am 09.12.2021.

parte di Achille, il quale gli riserva un trattamento del tutto simile a quello subito da Pentesilea. Tuttavia, Pentesilea non viene descritta unicamente come vittima ma anche come carnefice: una volta tornata dalle sorelle, racconta di aver inseguito invano Achille e di non averlo potuto catturare:

> Ha, sieh! Verwünscht das Loos mir dieses Tages!
> Wie mit dem Schicksal heut, dem tückischen,
> Sich meiner Seele liebste Freundinnen
> Verbünden, mir zu schaden, mich zu kränken!
> Wo sich die Hand, die lüsterne, nur regt,
> Den Ruhm, wenn er bei mir vorüberfleucht,
> Bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen,
> Trit eine Macht mir hämisch in den Weg –
> – Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele mir!
> Hinweg!
> (vv. 672-81)

> [Ah, taci! Maledetta, per me, la sorte di questa giornata! Guarda come le mie amiche più care oggi si alleano con il destino insidioso per danneggiarmi, per offendermi! Appena la mia mano si muove avida ad afferrare per i riccioli d'oro la gloria che mi passa accanto fuggendo, una potenza maligna mi sbarra la strada... e la mia anima è tutta una ribellione, tutta un rifiuto! Via di qui!].

La dualità vittima-carnefice è lampante: per Odisseo, Pentesilea è una preda da agguantare, mentre la regina delle amazzoni si dipinge con tutt'altri termini. Ancora una volta, Pentesilea si identifica con Achille e tale identificazione assume connotati ancora più specifici quando esterna il proprio desiderio di diventare una conquistatrice. Tale asserzione getta le altre Amazzoni in un profondo stato di agitazione:

> PENTHESILEA. Nichts, nichts, gar nichts, was sie erzürnen sollte. Den Ida will ich auf den Ossa wälzen, Und auf die Spitze ruhig blos mich stellen.
> DIE OBERPRIESTERIN. Den Ida wälzen – ?
> MEROE. Wälzen auf den Ossa – ?
> PROTHOE. (*mit einer Wendung)* Schützt, all' ihr Götter, sie!
> DIE OBERPRIESTERIN. Verlorene!
> MEROE. (*schüchtern*) Dies Werk ist der Giganten, meine Königinn!
> (vv. 1374-79)

[PENTESILEA. Niente, niente, non voglio niente per cui lei debba andare in collera. Voglio soltanto far rotolare il monte Ida sopra il monte Ossa, e sistemarmi tranquillamente sulla cima. LA GRAN SACERDOTESSA. Far rotolare il monte Ida...? MEROE. Sopra il monte Ossa...? PROTOE (*voltandosi*) O dèi tutti, proteggetela voi! LA GRAN SACERDOTESSA. È perduta! MEROE. (*timidamente*) Questa è un'impresa da giganti, mia regina!].

PENTHESILEA. Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög ich Zu mir hernieder ihn—
PROTHOE. Wen?
PENTHESILEA. Helios, wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!
DIE OBERPRIESTERIN. Reißt mit Gewalt sie fort!
PENTHESILEA. *schaut in den Fluß nieder*. Ich, Rasende! Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich—
Sie will in den Fluß sinken, Prothoe und Meroe halten sie.
(vv. 1384-87)

[PENTESILEA. Lo trarrei giù sino a me per l'aurea chioma di fiamma... PROTOE Chi? PENTESILEA. Elio, quando fuggendo mi passerà sul capo. *Le principesse si scambiano in silenzio uno sguardo sgomento*. LA GRAN SACERDOTESSA. Trascinatela via con la forza! PENTESILEA. (*guardando giù nel fiume*) Pazza che sono, eccolo già ai miei piedi! Prendimi... (*fa per gettarsi nel fiume; Protoe e Meroe la trattengono*).]

In questo estratto Achille viene paragonato a Elio e a Ettore poiché osserviamo nuovamente un gesto identificativo: "Lo trarrei giù sino a me per l'aurea chioma di fiamma…". I piani di Pentesilea sono soprannaturali e pare che l'eroina soffra di manie di grandezza: il tentativo di raggiungere Elio "facendo rotolare un monte sull'altro" la accomuna non solo ai Centauri e ad Achille nell'*Iliade*, ma anche ai giganti determinati a conquistare l'Olimpo[254]. Le sorelle amazzoni cercano di dissuaderla, leggendo nel suo atteggiamento le prime avvisaglie di una forma di pazzia. Tuttavia, Pentesilea è fortemente decisa a intraprendere le imprese descritte che, in effetti, si legano puntualmente alle gesta

[254] Il monte Ida si trova a Creta e il promontorio Ossa si trova in Tessaglia. Pentesilea, che desidera riposare sulla cima dei due monti si vede come un gigante, capace di *trascinare* Elio, il dio del sole, per la chioma. In tal modo, la sua lotta diviene propriamente una gigantomachia intrapresa contro il sistema solare. Diversi critici sostengono che tale impresa sia una trasposizione della 'faida' metaforica tra Kleist e Goethe, considerato il dio supremo del panorama letterario coevo. (Cfr. *Kleist*, 2008, p. 291)

eroiche di un tipico personaggio maschile: la regina delle Amazzoni *vuole* la stessa gloria che tanti eroi maschi prima di lei hanno ottenuto tramite epopee e prodezze memorabili[255]. Come in *Emilia Galotti*, la tematica del veleno ricorre anche in *Pentesilea*. Protoe, infatti, fa riferimento all'avvelenamento per dissuadere Pentesilea dal 'cacciare' Achille:

> Du bist, in Flammen wie du loderst, nicht
> Geschickt, den Krieg der Jungfraun fortzuführen;
> So wenig, wie, sich mit dem Spieß zu messen,
> Der Löwe, wenn er von dem Gift getrunken,
> Das ihm der Jäger tückisch vorgesetzt.
> Nicht den Peliden, bei den ew'gen Göttern,
> Wirst du in dieser Stimmung dir gewinnen:
> Vielmehr, noch eh die Sonne sinkt, versprech ich,
> Die Jünglinge, die unser Arm bezwungen,
> So vieler unschätzbaren Mühen Preis,
> Uns bloß, in deiner Raserei, verlieren.
> (vv. 796-806)
>
> [Con le fiamme che divampano in te, sei tanto poco in grado di proseguire la guerra delle vergini quanto è in grado di misurarsi con una lancia il leone stordito dal veleno che il cacciatore gli ha astutamente messo davanti. Per gli dèi eterni, in questo stato d'animo non conquisterai il Pelide: al contrario, ti predico che riuscirai soltanto a perdere entro il calar del sole, nella tua sfrenata follia, i giovani che il nostro braccio ha piegato, il premio di tante incalcolabili fatiche.]

La metafora utilizzata da Protoe è alquanto interessante: in una scena successiva, Pentesilea verrà paragonata a una leonessa determinata ad attaccare la sua preda (Achille), qui invece la guerriera viene accostata ad un leone avvelenato metaforicamente, ossia obnubilato dai sentimenti che Achille ha infuso in lei.
Achille viene identificato come 'avvelenatore' e violatore dei confini tra sfera interiore (le emozioni femminili che dovrebbe rimanere taciute e invisibili agli occhi dell'uomo) e

[255] Pentesilea è, quindi, una contraddizione, un'esaltazione, un sovvertimento e, simultaneamente, una conferma in termini: varca i confini della dimensione femminile e maschile, straripando in un'identificazione che la colloca al fianco di figure mitologiche e divinità pur rimanendo ancorata al modello bi-sessuale del XVIII secolo. Come per Lessing, anche in Kleist la guerra rappresenta una chiave di lettura importante. In *Pentesilea*, la battaglia determina le relazioni tra le controparti antitetiche: uomo e donna, essere umano e creatura animale. Per Lessing, tuttavia, la guerra rappresenta un espediente volto ad azzerare (temporaneamente) le differenze sociali, mentre in Kleist, invece, la guerra non sottende alcun concetto di scambio e prevede condizioni di dominanza e sottomissione da parte delle parti coinvolte.

quella esteriore (la rivelazione dell'identità): Protoe, infatti, supplica Achille di non rivelarsi a Pentesilea giacché la regina non tollererebbe la verità:

> O frage nicht, Großherz'ger! –
> Wenn sie jetzt freudig an der Hoffnung Hand
> Ins Leben wiederkehrt, so sei der Sieger
> Das erste nicht, das freudlos ihr begegnet.
> Wie manches regt sich in der Brust der Frauen,
> Das für das Licht des Tages nicht gemacht.
> Muß sie zuletzt, wie ihr Verhängnis will,
> Als die Gefangne schmerzlich dich begrüßen,
> So fordr'es früher nicht, beschwör ich dich!
> Als bis ihr Geist dazu gerüstet steht[256].
> (vv. 1504-12)

> [Oh, non domandarlo, generoso! Se ora, guidata per mano dalla speranza, torna gioiosa alla vita, che il vincitore non sia il primo a pararsi davanti a lei togliendole la gioia. Quante cose si agitano, nel cuore delle donne, che non sono fatte per la luce del giorno! Se alla fine, come vuole la sua sorte, dovrà salutarti amaramente da prigioniera, non esigerlo, te ne scongiuro, prima che il suo spirito vi sia preparato.]

Il corpo rimane l'unico baluardo a difesa delle emozioni intrinseche e taciute e deve perciò essere equipaggiato da un'armatura che, nel caso delle Amazzoni, funge da protezione contro la *penetrazione* maschile. Pentesilea e le sue sorelle devono proteggersi fisicamente e mentalmente da Achille e dai Greci, o con un'armatura (dimensione esterna che denota concretezza maschile) o recidendo il seno destro per facilitare la tensione dell'arco in battaglia. Achille ne è sconvolto proprio perché vede oltre la fisicità del seno (dimensione interiore):

> ACHILLES *indem er sein Gesicht an ihre Brust drückt*.
> O Königin!
> Der Sitz der jungen, lieblichen Gefühle,
> Um eines Wahns, barbarisch –
> PENTHESILEA.

[256] L'enigmaticità del sentimento femminile (sfera interiore) è nella dimensione notturna, mentre lo smascheramento e la rivelazione dell'identità (sfera esteriore) avvengono in una dimensione diurna, tant'è che le cose che si agitano nel cuore delle donne "non sono fatte per la luce del giorno". Pentesilea è irrazionale, imprevedibile e incomprensibile poiché la sua essenza è nell'onirico e non nella realtà concreta. Da queste premesse, il tentativo di Protoe di salvare la propria regina pare già vano.

Sei ganz ruhig.
Sie retteten in diese linke sich,
Wo sie dem Herzen um so näher wohnen.
Du wirst mir, hoff ich, deren keins vermissen.
(vv. 2013-17)

[ACHILLE. (*premendole il volto sul petto*) Oh, regina! La sede dei sentimenti giovani e leggiadri, barbaramente, per una follia... PENTESILEA. Sta' tranquillo. Si sono rifugiati qui a sinistra, dove abitano ancora più vicini al cuore. Di nessuno, spero, avrai a sentire la mancanza.]

Horst sostiene che lo sconcerto di Achille per la mammella recisa è paragonabile ad una penetrazione fisica e a un insulto che Pentesilea ricambierà nell'attacco finale quando squarta il seno sinistro dell'eroe, lasciando che i cani divorino il destro (2003, p. 162). Ecco le parole di Meroe:

Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:
Penthesilea! meine Braut! was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?
Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher,
Auf öden Schneegefilden heulend treibt;
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.
(vv. 2662-74)

[Lui, voltolandosi nella porpora del proprio sangue, le tocca la morbida guancia e grida: «Pentesilea! Sposa mia! Che fai? È questa la festa delle rose che mi hai promesso?» Una leonessa affamata gli avrebbe dato ascolto, che vaga ululando feroce in cerca di preda su deserti campi di neve; ma lei, lei gli strappa l'armatura dal corpo e affonda i denti nel suo bianco petto, lei e i cani, come facendo a gara, Oxo e Sfinge li affondano a destra, a sinistra lei; quando io giunsi, il sangue le colava dalla bocca e dalle mani.]

La stessa Pentesilea è consapevole del violento squartamento del corpo di Achille visto che lo paragona alla profanazione di un tempio prima di rendersi conta che è lei la responsabile di tale massacro:

> Ich will nicht wissen, wer aus seinem Busen
> Den Funken des Prometheus stahl. Ich will's nicht,
> Weil ich's nicht will; die Laune steht mir so:
> Ihm soll vergeben sein, er mag entfliehn.
> Doch wer, o Prothoe, bei diesem Raube
> Die offne Pforte ruchlos mied, durch alle
> Schneeweißen Alabasterwände mir
> In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
> Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
> Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
> Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,
> Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
> Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
> Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß:
> Den will ich meiner Rache opfern. Sprich!
> (vv. 2922-36)

> [Non voglio sapere chi rubò dal suo petto la scintilla di Prometeo. Non voglio, perché non voglio; tale è il mio capriccio: a costui sia perdonato, che fugga pure. Ma chi, Protoe, evitando la porta che il ladro aveva lasciato aperta irruppe con scelleratezza in questo tempio da tutte le candide pareti d'alabastro; chi sfigurò al punto questo giovane, immagine degli dèi, che vita e putrefazione sdegnano di contendersi il suo possesso; chi lo ridusse in tale stato che la pietà non lo piange e l'amore, l'imperituro, deve distogliersi da lui come una sgualdrina infedele anche nella morte: costui voglio immolare alla mia vendetta. Parla!].

L'inversione dei ruoli di genere è emblematica in questa scena. Achille, esattamente come la marchesa, è vittima di stupro; il suo corpo viene violentato. La morte di Achille rappresenta il sovvertimento tra ruoli maschili e femminili, andando a corroborare la trasformazione di genere che anche le opere Kleist propongono. Ciononostante, qui assistiamo ad un'ulteriore inversione: la violenza sessuale che Pentesilea perpetra su Achille viene poi rivolta su se stessa, rendendola simultaneamente carnefice e vittima: sia

Achille sia Pentesilea, quindi, incarnano due vittime femminili, violate nel corpo e profanate nello spirito.

> Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
> Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
> Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
> Dies Erz, dies läutr ich in der Glut des Jammers
> Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
> Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
> Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
> Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
> Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
> So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.
> (vv. 3025-34)

> [Perché ora scendo nel mio cuore come una miniera e ne estraggo, freddo come il ferro, un sentimento che annienta. Alla vampa del mio strazio tempro questo ferro in duro acciaio, poi lo imbevo da cima a fondo nel bruciante, corrosivo veleno del rimorso, lo poso sull'eterna incudine della speranza, e lo affilo e lo aguzzo sino a farne un pugnale; e a questo pugnale, ecco, porgo il mio petto: così! Così! Così! Così! E di nuovo!... ora va bene.]

Ancora una volta Pentesilea infrange i confini di interiorità ed esteriorità: un sentimento violento affiora dalle viscere del suo corpo solo per trasformarsi in una nuova arma capace di distruggerlo. Pentesilea è violentatrice e violentata, carnefice e vittima, maschio e femmina. A differenza di Marwood[257], figura femminile dal genere ambiguo, Pentesilea utilizza pugnale (arma maschile) e veleno (arma femminile) allo stesso tempo, combinando questi due strumenti per sferrare un attacco letale su se stessa. Con questo gesto, Pentesilea richiama il duello tra lei e Achille e gli conferisce una nuova natura in cui l'ambiguità e la dicotomia del suo ruolo emergono con forza.

La dualità kleistiana in *Penthesilea* si concretizza sotto forma di duello (*Zweikampf*), in cui la polarizzazione di due elementi o entità contrapposti genera un'unica conseguenza: la coesistenza di vincitore e vinto. Nel duello non può esistere l'ambiguità (o almeno questo è ciò che crede Achille) e, per porre fine ai loro contrasti, il fulgido eroe greco invia un araldo per sfidare a duello Pentesilea.

[257] Usa "Dolch" e "Gift" in momenti differenti.

Mich sendet dir Achilleus, Königin,
Der schilfumkränzten Nereïde Sohn,
Und läßt durch meinen Mund dir kündigen:
Weil dich Gelüst treibt, als Gefangnen ihn
Nach deinen Heimatsfluren abzuführen,
Ihn aber auch hinwiederum Gelüst,
Nach seinen heimatlichen Fluren dich:
So fordert er zum Kampf, auf Tod und Leben,
Noch einmal dich ins Feld hinaus, auf daß
Das Schwert, des Schicksals ehrne Zung entscheide,
In der gerechten Götter Angesicht,
Wer würdig sei, du oder er, von beiden,
Den Staub nach ihrem heiligen Beschluß,
Zu seines Gegners Füßen aufzulecken.
Hast du's auf solchen Strauß zu wagen Lust?
(vv. 2355-69)

[Mi manda Achille, o regina, il figlio della Nereide incoronata di giunchi, e ti fa sapere questo per mia bocca: poiché nutri il desiderio di condurlo prigioniero nella tua patria, mentre lui vorrebbe condurre te nella propria, egli ti sfida a scendere ancora una volta in campo, a un combattimento per la vita e per la morte, in cui la spada, bronzea lingua del destino, decida al cospetto degli dèi equanimi chi dei due, tu o lui, secondo il loro sacro verdetto sia degno di mordere la polvere ai piedi dell'avversario. Ti senti di affrontare questo certame?].

Il proposito di Achille è chiaro: il duello, la lotta, lo scontro sono l'unico modo per dis*ambiguare* le dinamiche con Pentesilea. Essi possono esistere solo come avversari; uno deve prevalere e l'altro soccombere. Le parole del messaggero diventano profetiche quando la spada viene paragonata ad un lingua che pronuncerà la volontà degli dèi. Ma le parole non sono affidabili come la presenza diretta e possono essere fraintese esattamente come le divinità che annunciano la loro esistenza nelle guerre e nelle imprese degli uomini mortali. Ed è, infatti, un fraintendimento l'espediente destinato a causare la tragedia: Achille vuole sì fare prigioniera Pentesilea, concedendole però la vittoria senza dar battaglia. Ma Pentesilea ignora le vere intenzioni dell'eroe greco e si presenta a duello colma di ira e di furia devastatrice, fiancheggiata da bestie feroci, pronte ad annientare il

figlio di Peleo. La scena è straziante: due innamorati che mal interpretano l'uno le motivazioni dell'altra come si evince dalle parole di Achille a Diomede:

> Beim wolkenrüttelnden Kroniden,
> Sie tut mir nichts, sag ich! Eh' wird ihr Arm,
> Im Zweikampf gegen ihren Busen wüten,
> Und rufen: »Sieg!« wenn er von Herzblut trieft,
> Als wider mich! – Auf einen Mond bloß will ich ihr,
> In dem, was sie begehrt, zu Willen sein;
> Auf einen oder zwei, mehr nicht: das wird
> Euch ja den alten, meerzerfreßnen Isthmus
> Nicht gleich zusammenstürzen! – Frei bin ich dann;
> Wie ich aus ihrem eignen Munde weiß,
> Wie Wild auf Heiden wieder; und folgt sie mir,
> Beim Jupiter! ich wär ein Seliger,
> Könnt ich auf meiner Väter Thron sie setzen.
> (vv. 2471-82)

> [In nome del Cronide che scuote le nubi, lei non mi farà niente, ti dico! Prima di volgersi contro di me, il suo braccio si batterà in duello contro il suo petto, e griderà: «Vittoria!» quando gronderà del sangue versato dal suo cuore! Solo per una luna voglio compiacerla in ciò che desidera; per una luna o due, non di più: questo non basterà certo a far crollare il vostro vecchio istmo corroso dal mare! Poi sarò libero, lo so dalle sue stesse labbra, come la selvaggina nei boschi; e se lei mi seguisse, per Giove, sarei felice di farla sedere sul trono dei miei padri.]

Achille pronuncia parole di conciliazione volendosi identificare con Pentesilea: "Solo per una luna voglio compiacerla in ciò che desidera, per una luna o due [...]", ma non si rende conto che questo immedesimarsi nella mente e nel cuore della guerriera lo condurrà alla morte dato che Pentesilea, a sua volta, si identifica con l'eroe greco, assumendo un ruolo di superiorità e riservandogli lo stesso destino che egli riserva a Ettore.

È quindi di fondamentale importanza rilevare che il duello tra Pentesilea e Achille non contribuisce a creare nette distinzioni, bensì prolunga quello stato di ambiguità che l'eroe greco crede di dissipare tramite uno *Zweikampf*. Ma il duello kleistiano è ambiguo poiché è libido e violenza; *Geschlechtstrieb* e oggettificazione del desiderio si mischiano caoticamente, pur rimanendo onnipresenti all'interno dell'opera (Stella, 2020, pp. 127-130). È questa la profonda verità che Kleist rivela per mano di Pentesilea: la lotta tra

maschile e femminile, il duello che nasce per appianare le divergenze di genere, non garantisce l'eliminazione della *Zweideutigkeit*. Ne consegue infatti che, al termine della lotta, non si comprenda chi tra i due combattenti sia il vincitore metaforico dello scontro. L'unica certezza è che Pentesilea riesce a smantellare la teoria dei poli opposti su cui si fonda il pensiero greco di matrice maschilista e patriarcale. Pentesilea è una figura indecifrabile ed è grazie al suo carattere enigmatico e sibillino che non rientra nelle definizioni dei Greci. Le parole di Antiloco sono emblematiche:

> Falls du daher Gewißheit dir verschafft,
> Daß nicht mit Hülfe der Dardanerburg
> Penthesilea naht, woll er, daß ihr
> Sogleich, um welchen Preis gleichviel, euch wieder
> In die argivische Verschanzung werft.
> Verfolgt sie euch, so werd er, der Atride,
> Dann an des Heeres Spitze selber sehn,
> Wozu sich diese rätselhafte Sphinx
> Im Angesicht von Troja wird entscheiden.
> (vv. 200-8)

> [Se dunque hai raggiunto la certezza che Pentesilea non viene per portare rinforzi alla rocca dei Dardani, l'atride vuole che vi affrettate subito, a qualunque costo, a far ritorno alle postazioni argive. Nel caso che lei vi insegua, allora sarà l'Atride stesso, alla testa del suo esercito, a vedere con i propri occhi quale partito prenderà questa sfinge enigmatica una volta arrivata dinanzi a Troia.]

Antiloco paragona Pentesilea ad una Sfinge, figura mitologica per metà donna e per metà animale, ed evidenzia il suo carattere duplice, impossibile da incasellare nella polarizzazione greca. Ciò la rende diversa dall'ideale femminile 'romanzesco' personificato da *Miss Sara Sampson*, ma la accomuna maggiormente a un altro personaggio lessinghiano: Marwood, denotata da una sfera interiore ed esteriore spesso sovrapponibili e capace di assumere diversi ruoli di genere.

Come sottolineato poc'anzi, Pentesilea infrange la marcata diversità di genere che il sistema greco cerca di imporle ed enfatizza l'ambiguità che la rende un'eroina così imperscrutabile. Per non adeguarsi a un sistema di genere maschilista, la regina delle Amazzoni evade da tale schema senza identificarsi chiaramente con nessuno dei due poli contrastanti: non è totalmente donna o totalmente uomo, né maschile né femminile, né

umana né bestia. Pentesilea si alterna tra un'estremità e l'altra, transitando da orizzonte a orizzonte, da polo a polo, in perenne antitesi e profonda contraddizione, riaffermando e, simultaneamente, distruggendo il *two-sex model*.

Alla luce di quanto detto, è possibile affermare che il concetto del 'terzo sesso' che il personaggio di Pentesilea sembra inizialmente veicolare non sia altro che una rappresentazione violenta e distruttiva della polarità che alberga nell'eroina. Le Amazzoni, originariamente identificate come terzo elemento tra Greci e Troiani, vengono, di fatto, assimilate in questa dicotomia e tale polarizzazione viene esemplificata dal combattimento tra Achille e Pentesilea.

Il suicidio di Pentesilea, infatti, rappresenta l'unione finale dei due poli, giacché è sia carnefice sia vittima. Tale unione, tuttavia, non ha nulla a che vedere con la complementarità e l'armonia che il modello bi-sessuale prevede e vorrebbe attribuirle. La *Pentesilea* di Kleist mostra piuttosto la catastrofe che in esso risiede, il suo potere distruttivo e omologante. La teatralità che contraddistingue Pentesilea non è assimilabile a quella di Marwood, ad esempio. I connotati teatrali dei personaggi lessinghiani esistono per sovvertire il modello bi-sessuale, mentre in Kleist il sovvertimento di questo modello non viene determinato da un modello contrapposto, ossia da fattori esterni, bensì viene generato dalle emozioni e dai sentimenti che i protagonisti provano. Tale sovvertimento proviene, quindi, dall'interno e smaschera le profonde contraddizioni e incongruenze che il paradigma di genere basato su concezioni polarizzate tende a presentare.

Conclusioni

I testi letterari analizzati di Lessing, Goethe e Kleist contribuiscono a mutare e a integrare i dibattiti dell'epoca sulle tematiche di genere, costruendo un dialogo tra la letteratura coeva e quella classica. L'ambiguità di genere e il sovvertimento dei ruoli mostrato dai personaggi rappresentano i temi principali che gli autori citati pongono al centro del proprio pensiero filosofico, rivelandosi cruciali per la comprensione della cultura di questo periodo. Infatti, assistiamo alla nascita di figure femminili a tutto tondo, non più in funzione dello sguardo maschile, ma soggetti autonomi e artefici del proprio destino che diventano il veicolo di una nuova visione sociale volta a creare un'identità politica ed esistenziale non solo per le donne, ma anche per gli uomini. Nel corso dei secoli, fino alla nostra epoca, anch'essi hanno sempre più contestato un incasellamento identitario assegnato dalla società. Come accadde per le donne, anche gli uomini iniziano a subire, o per meglio dire, a manifestare emozioni tipiche del dissidio interiore, della sofferenza, della ghettizzazione che danno luogo a un potente e sovversivo confronto con il sé, una riflessione personale che elude il *pattern* patriarcale. Ne consegue che la condizione sociale delle donne (ma in verità anche degli uomini, poiché sono la relativa controparte a esse indissolubilmente legata) e le dinamiche di genere concorrono a plasmare i caratteri identitari all'interno delle opere.

Nel capitolo su Lessing osserviamo come la sessualità femminile nel diciottesimo secolo rappresenti una minaccia per la società borghese. La condotta invereconda e lasciva della nobiltà viene contrastata dai cittadini borghesi tramite le virtù e il senso etico delle proprie mogli e figlie. Solo così, infatti, *der bürgerliche Mann* può ambire alla superiorità morale nei confronti di un'aristocrazia dai principi degenerati. Tuttavia, la violazione carnale sulla donna coincide con la perdita di tale superiorità ed è su questo costrutto che tutta l'ideologia (maschile) si fonda. Per questo motivo, non ci si deve stupire che la sessualità femminile fosse un argomento taciuto e che i padri borghesi proteggessero la virtù delle proprie figlie fino al matrimonio con il giusto candidato.

È proprio a causa di questa forma di controllo che il destino di Emilia è ineluttabilmente segnato. Nel momento in cui la sua sessualità viene risvegliata, la protagonista capisce che non sarà possibile porle un freno qualora venisse tentata dagli intrighi del seduttore. La passione è esplosa in lei, violenta e incontrollabile. Tuttavia, assecondare i propri appetiti carnali significherebbe screditare non solo se stessa, ma anche la sua famiglia essendo ancora una donna nubile. La superiorità morale è talmente importante per lei che preferisce

morire piuttosto che vederla infangata. È questo il fattore scatenante che fa scacco matto alla morale borghese e apre le porte ad una ribellione di genere che ritroviamo anche in *Miss Sara Sampson* e *Minna von Barnhelm*. Nel capitolo dedicato, infatti, vengono analizzate le dinamiche in base a cui i personaggi teatrali, Marwood e Minna, mettono in crisi la distinzione tra interiorità ed esteriorità in relazione al maschile e al femminile.

Nel capitolo su Goethe, notiamo che anche Ifigenia rappresenta un esempio di donna che non si attiene ai costumi dell'epoca. L'eroina si fa portavoce di un messaggio di incredibile modernità, esprimendo la condizione di subordinazione, accettazione e rassegnazione delle donne. Aderisce senza dubbio all'immagine dell'anima bella (*schöne Seele)* che il sistema patriarcale le imputa, non limitandosi tuttavia a rivestirlo passivamente, ma rivoluzionandolo nel corso dell'opera dato che, in fondo, riesce a compiere un'impresa eroica. Eroicità e umanità non sono contrapposte, bensì confluiscono armoniosamente nella sua figura. La sacerdotessa è in grado di stravolgere i rapporti tra i Greci e i barbari semplicemente *rifiutandosi* di imbrogliare e derubare il re di Tauride. Attraverso un rifiuto, una presa di posizione morale drasticamente umana, si rivoluzionano le sorti della vicenda.

La sovrapposizione dei ruoli maschili e femminili è lampante anche in Torquato Tasso. Nel capitolo viene sottolineato come la figura della principessa sia connotata da caratteristiche tradizionalmente maschili: il raziocinio, la mente che vince sulle passioni e la verità inconfutabile. La principessa è costretta ad ammettere che un mondo fatto di superficiali apparenze non conosce felicità; tale lucidità di ragionamento si percepisce in numerosi dialoghi tra Eleonora d'Este e il Tasso. Inoltre, mentre la protagonista si dimostra figura dispensatrice di consigli, il poeta (la figura maschile) si rivela un individuo disorientato, incline alle proprie paure e incertezze, la cui dimensione travagliata e sognante verrà stravolta dall'ambizione e dall''egoismo' del personaggio femminile.

Nel capitolo su Kleist, ma in parte anche in quello dedicato a Goethe, è possibile osservare la tendenza per cui figure come Pentesilea, Achille o Ifigenia siano sradicate dalla tradizione estetica classica e divengano l'oggetto di studi di genere che si discostano parzialmente dalle tradizionali considerazioni letterarie, riuscendo a inserirsi in un ambito sociale e culturale. Sebbene gli autori sopracitati non siano gli unici a occuparsi di queste tematiche durante il periodo storico preso in esame, essi riescono ad indagare gli aspetti inerenti all'identità di genere da prospettive differenti. La mancanza di ruoli fortemente connotati, lontani da atteggiamenti e attitudini univoci, è in netta contrapposizione ai canoni sociali che fino a quel momento le società europee avevano imposto. Nella letteratura come nell'arte, nella scienza come nella filosofia, per la cultura tedesca dell'età di Goethe strategico e fondativo è soprattutto il confronto con il diverso da sé, che non si

esaurisce in una diversità o in una generica 'tolleranza' di matrice illuminista, ma cerca esplicitamente una sintesi che evidenzi la concrescenza tra le culture, le letterature e le storie. Per comprendere la diversità che queste eroine incarnano, è sufficiente pensare all'Ifigenia 'umanista' e alla Pentesilea femminista, figure che personificano la rottura con la tradizione epica e che si contrappongono alle proprie sorelle classiche. D'altro canto Pentesilea è la donna che rompe il patto sociale instaurato nella società amazzone. In lei non v'è altro che passione e inconscio, che in Kleist però è onnisciente. La razionalità che rende Ifigenia "verteufelt human" è del tutto assente nell'eroina kleistiana che si toglie la vita con un'arma irrazionale.

Ne *La marchesa di O…*, leggiamo di un personaggio che, malgrado la discendenza aristocratica, decide di allontanarsi dalla casa familiare. Vuole essere indipendente e pubblica un annuncio: così facendo rende pubblico il fatto inaudito, non lo tiene nascosto, come era abitudine procedere nelle famiglie aristocratiche quando si verificava qualcosa di inconveniente e di turpe. Kleist pone l'accento, ancora una volta, sul mutamento, su come le relazioni possano essere modificate dal loro stato naturale ed evolvere grazie all'intenzionalità, alla presa di coscienza. Il comportamento della marchesa non è filisteo, al contrario incarna un grande senso di anticonformismo se paragonato alla società in cui è nata e cresciuta. La *Zucht*, l'obbedienza passiva e il buon costume sono condizioni prive di attrattiva da parte di questi autori. Di conseguenza, le donne che scaturiscono dalle loro produzioni sono figure autorevoli e affascinanti, capaci di essere argute filosofe, umaniste strateghe e amanti sanguinarie.

Le protagoniste femminili, idealizzate dalla società come personificazioni della natura o della virtù, divengono soggetti critici, allontanandosi da quel sistema che le vede unicamente come oggetti sessualmente desiderabili e socialmente repressi. I divieti, le norme prescrittive, le manifestazioni di potere da parte degli uomini vanno a infrangersi contro lo straordinario muro della donna istruita, belligerante e sovversiva.

Queste opere sono, a mio avviso, anticipatorie ed emancipatorie poiché mostrano discorsi di genere in cui le contraddizioni in termini, il distaccamento dal canone e la rinegoziazione del concetto di soggettività superano il conformismo. Le *pièces* trattate mettono in discussione i luoghi comuni culturali relativi all'identità femminile e al ruolo della donna e rappresentano un *locus* letterario per interfacciarsi con un discorso ideologico sulla femminilità letteraria nel XVIII secolo che non solo è rivoluzionario nell'epoca storica a cui si riferisce, ma che va, altresì, al di là del suo tempo.

L'interazione tra teorie femministe, di psicoanalisi e filosofia postmoderna contribuisce a dare forma a nuove considerazioni sull'Io, sul genere, sulla conoscenza, sulle strutture

sociali e sulla cultura come processi, senza dover ricorrere necessariamente a concezioni lineari, gerarchiche o binarie. Pertanto, se le analisi testuali condotte si concentrano principalmente sulla questione delle relazioni di genere correlate al desiderio di conoscenza e di verità, ciò non significa in alcun modo che altri aspetti della costruzione del soggetto siano esclusi. Ciò che è importante per l'indagine sui testi di Lessing, Goethe e Kleist sono quei frangenti in cui i personaggi non adempiono più ai ruoli assegnati secondo l'ordine naturale dei sessi, in cui non possiedono più un'identità di genere scontata ma provocano, piuttosto, interruzioni del canone, stravolgimenti della natura.

Le protagoniste femminili delle opere selezionate attuano delle nuove *pratiche* sociali e discorsive, innescando dei processi volti a modificare il contesto nel quale sono inserite. Tali pratiche generano effetti che sono difficilmente prevedibili ma che concorrono a creare nuove soggettività, mostrando l'arbitrarietà dei ruoli e delle relazioni tra soggetti maschili e femminili. In questo modo, i crismi culturali vengono rinegoziati dalle istanze identitarie di ogni individualità e contribuiscono a decostruire e trasformare l'identità di genere predeterminata. Questo slittamento determina, infatti, un proliferare di identità che non solo si pongono in posizione antitetica rispetto ai canoni dell'eroe tradizionale (maschile), bensì lo decompongono, lo integrano e lo completano, assegnandogli una nuova forma e una struttura che si plasma dall'interno e non dall'esterno.

La messa in discussione di un ruolo identitario canonico parte da una prospettiva femminile ed è caldeggiata da eroine che, tramite le loro azioni e parole, sottolineano la complessità e la plurivocità delle diverse *Geschlechtsidentitäten*; la natura sfaccettata dell'identità consente approcci variegati e spunti di riflessione profondi. Ne consegue che il presupposto secondo cui ogni individuo possiede un solo e unico spettro di genere crolla sotto l'illuminante considerazione che i comportamenti e gli atteggiamenti interpersonali possono mutare e assumere i ruoli dell'altro sesso e, così facendo, alterare e modificare i punti di vista del soggetto, la sua essenza e la sua interiorità. Non si può quindi non rifiutare la tradizionale concezione identificativa che tende a incasellare l'individuo all'interno di caratteristiche ben definite e unicamente orientate al genere. Ho potuto constatare che Lessing, Goethe e Kleist sono stati interpretati dalla critica come autori capaci di discostarsi da tali posizioni, riuscendo quindi a occuparsi dell''altro' in un'ottica inedita. La lettura approfondita delle opere e lo studio delle loro protagoniste come Minna von Barnhelm, Ifigenia, Pentesilea, la marchesa di O, ecc. confermano che i personaggi femminili citati sono infatti, a loro modo, indipendenti e autorevoli rispetto alle relative controparti maschili che appaiono, in realtà, impreparate a riconoscere e interiorizzare un lento, seppur inesorabile, rovesciamento di poteri e valori. Non a caso, la prima

impressione che ho colto nelle figure maschili è stata smarrimento e confusione piuttosto che odio o rabbia.

Ascoltare le voci dei personaggi femminili in questi testi maschili e analizzare il loro comportamento all'interno di una cultura patriarcale potrebbe dimostrare quanto le loro azioni, decisioni e parole siano resilienti, innovative e metaforicamente sconvolgenti. I dialoghi e le azioni delle protagoniste femminili sembrano trasudare una feroce rettitudine, accompagnata da un'implacabile indole sovversiva nella, solo apparente, osservanza dei precetti maschili. Nei testi scelti (scritti da uomini), le voci delle figure femminili e le loro azioni all'interno di una cultura e società patriarcale dimostrano che la resistenza e lo spirito di iniziativa trovano grande espressione. Non solo nella trama, ma anche nei dialoghi le protagoniste sfoggiano una solida integrità accompagnata da una forza innovatrice, capace di riscattare i destini sociali e letterari.

In tutte le opere citate, la *performance* teatrale è connessa alla funzione telescopica dell'intertestualità. Analogamente al teatro, che consente la presenza simultanea di attore e ruolo, l'intertestualità unisce il testo e l'intertesto in un disegno tale per cui non esistano più sotto forma di entità divise; lo stesso accade per le diverse *Geschlechtsidentitäten*. Il genere, difatti, non è qualcosa che un individuo possiede né è possibile affermare che venga univocamente imposto dalla cultura in cui si sviluppa. Il genere è il frutto di relazioni umane, in perenne trasformazione, e soggetto ai modelli storici e letterari che lo hanno preceduto. È stato mostrato come il testo letterario dia vita a un concetto di genere incline al mutamento e, allo stesso tempo, legato alla cultura. Le dimensioni interculturali e trans-storiche delle opere letterarie prese in esame non forniscono unicamente un dialogo tra esperienze differenti e approcci teorici al *gender*, bensì un punto di vista innovativo dal quale osservarlo. Il risveglio di una soggettività molteplice e la ricerca di una nuova identità, insieme al sovvertimento e alla reinvenzione delle forme, contribuiscono alla creazione di un filo conduttore capace di legare le figure femminili a un nuovo soggettivismo intragenere e di porle sotto l'egida di una spiazzante modernità.

Bibliografia

Aikin, Judith P., (1987) "Who Learns a Lesson? The Function of Sex Role Reversal in Lessing's Minna von Barnhelm." *Women in German Yearbook* 3: pp. 47–61. http://www.jstor.org/stable/20688685.

Allan, Seán, *The Plays of Heinrich von Kleist: Ideals and Illusions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Alvaro, Corrado, Euripides, Franz Grillparzer, Maria Grazia Ciani, Lucius Annaeus Seneca, Alvaro, Corrado Alvaro, et al, *Medea: variazioni sul mito*. 2. ed. ampliata. Venezia: Marsilio, 2003.

Amann, Wilhelm, *Heinrich von Kleist: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: Suhrkamp BasisBiographien, 2011.

Angress, K. Ruth, "Kleist's Nation of Amazons." *Positionen 1. Beiträge zur Germanistik. Heinrich von Kleist, 1777-1811*. Ed. Peter Horn: 1978.

— (1968) "The Generations in Emilia Galotti". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 43:1, pp. 15-23. DOI: 10.1080/19306962.1968.11754698.

Ascarelli, Roberta, "Kasperl alla corte di Guastalla. Note sul personaggio di Marinelli", in *Studia theodisca I Gotthold Ephraim Lessing*, (a cura di) Fausto Cercignani, Milano, 1994, pp. 241-61.

Bakhtin, M. Michail, (2021) «AUTHOR AND HERO IN AESTHETIC ACTIVITY», in *Early Philosophical Essays*, a c. di Michael Holquist e Vadim Liapunov (New York, USA: University of Texas Press), pp. 4-256, https://doi.org/doi:10.7560/704114-003.

Barbera, Sandro, *Goethe e il disordine. Una filosofia dell'immaginazione*. Venezia: Marsilio, 1990

Barner, Wilfried, *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung*. München: Beck, 1975.

Bartels, Siegfried, *Vermittlung der Gegensätze in der Dichtung Heinrich von Kleists. Bürgerliche Subjektivität im Konflikt mit höfischen Machtverhältnissen*. Frankfurt am Main, 1973.

Basedow, Johann Bernhard, *Elementarwerk*, Ed. Th. Fritzsch/G. Olms. Hildesheim/New York, 1972.

Becker-Cantarino, Barbara, (2000) "Lessing, 'Der Misogyne'. Sexualität Und Maskerade in Lessings Frühen Lustspielen." *Monatshefte* 92, no. 2: pp. 123–38. http://www.jstor.org/stable/30153878.

Begemann, Christian, (1999) “Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.” *Aurora*, 59.

Belsey, Catherine, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Greenblatt, Fiction, 1985.

Benbow, Heather Merle, *The beginnings of modern gendered discourse in late eighteenth-century Germany : literary, philosophical, and popular portrayals of female orality*. Lewiston, NY [u.a.]: Edwin Mellen Press, 2009.

Berger, Thomas, *Der Humanitätsgedanke in der Literatur der deutschen Spätaufklärung*. (Jenaer germanistische Forschungen N.F. 27) Winter: Heidelberg, 2008.

Berroth, Erika, *Geschlecht-Erkenntnis-Wirklichkeit*. New York: Peter Lang, 2003.

Bingjun, Wang, (2006) “Wahrnehmung, Begehren Und Performativität in Lessings Bürgerlichen Trauerspielen.” *Zeitschrift Für Germanistik* 16, no. 2: pp. 240–58. http://www.jstor.org/stable/23978720.

Borchmeyer, Dieter, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*, Kronberg/Ts: Athenäum, 1977.

— *Weimarer Klassik: Portrait einer Epoche*. Weinheim: Beltz, 1994.

— (2005) “What Is Classicism?” *The Literature of Weimar Classicism*, edited by Simon Richter, vol. 7, Boydell & Brewer, pp. 45–61. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt820qv.7. Accessed 4 Dec. 2023.

Böschenstein, Bernhard, (1991) “Der ‘Gott der Erde.’ Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin.” *Kleist-Jahrbuch*, pp. 169-181.

Brandstetter, Gabriele, “*Penthesilea*. ‘Das Wort des Greuelrätsels’. Die Überschreitung der Tragödie”, in: *Interpretationen. Kleists Dramen*, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam 1997, pp. 75-115.

Buchholz, Arend, *Die Geschichte der Familie Lessing*, 2 voll., Berlin: von Holten, 1909.

Burckhardt, Sigurd, (1956) “Die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit: Goethes ‘Iphigenie’”. In: *Monatshefte* 48, pp. 49-71.

Butler Judith, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del “sesso”.* Trad.: Capelli S., Milano: Feltrinelli, 1996.

— *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità.* (1990) Trad.: Sergia Adamo. Roma-Bari: Laterza, 2017.

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

— *Heinrich von Kleist Opere*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, i Meridiani, 2011.

Chaouli, Michel, (2004) "Irresistible Rape: The Lure of Closure in 'The Marquise of O. . . . '." *The Yale Journal of Criticism*, vol. 17 no. 1, pp. 51-81. *Project MUSE*, https://doi.org/10.1353/yale.2004.0002.

Charlier, Robert. e Lottes Günther, *Kanonbildung: Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität*. Aufklärung und Moderne. Wehrhahn, 2009.

Cocalis, L. Susan e Klüger Ruth, (1998) "Frauen lesen anders." The German Quarterly 71, p. 85.

Code, Lorraine, *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

Cometa Michele, *L'età di Goethe*, Roma: Carocci, 2006;

Congregati, Sara, a c. di, (2000) *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*. "La sintesi di umano e divino nella traiettoria goethiana che congiunge il Prometeo stürmeriano all'Ifigenia della Hochklassik.", (Firenze University Press), https://doi.org/10.36253/978-88-5518-129-7.

Croce, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia*, (a cura di Giuseppe Galasso) Milano: Adelphi, 1993.

Dane, Gesa, *Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart: Reclam, 2002.

Dann, Otto, (1992) "Eine Höfische Gesellschaft Als Lesegesellschaft." *Aufklärung* 6, no. 1, pp. 43-57. http://www.jstor.org/stable/24361208.

Dawson, P. Ruth, (1986) "'And this shield is called- self-reliance': Emerging Feminist Consciousness in the Late Eighteenth Century," in *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History,* ed. Ruth-Ellen B. Joeres and Mary Jo Maynes. Bloomington: Indiana Univ. Press, p. 157-74.

Draesner Ulrike, *Heimliche Helden*, Monaco: Luchterhand Literaturverlag, 2013.

Dreitzel, Hans Peter, *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Eine Pathologie des Alltagslebens*. Stuttgart: DTV Deutscher Taschenbuch, 1980.

DuBois, Page, *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982.

Duden, Barbara, *Geschichte unter der Haut: ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.

Dülmen, Andrea, van, (Hg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*. München, 1992.

Durrani, Osman, (1989) “Love and Money in Lessing’s "Minna von Barnhelm.” *The Modern Language Review* 84, no. 3: pp. 638–51. https://doi.org/10.2307/3732430.

Durzak, Manfred, (1969) “Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti”. *Lessing Yearbook*, 1, pp. 60-87.

— Äußere und innere Handlung in ‘Miß Sara Sampson’. Zur ästhetischen Geschlossenheit von Lessings Trauerspiel. *Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch* 44, pp. 47–63 (1970). https://doi.org/10.1007/BF03375177.

— (1973) “Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanais. Zur Funktion des Mythologischen in Kleists *Penthesilea.*”, *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, pp. 354-370.

Dyer, Denis, *The Stories of Kleist: A Critical Study*. New York: Holmes and Meier Publishers, 1977.

Fattorini, Vania, *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere* (Firenze University Press, 2012), https://doi.org/10.36253/978-88-6655-059-4.

Fick, Monika, (2002) “Lessing-Handbuch : Leben-Werk-Wirkung.” *Modern Language Review 97*: 1017.

Fink, Gonthier-Louis, (2000) “Das Käthchen von Heilbronn oder das Weib, wie es seyn sollte: Ein Rittermärchenspiel.” *Käthchen und seine Schwestern: Frauenfiguren im Drama um 1800*. Heilbronn, Germania: Stadtbücherei, pp. 9-37.

Finkelde, Dominik, (2009) “Normativität Und Transgression: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* Und Die Obszöne Unterseite Des Gesetzes.” *German Studies Review* 32, no. 3: pp. 569–89. http://www.jstor.org/stable/40574867.

Foucault, Michel, *Nascita della clinica. Un’archeologia dello sguardo medico*. Trad.: Alessandro Fontana. Torino: Einaudi editore, 1998.

— *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*. Trad.: Alcesti Tarchetti. ET Saggi. Torino: Einaudi editore, 2014.

— *La Storia della sessualità. La volontà di sapere.* Vol. 1. Trad.: Pasquale Pasquino, Giovanna Procacci. Milano: Feltrinelli editore, 2013.

Frevert, Ute, “*Mann und Weib, und Weib und Mann.*” *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: Beck, 1995.

Frevert, Ute, Juergen Kocka, and Loredana Melissari, (1984) “LA BORGHESIA TEDESCA NEL XIX SECOLO. LO STATO DELLA RICERCA.” *Quaderni Storici* 19, no. 56 (2), pp. 549-72. http://www.jstor.org/stable/43777897.

Fricke, Gerhard, "Bemerkungen zu Lessings und *Miss Sara Sampson*." *Festschrift für Josef Quint anläßlich seines 65. Geburtstages überreicht*. Ed. Moser et al. Bonn: Semmel, 1964.

Fridrich, M. Raimund, «Sehnsucht nach dem Verlorenen». *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*. Bern [u. a.]: Peter Lang, 2003.

Fries, Thomas, (1976) "The Impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclo's *Liaisons Dangereuses* and Kleist's *Marquise von O*...)", *Modern Language Notes* 91, pp. 1296-1326.

Frömmer, Judith, *Vaterfiktionen: Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*, Münche: Fink, 2008.

Frye, Lawrence O., (1992) "Kleist's 'Prinz Friedrich von Homburg': A Comedic Lighting of Political Icons." *Colloquia Germanica* 25, no. 3/4: pp. 229–54. http://www.jstor.org/stable/23981196.

Fülleborn, Ulrich, (1986) "'Der Gang der Zeit von Anfang.' Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer." *Kleist-Jahrbuch*, pp. 63-80.

Garmann, Gerburg, (1995) "Dichterkrone vs. Bürgerkrone: Vom Aufklärerischen Mitleidsdiskurs Zum Höfischen Selbstmitleid in Goethes Tasso." *The German Quarterly* 68, no. 1: pp. 32–44. https://doi.org/10.2307/408020.

Gedike, Friedrich, *Über Berlin. Briefe 'Von Einem Fremden' in der Berlinischen Monatsschrift 1783-1785*, ed. Harald Scholtz. Berlin: Colloquium Verlag, 1987.

Geitner, Ursula, (1990) "Die 'Beredsamkeit des Leibes'. Zur Unterscheidung von Bewußtsein und Kommunikation im 18. Jahrhundert." *Das Achtzehnte Jahrhundert* 14.2: pp. 181-95.

Gerber, Richard, (1965) "Vom Geheimnis der Namen: Eine onomastische Studie über Lessings dramatisches Werk." *Neue Rundschau* 76, 573-686.

Geyer, Paul, (2022) "L'ESPRIT FRANÇAIS ENTRE LE *SPIRITO* ITALIEN ET LE *GEIST/WITZ* ALLEMAND." *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 122, no. 3: pp. 533–42. https://www.jstor.org/stable/27158866.

Gilligan, Carol, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 1982.

Goethe, von, Johann, W., *Ifigenia in Tauride* (1787), cura, trad., introduzione e note di Roberto Fertonani, Milano: Garzanti, 2016. Testo bilingue.

— *Torquato Tasso* (1780), a cura di Eugenio Bernardi, trad. e note di Cesare Lievi, Letteratura universale/Gli Elfi, Marsilio editori: Venezia, 2001. Testo bilingue.

— *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände, Abteilung I und II, hg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 – Berlin, 2013.

Golz, Jochen, (gennaio 2011) «Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.», *Goethe-Jahrbuch* 128.

Graham, Ilse, *Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*. Berlin: de Gruyter, 1977.

Grawe, Christian, *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Torquato Tasso*. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2003

Groult Benoïte, *Ainsi soit Olympe de Gouges: La déclaration des droits de la femme et autres textes politiques*. Parigi: Grasset, 2013.

Gustafson, Susan E., *Absent Mothers and Orphaned Fathers: Narcissism and Abjection in Lessing's Aesthetic and Dramatic Production.* Detroit: Wayne State University Press, 1995.

— (1993) "Beautiful Statues, Beautiful Men: The Abjection of Feminine Imagination in Lessing's Laokoon." *PMLA* 108, no. 5: pp. 1083–97. https://doi.org/10.2307/462987.

Haag, Ingrid, (2014) "Über die 'Wahrheit' der weiblichen Natur und wie diese auf der Bühne des bürgerlichen Trauerspiels Lügen gestraft wird". *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 67 | 2014: 123-136. DOI: 10.4000/ceg.1738.

Hackert, Fritz, *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist - Prinz Friedrich von Homburg*. Stuttgart: Reclam, 1981.

Hart, K. Gail, (1990) "A Family without Women: The Triumph of the Sentimental Father in Lessing's Sara Sampson and Klinger's Sturm und Drang." *The Lessing Yearbook 22*, pp. 13-32.

Hausen, Karin, "Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' - eine Spiegelung der Dissonanzen von Erwerbs- und Familienleben." *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas.* Ed. Werner Conze. Stuttgart: Klett, 1976.

Hederich, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexicon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Heitner, Robert, R., (1953) "Emilia Galotti: An Indictment of Bourgeois Passivity." *The Journal of English and Germanic Philology,* vol. 52, No. 4: pp. 480-490. https://www.jstor.org/stable/27713594.

— (1980) "Goethe's Ailing Women." *MLN* 95, no. 3: pp. 497–515. https://doi.org/10.2307/2906687.

Henkel, Arthur, (1962) „Iphigenie auf Tauris“. In: Benno von Wiese (Hrsg.): *Das deutsche Drama*. Düsseldorf, pp. 169-192.

Hess, Jonathan, *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*. Detroit: Wayne State University Press, 1999.

Hinderer, E. Walter, *Kleists Dramen: Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1981.

Hippel, Theodor Gottlieb, *Sämtliche Werke*. 14 Bände, Berlin 1828-1839. Berlin: Nachdruck Berlin, 1978.

Hochholdinger-Reiterer, Beate, *Kostümierung der Geschlechter : Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. *Das achtzehnte Jahrhundert : Supplementa ; 18*. Göttingen: Wallstein, 2014.

Hofmann, Hasso, (1987) “Individuum und Allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleist’s *Penthesilea* und *Prinz von Homburg*.” *Kleist-Jahrbuch*, pp. 137-163.

Honegger, Claudia, *Die Ordnung der Geschlechter*. *Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*. Frankfurt a.M./New York: Suhrkamp, 1991.

Horn, Peter, *Heinrich von Kleists Erzählungen: Eine Einführung*. Regensburg: Scriptor Verlag, 1978.

Hubbs, C. Valentine, (1970) “The Plus and Minus of Penthesilea and Käthchen.” *Seminar 6*, pp. 187-194.

Jacobi-Dittrich, Juliane, *Einleitung zu “Theodor Gottlieb von Hippel: über die Bürgerliche Verbesserung der Weiber”*, Potsdam: Zweitveröffentlichungen der Universität Potsdam: Humanwissenschaftliche Reihe (paper 218), 2010.

Jacobi, Juliane, (2000) Friedrich Schleiermachers “Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen”. *Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte als Geschlechtergeschichte* - In: Zeitschrift für Pädagogik 46, 2, pp. 159-174 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-68888 - DOI: 10.25656/01:6888

Janz, Rolf-Peter, (1979) “‘Sie ist die Schande ihres Geschlechtes:’ Die Figur der *femme fatale* bei Lessing.” *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 23, pp. 207-221.

Jin, II-Sang, *Die gesellschaftlichen Formationen in Heinrich von Kleists Erzählungen*. Frankfurt am Main, 1997.

Jordanova, Ludmilla, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Kellermann, Karina e Stauf, Renate, (1998) "Exzeptionelle Weiblichkeit und gestörte Ordnung", *Archiv für Kulturgeschichte* 80, n. 1 (1 giugno): pp. 143-92, https://doi.org/10.7788/akg.1998.80.1.143.

Kestner, Dana, *Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, https://doi.org/doi:10.1515/9783110331479.

Kittler, Friedrich, (1977) "Erziehung ist Offenbarung". Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen." *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 21, pp. 111-137.

Kittler, Wolf, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*. *Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg: Rombach, 1987.

Kleist, Heinrich, von, *Pentesilea*. Collana dei classici tedeschi (testo a fronte): Gli Elfi. Venezia: Marsilio Editori, 2008.

— *Das Käthchen di Heilbronn*. Collana dei classici tedeschi (testo a fronte): Gli Elfi. Venezia: Marsilio Editori: 2008.

— *Il principe di Homburg*. Collana dei classici tedeschi (testo a fronte): Gli Elfi. Venezia: Marsilio Editori: 2006.

— *Anfitrione*, trad. it. di Roberta De Monticelli, in H. v. Kleist, *Opere*, (testo a fronte) Milano: Mondadori: 2011.

— *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

Koloch, Sabine, *Frauen, Philosophie und Bildung im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: Trafo Verlag Weist, 2010.

Koschorke, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München: Brill/Fink, 2003.

Kovach, A. Thomas, "Lessing, Oliver Goldsmith, and the Tradition of Sentimental Comedy." *Lessing and the Enlightenment*. Ed. Alexej Ugrinsky. New York: Greenwood Press, 1986.

Kristeva, Julia, "Word, Dialogue and Novel." *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.

Krueger, Werner, (1984) "Rolle und Rollenwechsel: Überlegungen zu Kleists *Marquise von O...,*" *Acta Germanica: Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes* 17, pp. 29-51.

Kunst, Josef, *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1966.

Kunzel, Christine, «Der Fall der Frau Marquise im 20. Jahrhundert oder: Die

Unmöglichkeit einer Vergewaltigung in Ohnmacht oder Schlaf.» *Gewalt und Geschlecht: Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert*. Ed. Hanno Ehrlicher. Köln: Böhlau, 2002.

Lach, Roman, *Characters in motion : Einbildungskraft und Identität in der empfindsamen Komödie der Spätaufklärung*. *Germanisch-romanische Monatsschrift : Beiheft ; 20*. Heidelberg: Winter, 2004;

Landgraf, Edgar, (2004). "Romantic Love and the Enlightenment: From Gallantry and Seduction to Authenticity and Self-Validation". *The German Quarterly* Vol. 77, No. 1, Winter: pp. 29-46 (18 pages). https://www.jstor.org/stable/3252147.

Lange, Sigrid, (1991) "'Kleists 'Penthesilea.' Geschlechterparadigmen. Die Frau als Projektionfigur männlicher Identität - oder doch nicht?", *Weimarer Beiträge* 37.5: pp. 705-722.

Lange, Horst, (2008) "Betting on Providence: Gambling in Lessing's 'Minna von Barnhelm.'" *Colloquia Germanica* 41, no. 1: p. 1-9. http://www.jstor.org/stable/23982252.

Laqueur, Thomas, *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, Milano: Laterza, 1992.

Leitzmann, Albert, (1995) a c. di, «9. Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur», in *Vol. 1 1785–1795*, De Gruyter, pp. 311–34, https://doi.org/doi:10.1515/9783110818284-009

Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti. Gotthold Ephraim Lessing*. *Gesammelte Werke.* Vol. 2. München: Carl Hanser Verlag, 1971.

— *Minna von Barnhelm*. Collana dei classici tedeschi (testo a fronte): Gli Elfi. Venezia: Marsilio Editori: 2006.

— *Miß Sara Sampson. Gotthold Ephraim Lessing*. *Gesammelte Werke.* Vol. 1. München: Carl Hanser Verlag, 1970.

— Werke, *Briefwechsel über das Trauerspiel* Entstanden 1756/57, Band 4, München 1970, Erstdruck in: *Sämmtliche Schriften*, Berlin (Voss) 1794.

— *Hamburgische Dramaturgie,* in *Sämtliche Werke, 36* voll., A. Pichler, Wien 1801-1808, vol. XII-XIV; trad. *Drammaturgia d'Amburgo,* Bulzoni: Roma, 1975.

— Entwürfe zu einer Abhandlung "Der Schauspieler." *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften.* Vol. 14. Ed. Karl Lachmann, Franz Muncker. Berlin: de Gruyter, 1968.

— *Wie die Alten den Tod gebildet*. *Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke.* Vol. 6. München: Carl Hanser Verlag, 1974.

MacLeod, Catriona, "'The Third Sex' in an Age of Difference: Androgyny and Homosexuality in Winckelmann, Friedrich Schlegel, and Kleist." *Outing Goethe and His Age.* Ed. Alice Kuzniar. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Mahlendorf, Ursula, (1994) "The Mystery of Mignon: Object Relations, Abandonment, Child Abuse and Narrative Structure." *Goethe Yearbook 7*, pp. 23-29.

Mandelartz, Michael, (2009) "Die 'reine Seele' und die Politik: Partikularität und Universalität in Goethes Iphigenie", Goethe Yearbook: *Publications of the Goethe Society of North America*, 16: 47-68.

Martin, Laura, *Narrative feminine identity and the appearance of woman in some of the shorter fiction of Goethe, Kleist, Hawthorne and James*. *Women's studies; 23*. Lewiston, N.Y. [u.a.]: Mellen, 2000.

Martinec, Thomas, (2006) "The Boundaries of 'Mitleidsdramaturgie': Some Clarifications Concerning Lessing's Concept of 'Mitleid.'" *The Modern Language Review* 101, no. 3: pp. 743–58. https://doi.org/10.2307/20466907.

Marwyck, Mareen, van, *Gewalt und Anmut : weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: Transcript, 2010.

Maurer, Karl-Heinz, (2005) "Verführung Durch Mitleid: G. E. Lessings 'Emilia Galotti' Als Selbstaufhebung Der Tragödie." *The German Quarterly* 78, no. 2: pp. 172–91. http://www.jstor.org/stable/30039382.

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

— (2004) "Who's Dad? Questions of Paternity in Kleist's 'Die Marquise von O'..." *Colloquia Germanica*, vol. 37, no. 1, pp. 27–49. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/23981730. Accessed 2 Oct. 2023.

Meinecke, Friedrich, *Die Entstehung des Historismus*, München: Oldenburg, 1965.

Meuthen, Erich, *Das Entsetzen der schönen Seele*, in K. Eibl, B. Scheffer (Hrsgg.), *Goethes Kritiker*, Paderborn: Mentis-Verlag, 2001, pp. 45-56.

Michelsen, Peter, *Der unruhige Bürger, Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*. "Die Verbergung der Kunst: Über die Exposition in Lessings' Minna von Barnhelm." Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990.

Mieszkowski, Jan, (2000) "Breaking the Laws of Language: Freedom and History in Kleist's 'Prinz Friedrich von Homburg.'" *Studies in Romanticism* 39, no. 1: 111–37. https://doi.org/10.2307/25601433.

Moering, Michael, *Kleist H von. Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink; 1972.

Mommsen, Katharina, *Kleists Kampf mit Goethe*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974.

Moril, Toi, (1992) "Patriarchalisches Denken und der Wißtrieb. Feminismus, (Natur)Wissenschaft, und Philosophie," Hg. Barbara Vinken, übers. Elfriede Löchel. *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 412-435.

Moscucci, Ornella, *The Science of Woman. Gynaecology and Gender in England, 1800-1924.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Mücke Dorothea E. von, *Virtue und the Veil of Illusion: Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth Century Literature.* Stanford: Stanford University Press, 1991.

Müller, Jan-Dirk, *Erläuterungen und Dokumente: G.E. Lessing, Emilia Galotti*. Stuttgart: Reclams Universalbibliothek, 1993.

Müller, Joachim, "Das Wagnis der Humanität. Goethes 'Iphigenie'". In: Joachim Müller (a cura di): *Neue Goethe-Studien*. Halle: 1969, pp. 7-25.

Müller-Salget, Klaus, (2012) *Ein verdächtiges Subjekt? Der Dichter Heinrich von Kleist*. Enthalten in, Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv, 2012, Jahrgang 31, Heft 3, pp. 27-36. Innsbruck: Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, 2017.

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

Müller-Seidel, Walter, "'Penthesilea' im Kontext der deutschen Klassik." *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Ed. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1981.

Nolle, Rolf Werner, *Das Motiv der Verführung und „Verführte" als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1976.

Nölle, Volker, *Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischem und theologischem Werk*, Berlin: Erich Schmidt 1977.

Nolte, Fred O, (1932) "Lessing and the Bourgeois Drama." *The Journal of English and Germanic Philology* 31, no. 1: pp. 66–83. http://www.jstor.org/stable/27703596.

Neumann, Peter Horst, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.

Nietzsche, Friedrich, *Il crepuscolo degli idoli*, (1888), in Opere complete 1882-1895, 2 Vol., a cura di F. Desideri, Roma: Newton, 2008, Vol.2.

— (1979) "On Truth and Lies in a Nonmoral Sense," (1873), *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*. trans. Daniel Breazeale. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press, Inc.

Nutz, Maximilian, (1988) "Lektüre der Sinne. Kleists 'Penthesilea' als Körperdrama." In: Grathoff, D. (eds) *Heinrich von Kleist*. *Studien zu Werk und Wirkung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-322-99716-6_10

Offen, Karen, *European Feminisms, 1700–1950. A Politic*al History. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Passetti, Cristina, e Lucio Tufano, *Femminile E Maschile Nel Settecento*. Firenze: Firenze University Press, 2018.

Pfeiffer, Joachim, (1987) "Die Wiedergefundene Ordnung. Literatur-psychologische Anmerkungen zu Kleists *Marquise von O…,*" *Jahrbuch für internationale Germanistik* 19.1, pp. 36-53.

— (1996) "Friendship and Gender: The Aesthetic Construction of Subjectivity in Kleist." *Outing Goethe & His Age*, edited by Alice A. Kuzniar, Redwood City: Stanford University Press. https://doi.org/10.1515/9780804780858-015

Pfitzinger, Ele, *Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrolle im Drama 1800*, Würzburg: Ergon-Verlag, 2011.

Plassmann, Sibylle, *Die Humanisierung Iphigeniens*, in H. Bertel, B. Keith-Smith (Hrsgg.), *Nachdenklicher Leichtsinn: Essays on Goethe and Goethe Reception*, Mellen, Lewiston: 2000, pp. 83-100.

Politzer, Heinz, (1977) *Der Fall der Frau Marquise Beobachtungen zu Kleists Die Marquise von O….* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51, pp. 98-128 . https://doi.org/10.1007/BF03376297

— (1962) "No Man is an Island: A Note on Image and Thought in Goethe's 'Iphigenie'." *Germanic Review* 37, no. 1, p. 42. https://www.proquest.com/scholarly-journals/no-man-is-island-note-on-image-thought-goethes/docview/1290300670/se-2?accountid=16582.

Prandi, Julie, (1985) "Woman Warrior as Hero: Schiller's *Jungfrau von Orleans* and Kleist's *Penthesilea,*" Monatshefte 77.4, pp. 403-414.

Raihala, Lorelle, «Who Has Control of the Marquise's Life?» *Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien*. Ed. Paul-Michael Lützeler. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Rasch, Wolfdietrich, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, München: C.H. Beck Verlag, 1979.

Reiss, Hans, (1992) "Goethe's Torquato Tasso: Poetry and Political Power." *The Modern Language Review* 87, no. 1: 102–11. https://doi.org/10.2307/3732328.

Retzlaff, Stefanie, (2017) "Das Drama Der Ablaufenden Frist: Zur Genealogie von Schuld Und Schulden Im Europäischen Bühnenmelodram." *Poetica* 49, no. 1/2: pp. 92–113. https://www.jstor.org/stable/26839463.

Richardson, Frank, C., *Kleist in France*. Vol. 35. University of North Carolina Press, 1962. https://doi.org/10.5149/9781469658230_richardson.

Rieger, Bernhard, *Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main/Bern/New York: Lang, 1985.

Rigby, Katherine, E. *Transgressions of the feminine : tragedy, enlightenment and the figure of woman in classical German drama*. *Reihe Siegen ; 130 : Germanistische Abteilung*. Heidelberg: Winter, 1996.

Ritzer, Monika, (2012) "›Gewalt Über Unsre Leidenschaften‹? Pathos Und Pathetik Der Emotion in Der Tragödienästhetik Der Aufklärung." *KulturPoetik* 12, no. 1: pp. 1–40. http://www.jstor.org/stable/41756963.

Roetzel, C., Lisa, (1996). "Aesthetic Experience as Imaginary Experience: Masculinity and the Regulation of Sentiments in Emilia Galotti." *Lessing Yearbook* 28, pp. 83- 104.

Ronell, Avital, (1985) "Taking It Philosophically: Torquato Tasso's Women as Theorists." *MLN* 100, no. 3: 599–631. https://doi.org/10.2307/2905532.

Rossi, Francesco, *«MIT DEM SPIELE SPIELEN» GIOCO, TEATRO E META-TEATRO NELLA MINNA E NEL NATHAN DI LESSING*. In: *Commedia e Dintorni*, a cura di Andrea Accardi e Sara Pezzini. Pisa: Felici Editore, 2013.

Rother, Wolfgang, (2021). conexus 4/1 2021: Fremdbestimmung und Selbstbestimmung. *Conexus*, 4(1), pp. 1-165. https://doi.org/10.24445/conexus.2021.04.001.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité. Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*. Vol. 3. Paris: *Opere. Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini* Gallimard, 1964.

Sanna, Simonetta, "«Nathan der Weise» o della tolleranza critica", in *Studia theodisca I Gotthold Ephraim Lessing*, (a cura di) Fausto Cercignani, Milano, 1994, pp. 161-213.

Sbarra, Stefania, (2012) « Kleist oder die Sabotage des Erhabenen », *Études Germaniques*, vol. 265, no. 1, pp. 43-56.

Schabert, Ina, *Die Gleichheit der Geschlechter : Eine Literaturgeschichte der Aufklärung*, *Die Feministische Aufklärung in Europa | The Feminist Enlightenment in Europe | Les Lumières européennes au féminin*, 1st ed. 2021 (Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, Imprint: J.B. Metzler, 2021);

Schiebinger, Londa, "Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy." *The Making of the Modern Body.* Ed. Catherine Gallagher and Thomas Laqueur. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.

Schiller, Friedrich. *Kabale und Liebe*, Ein bürgerliches Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 1993.

Schlegel-Schelling, Caroline, *Briefe aus der Frühromantik*. 2 vol., edizione ampliata. Erich Schmidt, ed., Leipzig: Insel, 1913.

Schlieper, Hendrik, and Merle Tönnies, eds. *Gattung und Geschlecht. Konventionen und Transformationen eines Paradigmas*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021.

Schmidhäuser, Eberhard, (1986) «Das Verbrechen in Kleists Marquise von O...: Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung.» *Kleist Jahrbuch*, pp. 156-175.

Schmidt, Herminio, *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*. Bern/Stuttgart: Haupt, 1978.

Schmitz-Burgard, Sylvia, *Das Schreiben des anderen Geschlechts: Richardson, Rousseau, Goethe*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

Schneider, Helmut J, (2000) "Standing and Falling in Heinrich von Kleist." *MLN* 115, no. 3: pp. 502–18. http://www.jstor.org/stable/3251238.

Schnell, Rüdiger, *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2002.

Schulz, Gerhard, *Kleist: Eine Biographie*. München: C. H. Beck Verlag, 2007.

Schwander, Hans-Peter, *Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs.* Historische Diskursanalyse der Literatur. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1997. https://doi.org/10.1007/978-3-322-90307-5_1

Schwinge, Ernst-Richard, “Goethe Und Euripides.” *Poetica*, vol. 49, no. 1/2, 2017, pp. 33-63. *JSTOR*, https://www.jstor.org/stable/26839461. Accessed 21 Sept. 2023.

Scott, Alison, “The Role of Mellefont in Lessing’s *Miss Sara Sampson*”, *German Quarterly* 47 (1974), pp. 394-408.

Seidlin, Oskar, “Goethes Iphigenie – ‘verteufelt human?’”. In: *Wirkendes Wort* 5 (1954/55), pp. 272-280.

Sieck, Albrecht, *Kleists Penthesilea. Versuch einer neuen Interpretation*. Bonn: Bouvier, 1976.

Slessarev, Helga, (1976) “HEINRICH VON KLEIST.” *Colloquia Germanica* 10, no. 4: 325–35. http://www.jstor.org/stable/23979835.

Söhn, Gerhart, *Frauen der Aufklärung und Romantik : von der Karschin bis zur Droste*. *Grupello Tatsachen*. 1. Aufl. Düsseldorf: Grupello, 1998.

Stella, Massimo, (2020) “Achille tra le rose (negli anni di Napoleone). Femminilizzazione del guerriero nella Penthesilea di Heinrich von Kleist.” *Storia delle Donne*, vol. 16, pp. 125+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A668624882/AONE?u=anon~b138b9ae&sid=googleScholar&xid=7be7ad23. Accessed 9 Jan. 2024.

Stephan, Inge, “‘Da werden Weiber zu Hyänen…’ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.” *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Ed. Inge Stephan and Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verlag, 1984.

— *Inszenierte Weiblichkeit : Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau, 2004. DOI: https://doi.org/10.25595/141.

Sturges Beate, *Lessing als Wegbereiter der Emanzipation der Frau*, New York: Peter Lang, 1989.

Tang, B. Lydia, «“Ich sehe Sie […] so, […] auch wenn ich Sie nicht so sehe”: Die Inszenierung der Einbildungskraft in Emilia Galotti.», *Lessing Yearbook/Jahrbuch* 42 (2015 2015): 151–72.

Taylor, Barbara e Knott, Sarah, *Women, Gender and Enlightenment*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007

Ter Horst, E. Eleonore, *Lessing, Goethe, Kleist, and the transformation of gender. From hermaphrodite to Amazon*. New York: Peter Lang, 2003.

Tyrrell, William Blake, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

Trumbach, Randolph, "London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture." *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Ed. Julia Epstein and Kristina Straub. New York: Routledge, 1991.

— (1988). "Sodomitical Subcultures, Sodomitical Roles, and the Gender Revolution of the Eighteenth Century: The Recent Historiography.", in R. Maccubbin (Ed.), *'Tis Nature's Fault: Unauthorized Sexuality during the Enlightenment* (pp. 109-121). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511629488.010.

— (1990). "Sodomy transformed: aristocratic libertinage, public reputation and the gender revolution of the 18th century.", *Journal of homosexuality*, *19*(2), pp. 105-124. https://doi.org/10.1300/J082v19n02_05

Ueding, Gert, *Klassik und Romantik, Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischer Revolution 1789 - 1815*. Monaco-Vienna: Hanser Verlag, 1987.

Vansant, Jacqueline, "Liebe und Patriarchat in der Romantik. Sophie Mereaus Amanda und Eduard." *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ed. Sylvia Wallinger and Monika Jonas. Innsbruck: Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, 1986, pp. 185–200.

Vincent-Buffault, Anne, *The history of tears: sensibility and sentimentality in France*. New York: St. Martin's Press, 1991.

Vinken, Barbara e Haverkamp, Anselm, "Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendentale Familie in Kleists *Marquise von O...*" in *Heinrich von Kleist: Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*. Hrsg. von Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994.

Wagner, Irmgard, "Vom Mythos zum Fetisch: Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen." *Goethe Yearbook*, vol. 5, 1990, p. 121-143. *Project MUSE*, https://doi.org/10.1353/gyr.2011.0265.

Wang, Qing, *«Ich will nichts wissen!» : Tabus und ihre Literarisierung um 1800: Lessing, Kleist und Goethe*, *Literatura ; Band 35*. Würzburg: Ergon Verlag, 2016.

Wandruszka, Maria Luisa, *Mettere insieme i frammenti. Da Caroline Schlegel a Robert Altman*. Roma: Carocci, 2002.

Weber-Kellermann, Ingeborg, *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. München: C.H. Beck, 1998.

Weber, Peter, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Entstehung und Funktion von Lessings Miss Sara Sampson*. Berlin: Rütten & Loening, 1976.

Weigel, Sigrid, *Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1987.

Wember, Valentin, *Schönheit und Erkenntnis, zum Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik in Goethes "Iphigenie auf Tauris"*. Hamburg, 1984.

Werner, Hans-Georg, *Text und Dichtung. Analyse und Interpretation*. Berlin: Aufbau Verlag, 1984.

Willi, Jasper, *Lessing - Aufklärer und Judenfreund. Biographie.* Berlin: Propyläen, 2001.

Wilson, Jean, *The Challenge of Belatedness: Goethe, Kleist, Hofmannsthal*. Lanham: UP of America, 1991.

Wilson, W. Daniel, *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780, Die „Türkenoper" im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands ‚Oberon', Lessings ‚Nathan' und Goethes ‚Iphigenie'*, Frankfurt am Main, 1984.

Winckelmann, Johann Joachim, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, a cura di Walther Rehm, Berlin: De Gruyter, 1968.

— «Geschichte der Kunst des Alterthums» (1966), in *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*, a c. di Heinz Ludwig Arnold (Stuttgart: J.B. Metzler, 2020), 1–2, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_19636-1.

Winnett, Susan, «Marquise's «O» and Mad Dash of Narrative,» *Rape and Representation*, Ed. Lynn A. Fliggins and Brenda R. Silver. New York: Columbia University Press, 1991.

Wittkowski, Wolfgang, (1993) "Väter Und Töchter Im Bürgerlichen Drama Oder: Ist in 'Miß Sara Sampson' Wirklich Nichts Passiert?" *The Journal of English and Germanic Philology* 92, no. 4: pp. 469–94. http://www.jstor.org/stable/27710896.

Zeitlin, I. Froma, (1985) "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama." *Representations* 11, pp. 60-80.

Zeller, Christoph, 2018. "Primordial Poetry: Herder's Abhandlung über den Ursprung der Sprache and the Poetics of Lying". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 93:3: 250-276. DOI: 10.1080/00168890.2018.1485007.