UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

DOTTORATO DI RICERCA XXII CICLO IN

"LETTERATURE MODERNE E STUDI FILOLOGICO-LIGUISTICI" – L-LIN/13

ANDROGINIA ED ERMAFRODITISMO

NELLA LETTERATURA TEDESCA DA WINCKELMANN A KLEIST

Dottorando: Angela Nadia Centorbi

Tutor: Ch.ma Prof.ssa Margherita Cottone

Tutor: Ch.mo Prof. Momme Brodersen

Coordinatore: Ch.mo Prof. Attilio Carapezza

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE FILOLOGICHE E LINGUISTICHE

Indice

Introduzione 1

Capitolo I
Androginia: l'anelito alla totalità

1. *Androgynon.* L'inesprimibile bellezza dell'ambiguo. 4
2. L'androgino nei miti, nelle antropogonie e cosmogonie: ricognizione di un motivo. 18
3. L'androgino alchemico. 26
4. L'*Urmensch* nella tradizione giudaico-cristiana. 37
5. *Mysterium magnum*: L'androginia secondo Jakob Böhme. 41

Capitolo II
L'androginia nella temperie culturale di fine '700

1. Winckelmann e l'*indefinitezza* del 'bello ideale'. 60
   - 1.1 Natura e ideale. 62
   - 1.2 L'indefinitezza androginica. 72
2. Mignon: la creatura androgina di Goethe. 84
3. Fiordimona: mente androgina? Qualche riflessione sull'*Ardinghello* di Wilhelm Heinse. 93
4. Il dibattito di fine '700 sulla caratteriologia dei sessi e l'androginia. 102
5. Il tipo del *Mannweib* di fine Settecento. 108
6. «*Das tiefste Mysterium der menschlichen Natur*»: l'androginia secondo Franz von Baader. 116

Capitolo III
Friedrich Schlegel e l'anelito alla «*vollendete Menschheit*»

1. Tra falsa pruderie e mito androginico. Per una teoria della femminilità in Friedrich Schlegel. 127
2. La riflessione sulla femminilità greca. Diotima e le sue sorelle. 140
3. *Lucinde* e l'ideale della «*vollendete Menschheit*». 158
4. A proposito dell'infanta di Spagna: una riflessione. 174

Capitolo IV
Perdita e recupero dell'*imago dei*. L'androginia nell'opera di Novalis

1. Suggestioni androginiche in Novalis. Influenze e motivi. 182
2. Söphchen: l'amata bambina. Le seduzioni del *provisorium* androginico. 205
3. Sophie-Cristo. Erotizzazione dell'*imago dei* e androginia soteriologica nelle *Hymnen an die Nacht* e nei *Geistliche Lieder.* 211
4. *Heinrich von Ofterdingen*: ermafroditismo rituale e apoteosi androginica del viatico poetico. 231

Capitolo V
Karoline von Günderrode e l'anelito alla *Entgrenzung* androginica

1. «*Warum ward ich kein Mann!*». L'anelito alla *Entgrenzung* androginica tra travestimento e utopia. 249
2. Schizofasia androginica nelle lettere d'amore di Günderrode. 262
3. «*Sie wissen zart zu leben wie Frauen und kühn zu sterben wie Männer*». Eroismo femminile nell'opera di Günderrode: Darthula, Mora, Hildgund. 268

Capitolo VI
Heinrich von Kleist: L'anima anfibia e l'amazzone

1. L'anima anfibia. 289
2. *Pentesilea*: l'androgino dilacerato. 298

Bibliografia 319

INTRODUZIONE

L'attenzione degli studiosi al motivo androginico nel romanticismo tedesco non è nuova. Per il germanista il confronto con la letteratura critica inizia quasi un secolo fa con la monografia di Fritz Giese,[1] la cui indagine, oggi per molti versi superata, prosegue sullo scorcio delle intuizioni di Ricarda Huch,[2] la quale per prima aveva riconosciuto nell'androginia un contrassegno ineludibile della sensibilità romantica, rintracciando in Böhme e Baader i più diretti mediatori del motivo stesso. Lo spunto offerto da Giese e Huch ha incoraggiato la posterità. Gli studi finora condotti sul motivo dell'androginia nel contesto della letteratura romantica tedesca sembrano dividersi in due fronti. Un primo gruppo è offerto da lavori ad ampio raggio, non concentrati esclusivamente sul romanticismo tedesco. Tra gli esempi più rilevanti citiamo lo studio di Aurnhammer,[3] il quale, analizzando il motivo dell'androgino nelle diverse letterature europee dal Medioevo all'epoca moderna, offre anche una sezione dedicata all'androginia nel romanticismo tedesco. Sulla stessa linea si muovono Monneyron,[4] Hargreaves,[5] McLeod,[6] e Busst.[7] Ad un secondo gruppo appartengono alcune monografie, come quella di Horstkotte[8] e Sill[9], che seguono in dettaglio il motivo dell'androgino in riferimento a singoli autori del romanticismo tedesco (Brentano nell'opera di Horstkotte, Baader in quella di Sill), offrendo anche, ad apertura delle loro argomentazioni, un'analisi del motivo nel contesto dell'epoca romantica. Lo studio di Friedrichsmeyer,[10] l'unico a promettere già nel titolo un'analisi del motivo nel romanticismo tedesco, si limita poi nei fatti ad una trattazione dello stesso solo in alcuni autori, Friedrich Schlegel e Novalis, per altro inserendo il motivo nel contesto dell'erotosofia della *Frühromantik*.

Con la nostra indagine ci proponiamo un duplice obiettivo. In primo luogo, la sua originalità rispetto agli studi summenzionati consiste nella trattazione del motivo androginico nella sua duplice accezione di 'utopia' e 'carattere'. All'utopia androginica, anticipata in chiave estetica da Winckelmann e in chiave mistica da Baader, rimandano i *Frühromantiker* Friedrich Schlegel e Novalis; mentre l'androgino assurge a 'carattere romantico' in due autori finora sottostimati, se non del tutto esclusi dalle indagini

---

[1] F. GIESE, *Der romantische Charakter,* Bd. I: *Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik*, Langensalza 1919.

[2] R. HUCH, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1908, pp. 260 ss.

[3] A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986.

[4] F. MONNEYRON, *L'androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble 1994.

[5] T. HARGREAVES, *Androgyny in Modern Literature*, Basinkstoke 2005.

[6] C. MCLEOD, *Embodying ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Düsseldorf 1998.

[7] A. BUSST, *The image of the androgyne in the nineteenth century*, in *Romantic mythologies*, ed. by I. Fletcher, New York 1967, pp. 1-95.

[8] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos,* Tübingen 2004.

[9] B. SILL, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz nach Franz von Baader*, Regensburg 1986.

[10] S. FRIEDRICHSMEYER, *The androgyne in early German romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the metaphysics of love*, Bern 1983.

sull'androginia, Günderrode e Kleist. In tal senso, attraverso la *poikilia* offerta dalle esperienze letterarie dei quattro autori, riteniamo di potere offrire un quadro più polifonico sull'androginia romantica, contrassegnata ora nella sua complessità di *anelito all'assoluto*, ora di distinguo esistenziale dell'anima romantica. In secondo luogo, considerata la lacuna nella germanistica italiana di uno studio sull'argomento,[11] riteniamo che la nostra indagine possa contribuire ad uno slargamento delle prospettive di lettura ed interpretazione di testi ed autori sui quali essa si è concentrata in modo fruttuoso da due secoli in qua.

Limitandoci alla letteratura tedesca, constatiamo che lo scenario offerto dagli studi sul motivo androginico nella letteratura del Novecento risulta più ampio e specifico di quello offerto dagli studi sull'androginia romantica. Sulla presenza del motivo in Georg Trakl[12] e Ernst Jünger[13], in Thomas Mann[14] e Klaus Mann[15], in Robert Musil[16] e negli autori degli anni '70 e '80[17] esistono indagini ampie, dettagliate e considerevolmente specifiche, le quali offrono la possibilità di seguire il *continuum* androginico nella letteratura del Novecento dal decadentismo fino alla generazione pop. Per altro, gli studi sul motivo androginico nel Novecento tedesco sembrano meno inficiati dalla prospettiva dei *Gender Studies*, la quale invece, subentrata all'ancora più deviante analisi femminista dell'argomento, rappresenta da qualche decennio un criterio non del tutto sviato, ma neppure univocamente attendibile per l'approccio al tema nell'età classico-romantica.

La nostra linea d'argomentazione privilegerà, pertanto, le implicazioni estetiche, mitiche, esistenziali di un motivo che assurge, dal nostro punto di vista, ad utopia, sogno, ideale della *coincidentia oppositorum*. Anche l'unica autrice presente nella nostra indagine, Günderrode, propone, attraverso le suggestioni androginiche offerte dal suo universo lirico, nonché dal suo stesso tessuto esistenziale testimoniato dalle lettere, non già un'insipida e monocorde aspirazione alla parità dei sessi, ma l'ideale ad uno sconfinamento dell'identità individuale in un assoluto che riassorba la specificità ontologica dell'io nelle sue accezioni di uomo e di donna.

L'ampia sezione con la quale introduciamo la nostra indagine sull'androginia romantica si propone di delineare un quadro di riferimento teso alla delucidazione di un

---

[11] L'unico tentativo di indagine è offerto da U. TREDER, *Il mito dell'androgino nella letteratura romantica*, in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, a cura di R. Svandrilk, Urbino 1992, pp. 33-56.

[12] Cfr. H. WEICHSELBAUM, *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900,* Wien 2005.

[13] Cfr. F. MEIER, *Emanzipation als Herausforderung. Rechtsrevolutionäre Schriftsteller zwischen Bisexualität und Androgynie*, Wien 1998.

[14] Cfr. B. WEDEKIND-SCHWERTNER, *"Das ich eins und doppelt bin". Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*, Frankfurt a.M. 1984; J. KEILER, *Geschlechterproblematik und Androgynie in Thomas Manns Joseph-Romanen*, Frankfurt a.M. 1999; K. P. LUFT, *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann,* New York 1998.

[15] Cfr. A. STROHMEYR, *Traum und Trauma. Der androgyne Geschwisterkomplex im Werk Klaus Manns*, Augsburg 1997.

[16] Cfr. N. MITTERER, *Liebe ohne Gegenspieler: androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragments* Der Mann ohne Eigenschaften, Graz 2007.

[17] Cfr. A. ZÜGER, *Männebilder-Frauenbilder. Androgyne Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1992.

concetto, quello dell'androginia appunto, tutt'altro che univoco. Le sezioni relative allo sfruttamento del motivo in alcuni autori (Böhme, Winckelmann, Goethe e Heinse) non hanno l'ambizione di delineare la complessità del tema in contesti culturali e letterari distinti dal romanticismo. Stante tuttavia l'influenza indiscussa degli autori summenzionati sulla generazione romantica, non potevamo prescindere dagli spunti offerti da Böhme nelle sue speculazioni sull'*Urmensch* androgino, dall'ideale estetico della 'bellezza indefinita' proposta da Winckelmann, dalla figura del genio androgino Mignon nel *Wilhelm Meister* di Goethe, nonché da un modello di femminilità già propensa alla *Entgrenzung* androginica, e in tal senso anticipatrice della femminilità romantica, quale figura nell'*Ardinghello* di Heinse nel personaggio di Fiordimona.

Un intermezzo dedicato all'androginia nel contesto della temperie culturale di fine Settecento prelude all'inquadramento del motivo negli autori romantici. In esso seguiamo il motivo androginico in riferimento al dibattito sulla caratteriologia dei sessi di fine Settecento, all'ambiguo processo di emancipazione della scrittura femminile all'insegna del travestimento, nonché alle speculazioni sul tema in Franz von Baader. All'intermezzo fa seguito la trattazione del motivo in quattro quadri distinti: Friedrich Schlegel, Novalis, Günderrode e Kleist.

Capitolo I

Androginia: l'anelito alla totalità

1. *ANDROGYNON*: L'INESPRIMIBILE BELLEZZA DELL'AMBIGUO

L'esperienza reale, sin dalle età primeve, si fonda su elementari classificazioni dualistiche: notte/giorno, sole/luna, luce/oscurità, cielo/terra, fuoco/acqua, vita/morte, uomo/donna etc. Polarità di ordine empirico hanno poi invogliato a dualismi sovrasensibili: anima/corpo, Dio/uomo, bene/male etc. Sebbene ogni dualismo si regga sulla tensione, il confine tra gli opposti si raccorda sovente in un punto di fusione, nel quale l'estremo della polarità incontra il suo contrario. Se notte e giorno si incorporano al crepuscolo e all'alba, se sole e luna rifulgono in cielo simultaneamente durante un'eclissi, sarà nell'immagine dell'androgino che andrà ricercata la linea mediana nella quale la polarità uomo/donna si discioglie attraverso il prodigio dell'unità.

Designiamo l'orizzonte magico dove gli estremi si toccano e si congiungono con l'espressione *coincidentia oppositorum*. Il «mistero della totalità»[1] racchiuso nel principio della coincidenza degli opposti ha spronato miti e religioni a rimandarvi per ricordare all'uomo che la sua ultima sostanza si risolve in un paradosso inestricabile – già così Nicolò Cusano nel *De docta ignorantia*: «ut incompraehensibilia incompraehensibiliter amplecterer in docta ignorantia [...] ut ad illam se elevet simplicitatem, ubi contradictoria coincidunt»[2]. Un'indagine sul motivo dell'androgino si rispecchia continuamente nell'estetica del paradosso, se non anche dell'ineffabile, la quale, idolatrando l'ambiguità, esalta quella bellezza *ubi contradictoria coincidunt*.

Androgino deriva dalla fusione di due parole greche: *andros* (*ἀνὴρ-ἀνδρὸς*, uomo) e *gine* (*γυνὴ-γυναικος*, donna). Con espressione posticcia equivale a 'uomodonna'. Il termine *ginandro*[3] sovverte giusto la distribuzione dei componenti e corrisponde al significato di 'donnauomo'. Foggiato ad arte da Platone nel dialogo *Simposio* per denotare il terzo sesso dell'uomo sferico primordiale (uomo-uomo/donna-donna/uomo-donna), il termine *androgino* è permaso ordinariamente come sinonimo di ermafrodito. Anche il termine *ermafrodito* è il risultato di una giustapposizione terminologica: due nomi propri di divinità lo compongono, Ermes (divinità maschile) e Afrodite (divinità femminile).

Se la parola androgino suggerisce secondo McLeod «in itself a forcible bringing together of polar opposites, an artful fusion»[4], va da sé il quesito sull'essenza di questa 'fusione artificiosa', ovverossia se essa affondi le sue radici sul terreno del dualismo reale o del monismo utopico. I tentativi di attribuire all'androginia una definizione propria,

---

[1] E. MIRCEA, *Mephistophele e l'androgine,* Roma 1995, p. 73.

[2] KUES N. V., *De Docta ignorantia*, in *Werke*, hrsg. von P. Wilpert, Berlin 1967, Bd. I, p. 264.

[3] A. RAEHS (*Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, Frankfurt a.M. 1990, p. 8) sostiene che per la *ginandria*, a differenza dell'androginia, vi sia una predominanza della componente femminile su quella maschile. Improponibili, per i motivi che emergeranno in seguito, i sofismi di U. BOCK (*Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*, Weinheim 1988, p. 126) secondo la quale *l'*androgino è una figura maschile arricchita dall'assunzione di attributi femminili, mentre *la* androgina (o ginandro) è una figura femminile modellata sull'androgino maschile a tal punto da perdere i tratti essenziali della sua femminilità.

[4] C. MCLEOD, *Embodying ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Düsseldorf 1998, p. 28.

valida a profilare la sua peculiarità concettuale e ontologica rispetto all'ermafroditismo, si sono lasciati irretire sovente da una sorta di sortilegio meduseo: ogni sforzo ad applicare definizioni all'indefinito e indefinibile è risultato vano. Dal canto nostro, seguendo la traccia degli studiosi[5] che hanno ritenuto nodale stabilire un distinguo tra i due campi, ci proponiamo di assegnare all'androginia i requisiti della 'complementarietà' ideale tra principio maschile e femminile, mentre all'ermafroditismo quelli della 'giustapposizione' – conseguentemente, attribuiremo il valore di mito, simbolo, utopia, ideale, archetipo della totalità unicamente all'androginia. A tal fine riteniamo necessario sgombrare il campo dai fraintendimenti concettuali, approntando alcune argomentazioni volte a disnebbiare il raggio di inerenza. Tentativo quanto mai arduo, stando ai risultati di svariati studi conclusisi con l'appello all'inesprimibilità, nonché all'irrapresentabilità del significato più riposto dell'androginia.[6]

Una classificazione in termini biologici informa che in natura non esistono che due sessi: maschio e femmina. In chiave psicologica si potrà poi discettare sulle caratteristiche maschili e femminili o ancora, come è in auge in una certa tendenza di scuola americana, sostituire all'etichetta 'sesso' il più equivoco 'genere'. Di conseguenza, la classificazione dei casi di collimazione tra il genere maschile e quello femminile in un unico individuo ha invogliato ad innumerevoli suggestioni terminologiche: si è spesso dibattuto sulla differenza tra un'androginia fisica, di fatto inesistente e qualificabile solo con il nome di ermafroditismo, e un'androginia psicologica, anch'essa sconfinante nel campo della bisessualità. Nel corso della storia il concetto di androginia ha avuto valenze di corrispondenza a significati diversi: lo si è applicato per indicare gli ermafroditi, i travestiti, gli eunuchi, ma anche arbitrariamente gli omosessuali, i bisessuali, *dandy*, angeli, demoni, amazzoni, lesbiche, *femmes fatales.*[7] Labirinteo risulta il campo degli spunti analogici offerti dall'androginia: non di rado si è ritenuto agevole, anche con coscienza di arbitrarietà, adattare all'androginia non solo i requisiti dell'ermafroditismo, ma anche quelli della bisessualità, dell'asessualità, dell'intersessualità, dell'ambisessualità,

---

[5] Tra i molti studi si veda D. ALFERMANN, *Androgynie. Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechtsrollen*, Opladen 1989; H. BAUMANN, *Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos*, Berlin 1980; U. BOCK, *Androgynie und Feminismus*, cit.; P. EHMANN, *Zur Ätiologie und Phänomenologie ambisexueller und androgyner Daseinsweisen*, Bonn 1976; G. FEUERSTEIN, *Androgynos. Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur*, in 2 Bänden, Stuttgart 1997; T. HARGREAVES, *Androgyny in Modern Literature*, Basinkstoke 2005; J. LIBIS, *L'androgyne et le Nocturne*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 11-26; A. RAEHS, *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, cit.; E. ZOLLA, *The Androgyne. Fusion of sexes*, New York 1981; A. ZÜGER, *Männerbilder-Frauenbilder. Androgyne Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wien 1991.

[6] U. BOCK (*Wenn die Geschlechter verschwinden*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, p. 19) sostiene con convinzione che l'androginia non può essere definita, poiché ogni tentativo di giungere ad una definizione rischia di tradire il suo significato più peculiare, ovvero quello «Spiel der Möglichkeiten» («gioco delle possibilità») sul quale il termine stesso affonda le sue radici.

[7] A rilevare la fluttuazione del concetto valga l'osservazione di U. PRINZ (*Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlin 1986, p. 9): «positivo-negativo, ideale e decadenza, potenza ed impotenza – tra questi poli si muove l'immagine dell'androgino nel corso della storia».

della transessualità, del travestismo. Non corrispondendo specificamente a nessuno di questi campi, l'androginia resta in sé un busillis da dipanare.[8]

Sul rado filo del *continuum* psico-somatico tra maschile e femminile, inerente alla sfera dell'androginia come a quella dell'ermafroditismo,[9] si disvela il reciproco mistero. Entità uniche e doppie, compattando l'elemento femmineo e quello maschile, androgino e ermafrodito elidono la *brama* attribuita da Platone all'eros: confinati nel limbo di un imperscrutabile autismo erotico, stante la componente partenogenetica che li segna, sarà arditezza di immaginazione profanare l'indefinita bellezza dell'androgino ricorrendo a categorie di foggia ordinaria, appartenenti al reale e non all'ideale, quali per esempio quelle della bisessualità o dell'asessualità. Un tentativo di categorizzazione in tal senso non è tuttavia avverso a dipanare la *querelle* tra dualismo e monismo. L'asessuato androginico, seguendo l'insegnamento di Franz von Baader, congiungendo in sé gli opposti di fatto li annulla – secondo Baader, infatti, l'ermafrodito è un essere bisessuale, l'androgino invece un essere asessuato: in tal senso la natura dell'ermafrodito affonda le sue radici nel dualismo, mentre quella dell'androgino nel monismo. Tuttavia, anche sfruttando queste selezioni, il *continuum* morfologico e psichico tra i due poli continua a stringere in analogia l'androgino e l'ermafrodito tanto da sfocarne i reciproci confini.

Il termine ermafroditismo è stato adoperato in campo medico in riferimento a casi di anomalia morfologica nei quali un essere umano presenti sin dalla nascita attributi sessuali (anche parziali) sia maschili sia femminili.[10] L'ermafrodito è un essere fisicamente bisessuale: la bisessualità si manifesta o come dotazione di organi sessuali esterni o inerente alla struttura dei cromosomi (si veda la sindrome di Klinefelt)[11] o a quella ormonale. Notoriamente, il destino degli ermafroditi reali, sebbene i casi siano sempre stati rari, è stato analogo ai non appartenenti alla 'norma': albini, epilettici, siamesi etc. Considerati in alcune culture primitive e orientali come esseri divini, gli ermafroditi sono stati accolti nel mondo occidentale (dalla grecità in poi) come segno infestato dal cattivo auspicio, funesto presagio di sventura o, dalla cristianità, come abnormi creature diaboliche. Nei *Lexika* settecenteschi e ottocenteschi, nei quali è altresì raro riscontrare una differenziazione tra androgino ed ermafrodito, l'attribuzione ricorrente all'essere sessualmente doppio è quella del *monstruosum*, sia nel senso etimologico di 'cosa rara', sia nel senso di anomalia aberrante.[12]

---

[8] Osserva acutamente U. PRINZ (Ivi, p. 10): «Nel tentativo di definire l'androgino si finisce inevitabilmente ai confini del definibile. Poiché l'essenza dell'androgino non è solo la doppiezza nell'unità e la quiete, ma anche il frammisto e la tensione».

[9] Interessante l'osservazione di U. BOCK (*Androgynie und Feminismus*, cit., p. 121) quando assegna al *continuum morfologico* tra le due forme (*Gestalten*) maschile e femminile le molteplici possibilità ontologiche dell'essere umano (*Seinsmöglichkeiten*), sebbene esse siano relegate nel regno dei simboli.

[10] I casi di *hermaphroditismus verus* sono in natura molto rari, un'indagine stima per il 1900 solo 146 casi (cfr. P. EHMANN, *Zur Ätiologie und Phänomenologie,* cit., p. 26).

[11] L'individuo con sindrome di Klinefelt presenta struttura dei cromosomi XXY, onde anomalie connesse al suo sviluppo fisico, psichico e sessuale.

[12] Così si legge nello *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* (in 64 Bänden, verlegt von Zedler, Bd. 12, Halle/Leipzig 1735): «aequaliter von beyden Geschlechter participiret; so hat er die Macht selbsten, ein gewisses Geschlechte zu erwählen. Denn es wäre allerdings monstruosum beyderley Geschlechte zugleich sich zu bedienen». M. FEND (*Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der*

L'interesse per gli ermafroditi vanta una lunga storia. Ora come curiosità ora come *monstra* vengono citati già in Plinio, Livio, Agostino, Isidoro etc. Risalgono al sedicesimo secolo alcune opere che ne argomentano in termini quanto mai lontani dalla comprensione scientifica: dal *De re anatomica* di Realdus Columbus, passando per Caspar Bauhin con il *De Hermaphroditis* al *Monstrorum historia* di Ulisse Aldrovandis, per citare le opere più note, è possibile seguire la traccia di una *Monstreliteratur* che contempla l'ermafrodito nel canone dei *mirabilia*.

Ci soffermiamo sull'opera di Caspar Bauhin, *De Hermaphroditis* (Oppenheim 1614), perché esemplifica meglio di ogni altra, in grazia della sua completezza, l'atteggiamento della scienza secentesca nei confronti di un terreno tanto ambiguo. L'autore, che nell'epistola dedicatoria del suo volume si presenta come «anatomicus et botanicus», sembra discostarsi dalla tradizione che annovera gli ermafroditi nella schiera dei «monstra», «prodigia», «portenta». Con atteggiamento altrettanto moderato ascrive l'ermafroditismo tra i prodigi inspiegabili con l'uso della sola ragione, riconoscendone il significato occulto: «non ergo contra naturam fiunt sed contra quam est nota natura»[13]. Ma il buon senso cede presto il passo alla superstizione. Dopo avere arrangiato alcune argomentazioni volte a spiegare la nascita di creature ermafrodite attraverso l'influsso delle stelle o del diavolo, da vero botanico del suo tempo elucubra in modo quanto più fantasioso: «prima causa est conjunctio maris cum foemina mestruis fluentibus […] secunda causa est conjunctio enormi et detestanda tam viri quam muliebri […] tertia causa est libido nimia et cupiditas insatiabilis»[14].

Non meraviglia, pertanto, che nella voluminosa opera di Bauhin si riscontri una trattazione parallela su satiri, centauri e sileni. Notevole resta a tutt'oggi, lo si deve ammettere, l'excursus offerto dall'autore sulla storia del termine ermafrodito nell'antichità. Se Bauhin fornisce una definizione precisa dell'ermafroditismo,[15] non contribuisce tuttavia a districarlo dall'androginia: «Cum is, qui utrumque sexum habet, non solum Hermaphroditos, sed etiam Androgynos, aliterque, tam a Graecis quam Latinis nominatur, de diversis appellationibus e nominis ratione hoc capite agemus»[16].

Nei fatti, la considerazione summenzionata del Bauhin circa l'appianamento concettuale di 'ermafrodito' ed 'androgino' nell'antichità viene smentita dall'uso in epoca imperiale del sostantivo 'androgino' per indicare, con chiara connotazione di disprezzo, gli omosessuali passivi e gli eunuchi. Nei *Pensieri* dell'Imperatore filosofo, Marco Aurelio, l'uso del sostantivo *ἀνδρόγυνος* (androgino) è impiegato per indicare la

---

französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830, Berlin 2003, p. 19) rintraccia nell'*Encyclopedie* di Diderot/D'Alembert una distinzione terminologica: la voce *androgyne* si trova già nel primo volume (1751) e quella *hermaphrodite* nell'ottavo (1765). Sotto la voce *androgyne* lo stesso Diderot appronta un excursus del mito dell'*Urmensch* da Platone alla cristianità. Alla voce *hermaphrodite* Luois de Jaucourt spiega il mito di Ovidio e da illuminista nega l'esistenza dell'ermafrodito reale, sebbene poi nella stessa *Encycolopedie* vengano inserite illustrazioni volte a delucidare i casi di ermafroditismo nell'uomo.

[13] C. BAUHIN, *De Hermaphroditis*, Oppenheim 1614, p. 56.

[14] Ivi, p. 99.

[15] «Hermaphroditus communis appellatur qui genitalia tam virilia quam muliebria habet […] Hermaphroditus est commixio masculini et foeminini sexus» (Ivi, pp. 16 e 22).

[16] Ivi, p. 13.

mollezza spirituale, e in un passo del terzo libro è riferito addirittura ad esempi di tiranni inclementi e viziosi:

> *Σῶμα, ψυχή, νοῦς· σώματος αἰσθήσεις, ψυχῆς ὁρμαί, νοῦ δόγματα. τὸ μὲν τυποῦσθαι φανταστικῶς καὶ τῶν βοσκημάτων· τὸ δὲ νευροσπαστεῖσθαι ὁρμητικῶς καὶ τῶν θηρίων καὶ τῶν ἀνδρογύνων καὶ Φαλάριδος καὶ Νέρωνος.*[17]
>
> Corpo, anima, intelletto: del corpo sono le percezioni sensoriali, dell'anima gli impulsi, della mente le dottrine. Ricevere impressioni dalle immagini è cosa comune anche alle bestie; farsi muovere come un burattino dagli impulsi è caratteristico delle belve, degli androgini, di un Falaride, di un Nerone.

Ci si discosta altrettanto da una comprensione dell'androginia laddove si ricorre ad essa per indicare i casi di travestismo o quelli del transessualismo. Uno studioso insigne, Achim Aurnhammer, cede alla malia del *doppio* travestito e inserisce nella sua trattazione sul motivo dell'androgino le *Mignons* alla corte di Enrico III, un caso esemplare di *cross dressing*,[18] indicandole come «un motivo androginico diventato segno di distinzione cortigiana»[19], e dimostrando con ciò di adeguare all'androginia anche i tratti del transessualismo e del travestismo.

Non concordando con tale affiliazione tra androginia, travestismo e transessualismo, sarà necessaria qualche precisazione. Il termine 'transessualismo' viene adoperato in riferimento ad un individuo che percepisce il sesso somatico al quale appartiene come non corrispondente alla propria coscienza sessuale – in questo caso l'individuo in questione manifesterà il desiderio di appartenere all'altro sesso. 'Travestismo' indica invece un momento parziale e temporaneo di cambiamento sessuale ottenuto per mezzo dell'abbigliamento.[20] Tralasciando, per il momento, le accezioni di omosessualità e asessualità in riferimento all'androginia, resta da districare la formula della bisessualità e dell'ambisessualità.

L'affiliazione alla bisessualità è servita non di rado da rudimentale presupposto per un approccio al doppio – androgino o ermafrodito che esso sia. In termini strettamente psicoanalitici si adopera il concetto di bisessualità quando un individuo presenta alcune

---

[17] MARCO AURELIO, *Pensieri*, Milano 2001, pp. 54-55 La traduzione di M. Ceva è stata da me modificata proprio in relazione al sostantivo 'androgino', che Ceva traduce, chissà perché, con «uomini che peccano contro natura».

[18] Il *cross-dressing* indica uno scambio di identità sessuale attraverso l'abbigliamento, con ciò non si distingue dal travestismo. Come tale, ogni forma di provvisoria confusione dei ruoli è ben lontana dall'androginia, traducendo piuttosto un tentativo di occultare provvisoriamente l'identità di partenza con quella del sesso opposto e non di amalgamare i due sessi in uno solo. Cfr. V. BULLOUGH/B. BULLOUGH, *Cross dressing, sex and gender*, Philadelphia 1993 , p. vii e x: «Cross dressing […] ranges […] from a comic impersonation to a serious attempt to pass as the opposite gender. […] cross dressing is a normative aspect of human behavior. It may often be an attempt to experience vicariously how the other gender lives».

[19] A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986, p. 96.

[20] Sul fenomeno del travestismo cultuale nelle pratiche esoteriche e religiose di molti popoli si veda l'interessante studio etnologico di H. BAUMANN, *Das doppelte Geschlecht*, cit. Il travestismo cultuale, sostiene Baumann (Ivi, p. 46), va interpretato come il tentativo da parte dell'individuo di unificare in sé il principio maschile e quello femminile con lo scopo di raggiungere una somiglianza con la divinità.

delle seguenti caratteristiche: se è interessato allo stesso modo al suo sesso e all'altro, indipendentemente dalla possibilità che stringa relazioni sessuali con l'uno o con l'altro; se ha appetiti sia omosessuali che eterosessuali; se è per lo più eterosessuale pur manifestando transitoriamente appetiti omosessuali; se è omosessuale e presenta anche tratti eterosessuali.[21] La bisessualità va attribuita, dunque, ad un *continuum* tra omosessualità ed eterosessualità.

Date queste premesse, si comprende che l'affiliazione tra androginia, bisessualità e ermafroditismo sia nata dal presupposto del sostrato ambiguo insito nel doppio bisessuale, androgino o ermafrodito. L'*humus* dell'ambiguo viene presto rischiarato dall'attenta riflessione di uno studioso:

> Ma questa ambiguità non si limita all'immediata identità attestata dalla sua etimologia duale. Consiste anche nel *trait d'union* paradossale, impensabile, che collega in lui il mascolino e il femminino. […] Nel primo caso [l'ermafrodito] il mascolino e il femminino resistono più o meno alla loro unione; le loro influenze si completano o, in un certo modo, si sommano. Nel secondo caso [l'androgino] il mascolino e il femminino sono decisamente strappati alle rispettive identità, e da questa radicale dissoluzione ontologica nasce un nuovo essere, che non si può ridurre qualitativamente ai protagonisti iniziali.[22]

Se nell'ermafrodito l'ostentamento bisessuale emerge dall'aggregazione frammista dei due elementi (maschile e femminile), nell'androgino essi si dissolvono per coagularsi in un unico essere, per «una negazione della polarità dei sessi»[23]. La giustapposizione sessuale dell'ermafrodito suggerisce il mantenimento della polarità, in virtù della quale l'addizione conduce al potenziamento dell'una e dell'altra caratteristica sessuale. Non incidentalmente, nelle rappresentazioni iconografiche dell'antichità l'ermafrodito si carica di una valenza sessuale sovrabbondante, con la conseguenza che è spesso difficile distinguere un Ermafrodito dal dio Priapo (dio della fecondità) o da Dioniso: il maschile si unisce al femminile senza che i due elementi si fondano, si compenetrino o annullino la rispettiva carica erotica. Nell'androginia, assai difficilmente rappresentabile, la complementarità della componente maschile e di quella femminile si fonde tanto perfettamente in un essere unico da annullare l'opposizione e il riconoscimento delle rispettive componenti. Quella conseguita dall'ermafrodito è la sintesi di due sessi, mentre l'androgino realizza la sintesi di due bellezze e di due essenze. Assurgendo a *forma viventis* dell'alchemico *solve et coagula*, il volto dell'androgino si sublima nell'enigma universale della *coincidentia oppositorum.* Su questa base si può dare ragione, sotto una larga prospettiva, a quanti sostengono che l'ermafroditismo sia «un fatto biologico», mentre l'androginia «una finzione poetica»[24], osservando le rappresentazioni

---

[21] Cfr. P. EHMANN, *Zur Ätiologie und Phänomenologie,* cit., pp. 94 ss.
[22] J. LIBIS, *L'androgyne et le Nocturne*, cit., p. 12.
[23] Ivi p. 13.
[24] C. MCLEOD *Embodying ambiguity*, cit. p. 28.

ermafrodite come una vaga 'caricatura' dell'ideale androginico. Ossimoro che non conosce dissidio, l'androgino incarna invece «l'armonia attraverso la complementarità»[25].

Feuerstein suggerisce l'inapplicabilità di requisiti bisessuali per l'androginia[26], ma prende altresì le distanze dalle definizioni dell'androginia come condizione di asessualità. Ritenendo che nell'androgino le caratteristiche dei due sessi rimangono strettamente riconoscibili e non accennano a svanire,[27] Feuerstein ritorna al nodo gordiano che stringe l'androgino all'ermafrodito in analogia concettuale. Lo studio iconografico di Raehs[28] risalta per l'impareggiabile finezza con la quale l'androginia viene distinta dall'ermafroditismo. Raehs sostiene che solo l'ermafrodito può essere rappresentato, stante la semplice giustapposizione di caratteristiche sessuali, mentre un androgino non può esserlo o, aggiungiamo noi traendo spunto dalle sue conclusioni, può esserlo solo raramente con autentico ottenimento dello scopo estetico (sarà il caso del *Battista* di Leonardo da Vinci per esempio).

Un'ampia rosa di sculture ermafrodite è stata tramandata dall'antichità. Lo schema iconografico perlopiù applicato dagli artisti riproduce una figura effeminata nell'intero (membra sottili, gesti languidi, seno) ma con organi genitali maschili.[29] Rappresentando Eros, Priapo, Dioniso, le sculture ermafrodite dell'antichità,[30] spesso prive di bellezza particolare, sono da associare a precise finalità cultuali.[31] Risalgono all'età ellenistica altre sculture che raffigurano un ideale di bellezza ermafrodita non asservita a sistemi cultuali: perlopiù appartenenti a case private, esse mirano al *lusus* estetico, al libero gioco delle facoltà, al misto sentimento di straniamento. Per mezzo dell'ermafrodito l'arte ellenistica assurge a raffinato strumento per un *paignion* estetico di irresistibile seduzione: ermafroditi dormienti che da tergo sembrano Arianne abbandonate o ninfe (*Fig. 1*), eroti come *nikai* alate (*Fig. 2*) incitano l'osservatore a mescere con lo sguardo i due estremi dell'umanità. Nonostante l'*ambigua* bellezza, queste sculture andranno osservate come rappresentazioni 'ermafrodite' e non 'androgine'.

Il distinguo che istituiamo, sulla traccia di Raehs e sconfinando per il momento nel campo dell'arte visiva, è sottile eppure lungi dal qualificarsi lambiccato. Riteniamo agevole ricorrere ad alcune esemplificazioni affinché, con l'evidenza dell'arte plastica, il nostro pensiero risulti sufficientemente chiaro.

---

[25] U. BOCK, *Wenn die Geschlechter verschwinden*, cit., p. 19.

[26] G. FEUERSTEIN (*Androgynos*, cit., Bd. II, p. 106): «l'essere umano disposto all'androginia (l'androgino reale non esiste) presenta tratti somatici maschili e femminili; questo non significa affatto che sia condizionato nelle sue disposizioni sessuali verso i due sessi. Di converso, l'essere umano predisposto alla bisessualità non presenta i tratti somatici dei due sessi, anche se nei suoi impulsi è orientato verso i due sessi».

[27] Ivi, p. 26.

[28] A. RAEHS, *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, cit.

[29] Per una classificazione stilistica delle sculture ermafrodite nell'antichità cfr. S. OEHMKE, *Das Weib im Manne. Hermaphroditos in der griechisch-römischen Antike*, Berlin 2004.

[30] M. DELCOURT, *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles 1966, p. 39.

[31] In esse la proporzione armonica tra le parti viene raramente ottenuta secondo A. RAEHS (*Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, cit., p. 48).

Per l'ermafrodita della *Fig. 3* sarebbe lecito utilizzare la qualifica di *androgino*, stante la predominanza dell'elemento maschile su quello femminile (muscolatura, corpo longilineo e giustapposizione del seno); mentre per l'ermafrodita della *Fig. 4* si dovrebbe ricorrere al termine *ginandro*, poiché presenta linee più morbide (fianchi, seni abbondanti) alle quali addiziona l'elemento maschile. Tanta linearità di giudizio sarebbe possibile se si considerasse l'androgino (o ginandro) come ingenua «Mischform»[32], una forma mista di due elementi. A tale linearità obiettiamo la convinzione che le due sculture in questione non rappresentano alcun 'ideale sintetico', esse sono ben lontane dal qualificarsi come incarnazione di un simbolo, quello della totalità e della *coincidentia oppositorum*, in quanto giustappongno il polo maschile e quello femminile senza conseguire lo scopo di coagularli. Si tratta ancora di incarnazioni scultoree dell'ermafroditismo e non dell'androginia. Corrispondono invece ad un ideale androgino le rappresentazioni di Atena (*Fig. 5*) ed Apollo Citaredo (*Fig. 6*). Le due sculture sintetizzano la polarità uomo/donna senza giustapposizione alcuna, per esse non sarà dato all'occhio dell'osservatore di individuare i termini del dualismo: entrambe si qualificano come quell'indefinito *neutrum et utrumque* che costituisce l'essenza di una rappresentazione androginica. Per l'una (*Fig. 5*) sarà lecito ricorrere, seguendo il nostro pensiero, al termine *ginandro* (si tratta della 'dea' Atena, tuttavia la posa marziale, la forza delle braccia, la durezza del viso esprimono la coscienza virile connessa col suo mito); per l'altra (*Fig. 6*) si utilizzerà il termine *androgino* (si tratta del 'dio' Apollo in veste di musagete, tuttavia la sottigliezza del corpo, la delicatezza del viso e dei muscoli richiamano al suo ruolo di protettore delle muse). Se sotto l'accezione di bellezza androgina includiamo anche la massima di Joséphine Péladan, le due statue summenzionate e molte altre dell'antichità (cfr. *Figg. 7-8*) rispecchiano appieno l'ideale: «la bellezza di un uomo consiste nel femmineo che c'è in lui, la bellezza di una donna nella sua parte mascolina»[33].

Consentanea alla nostra visione è la teoria di uno studioso di arte, Raehs. La prima distinzione da lui approntata scinde due campi: quello dell'ideale ascrivibile solo all'androginia e quello del reale che invece riguarda l'ermafroditismo. L'androgino, stando alle sue conclusioni,[34] deve restare un concetto astratto («abstrakter Begriff»), che non si lascia rappresentare figurativamente. L'ermafrodito, invece, è l'incarnazione dell'idea dell'uomo in sé («die Verkörperung der Idee des Menschen an sich»), in grado di raccogliere tutte le proprietà e possibilità in un'unica entità, come anche quella dell'essere donna e uomo simultaneamente. Di conseguenza, l'androginia può essere espressa solo come *ideale* e come immagine astratta («abstrakte Vorstellung»), in ogni caso appartenente al sovraumano.[35]

Nell'androgino, pertanto, le due caratteristiche sessuali sono presenti, a differenza dell'ermafrodito, in modo ideale, non giustapposte ma fuse, onde la sua inesprimibilità,

---

[32] U. PRINZ, *Androgyn*, cit., p. 9.

[33] J. PÉLADAN, *De l'Androgyne*, Paris 1988, p. 29.

[34] A. RAEHS, *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, cit., pp. 10 e 12.

[35] «L'androginia vale come grado di perfezione che nessun essere umano può raggiungere, esprimendo un'armonia anelata ma mai esperibile, in ultimo si tratta di un principio divino che […] sta al di là della realtà» (A. RAEHS, *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, cit., p. 80).

la difficile rappresentabilità. L'androgino vale «come quel sogno o anelito che l'umanità è riuscita a rappresentare raramente nel corso della sua storia. Ciononostante è presente nel pensiero e nell'agire dell'umano come pura *idea*»[36]. L'ermafrodito, di converso, si qualificherà come la traduzione in *forma* plastica con la quale l'artista rende quell'immagine androginica che appartiene all'*ideale*.[37]

Se l'asessualità è «il destino fondamentale dell'androgino»[38], in esso si attua un «annullamento spirituale e immateriale delle differenze sessuali»[39] in grado di bruciare i segni dell'opposizione. *Summa summarum*, una rappresentazione idealmente androginica possiede il fascino di una totalità enigmatica, di una sintesi tanto riuscita da annullare le due parti in gioco. Il sorriso misterioso del *San Giovanni Battista* di Leonardo da Vinci (*Fig. 9*), sovente citato accanto alla Monna Lisa come icona androginica, sembra ammiccare con l'enigma stesso della sua sostanza coincidente.[40] Il volto del Cristo fanciullo in un dipinto attribuito ad Ambrogio De Predis (*Fig. 10*) esprime altresì un ideale di totalità e di pienezza dell'essere, in virtù della quale ogni opposto si annulla. Le due rappresentazioni, alle quali potrebbero aggiungersi molte altre (si veda il San Sebastiano di Raffaello o la Maddalena del Perugino)[41], rivelano lo sforzo pienamente appagato dell'artista di configurare un ideale sacro, quello dell'uomo come *imago dei*. L'uomo come «Ebenbild der Gottheit»[42] proclamato da Faust si rispecchia nell'arcano di un sogno collettivo, quello dell'androgino, per mezzo del quale l'uomo ritorna alla sua sostanza edenica, primeva, aurea. Con ciò, l'androgino assurge non solo a mero ideale, ma a simbolo che coinvolge l'umano nella sua totalità: «Accostarsi a un simbolo, a un rito o a un comportamento arcaico come a espressioni di situazioni esistenziali, significa già riconoscervi una dignità umana e un significato filosofico»[43].

Dicotomizzare la sessualità come si fa con sole/luna o bianco/nero è pura astrazione secondo i contributi più interessanti sull'argomento della bisessualità. Ehmann arricchisce il campo introducendo il concetto di *ambisessualità* come «la base di una forma di vita androgina»[44]. Auspicando l'integrale soppressione delle polarità, non solo uomo/donna, ma anche di tutte le *Zwischenstufen*, dei livelli intermedi interrelati con essa, come omo- ed eterosessualità, Ehmann assegna all'*ambisessualità* il valore di un «ideale utopico come lo è anche la forma di vita androgina»[45], postulandolo in una «nuova epoca» a venire, che sia in grado di superare ogni forma di antagonismo. Con ciò

---

[36] *Ibidem.*

[37] U. PRINZ, *Androgyn*, cit., p. 9.

[38] J. LIBIS, *L'Androgyne et le Nocturne*, cit., p. 13.

[39] P. EHMANN, *Zur Ätiologie und Phänomenologie,* cit., p. 15.

[40] Già Josephine Péladan decantò la bellezza del *Battista* leonardesco come icona androgina: «Dans le *Saint-Jean* la mixture des formes est telle, que le sexe devient une énigme».

[41] Per un discorso sull'androgino nell'arte rinascimentale si veda L. MALKE, *Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 33-56.

[42] Cfr. J.W. GOETHE, *Faust I*, vv. 509-517.

[43] E. MIRCEA, *Mephistofeles e l'androgine*, cit., p. 10.

[44] P. EHMANN, *Zur Ätiologie und Phänomenologie,* cit., p. 75.

[45] Ivi, p. 212.

l'*ambisessualità* va configurandosi nello studio di Ehmann come il requisito di una personalità il cui sentire, pensare ed agire realizza una sintesi armoniosa tra gli opposti.[46]

Spostato il campo di inferenza dell'androginia dal reale all'ideale risulterebbe superflua ogni ulteriore discettazione sull'attribuzione di ambisessualità o asessualità ad essa ascrivibile, se non fosse che le due categorie hanno spesso condizionato un approccio al campo. La «plénitude ontologique»[47] racchiusa nell'ideale dell'androgino, in grado di congiungere l'alfa e l'omega dell'umanità, può risultare fors'anche aleatoria se a questo arcano *tutto* fatto di consonanza risolutiva si aggiunge il *nulla* consequenziale alla dissoluzione delle due parti in gioco. La fusione armonica delle proprietà umane che convenzionalmente si classificano come maschili e femminili fa dell'androgino la *forma viventis* di una totalità psichica tanto perfetta da rasentare la sterilità. Il simbolo dei simboli è apparso non di rado sterile nel suo mistero insondabile: si è sovente osservato che l'androgino, quando rappresentato, si raccoglie in un imponderabile silenzio, come se ogni facoltà comunicativa gli fosse negata.[48] Rappresentazioni compiutamente androginiche in letteratura, dalla *Seraphita* di Balzac all'*Orlando* di Virginia Woolf, testimoniano, diremmo, l'esatto contrario, ovvero la loquacità del mistero vivente, la sua capacità demiurgica ed irradiante.

Se il tema dell'androgino non poteva lasciare indifferente il campo della psicoanalisi, anche in questo caso la ricerca di una definizione univoca risulterà infruttuosa. Nelle *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* Sigmund Freud trae spunto, com'è noto, dal mito platonico dell'androgino per confutare l'opinione, fondata su una sviata interpretazione di esso, legittimante una omosessualità 'naturale'. La forma mista del cosiddetto terzo sesso indica invece, secondo Freud, esclusivamente un'*inversione* sessuale:

> Alla teoria popolare dell'impulso sessuale corrisponde nel modo più bello la favola poetica della divisione dell'essere umano in due metà – uomo e donna – che anelano a ricongiungersi nell'amore. Produce grande sorpresa sentire che ci sono uomini per i quali non le donne ma gli uomini, e donne per le quali non gli uomini ma le donne, rappresentano l'oggetto del desiderio sessuale. Si definiscono tali persone sessualmente opposte o meglio invertiti, il dato di fatto dell'*inversione*.[49]

Più avanti, enumerando i gradi dell'*inversione*, Freud categorizza gli «ermafroditi psico-sessuali» nella classe dei bisessuali. All'*inversione* bisessuale, a differenza di quella omosessuale, mancherà l'esclusività dell'appetito, che può rivolgersi tanto verso il proprio quanto verso l'altro sesso. Dichiarando tuttavia «secondo la norma» un certo grado di ermafroditismo nell'uomo, Freud legittima la coesistenza delle due componenti sessuali in uno stesso individuo in questo modo:

---

[46] Ivi, p. 215.

[47] J. LIBIS, *L'Androgyne et le Nocturne*, cit., p. 11.

[48] Seducente a questo proposito l'analisi di A. KUHN (*Sprachlosigkeit – das Geheimnis des Hermaphroditen*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, p. 120) secondo il quale il silenzio e la quiete sognante sono i requisiti peculiari dell'androgino.

[49] S. FREUD, *Essays*. in 3 Bänden, hrsg. von D. Simon, Berlin 1989, Bd. I, p. 121.

> Un certo grado di ermafroditismo anatomico appartiene alla norma, in nessun individuo normalmente formato, uomo o donna che esso sia, mancano le tracce dell'apparato dell'altro sesso, le quali o continuano a sussistere come organi rudimentali privi di funzione, oppure sono mutate per assumerne altre. L'idea che emerge da questi fatti anatomici largamente noti è quella di una predisposizione originariamente bisessuale, che nel corso dell'evoluzione è mutata in omosessualità con sparuti resti del sesso atrofizzato.[50]

Di maggiore interesse risulta un intervento freudiano nello studio sulla vita di Leonardo da Vinci.[51] Indugiando sulla *fable convenue* della 'frigidità' leonardesca, tradotta ora come indizio di asessualità ora di patente omosessualità, Freud – che a conclusione della sua analisi constaterà l'omosessualità del pittore – non manca di enuclearne il tratto sibillino:

> [Leonardo] non amava e non odiava, ma si chiedeva donde venisse ciò che lui doveva amare o odiare. […] In realtà Leonardo non era privo di passione [*leidenschaftslos*] […] aveva bensì convertito la passione nella sete del sapere […] all'altezza del lavoro spirituale.[52]

L'arcano di questa natura apparentemente «leideschaftslos», e di fatto tutta concentrata nella tensione spirituale, si raccorda nell'ermetismo di una concordanza enigmatica. Il sostrato androginico della natura leonardesca viene presto rivelato nell'analisi offerta da Freud di un passo autobiografico del pittore, nel quale egli racconta un sogno infantile:

> Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio destino, perché nella mia prima ricordazione della mia infanzia mi parea che, essendo io in culla, un nibio venisse a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra.[53]

La spia androginica della fantasia leonardesca viene rintracciata da Freud nel rimando alla religione egizia. La divinità egizia Mut (dai tratti specificamente androgini) viene raffigurata con testa di nibbio, l'uccello al quale fa riferimento il ricordo di Leonardo. Con ciò, il richiamo inconscio ad una divinità androgina rivelerebbe secondo Freud la propensione leonardesca al ricongiungimento con la «Urkraft der Natur»[54], con la forza atavica della natura. Oltracciò, nell'analisi offerta da Freud non lascia freddi la sua

---

[50] Ivi, p. 128.

[51] S. FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Frankfurt a.M. 1971.

[52] Ivi, p. 23.

[53] Il passo del ricordo leonardesco, che Freud ripropone nella traduzione tedesca di Herzfeld, è stato tramandato dal Codex Atlanticus. Cfr. N. SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci*, Napoli 1900, p. 22. Sull'androginia leonardesca cfr. L. BOTTONI, *Leonardo e l'androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nell'arte del Rinascimento*, Milano 2002.

[54] S. FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, cit., p. 51. «Tutte queste immagini androgine della divinità esprimono l'idea che solo un'unione del maschile e del femminile può rendere una degna rappresentazione della perfezione divina».

osservazione sul sorriso nelle pitture di Leonardo, per le quali si presagisce che: «nel sorriso della Monna Lisa si congiungano due diversi elementi»[55], il maschile e il femminile. Si osservi il volto della *Monna Lisa* o del *Battista* e, concentrata l'attenzione sull'enigmatico sorriso, si riscontrerà in esso l'ammiccamento della natura con l'insondabile del suo arcano, quello della coincidenza degli opposti.

In Freud l'androginia resta un concetto fluttuante tra ermafroditismo psichico, bisessualità e omosessualità, in ogni caso permanente nella sua affiliazione alle *inversioni*. A differenza di Freud, Carl Gustav Jung non ravvisa nella disposizione bisessuale dell'individuo una forma di neurosi, bensì l'espressione di una tendenza naturale ed inconscia all'androginia. Avendo assegnato al mito un ruolo non secondario, sì da vagliare ogni mito come espressione dell'anima collettiva e ogni mitologia come proiezione della psiche, Jung si è espresso sovente nel corso della sua opera, seppur in forma non sistematica, sulla connaturata androginia dello *Selbst* (Sé) individuale. Ad esso, notoriamente, Jung conferisce una totalità psichica che trascende la polarità uomo/donna. L'androgino rientra, in primo luogo, tra gli *archetipi* (*Urbilder*) germinati dall'inconscio collettivo, sui quali Jung si è espresso in tal senso:

> come il corpo umano presenta, al di là di ogni differenza razziale, un'anatomia comune, anche la psiche possiede, al di là delle differenze di cultura e di coscienza, un sostrato comune da me definito *inconscio collettivo*. Questa psiche inconscia che è comune a tutta l'umanità non consiste tanto in contenuti atti a divenir consci, quanto in disposizioni latenti a certe reazioni identiche. […] Le diverse linee di sviluppo partono da un ceppo comune, le cui radici affondano in ogni passato. […] Dal punto di vista puramente psicologico si tratta di comuni *istinti di rappresentazione* (*immaginazione*) e di *azione*. Ogni rappresentazione e azione conscia si è sviluppata su queste immagini archetipiche inconsce, con le quali rimane in costante relazione.[56]

Simboli e «*archai* gnostiche» si raccordano nel principio nella *coincidentia oppositorum*, che Jung delucida compiutamente in un passo del saggio *Commento al segreto del "Fiore d'oro"*:

> L'unione degli opposti a un livello più alto di coscienza non è un fenomeno razionale e tanto meno un fatto di volontà, ma è un processo di sviluppo psichico che si esprime in *simboli*. Storicamente esso è sempre stato raffigurato con simboli, e ancora oggi viene espresso attraverso figure simboliche nello sviluppo individuale della personalità […] le produzioni spontanee della fantasia […] si approfondiscono e si concentrano gradatamente intorno a figure astratte, che apparentemente rappresentano *principi*, delle vere *archai* gnostiche.[57]

In quanto *simbolo* che incarna il principio della coincidenza degli opposti, non è difficile rintracciare l'androgino tra gli *Urbilder* collettivi. Poco più avanti, Jung inserisce

---

[55] Ivi p. 71.

[56] C. G. JUNG, *Commento al "Segreto del fiore d'oro"*, in ID., *Opere*, Torino 1997, Vol. XIII (*Studi sull'alchimia*), pp. 23-24.

[57] Ivi, p. 32.

nella terza sezione del saggio summenzionato il capitolo dal titolo *Animus e Anima*. Prendendo le mosse dall'ideogramma cinese, raffigurante lo *hun* (*Animus*), principio maschile spirituale, e *p'o* (*Anima*), principio femminile ctonio, Jung trae la sua interpretazione: «Si può definire *Anima* anche *imago* o archetipo o sedimentazioni di tutte le esperienze che l'uomo fa della donna. Per questo l'immagine dell'Anima viene di consuetudine proiettata sulla donna»[58]. Nell'inconscio individuale dell'uomo alberga, dunque, l'archetipo femminile, al quale Jung assegna il nome di *Anima*: «un'ereditata immagine collettiva della donna nell'inconscio dell'uomo, con l'ausilio della quale egli considera l'essere femminile»[59]. Di converso, nell'inconscio femminile risiede l'archetipo maschile, l'*Animus*: «una sorta di sedimento di tutte le esperienze dell'uomo nell'immaginazione femminile»[60]. L'*Anima* come «rappresentazione dell'elemento femminile»[61] nell'uomo e l'*Animus* come rappresentazione dell'elemento maschile nella donna costituiscono «le basi della totalità psichica»[62] del *Sé*: «nessun uomo è così esclusivamente uomo da non possedere nulla in sé dell'essere femminile»[63].

Gli sviluppi più recenti della psicoanalisi sembrano profilare un quadro più chiaro della differenza tra androginia, ermafroditismo psichico e bisessualità. Magnus Hirschfeld, assertore di una *Zwischenstufentheorie* (teoria dei livelli intermedi), pur includendo l'omosessualità e l'androginia tra i *livelli intermedi* della sessualità umana, istituisce un'accorta distinzione tra i campi:

> Per me il concetto di 'terzo sesso' ha lo stesso significato dei livelli intermedi della sessualità o dei passaggi sessuali, dell'inglese *intersex*: vi sottintendo tutte le forme intermedie che divergono più fortemente dal tipo sessuale assoluto e che suddivido in quattro gruppi principali: gli ermafroditi, gli androgini, gli omosessuali e i travestiti.[64]

L'accorta ripartizione delle *Zwischenstufen* sessuali in quattro campi (ermafroditismo, androginia, omosessualità, travestismo) istituita da Hirschfeld ha il pregio di confutare la piattezza terminologica delle analisi condotte fino agli inizi del '900. In particolare, Hirschfeld si contrappone alla scontata linearità terminologica della *Psicopathia sexualis* di Krafft-Ebing: in essa non solo non era dato rintracciare alcun distinguo tra androginia e omosessualità, ma per Krafft-Ebing l'*androgino* equivaleva *tout court* all'uomo effeminato, mentre la *ginandro* alla donna mascolinizzata, con la conseguenza che ogni grado di effeminatezza virile e viraginia femminile andava classificata come sintomo ineludibile di omosessualità.[65]

Nel quattordicesimo capitolo del monumentale volume *Die Homosexualität des Mannes und Weibes*, Hirschfeld concentra la sua *Zwischenstufentheorie*, asserendo:

---

[58] Ivi, p. 49.
[59] C. G. JUNG, *Gesammelte Werke,* Freiburg in Breisgau 1958 ff., Bd. III, p. 73.
[60] Ivi p. 93.
[61] Ivi, Bd. XI, p. 81.
[62] Ivi, Bd. IX/2, p. 29.
[63] Ivi, Bd. VII, p. 208.
[64] M. HIRSCHFELD, *Die Homosexualität des Mannes und Weibes*, Berlin/New York 1984, p. 30.
[65] Cfr. R. KRAFFT-EBING, *Psychopatia sexualis*, trad. it. di C. Manfredi, Milano 1953.

«intendiamo tra i *livelli intermedi* uomini con risvolti femminili e donne con risvolti maschili»[66]. Con straordinaria chiarezza, a differenza degli spunti prima offerti da Freud, Hirschfeld istituisce un netto distinguo tra la *Zwischenstufe* omosessuale e quella androginica (e ginandrica):

> Il tipo androginico degli uomini e quello ginandrico delle donne non si lega sempre e in nessun modo all'omosessualità. […] Questi uomini vistosamente effeminati e donne mascolinizzate vengono spesso considerati omosessuali, ma non di rado sono pienamente eterosessuali, ovvero trovano completamento della loro individualità tra tipi che appartengono all'altro sesso. Questi tipi affascinanti sono per lo più certamente androgini.[67]

Alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso Günther Ammon, fondatore della *Berliner Schule für Dynamische Psychiatrie*, si rivela con le sue teorie assertore di uno stile di vita androgino, denotandolo come modello in grado di elidere ogni forma di polarità. In un contributo dal titolo paradigmatico *Der androgyne Mensch* (*L'essere umano androgino*) Ammon proclama la convinzione di un'androginia psichica latente in ogni essere umano. Tale assunto sgombera il campo dalle fluttuazioni terminologiche prima osservate nell'ambito della psicoanalisi:

> L'essere umano è androgino, ovvero predisposto alla doppia sessualità sia corporalmente che psicologicamente. Ha la possibilità di viversi e di comportarsi sia come uomo che come donna. Se l'essere umano possiede rudimentali organi sessuali dell'altro sesso, ciò significa che ha a disposizione un potenziale androginico che ha radici nella sua costituzione biologica.[68]

La divagazione condotta fin qui non mirava ad una variazione sul tema attraverso la polifonia di voci su registri spesso lontani, dalla scultura alla psicoanalisi. Si è tentato piuttosto ora di svincolare l'argomentazione dall'approssimazione sulla quale, come si arguisce a conclusione, il passo è breve, ora di giungere a sintesi. Che una definizione dell'androginia fluttui tra i marosi dell'indefinibile emerge dalla polifonia stessa. L'ubiquità del concetto e i modi in cui esso si è sviluppato hanno perciò creato attorno all'androgino una nebulosa difficile da dipanare.[69] Già Ricarda Huch, la cui analisi dell'androginia nella letteratura romantica tedesca costituisce ancor oggi un punto di riferimento valido, definiva l'androgino come «ein chaotisches Neutrum»[70] («un caotico neutro»).

Dati tali presupposti, l'androginia si qualifica come un' ontologia eccentrica che «libera l'individuale dai confini dell'appropriato»[71]. Come utopia, *Kunstfigur* o sogno dell'umanità, l'androgino assurge a simbolo dei simboli per indicare la totalità della

---

[66] Ivi, p. 354.
[67] Ivi, p. 229.
[68] G. AMMON, *Der androgyne Mensch*, in "Dynamische Psychiatrie", 17, 1984, p. 235.
[69] T. HARGREAVES, *Androgyny in Modern Literature*, cit., p. 95.
[70] R. HUCH, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1908, p. 86.
[71] C. HEILBRUN, *Towards a Recongnition of Androgyny*, New York/London 1973, p. 127.

natura umana. Al nome di *simbolo* i Greci assegnavano un preciso significato empirico: *symbolon* era il vaso rotto a metà che due amici, prima a simposio, si cambiavano a conclusione del convito come pegno di amicizia e per rammentare nel tempo il loro incontro, la metà del vaso doveva ricordare ad entrambi che l'altra metà era in possesso dell'amico. L'androgino assurge pertanto a *forma viventis* del 'simbolo' stesso, di quella totalità che passa o è passata attraverso la scissione: un tentativo di rappresentare la storia stessa dell'anima. Il concetto stesso si basa sul terreno del paradosso: quello di una «indivisibile duplicità»[72], dell'armonia attraverso la polifonia o, come esprime in modo penetrante Aurnhammer, «della relazione tra due elementi che furono *uno*, sono *uno* oppure *uno* vorrebbero essere, nella misura in cui rimanga riconoscibile la complementarietà sessuale»[73].

2. L'Androgino nei miti, nelle antropogonie e cosmogonie: ricognizione di un motivo

> Conviene anzitutto che impariate a conoscere la natura umana e le modificazioni che essa ha subito. Infatti, un tempo la nostra natura non era quella che è ora, ma diversa. Dapprincipio vi erano tre generi (*γένη*) di uomini, non due come adesso: il maschio e la femmina, e ce n'era, poi, un terzo che partecipava di entrambi i precedenti (*κοινὸν ὄν ἀμφοτέρων*), di cui ora rimane solo il nome, poiché esso è scomparso. Allora infatti l'androgino (*ἀνδρόγυνον*) era un essere a sè ed era composto, per figura e per nome, del maschile e del femminile: ora non esiste che il nome e se ne fa uso per recare oltraggio. Inoltre l'aspetto di ogni uomo era in tutto tondeggiante, con dorso e fianchi circolari, quattro mani e altrettante gambe e, su un collo rotondo, due volti in tutto simili; e con una sola testa per entrambi i volti rivolti in senso opposto, e quattro orecchi e due organi genitali; tutte le altre parti le si può immaginare come conseguenza di quello che ho detto. Camminavano diritti come ora, nella direzione preferita, e quando correvano, come i saltimbanchi volteggiano in cerchio facendo ruotare le gambe, allo stesso modo essi, appoggiandosi sulle otto estremità che avevano, si spostavano ruotando rapidamente. I sessi erano tre e il loro aspetto era tale perché il maschile aveva avuto origine dal sole, il femminile dalla terra e il terzo, partecipe dell'uno e dell'altra, dalla luna: infatti questa partecipa del sole e della terra. Essi avevano tanto l'aspetto quanto l'andatura tondeggianti, appunto perché somiglianti ai loro progenitori.[74]

Nel dialogo *Simposio*, ambientato nella casa del poeta Agatone ed avente come tema centrale l'amore, Platone racconta, per mezzo del poeta comico Aristofane, il mito dell'androgino, inserendolo in una concezione fantastica dell'origine della specie umana. Aristofane evoca una mitica età dell'oro nella quale esistevano tre generi (*τρία τὰ γένη*): maschio, femmina e androgino – come suggerisce Hunter, «trhee kinds of 'doubles'»[75].

---

[72] U. Bock, *Androgynie und Feminismus*, cit., p. 125.
[73] A. Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv*, cit.,p. 3.
[74] Platone, *Simposio*, trad. it. di F. Zanatta, Milano 2004, pp. 69-71.
[75] R. Hunter, *Plato's Symposium*, Oxford 2004, p. 62.

La forma sferica e la mistione sessuale contrassegnano questi uomini primevi come entità microcosmiche[76] dotate di una forza straordinaria: il genere uomo-uomo traeva la forza dal sole, il genere donna-donna dalla terra e il genere misto, l'androgino, dalla luna – attraverso la forma circolare Platone indica inequivocabilmente l'origine astrale di questi esseri primordiali. Che tra i tre generi vi sia una gerarchia lo si desume dalla loro discendenza: al grado superiore si colloca il genere uomo-uomo (il sole), al grado inferiore quello donna-donna (la terra), mentre all'androgino viene assegnato emblematicamente un posto intermedio, quello lunare. Come la luna media, infatti, tra sole e terra, così l'androgino tra uomo e donna. Il discorso di Aristofane suggerisce il tentativo di legittimare l'omosessualità e la pederastia di fronte allo Stato ateniese: l'uomo derivato dall'*Urmann* mutilato cercherà la sua metà nell'uomo, la donna derivata dalla *Urfrau* convoglierà il suo desiderio nella metà femminile di cui è stata privata. Le due metà, infine, dell'essere misto (l'androgino) legittimano l'eros eterosessuale. L'*Urwesen* androginico possiede evidentemente una forza superiore, giacché media e sintetizza gli altri due generi: associato alla luna, il pianeta intermedio che prende la luce dal sole e la distribuisce sulla terra, l'androgino è il mediatore tra due totalità, ovvero l'essere pieno uomo e l'essere piena donna.

Nel dialogo la finalità classificatoria è orientata da un principio gerarchico che pone al grado più alto l'essere sferico uomo-uomo, stante il bisogno di legittimazione dell'omosessualità maschile e la componente misogina del pensiero filosofico greco. Ciononostante, ci seduce la possibilità di dedurre che, se il genere uomo-uomo è il prototipo perfetto dell'essere maschile (*Urmann*), e quello donna-donna dell'essere femminile (*Urfrau*), l'androgino potrebbe qualificarsi come il prototipo dell'essere in sé, dell'umanità sintetizzata: l'*Urmensch*. Solo all'androgino, infatti, viene riservata una componente bisessuale, per tutte le altre caratteristiche esso si conforma al genere uomo-uomo e donna-donna: sfericità, forza, doppi genitali – nel dialogo, infatti, la componente *doppia* degli organi sessuali non è requisito esclusivo dell'androgino ma di tutti e tre i generi.

Secondo quale principio il terzo genere si distingue dagli altri due? L'*Urmann* e l'*Urfrau* sono anch'essi di forma sferica, dotati di testa bifronte, di quattro mani, quattro gambe e due sessi: maschile/maschile per l'*Urmann* e femminile/femminile per l'*Urfrau*. È chiaro che il monomorfismo dei due generi indica la completezza del genere in sé, tuttavia manca ad essi un elemento chiave nello sviluppo del racconto aristofanesco: la capacità riproduttiva. Il polimorfismo, invece, che distingue il terzo genere, l'androgino, dota questo certamente di una componente partenogenetica. Si dovrebbe arguire che il procreatore tanto dei due generi monomorfici quanto del genere polimorfo sia solo l'androgino, dotato sessualmente per la riproduzione.

A questa fase presessuale e indifferenziata fa seguito nel racconto platonico la punizione divina per limitare la tracotanza degli esseri primevi: ogni genere viene così diviso a metà. La tragedia di questa «fase anatomica della storia umana»[77] consiste nel fatto che alla singola creatura viene impedito il godimento della sua pienezza primigenia,

[76] Cfr. A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv*, cit., p. 11.
[77] C. MCLEOD, *Embodying ambiguity,* cit., p. 12.

condannata dalla divisione all'anelito verso l'altro da sé, onde il sentimento della differenza, dell'alterità, dell'incompiutezza. A partire da quest'epoca mitica, ogni unione costituisce un'approssimazione che sazia in breve la mancanza inappagata della totalità. Per punire la tracotanza degli uomini ribelli agli dèi, Zeus li indebolisce mutilandoli:

> Zeus disse: "Credo di aver trovato il modo affinchè gli uomini possano continuare ad esistere e al contempo, divenuti più deboli, cessino la loro condotta insolente. Ebbene, taglierò ciascuno di loro in due e così saranno sia più deboli, sia più utili a noi perché più numerosi, e cammineranno eretti su due gambe". […] Dopo avere detto questo iniziò a tagliare in due gli uomini – come quelli che dividono le sorbe per conservarle, o come quelli che dividono le uova sode con un capello – e tal che ne tagliava uno, ordinava ad Apollo di ruotargli dalla parte del taglio il viso e la metà del collo, così che l'uomo, potendo vedere il taglio subito, fosse più temperante, inoltre ordinava di risanargli le altre parti.[78]

La punizione alla quale sono sottoposti gli antenati dell'umanità è quanto di più crudele: ogni metà è posta 'faccia a faccia' con la sua mutilazione. L'anelito alla totalità primigenia è per i nuovi esseri mutilati tanto acuto che ogni parte privata dell'altra perisce di inedia per il desiderio inappagato:

> Ora appena la loro forma fu così divisa in due, ciascuna metà desiderando l'altra si ricongiungeva ad essa e, abbracciandosi e stringendosi l'un l'altro per il desiderio di fondersi assieme, perivano di fame […] E ogni volta che una delle metà moriva, mentre l'altra rimaneva in vita, la superstite cercava un'altra metà che si intrecciasse con essa, sia che si imbattesse nella metà di una donna tutta intera – la metà appunto che ora chiamiamo donna – sia che si imbattesse in quella di un uomo. E così perivano.[79]

Il superamento della fase tragica, nella quale ogni unione è infruttuosa e grottesca, si compie attraverso un atto di clemenza: mosso da pietà, Zeus dispone gli organi riproduttivi di questi esseri in modo che sia loro possibile l'accoppiamento. Si tratta di un palliativo, tuttavia, un *provisorium* (quello della copulazione) che ricorda solo vagamente la pienezza ontologica di quell'unione perduta:

> Ma Zeus, mosso da pietà, si serve di un altro espediente, e sposta sul davanti i loro genitali – sino ad allora, infatti, avevano anche questi sul lato esterno, e concepivano e si univano non tra di loro ma con la terra, come le cicale. Spostò dunque i genitali sul davanti e fece in modo che la procreazione avvenisse attraverso gli organi del maschio nella femmina, in modo che, se nell'accoppiamento si fossero uniti maschio e femmina, si sarebbe generata e perpetuata la specie umana; se invece un maschio si fosse unito con un altro maschio, venisse loro sazietà di quell'unione, si volgessero all'agire, e si curassero del resto della vita.[80]

---

[78] PLATONE, *Simposio*, cit., p. 71.
[79] *Ibidem* [trad. rimaneggiata].
[80] Ivi, p. 73 [trad. leggermente rimaneggiata].

La soddisfazione momentanea dell'abbraccio, di una *coniunctio* fugace (πλησμονὴ), carica l'eros di una duplice valenza: narcisistica e nostalgica. L'amore del sé totale e l'amore dell'altro concepito come parte del sé rasenta certamente la glorificazione del narcisismo[81]: seguendo il paradigma offerto da Platone, ogni essere umano, dopo la mutilazione, sfrutterà l'energia dell'eros per ricongiungersi con un *altro* che, benchè *differente da sé*, viene tuttavia amato perché concepito come *parte di sé*. Dall'altro lato, l'amore platonico si distingue per la sua valenza nostalgica, e in questa accezione sarà sfruttato soprattutto dai romantici, germinando esso unicamente dal sentimento della mancanza. Come figura, tropo, caratteristica o sensibilità, l'androgino platonico si associa alla malinconia, «a kind of melanconic figure in which the lost 'lost'»[82]. La nostalgia della completezza androginica è orientata non già al recupero di un genere pieno (uomo-uomo/donna-donna), bensì alla sintesi dell'umanità stessa, alla riqualificazione dell'*Urmensch* nella sua privilegiata totalità di uomo e donna allo stesso tempo:

> *Ἔστι δὴ οὖν ἐκ τόσου ὁ ἔρως ἔμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις, καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγεύς, καὶ ἐπιχειρῶν ποιῆσαι ἕν ἐκ δυοῖν καὶ ἰάσασθαι τὴν φύσεως τὴν ἀνθροπίνην. Ἕκαστος οὖν ημῶν ἐστιν ἀνθρώπου σύμβολον, ἅτε τετμημένος, ὥσπερ αἱ ψῆτται, ἐξ ἑνὸς δύο· ζητεῖ δὴ ἀεὶ τὸ αὑτοῦ ἕκαστος σύμβολον.*
>
> Da un tempo così remoto, dunque, è connaturato negli uomini l'amore reciproco; esso ricongiunge la natura antica, mira a unire due in un solo essere, di guarire la natura umana. Ciascuno di noi è quindi un complemento di uomo, in quanto è stato tagliato, come avviene alle sogliole – da uno in due: ciascuno, dunque, cerca sempre il proprio *complemento*.[83]

Nelle variazioni sul tema dell'amore, attraverso i discorsi dei sei personaggi presenti nel dialogo, si riscontrano, secondo Brisson[84], due linee: gli interventi che precedono il discorso di Aristofane si mantengono sulla linea della mitologia tradizionale (quella di Omero ed Esiodo), mentre il discorso di Aristofane lascia emergere l'influsso della tradizione orfica. In base alla cosmogonia orfica, da Cronos nasce l'Etere ed il Caos. Nell'Etere Cronos fabbrica un uovo che dischiudendosi partorisce Fanes: un essere bisessuale e primo tra gli dèi (*protogonos*). A lui poi corrisponderà una divinità femminile, la Notte, alla quale trasmetterà il suo potere: da essa nasceranno Uranos e Gaia, onde ha principio la cosmogonia classica. L'uovo primordiale come principio indifferenziato degli elementi si ritrova in molte culture, e tra queste anche nella tradizione orfica, a denotare la *coincidentia oppositorum*, alla quale rimanda anche la forma circolare e sferica dell'umanità platonica. Nel racconto di Aristofane la forma sferica potrebbe anche suggerire la perfetta consonanza tra macro- e microcosmo.

---

[81] R. HUNTER, *Plato's Symposium*, cit., p. 69.
[82] T. HARGREAVES, *Androgyny in Modern Literature*, cit., p.14.
[83] PLATONE, *Simposio*, cit., p. 73 [trad. rimaneggiata].
[84] L. BRISSON, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris 1997, p. 69.

La mitologia greca presuppone la bisessualità di molti dèi – nella tradizione orfica, dalla quale Platone attinge stando a Brisson, Selene (la luna) è androgina. Requisiti androginici possiedono anche Dioniso ed Eracle: nel culto di entrambi sono presenti elementi di travestismo rituale – nelle oscoforie dedicate a Dioniso e Arianna giovinetti indossavano vesti femminili; nelle anthesterie ateniesi gli uomini si travestivano da donne; a Cos i sacerdoti di Eracle portavano vesti femminili quando celebravano il suo culto. Allo stesso modo, la dea Afrodite ha spesso requisiti androginici: a Cipro, racconta Macrobio, esisteva una statua di un'Afrodite barbuta.[85] I casi di cambiamento di sesso sono altrettanto numerosi: Tiresia, Sitone, Ifis, Mestra, per citare alcuni esempi, cambiano sesso. Considerando, tuttavia, la bisessualità come una forma di coincidenza degli opposti che consente ad uno stesso individuo di passare da un polo all'altro, Brisson[86] istituisce un distinguo rilevante tra 'bisessualità successiva' (quella di Tiresia, Sitone etc.) e 'bisessualità simultanea' (quella divina) per contestualizzarne il ruolo e le funzioni nell'antichità classica. Stando alla sua classificazione, la *bisessualità simultanea* caratterizza solo esseri archetipici, e ad essa noi attribuiamo il valore di androginia:

> Molto generalmente la bisessualità simultanea, ovvero quella che interessa gli esseri che hanno i due sessi contemporaneamente, esprime la coincidenza degli opposti in quella totalità che si ritrova al principio di tutte le cose; essa equivale dunque all'asessualità. Avere i due sessi significa non avere né l'uno né l'altro.[87]

La *bisessualità successiva*, invece, è un requisito peculiare di alcuni veggenti, mediatori tra il regno divino e quello umano. Caso esemplare di bisessualità successiva nell'antichità è quello di Tiresia. A questo proposito Waldner informa che un riferimento all'androginia attribuita ai veggenti si riscontra per la prima volta in Erodoto (I, 105), in un passo nel quale lo storico racconta di veggenti sciiti puniti da Afrodite con una «malattia femminea» (*θήλεα νούσος*). Erodoto chiama questi veggenti *Ἐνάρεες*, una parola straniera al lessico greco traducibile con *ανδρόγυνοι*.[88] I veggenti non sono dunque indicati come ermafroditi (o omosessuali), ma come uomini sui quali si è impressa una forza femminile; transitati dall'uno all'altro sesso.

Nelle *Metamorfosi* ovidiane riscontriamo numerosi casi di bisessualità successiva, l'unico caso di bisessualità simultanea (ovvero di androginia) è riferibile ad Ermafrodito. Nel mito di Ermafrodito riferito da Ovidio assistiamo ad un processo inverso rispetto a quello che aveva coinvolto gli esseri primevi nel dialogo platonico: non un essere originariamente compatto viene diviso, ma due esseri distinti si uniscono per formare una creatura androgina, quel «neutrumque et utrumque» di cui riferisce Ovidio. Il poeta latino recupera una leggenda eziologica relativa alla fonte Salmakis in Caria, della quale già Strabone (*Geografia* IV, 2) e Vitruvio (*De Architectura*, II, 8) avevano riferito il

---

[85] MACROBIO, Sat. III, 8: «signum etiam eius est Cypri barbatum corpore sed veste muliebri, cum sceptro ac statura virili et putant eandem marem ac feminam esse».

[86] L. BRISSON, *Le sexe incertain,* cit., p. 10.

[87] Ivi, p. 67.

[88] cfr. K. WALDNER, *Geburt und Hochzeit des Kriegers. Geschlechterdifferenz und Initiation in Mythos und Ritual der griechischen Polis*, New York 2000, pp. 155 ss.

mistero: la fonte aveva effetti effeminanti sugli uomini che vi si immergevano[89]. L'eziologia sprona il mito. Nel racconto ovidiano la ninfa Salmakis si innamora di Ermafrodito e, giacchè questi le resiste, lo abbraccia e implora gli Dèi che la rendano un'unica cosa con l'amato:

> vota suos habuere deos; nam mixta duorum
> corpora iunguntur, faciesque inducitur illis
> una. velut, si quis conducat cortice ramos,
> crescendo iungi pariterque adolescere cernit,
> sic ubi conplexu coierunt membra tenaci,
> nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici
> nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur.[90]
>
> E gli Dèi accolsero i suoi voti: i due corpi uniti / si fondono annullandosi in un'unica figura. / Come vedi saldarsi, mentre crescono, due rami e svilupparsi / insieme, se li unisci sotto la medesima corteccia, / così, quando le loro membra si fusero in quel tenace abbraccio, / non furono più due ma duplice è la forma, non si può dire che sia femmina / o fanciullo, un neutro appare e un misto insieme.

L'essere derivato dal «tenace abbraccio» tra la ninfa e il giovane è Ermafrodito, una creatura, stante ad Ovidio, della quale «non si può dire / che sia femmina o maschio», un «neutro appare e un misto insieme». Solo un poeta poteva sintetizzare con la formula seducente del *neutrumque et utrumque* la bellezza ambigua dell'essere androgino.

Se nel regno poetico e in quello religioso l'androgino risalta nella sua bellezza, gli atteggiamenti degli antichi nei confronti dell'essere sessualmente doppio sono nettamente negativi. Il passo platonico suggerisce che nell'Atene del quinto secolo la stessa parola *androgino* aveva valenza negativa. *Androgynoi* erano, infatti, considerati gli uomini vili in battaglia o gli omosessuali passivi.[91] Per i casi di ermafroditismo vero, verso il quale gli antichi si esprimono in termini di *monstra*, i Greci e i Romani manifestano sentimento eguale: un neonato affetto da ermafroditismo era destinato a morte certa, prima sottoposto al giudizio dei sacerdoti e poi esposto.

*

Il racconto platonico riferisce un mito antropogonico. Anche i miti cosmogonici di molte religioni, si veda il mito orfico di Fanes, presuppongono la divisione da un principio unitario. Il mitologema della separazione tra cielo e terra[92] offre un caso esemplare. In base ad esso, comune a molte cosmogonie, l'origine del cosmo è fissata in un momento di unità primigenia nella quale cielo e terra sono indifferenziati e coincidono.[93] Se il cielo viene associato alla mascolinità e la terra alla femminilità, si

---

[89] Strabone definisce la fonte μαλακιζούσα (effeminante). Vitruvio fa riferimento invece al *venerio morbo* che rendeva coloro che si erano immersi in quella fonte *molles et impudicos*, ovverossia omosessuali passivi.
[90] OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 373-379.
[91] Per le accezioni dei ruoli sessuali nell'antichità cfr. BRISSON, *Le sexe incertain,* cit., pp. 58 ss.
[92] cfr. W. STAUDACHER, *Die Trennung von Himmel und Erde*, Tübingen 1942.
[93] Cfr. H. BAUMANN, *Das doppelte Geschlecht*, cit., pp. 252 ss.

desume che il principio originario assorba anche questa polarità. Prima della separazione tra cielo e terra la forma della materia indistinta è circolare o sferica: interessante la teoria di Libis[94] in base alla quale l'androginia del principio cosmogonico primigenio si associa alla notte, donde poi – come già nella cosmogonia orfica – la separazione tra il principio maschile del cielo (*Uranos*) e quello femminile della terra (*Gaia*). Stando alla sua interpretazione del mitologema cielo/terra, l'androgino coincide con la grande notte cosmica.

A questo mitologema consolidato si associa quello della partenogenesi dell'Uno cosmico. La divisione di una coppia polare da un principio unitario cosmico porta a due conseguenze: la coppia nata dalla divisione sarà caratterizzata da 'divisione' (principio maschile e femminile), mentre l'*Uno* donde la polarità ha origine, sia esso principio cosmico o divinità, riproduce per partenogenesi. Nella religione egizia, per esempio, Atum genera da sé la coppia divina Shu e Tefnut. Nella mitologia greca, Gaia genera da sé Urano e il mare. Molte divinità del *pantheon* generano per partenogenesi: Era partorisce Ares, Efesto, Ebe, Eris, senza il seme di Zeus; dal canto suo Zeus partorisce Atena senza l'intervento di una componente femminile, dal proprio cranio. Dalle religioni più antiche fino al buddismo e al cristianesimo si riscontra il motivo di una divinità in grado di generare autosufficientemente, senza patire la mancanza del polo opposto: «l'idea della partenogenesi può essere vista come un sintomo di tendenza androgina, si tratta del tentativo di neutralizzare la necessaria dualità della procreazione, la differenziazione sessuale, immaginando che un unico essere sia in grado di procreare»[95]. Nella tradizione gnostica, ermetica o poi alchemica, l'oleogramma del drago o del serpente che si morde la coda, l'*uroboros* (*Fig. 11*), assurge a simbolo cosmico dell'androginia partenogenetica. L'*uroboros* è il tutto che si ricrea e al tutto ritorna: il serpente uccide se stesso, ingravida se stesso, è uomo e donna, seminatore e raccoglitore del seme.

Anche nella cosmogonia indiana si ritroverà il mitologema della divinità androginica che riproduce per partenogenesi. Secondo un mito indiano, il mondo ebbe origine dall'acqua (*vischnu*) secondo un processo di autocreazione. Su questo crebbe poi un fiore di loto, una pianta ermafrodita, che per partenogenesi riproduce altre piante. Dal fiore di loto venne Brahma, il creatore del mondo, anch'esso androgino, il quale si divise in una parte maschile e una femminile (*vâch*). Anche il dio Shiva viene presentato con i requisiti della doppia sessualità, come *Ardhanarishvara*. Nelle rappresentazioni plastiche il corpo di Shiva è costituito da due metà: la parte sinistra è dotata di seno e ampi fianchi, mentre la parte destra ha attributi maschili (*Fig. 12*). La corrispondenza nella figura dell' *Ardhanarishvara* tra destra/maschile e sinistra/femminile ha precisi significati: la destra equivale simbolicamente alla forza, al bene, all'equilibrio, al dominio, alla luce e all'attività, tutti requisiti dello spirito razionale-maschile; mentre la sinistra corrisponde

[94] J. LIBIS, *L'androgyne et le Nocturne*, cit.
[95] G. FEUERSTEIN, *Androgynos,* cit., Bd. I, p. 22.

all'oscurità, alla forza emozionale e inconscia[96], proprietà dell'irrazionale-femminile. Nel contesto indiano l'immagine androginica dell' *Ardhanarishvara* è più un costrutto filosofico che culturale; anche le altre coppie della mitologia indiana, Purusha-Praktriti, e Shiva-Sakti alle quali rimanda egualmente l'*Ardhanarishvara*, si associano all'idea dell'«armonia, della soluzione, di un bilanciamento tra le forze dell'universo nell'unione»[97].

Nella religione cinese il principio del Tutto corrisponde all'unità indifferenziata: il *Tao*. Il caos primevo, concepito come un cerchio (*tai chi*) genera la divisione dei due poli della luce (*Yang*) e delle tenebre (*Yin*). Il principio luminoso *yang* è maschile, mentre lo *yin* è femminile. La relazione del *tao* e dello *yin-yang* è simbolizzata dal ben noto cerchio: «un simbolo bisessuale del macrocosmo»[98]. Il simbolo circolare *Yin-Yang* racchiude l'essenza della coincidenza degli opposti: il semicerchio bianco (la luce, lo *yang*) risalta solo attraverso la metà nera (la tenebra, lo *yin*) e viceversa; la presenza dell'una metà giustifica e determina l'altra. Non solo, se nel semicerchio scuro dello *yin* rinveniamo un punto bianco (l'embrione dello *yang*), e nel semicerchio chiaro dello *yang* un punto scuro (l'embrione dello *yin*), comprenderemo che ogni principio germina dal suo opposto, convive in esso in piena coincidenza.

[96] M. YALDIZ, *Androgynie in der indischen Kunst*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 243-245, qui p. 243.
[97] A. PANDE, *Ardhanarishvara the androgyne probing the gender within*, New Delhi 2004, p. 29.
[98] H. BAUMANN, *Das doppelte Geschlecht*, cit., p. 105.

3. L'ANDROGINO ALCHEMICO



Nella lingua simbolica dei testi alchemici l'androgino assurge a simbolo dei simboli. Lo ritroviamo sotto una duplice connotazione ad indicare ora l'una ora l'altra fase dell'*opus alchemicum*: in alcuni testi incarna l'incipit del processo alchemico, la *materia prima*, in altri il coronamento dell'opera, il *lapis philosophorum*. Stante la fluttuazione dell'allegorema androginico tra principio e fine dell'opera alchemica, se ne dovrà interpretare il significato sia nell'uno che nell'altro caso.[99] Nell'ampia rosa di testi alchemici proliferati in Germania a partire dalla seconda metà del 1500 si riscontrano *libri cum figuris*, gli *Emblematabücher*. Nell'*emblema hermaphroditorum* il simbolo androginico si esprime figurativamente secondo un modello allegorico canonico: un essere dotato di una testa con due facce (talora di duplice testa), unico corpo e doppi genitali (quando non è vestito). Sotto queste forme l'emblema dell'ermafrodito alchemico appare, per citare alcuni esempi, nel *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (vedi figura), nel *Rosarium Philosophorum*, nel *Chymisches Lustgärtlein* di Stolcius von Stolcenberg, nell'*Atalanta fugiens* e nei *Symbola aurae mensae* di Michael Maier.

Dietro l'*emblema* si occulta un *simbolo*: di primo acchito, senza il supporto della vasta simbologia alchemica, l'occhio inesperto riconoscerà nel simbolo un ermafrodito dal dubbio risultato estetico a confronto con gli ermafroditi antichi. Dietro l'apparenza dell'immagine si cela un universo allegorico intricato, decrittato il quale si giungerà alla quintessenza del significato più proprio dell'androginia, quello della *coincidentia oppositorum*. Sia quando 'l'ermafrodito' alchemico indica l'inizio dell'*opus*, sia quando ne rappresenta la fine, esso suggerirà in entrambi i casi il mistero della *coincidentia oppositorum*. Si dovrà, pertanto, indagare il senso dell'androginia alchemica attraverso le immagini. Un esempio potrà essere agevole. Nel *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*, un testo alchemico risalente all'inizio del 1400 e attribuito a tale frater Ulmannus,[100] troviamo una classica raffigurazione dell'ermafrodito alchemico (immagine in alto). Il primo elemento che risalta anche a occhio inesperto è l'insistenza sulla dialettica tra due colori, il bianco e il rosso. La simbologia dei colori ha un ruolo di rilievo per gli

---

[99] In *Psychologie und Alchemie* Jung rileva la fluttuazione ambigua dell'androgino nel contesto dell'*opus* alchemico, evidenziando ciononostante il suo alto contenuto mistico: «Il *lapis philosophorum* è spesso la *materia prima* o il mezzo per l'ottenimento dell'oro, ma soprattutto si tratta di un essere mistico che occasionalmente viene indicato come *Deus terrestris* o *salvator* o *filius macrocosmi*, una figura cioè che si può equiparare all'Anthropos gnostico o al divino *Urmensch*» (C. G. JUNG, *Psychologie und Alchemie*, in *GW* XII: 271).

[100] Per un'interpretazione cfr. M. PUTSCHER, *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit und seine Bilder in Handschriften des 15. Jahrhunderts*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Ch. Meinel, Wiesbaden 1986, pp. 151-178.

alchimisti: la coppia alchemica di zolfo e mercurio viene associata ai due colori del rosso (lo zolfo, principio maschile) e del bianco (mercurio, principio femminile). Anche in altri testi alchemici la *Farbensymbolik* del rosso e del bianco si fa insistente e si concentra su precise polarità: il rosso del *leone* contrapposto al bianco del *giglio*, il colore del *sangue* a quello del *latte* sono accoppiate canoniche. Stante la componente mistica alla base del processo alchemico, il richiamo immediato al sangue di Cristo (rosso) e alla sua purezza (bianco) è evidente. A ciò si associano echi più intricati, derivanti dalla molteplicità di suggestioni esoteriche delle quali l'alchimia si imbeve. Secondo una convinzione gnostica,[101] che gli alchimisti recuperano e adattano alla loro arte, la vita sorge dall'unione tra il bianco (sperma) e il rosso (mestruo): allo stesso modo l'oro degli alchimisti nascerà dal mercurio (bianco) e dallo zolfo (rosso).

In questo contesto dell'alchimia come processo esoterico dell'*ars gignendi*, l'androgino ha un ruolo essenziale. In primo luogo, esso figura come incarnazione della *materia prima*, rappresentando lo stadio iniziale dell'*opus alchemicum*; in secondo luogo come emblema del *lapis philosophorum*, la conclusione dell'opera. Quando l'androgino rappresenta la *materia prima*, la misteriosa sostanza informe e contenente tutte le sostanze dalla quale il processo alchemico ha inizio, esso si carica di una valenza presessuale, in riferimento alla *Urnatur* informe della materia stessa. Quando invece figura come simbolo del *rebis* (*res bina*, cosa doppia) o *lapis philosophorum* la sua immagine è destinata altresì a connotare una doppia unicità, coagulando dopo averli dissolti i due elementi in opposizione del processo alchemico, lo zolfo (principio maschile) e il mercurio (principio femminile). Nella fluttuazione tra inizio e fine dell'opera l'androgino viene associato anche all'immagine dell'*uroboros*, il serpente che si morde la coda, l'essenza di ogni coincidenza tra l'alpha e l'omega dell'*opus alchemicum*. Nei testi alchemici si riscontra di rado l'espressione 'ermafrodito' o 'androgino' per indicare lo stadio dell'*opus* personificato dalla figura: gli alchimisti ricorrono invece a svariate espressioni, come *sol et luna*, *masculus et foemina*, *rex et regina*, *rebis*, *lapis philosophorum*.

Considerando l'importanza del pensiero alchemico nella letteratura tedesca di fine '700, Goethe e i Romantici in prima linea ne subiranno la fascinazione, riteniamo necessario indugiare sul significato dell'androgino alchemico che, parimenti al mito platonico, offrirà notevoli spunti per gli autori che saranno al centro della nostra indagine. Sarà necessario attraversare a grandi linee gli stadi del processo alchemico, affinché sia agevole in seguito interpretare il ruolo dell'androgino nel suo contesto.

Osservata con scetticismo e considerata una forma ingenua della chimica, volta a scopi meramente empirici, quali l'ottenimento della pietra filosofale (in grado di tramutare i metalli vili in oro), l'alchimia è stata oggetto di ludibrio da parte del pensiero razionalistico e scientifico dei secoli illuminati. Il senso dell'*opus alchemicum* non si esaurisce, certamente, nella pietra filosofale: affinché l'alchimista raggiunga l'elisir della pietra filosofale, chiave di panacea assoluta e di immortalità, dovrà superare tutti gli ostacoli insiti nel processo stesso, sicché l'*opus magnum* si identifica come l'arte suprema

[101] H. BIEDERMANN, *Das Androgyn-Symbol in der Alchemie*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 57-74, qui p. 64.

del controllo sui mezzi magici dell'universo, assurgendo ad «heilige Kunst»[102], ad arte sacra. Seguendo la lettura di Titus Burckhardt, l'alchimia si qualifica in primo luogo come un'*arte*, un'arte mistica – d'altro canto, gli stessi alchimisti designavano la loro scienza come *arte regia*. Se ogni arte si esprime attraverso codici ad essa esclusivi, quello dell'alchimia è un intricato, occulto, ma non meno artistico, linguaggio per immagini. Per mezzo di esse e dei simboli associati gli alchimisti hanno espresso nei loro testi più di quanto avrebbero potuto ricorrendo ad un linguaggio logico: la *Bildersprache* alchemica, nella quale il più piccolo dettaglio ha una sua funzione, esercita sull'osservatore sensibile una potente suggestione. Tale fascinazione non impedisce, tuttavia, la comprensione, se l'osservatore si disponga a riconoscere nella lingua occulta delle immagini quelle dimensioni del profondo che ritroverà anche nella sua anima.[103]

Nel labirinto di immagini offerte dalla *Bildersprache* alchemica l'androgino gioca un ruolo decisivo: secondo il motto del rosacrociano Michael Maier, gli alchimisti intendevano con le loro immagini giungere allo spirito attraverso i sensi; anche l'ermafrodito o l'androgino alchemico acquista un duplice significato, figurando come incrocio tra richiamo sensuale (Afrodite) e stimolo intellettuale[104] (Ermes). Lo stesso Jung, d'altra parte, individuò nell'androgino alchemico, nonostante l'espresso intento di vagliare ogni simbolo dell'alchimia come proiezione inconscia dell'anima, il suo significato numinoso: «la psicologia di questo motivo corrisponde alla proiezione di un contenuto inconscio assai seducente, il quale, come tutti i contenuti simili, mostra il suo carattere numinoso, *divino* o *sacro*»[105].

L'alchimia dei metalli vanta una lunga storia, che si arricchisce, a partire dai primi secoli dopo Cristo, di suggestioni filosofiche, in grado di determinarne l'evoluzione in alchimia mistica. Nella terra dei misteri, l'Egitto, e nella città d'Alessandria (crogiuolo di culture assai diverse in età ellenistica), l'alchimia attecchisce accanto alla sapienza ermetica, alla cabala, alla magia astrale. Filosofie ellenistiche, religioni orientali, culti misterici, gnosi e neoplatonismo influiscono sullo sviluppo della tendenza mistica dell'alchimia.[106] Prima di indagarne le sfumature e il ruolo che l'androgino vi assume, sarà bene sintetizzare a grandi linee il processo dell'alchimia dei metalli alla quale l'androgino è parimenti associato.

L'*opus alchemicum* strettamente inteso, come arte di trasmutazione dei metalli, corrisponde ad un processo lungo e tortuoso. I due momenti ritenuti cruciali sono l'inizio e la fine dell'opera. Tra l'uno e l'altra intercorrono faticose fasi intermedie, durante le quali l'alchimista deve applicare tutta la sua scienza occulta per raggiungere lo scopo, l'ottenimento della *pietra filosofale*. Inizio e fine dell'opera, i due opposti, si

---

[102] T. BURCKHARDT, *Alchemie*, Freiburg im Breisgau 1960, p. 24.

[103] S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *Alchemie. Die geheime Kunst*, München/Zürich 1974, p. 9.

[104] A. ROOB, *Alchimia e mistica*, Köln 2003, p. 12.

[105] C. G. JUNG, *Psychologie und Alchemie, GW* XII: 396.

[106] «From the earliest treatises, alchemy had been as concerned with the metaphysical as with physical. The spiritual component of Alexandrine and Islamic alchemy entered the European West as an integral part of that science. The alchemist's aim was to explore the inner workings of nature, and this meant delving into the very secret of God's creation» (L. ABRAHAM, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge 1998, p. xvii).

raccordano nel cerchio della coincidenza: l'immagine del drago o del serpente che si morde la coda, l'*uroboros*, si trova spesso rappresentato ai piedi dell'ermafrodito. L'associazione veicola un preciso messaggio: dal caos di una *materia prima*, crogiuolo di tutti gli elementi e di tutte le opposizioni in disaccordo, l'*opus* garantirà l'ottenimento di una sostanza nella quale tutti gli elementi coincidono ma in modo pienamente sublimato, il *lapis philosophorum*. Il motto che regge il cerchio del processo suona *solve et coagula*: ovvero dissoluzione degli opposti e loro ricongiunzione armonica in una sostanza che li sintetizza in modo perfetto.

All'inizio del processo alchemico vi è una misteriosa sostanza, la *materia prima* o *quintessentia*. Questo occulto *Urstoff* che sarà sottoposto a lunghe fasi di soluzione, sublimazione, condensazione, porta in sé tutti gli elementi, anche l'oro degli alchimisti e il mercurio filosofale. Gli alchimisti definivano la *materia prima* come caos, una massa scura derivante dalla caduta di Lucifero e di Adamo: «sublimarla e trasformarla nel *lapis* significava nientemeno che riportare la creazione caduta in disgrazia al suo stato paradisiaco iniziale»[107]. La radice stessa della parola alchimia, mutuata dall'arabo *al-kimiya*, si riconduce alla materia prima; in antico egizio la parola *keme* indicava la terra scura (il simbolo dell'*Urstoff*). Gli alchimisti assegnano a questa sostanza iniziale nomi molteplici: la definiscono *mare*, per il fatto che porta in sé tutte le forme senza averne alcuna, *terra*, *seme delle cose*, *humiditas radicalis*, *hyle*. I riferimenti alla sfera sessuale non mancano: personificata per lo più come sostanza femminile, la materia prima viene talora indicata come *vergine*, per la sua purezza originaria, o *sgualdrina*, per il fatto che acquisisce tutte le forme.[108] Nella prospettiva mistica dell'alchimia la *materia prima* rispecchia il retaggio della sapienza gnostica. Nella visione gnostica un serrato dualismo sta alla base della materia: al *pleroma*, la pienezza del mondo divino della luce, si contrappone il *kenoma*, il mondo terreno delle apparenze; al Dio della luce sta in opposizione un demiurgo malvagio al quale spetta il compito della creazione. A questa creazione incompiuta e maledetta gli alchimisti rispondono con la loro arte,[109] alla quale affidano il compito di instaurare un nuovo ordine e di riportare la materia alla sua sostanza originaria. Il processo alchemico, con le sue lunghe fasi, rispecchia il tentativo di redimere la materia caduta nel caos e di ricondurla alla luce dell'armonia, dall'opposizione alla coincidenza degli opposti.

C'è di più, la *materia prima* contiene tutti gli opposti, sia pure in modo caotico, non patisce la differenza tra principio attivo e passivo, maschile e femminile, solido e liquido, caldo e freddo: è la sostanza stessa della creazione primordiale e la sostanza alla quale la creazione dovrà ritornare.[110] In questo *ἕν καὶ τὸ πᾶν*, l'*Uno-Tutto* della materia prima, un

---

[107] A. ROOB, *Alchimia e mistica*, cit., p.28.

[108] T. BURCKHARDT, *Alchemie*, cit., p.107.

[109] A. ROOB, *Alchimia e mistica*, cit., p.18.

[110] Nel *Dictionaty of alchemical Imagery* di L. ABRAHAM (cit., p. 153) si legge: «*prima materia*, first matter from which it was believed the universe was created and into which it might again be resolved. The alchemical prima materia is the receptive matter upon which the forms of all things were thought to be imprinted in the process of creation».

amalgama magmatico di tutte le sostanze,[111] la distinzione tra zolfo e mercurio è inesistente, principio attivo e passivo coincidono in modo caotico.

Dopo la preparazione di un fuoco misterioso (*ignis naturalis* o *primus agens*), descritto dagli alchimisti come 'acqua asciutta' che non bagna le mani e che brucia senza fiamma, la *materia prima* viene inserita in un mortaio e mescolata con il fuoco. Tale mistione contenuta in un recipiente sigillato ermeticamente, l'*uovo filosofale*, viene inserita nella fornace alchemica, l'*athanor*. All'interno dell'uovo filosofale i due principi della *materia prima* agiscono grazie al calore del fuoco: il principio solare (caldo e maschile) dello zolfo (*sulphur*) e quello lunare (freddo e femminile) del mercurio. La separazione dei due elementi implica un lungo processo: il primo segno della loro separazione è il *nero del nero*, la dissoluzione dei due elementi in una sostanza liquida di colore scuro, la *nigredo*. La prima fase del processo si dirà conclusa quando, amalgamati i due opposti, si innalzerà (per volatilizzazione) una sostanza gassosa: il *mercurio filosofale*, aleggiante sul microcosmo dell'uovo filosofico contenuto nell'*athanor*. L'insorgere del colore bianco, *albedo*, indica che la materia è pronta per contrastare il calore del fuoco. Il terzo momento del processo (dopo la *nigredo* e l'*albedo*) è costituito dalla *rubedo*, ovvero dal diventare rosso della materia: lo zolfo (*il rosso re*) si unisce al mercurio (la *regina*), l'unione si compie: il figlio nato dal lungo processo e dall'unione dei due opposti di zolfo e mercurio è il *lapis philosophorum*, la pietra filosofale resa figurativamente con l'immagine dell'ermafrodito.

Questo stadio conclusivo è indicato nei testi alchemici con il ricorso ad una sorta di *ars amandi* o *gignendi*: la *coniuctio*, l'unione aurea, le nozze alchemiche etc. sono espedienti per indicare, attraverso il repertorio amatorio, l'indissolubilità dei due elementi finalmente uniti (zolfo e mercurio), il figlio dei quali sarà il *rebis* (*res bina*, cosa duplice) o *lapis* (personificato eloquentemente dall'androgino). Per gli alchimisti i metalli non sono collegati soltanto ai pianeti (zolfo/sole; mercurio/luna), ma posseggono anche precisi requisiti sessuali: lo zolfo è maschile, il mercurio è femminile, l'uno capace di solidificare, l'altro indicante la fluidità degli elementi, l'uno attivo, l'altro passivo. Il motto alchemico *solve et coagula* mira, infatti, ad intendere lo scioglimento delle forme imperfette e la cristallizzazione in una nuova forma nobile, secondo i due movimenti di *Auflösung* delle forme individue e *Gestaltung* in una forma sintetica. I due protagonisti del processo, lo zolfo e il mercurio filosofico, seguono ruoli precisi: sono due forze in tensione, una agisce e l'altra subisce, lo zolfo è il principio attivo mentre il mercurio quello passivo, l'uno dà la forma, l'altro si piega ad essa. Si tratta di ruoli che richiamano l'unione tra uomo e donna, lo zolfo incarna lo *spirito* (*Geist*), il mercurio l'*anima* (*Seele*), in tensione entrambi per essere ricondotti ad una natura originaria, non alla *materia prima* di partenza, laddove le forze erano brutalmente mescolate e necessitanti di purificazione, bensì a quella «totalità della loro unica ed eterna forma primeva (*Urbild*)»[112] che redime la materia dalla contraddizione, da ogni polarità.

Non risulterà arduo, a questo punto, leggere oltre le immagini. Nell'*Aurora*

---

[111] Non casualmente, Jung ravvisa nella *materia prima* degli alchimisti la «proiezione di un contenuto spirituale autonomo» (cfr. C.G. JUNG, *Psychologie und Alchemie, GW* XII: 364).
[112] T. BURCKHARDT, *Alchemie*, cit., p. 138.

consurgens, un testo alchemico risalente al XV secolo ed attribuito a Tommaso d'Aquino, si trovano trentotto illustrazioni, tra le quali una avente per soggetto l'androgino. L'immagine dell'androgino in essa contenuta ci incuriosisce poiché si differenzia da quelle presenti negli *Emblematabücher* del '500 tedesco: nel testo in questione l'androgino non è sintetizzato in un unico corpo ma presenta quattro braccia, quattro gambe e due corpi uniti; risultando in tal modo più vicino all'idea dell'essere siamese che a quella dell'androgino. La suggestione del richiamo all'androgino platonico si rivela forte. Il simbolismo della figura (vedi prima immagine a sinistra) è piuttosto elementare: l'androgino è sormontato dall'aquila, che per gli alchimisti rappresenta la sublimazione della materia, ovvero il processo volatile al quale essa è sottoposta durante l'*opus*. La vittoria del principio di sublimazione sulla pesantezza della materia è resa dall'immagine del volatile che solleva l'androgino al di sopra di morti uccelli (la morta materia). Nella raffigurazione dell'androgino contenuta nel *Rosarium philosophorum*, sul quale torneremo in seguito, le simbologie del processo alchemico ritornano in modo più sofisticato (vedi seconda immagine a sinistra). L'ermafrodito porta sul capo la corona della perfezione: ciò che è volatile e ciò che è solido si sono congiunti perfettamente. L'hydra nella coppa a sinistra simboleggia l'elisir e la triplice potenza sul regno della natura; mentre il serpente, a destra, l'unità che nasce dalla triplicità. Il drago a tre teste ai piedi dell'ermafrodito ricorda che il processo è passato per tre stadi (*nigredo, albedo, rubedo*), ma si riferisce anche al senso della coincidenza degli opposti: dall'uno all'uno. L'*uroboros* ha, infatti, un significato strettamente congiunto con quello dell'androgino: tutto viene dall'uno e tutto torna all'uno; indicando la ciclicità del processo alchemico – una ciclicità alla quale rimanda anche il *rebis,* stante la doppia valenza simbolica congiunta sia alla *materia prima* che al *lapis*.





Oltre agli elementi messi a fuoco finora, e associati per lo più ad immagini canoniche, l'*opus alchemicum* veicola antichi precetti ermetici. Un esempio viene offerto dalle sentenze della *Tabula Smaragdina,*[113] un decalogo di oscuri comandamenti attribuito dagli alchimisti ad Ermete Trimegisto in persona e al quale essi si riferiscono come al loro vangelo. Il secondo punto di questo decalogo proclama: «Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miraculi rei uni». L'intesa tra macrocosmo e microcosmo è così stabilita: ogni cosa discende dall'uno e all'uno ritorna; l'*opus* alchemico, nel suo senso mistico, consiste nella riconduzione delle disparate polarità, segno di una natura corrotta, all'unità condensata nell'immagine dell'androgino: «Pater eius est Sol, mater eius Luna», recita il quarto punto del decalogo della *Tabula*. Il *figlio* del Sole e della Luna è il *lapis*,

[113] Per uo studio dettagliato sul significato alchemico di questa cfr. J. RUSKA, *Turba philosophorum. Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin 1931.

reso nell'immagine dell'androgino, nato dall'unione tra zolfo (sole) e mercurio (luna) e simbolo del ritorno della natura alla *res una*. Tale ritorno dell'uno all'uno si fonda, certamente, sul paradosso inestricabile: alla fine del processo alchemico i due principi di zolfo e mercurio sono coagulati a tal punto che le rispettive forze si annullano in un'entità che è unica e allo stesso tempo doppia, nel *rebis* androginico.

Veicolato da un criptico linguaggio per immagini, il processo alchemico è costantemente associato al simbolismo amatorio, in funzione del quale i ruoli di *re* e *regina*, *sole* e *luna* (in egual modo personificazioni simboliche di zolfo e mercurio) si sviluppano attorno al canovaccio drammatico dell'*ars gignendi* – a coronamento della quale si pone il *lapis*, l'ermafrodito alchemico nato dall'unione dei due protagonisti e spesso connotato anche come *filius sapientiae*.

Il *filius solis et lunae* si carica di valenze chiaramente mistiche, trascendenti il significato empirico dell'alchimia nella sua consistenza di arte della trasmutazione dei metalli. Frutto di una *königliche Hochzeit* (nozze regali), l'androgino alchemico riproduce l'ideale dell'*imago dei*, assurgendo ora a simbolo di Cristo ora di Adamo – entrambi associati al *lapis*. Nel caso di Adamo, sulla natura androginica del quale ritorneremo in seguito, l'interpretazione di Burckhardt suona seducente: mentre nel pensiero mistico si ritiene che l'anima di Adamo si è allontanata da Dio dal momento che si è rivolta al mondo e che ritornerà a Dio quando riconoscerà il suo potere supremo, per l'alchimista Adamo è stato contaminato dalla scissione nello stesso momento in cui riconobbe in sè la sua parte interna femminile, decidendo quindi di scindersi da essa per averla al suo fianco. Di conseguenza, «la riunificazione della natura completa dell'uomo, espressa dall'alchimia nell'immagine maschile-femminile dell'androgino, costituisce una condizione per l'unione con Dio»[114].

Stando a tali suggestioni, il ruolo dell'androgino nel processo alchemico si carica di valenze nostalgiche, esprimendo l'anelito a ricondurre una natura scissa, dilacerata e contraddittoria al suo stadio di primeva integrità. Sarà interessante, a questo punto, fornire qualche esemplificazione concreta, facendo riferimento ad uno dei testi alchemici germinati nella Germania del '500.

Sulla fecondità dei testi chimici, alchemici, medici, spesso indicati genericamente con il nome di *Libri chimici*, la Germania del Rinascimento e del Barocco gode una posizione di rilievo. Un commentatore attento osservò a metà '700: «Les Allemands produisent seuls un plus grand nombre de Traités de Chimie que toutes le autres nations ensemble» [115]. Lo stesso Goethe, che compulsò spesso testi alchemici, guarda alla vasta letteratura alchemica come ad una monotona sonata. Il *Rosarium philosophorum,* al quale faremo riferimento, appartiene a questa larga schiera di *Emblematabücher* di contenuto alchemico. Un esperto dell'opera, Joachim Telle, ne ha rintracciato il percorso

[114] T. BURCKHARDT, *Alchemie*, cit., p.166.

[115] Il commento è di Nicolas Lenglet du Fresnoy, *Histoire de la philosophie hermétique*, Paris 1742, Bd. I, p. 540.

e la fortuna nel corso dei secoli; qui di seguito ci atterremo ampiamente ai risultati dei suoi studi.[116]

Il *Rosarium philosophorum* appartiene alla schiera delle prime opere alchemiche pubblicate in Germania nel '500. Se per il XV secolo non è possibile rintracciare pubblicazioni di testi alchemici (così come avverrà a partire dalla prima metà del XVI secolo), si dovrà arguire che la tradizione di questi testi avveniva, in concomitanza con la diffusione della sapienza alchemica, per via manoscritta.[117] Parallelemente agli scritti alchemici di singoli autori, spesso dati alle stampe sotto anonimato, a metà '500 prese piede in Germania la consuetudine di pubblicare antologie che raccoglievano le opere appartenenti ad una lunga tradizione manoscritta: le *Sammlungen*. Fa parte del gruppo delle più antiche *Sammlungen* cinquecentesce il volume *De alchimia opuscula complura veterum philosophorum*, stampato nell'anno 1550 nell'officina dell'editore francofortese Cyriacus Jakob. L'antologia in questione si divideva in due volumi: nel primo trovavano spazio alcuni testi anonimi del tardo Medioevo, con il secondo veniva dato alle stampe per la prima volta il *Rosarium Philosophorum*, con immagini e testo (facsimilato nell'edizione di Telle). Nel *Rosarium* confluiva una tradizione molto più antica, risalente almeno ad un secolo e mezzo prima, la *picta poësis* tardo medioevale *Sol et Luna*. Caratteristica del *Rosarium*, a differenza di altri florilegi, è la presenza delle figure (o *emblemata*), tanto da essere riconosciuto dai più antichi estimatori dell'opera anche con il nome di *Rosarium cum figuris*. Le figure del *Rosarium*, commenta Telle[118], unitamente ai versi in lingua tedesca e alle iscrizioni in latino, formano gli elementi costruttivi del *Bildgedicht Sol et Luna*, un ensamble di testo e immagini. La tesi di Telle è che il *Rosarium* non tramandi soltanto una delle più antiche tradizioni dell'alchemica *picta poësis*, ma che la stessa poesia *Sol et Luna* appartenga alle più antiche poesie alchemiche. Il genere del *Rosarium*, a differenza di altri testi alchemici, è quello del *Florilegium*, costruito su *excerpta* di altri testi sul filo conduttore di un motivo. L'eterogeneità degli *excerpta* non aiuta il lettore a districarsi nella polifonia delle voci che si alternano nel florilegio e descrivono di volta in volta il processo alchemico.

Nel *Rosarium* le diverse fasi dell'*opus* alchemico sono delucidate con il ricorso alla *Symbolik* amatoria: dalla figura 2 alla 17 (inizio e fine dell'*opus*) un uomo e una donna, ovvero un *re* ed una *regina* (associati nelle figg. 2 e 3 al sole e alla luna) costituiscono i protagonisti della descrizione.[119]

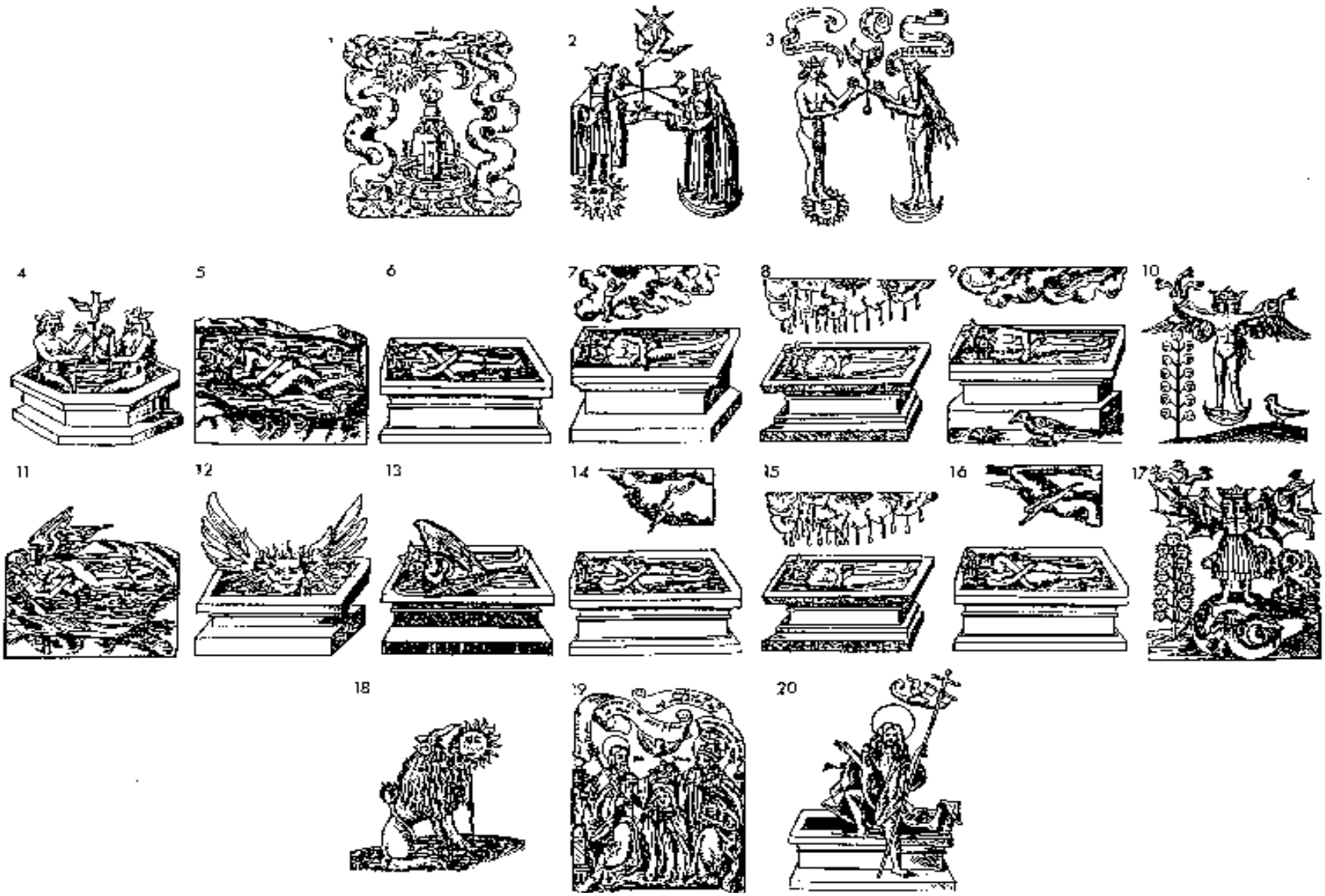
---

[116] cfr. J. TELLE, *Sol und Luna. Literar- und alchemiegeschichtliche Studien zu einem altdeutschen Bildgedicht*, Hürtgenwald 1980; ID., *Rosarium Philosophorum. Ein alchemisches Florilegium des Spätmittelalters.,* in 2 Bänden, Weinheim 1992.

[117] Cfr. J. TELLE, *Rosarium Philosophorum. Ein alchemisches Florilegium des Spätmittelalters,* cit., p. 163.

[118] Ivi, p. 180.

[119] La ripresa del *Leitmotiv* avviene anche in altri fortunati testi alchemici che hanno subito l'influsso del *Rosarium*: la *Philosophia reformata* di Mylius (1622) e il *Lustgärtlein* di Stolcius von Stolcenberg (1624).


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

Le fasi della trasformazione della *materia prima* seguono un canovaccio drammatico seducente, espresso con il ricorso alla simbologia amatoria: *solutio* (fig. 4), *conjunctio* (fig.5), *putrefactio* (fig. 6); *extrhactio animae* (fig. 7); *dealbatio* (fig. 8); *inibitio animae* (fig. 9); *fermentatio* (fig. 12); *dissolutio* (fig. 13); *revificatio* (fig. 16); *lapis* (fig. 17).

Le prime tre immagini si riferiscono all'incipit del processo: la *fons mercurialis*, rappresentata nella fig. 1, accoglie i due elementi di zolfo e mercurio, resi in forma simbolica dalle figure di un *re* e di una *regina* che si sfiorano (figg. 2 e 3). La fig. 3 è accompagnata dai versi della poesia tardo medioevale *Sol et Luna*;[120] in essa la sintonia tra immagine e testo è resa efficace dai simboli, ovvero dalla presenza del sole ai piedi del re, e della luna ai piedi della regina. I versi della poesia, presenti in altre figure in *subscriptio*, scorrono nella fig. 3 all'interno del quadro, lungo il nastro che fluttua sui protagonisti. La composizione suona:

> O Luna vorgan mir dein Gemahl zu werden
> O Sol ich sol dir billich zu gehorsam stan.
>
> O Luna, lascia che sia tuo marito.
> Oh Sole, io devo sottomettermi a te.

La metafora erotica continua nelle immagini successive. Nella fig. 4 (priva di iscrizione) re e regina si immergono nella fonte mercuriale: l'inizio del processo alchemico prende avvio. La mescolanza dei due principi di zolfo e mercurio è indicata nel *Rosarium* come *coitus*, *coniunctio* (fig. 5): accanto ai piedi di re e regina i rispettivi simboli di sole e luna. I versi della poesia recitano:

> O Luna durch meyn umgeben und fasse mynne
> Wirsttu schön starck und gewaltig als ich byn.
> O Sol du bist uber alle leicht zu erkennen
> So bedarfsttu doch mein als der han den hennen.
>
> Oh luna, per mezzo del mio abbraccio e dolci baci
> Diverrai bella, forte e potente come io sono.
> Oh sole, tu sei tra le luci la più nota,
> eppur di me hai bisogno come il gallo della gallina.

La mescolanza imperfetta degli elementi nei passaggi successivi dell'*opus* (figg. 6-9) è rivelata dalla *nigredo*, uno stadio in cui il mercurio è mescolato brutalmente (onde il *coitus*) con lo zolfo. Questa fase di unione imperfetta tra i due elementi in gioco è resa figurativamente con il simbolo dell'ermafrodito morto (fig. 6). Dopo la sublimazione degli elementi (figg. 7-9), rappresentata con l'immagine dell'anima che si estrae dal corpo, lo spirito mercuriale risulta infine purificato e estratto dalla nera materia. Tuttavia, l'ermafrodito della fig. 10 non incarna ancora il perfetto bilanciamento tra le due forze in lotta e la loro risolutiva unione. Si tratta di un *provisorium* espresso figurativamente con la sola presenza della luna ai suoi piedi, e spiegato dai versi in

[120] Per la ricostruzione completa del testo, e il commento, cfr. J. TELLE, *Sol und Luna,* cit.

subscriptio recanti la voce della sola regina (il mercurio filosofico):

> Hie ist geboren die eddele Kayserin reich
> Die Meister nennen sie ihrer tochter gleich.
> Die vermeret sich gebiert kinder ohne zahl
> Sie sind untödtlich rein und an alles mal.
>
> Qui è nata una nobile e ricca regina,
> che i maestri chiamano loro figlia,
> lei s'accresce e partorisce infiniti figli,
> immortali, puri e senza macchia.

Solo dopo i successivi passaggi di fermentazione (fig. 11), fissazione (fig. 14), moltiplicazione (fig. 15) e revivificazione (fig. 16), nei quali la materia ripercorre una seconda volta l'agonia della separazione (*rubedo*), i due elementi giungono a piena fusione (fig. 17), ad una mescolanza totale resa nell'immagine dell'androgino alchemico.[121] Le successive immagini contrassegnano il misticismo del processo stesso, esplicitando l'associazione del *lapis* con Cristo.[122] Le ripercussioni del *Rosarium* nel corso dei secoli sono significative. Nell'*Atalanta fugiens* di Michael Maier, un testo alchemico pubblicato ad Oppenheim nel 1618 e dotato oltre che di figure e di iscrizioni anche di partiture musicali per ogni *emblema*, si rinviene chiaramente l'influenza del *Rosarium.*[123]



Nell'emblema trentottesimo dell'*Atalanta fugiens*, quello che raffigura lo stadio conclusivo del processo alchemico, l'androgino si carica di ulteriori suggestioni, evocando patentemente il mito di Ermafrodito. Ermes e Afrodite, personificazioni variate di *sol et luna* o *rex et regina*, raffigurati in primo piano (vedi immagine a sinistra), sono sormontati dalla figura di un ermafrodito trionfante. La *subscriptio* recita: «Rem geminam *Rebis* veteres dixere, quod uno / Corpore fit mas hac foeminaque, Androgyna. / Natus enim binis in montibus *Hermaphroditus* / Dicitur, Hermeti quem tulit alma Venus. / Ancipitem sexum ne spernas, nam tibi Regem / Mas idem, mulierque una eademque dabit».

---

[121] Per le numerosissime interpretazioni metaforiche del 'dramma' figurato contenuto nel *Rosarium* si veda J. TELLE, *Sol und Luna*, cit., pp. 80 ss.

[122] Sulle suggestioni del processo alchemico come *Erlösungsgeschehen* e le allegorie cristologiche cfr. K. HOHEISEL, *Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilsweg*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Ch. Meinel, Wiesbaden 1986, pp. 61-95.

[123] Cfr. M. MAIER, *Atalanta Fugiens*, Faksimile-Druck der Oppenheimer Originalausgabe von 1618, hrsg. von L. H. Wüthrich, Kassel/Basel 1964.

4. L'*URMENSCH* NELLA TRADIZIONE GIUDAICO-CRISTIANA

> Et Deus creavit hominem ad imaginem suam, ad imaginem Dei creavit *illum*; masculum et foeminam creavit *eos*. (Genesi 1,27)
>
> E Iddio creò l'uomo a sua immagine, ad immagine di Dio *lo* creò; maschio e femmina *li* creò.

La chiave dell'antropogonia giudaico-cristiana si esaurisce nel mistero di due battute: l'uomo è creato ad immagine di Dio, maschio e femmina. L'esegesi del testo biblico, tanto nella tradizione latina quanto in quella ebraica, è tormentata: il mistero dell'uomo primevo sembra aggrovigliarsi attorno ad una disputa pronominale. Il passo latino, anzitutto, presenta una ambigua quanto brusca *variatio* del pronome: Dio *lo* creò (*illum*) a sua immagine, ovvero crea Adamo, e *li* creò maschio e femmina (*eos*). Chi si chiederà per qual motivo ad un certo punto del testo biblico si è passati dall'*illum* all'*eos* inizierà un percorso inconsueto, affidando alla filologia il mistero della creazione. Su quel pronome plurale che fa a pugni col singolare appena precedente si abbarbicano, infatti, convinzioni antropogoniche eterodosse. Sul pronome *eos* (*li*) si fonda, per esempio, la lunga tradizione dei preadamiti. L'ipotesi di un'umanità preadamita fu portata in auge dal calvinista Isaak Peyrère e sostenuta nell'opera *Praeadamitae. Quibus inducuntur primi homines ante Adamum conditi* (1655). Fondando la sua teoria sull'ambiguità del testo biblico, Peyrère congetturava l'esistenza di una umanità creata prima di Adamo, alla quale attribuiva i requisiti della doppia sessualità. Così scriveva nel *Systema theologicum* (III,1):

> *Fecit hominem*; loquitur Genesis de homine in specie. *Creavit illos*; enarrat individua. Masculum et foeminam; declarat, unicuique homini masculo, creatam fuisse suam foeminam. Masculus enim et foemina eo loci, pro uno homine sumuntur. Declarat etiam, non abrupta serie, sed uno actu, eodemque tenore creationis, producto a Deo fuisse homines, masculum et foeminam; quippe qui duo, unus homo erant.
>
> *Fecit hominem* [fece l'uomo]: il *Genesi* si riferisce all'uomo come specie. *Creavit illos* [li creò] descrive i singoli individui. *Masculum et foeminam* [maschio e femmina]: significa che per ciascun uomo fu creata la sua donna. Poiché maschio e femmina sono considerati in questo passo come un unico essere umano. Significa che gli esseri umani sono stati creati da Dio senza interruzione ma in un unico atto come uomo e donna. Infatti i due erano un solo uomo.

Friedrich Schwally[124] ha tentato di dimostrare che la linea 'doppia' della creazione di Adamo si risolve, tanto nella tradizione latina quanto in quella giudaica del passo del *Genesi*, in un *qui pro quo* pronominale che rivelerebbe, una volta risolto, la natura androgina dell'Adamo biblico. Seguendo la lettura talmudica del passo citato, "Elohim creò l'uomo (*ha-adam*) a sua immagine, ad immagine di Dio *lo* (*otho*) creò, *lo* (*otho*) creò

[124] F. SCHWALLY, *Die biblische Schöpfungsgeschichte*, in "Archiv für Religionswissenschaft", IX, 1906, pp. 159-175, qui pp. 171 ss.

maschio e femmina", Schwally contrassegna come più probabile la presenza del pronome singolare *otho* (*lo*) piuttosto che *otham* (*li*). Seguendo le sue argomentazioni, l'androginia di Adamo si svelerebbe anche dal passo successivo del *Genesi* (2,21), relativo alla creazione di Eva: secondo Schwally, la 'costola' dalla quale Eva è tratta deve essere letta come 'fianco', 'lato', stante che in ebraico il sostantivo *zela* possiede entrambi i significati. Eva sarebbe, dunque, la parte femminile di Adamo. Il passo biblico così interpretato solleva un'ulteriore questione. Se Adamo è androgino, essendo *immagine di Dio*, anche Dio dovrà essere androgino: «chi o cosa sia Dio», osserva Brockmann, «viene rivelato nel momento della creazione dell'uomo, il quale, creato come uomo e donna, è immagine di Dio (*Ebenbild Gottes*)»[125]. L'*imago Dei* come «Spiegelung des Urbildes im menschlichen Geist»[126] traduce, pertanto, la coesistenza dei due poli, quello maschile e quello femminile, tanto nella divinità creante quanto nella creatura.

Antropogonie di religioni diverse sono accomunate dal credo che il primo uomo creato, l'*Urmensch*, sia androgino: uomo e donna formano, infatti, l'*umano*, quella totalità in grado di sintetizzare gli estremi della creazione.[127] Il Dio dell'Antico e del Nuovo Testamento presenta, invece, caratteristiche univocamente maschili,[128] che non rendono possibile alcuna attribuzione di requisiti androginici – segno incontrovertibile, questo, della struttura patriarcale dell'antica religione monoteista: Jahwe è *padre*, dominatore ed esecutore inclemente.[129] Si dovrà giungere alle convinzioni dei sofianisti per una legittimazione dogmatica della presenza di una qualità femminile in Dio: la *divina saggezza* (*Sophia*) rappresenta per i teologici russi sofianisti la quarta persona di Dio. Seguendo il pensiero del fondatore del movimento sofianista, Wladimir Solowjew, e attraverso un lungo retaggio che risale alle sette gnostiche dei primi secoli cristiani, nella *Sophia celeste* va riconosciuto il 'principio dinamico' della divinità: *Sophia* va dunque intesa come «figura chiave che testimonia teologicamente e teosoficamente la femminilità di Dio, senza rinnegare l'onnipotenza del Dio-Padre»[130]. Si ripresenterebbe, pertanto, anche nella tradizione giudaico-cristiana il già visto mitologema di una coppia divina (Sophia/Dio) assurta ad *Urbild* delle coppie primeve (Adamo/Eva). In diverse versioni talmudiche Dio estrae da una costola di Adamo dormiente la sua parte femminile: *ìššah* (*ìš* equivalente di *vir* lat.), ovvero una virago.[131] Nella Qabbala ebraica l'*Adam Qadmon* è l'uomo celeste, prima manifestazione dell'*En Sof*, distinto dall'*Adam Rishon*, il primo uomo, e a differenza di questo è androgino.

L'*Urmensch*, inteso secondo tali accezioni più sotterranee della tradizione giudaico-cristiana, indica una condizione di pienezza esperita dall'umanità prima della scissione,

---

[125] D. BROCKMANN, *Ist das Ganze das Wahre?*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 187-200, qui p. 191.
[126] E. BENZ, *Urbild und Abbild. Der Mensch und die mythische Welt*, Berlin 1974, p. 298.
[127] S. LATOUR, *Rückkehr zur schöpferischen Liebe*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 129-141, qui p. 130.
[128] volto materno, talora, nell'Antico Testamento, cfr. Isaia 66,13; Osea 11,1.
[129] K. LÜTHI, *Plädoyer für ein offenes Gottesbild*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 201-216, qui p. 207.
[130] S. LATOUR, *Rückkehr zur schöpferischen Liebe,* cit., p. 132.
[131] A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv*, cit., p. 24.

della sua 'caduta': l'uomo primevo è androgino, la divisione in uomo e donna «è già in sé la conseguenza di una caduta»[132], la perdita di un'integra unità. Nelle religioni legate al mito dell'*Urmensch* si riscontra spesso un momento drammatico nel quale la perdita dell'unità androginica avviene in risposta ad una colpa – con la conseguenza che la divisione in uomo e donna corrisponde ad una punizione, al peccato, alla caduta.

Nella storia spirituale dell'occidente si rinvengono due linee lungo le quali il motivo dell'*Urmensch* androgino si è sviluppato: il mito platonico e la tradizione cabalistica dell'esegesi biblica. Entrambi i binari si sono spesso intrecciati o sono proceduti paralleli. La chiave di volta della commistione tra le due tradizioni è costituita da Leone Ebreo (1460-1525), la cui esegesi del passo biblico relativo alla creazione di Adamo ha condizionato i teosofi tedeschi e, nella fattispecie, Jakob Böhme, sul quale torneremo più avanti. Contemporaneo di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola, nonché dell'Accademia fiorentina, scampato alle persecuzioni degli ebrei in Spagna sotto Alfonso V e approdato a Napoli come medico alla corte reale, Leone Ebreo rivestì presto con i suoi *Dialoghi d'Amore*[133] (1535) il ruolo di mediatore tra la tradizione mistica cabalistica legata all'*Adamo Qadmon* e la tradizione platonica dell'androgino. Nel terzo capitolo dei *Dialoghi d'Amore* i due interlocutori Philone e Sophia sviluppano il tema del mito dell'uomo primevo, in consonanza con tutto il dialogo incentrato sul tema dell'amore platonico, congiungendo le due linee della tradizione: Platone e la mistica ebraica. Raccontando il mito del *Simposio*, Philone induce Sophia a stupore per la bellezza della «favola che deve significare qualche bella philosophia». Philone coglie quindi il momento opportuno per la sua commistione mitica:

> La favola è tradutta da autore più antico delli Greci, cioè da la sacra historia di Moise, de la creatione delli primi parenti humani, Adam e Eva. […] e Platone la prese da lui, e l'ampliò e formò secondo l'oratoria grecale, facendo di questo una mescolanza inordinata de le cose hebraice.

Sostenuta la tesi della familiarità delle due antropogonie, e che in aggiunta Platone abbia tratto dalle «cose hebraice» il suo mito, Philone indugia sulle ambiguità del testo biblico e conviene con la sua esegesi alla chiarificazione di un Adamo androgino:

> Ti dei accorgere che questa sacra historia si contradice, che prima dice che Dio creò Adam nel di sesto maschio e femmina, di poi dice Dio che Adam non stava bene solo […] I commentarii ordinari letteralmente s'affaticano in concordare questo testo, dicendo che prima parlò de la creatione di tutti due in somma, di poi dice il modo per estenso, […] che non dice che prima creò Adam e Eva, ma Adam solo maschio e femmina […] Vuol dire che Adam, cioè uomo primo, il qual Dio creò nel dì sesto de la creatione, essendo un supposto humano conteneva in se maschio e femmina senza divisione […] Dio creò Adam maschio e femmina, e chiamò il nome loro Adam, che dichiarò solo Adam contenere tutti due […] però che non si chiamò mai la femmina Eva fin'che non fu divisa dal suo maschio Adam, dal quale pigliarono Platone e li

[132] E. BENZ, *Adam, der Mythos vom Urmenschen*, München 1955, p. 12.

[133] Citiamo dall'edizione: LEONE EBREO, *Dialoghi d'Amore*, Faksimile-Druck der Originalausgabe von 1535, hrsg. von C. Gebhardt, Heidelberg 1929.

> Greci quello Androgino antico mezzo maschio e mezzo femmina, di poi dice Dio che non è buono che l'huomo sia solo faccianli aiutorio in fronte di lui, cioè che non pareva che stessi bene Adam maschio e femmina in un corpo solo, colligato di spalle, con contra viso, che era meglio che la femmina sua fusse divisa.

La mistica gnostica dell'*Anthropos*, passata attraverso Filone d'Alessandria[134] fino a Leone Ebreo, traccia una linea mistico-esoterica-cabalistica dell'*Urmensch* androgino che filtrerà su suolo tedesco nel secolo della teosofia, il Cinquecento. Alla tradizione ebraico-cabalistica si associa, specialmente in Böhme, il retaggio di quella ermetica – che durante il Rinascimento, grazie all'interesse di Marsilio Ficino, fu particolarmente in auge, come osserva Kringsley: «during the Renaissance many of the most important Hermetic texts now known to us were discovered in the West. The quickly came to be seen as a fountain head of non-Christian theology»[135]. Il *Poimandres*, un testo del *corpus hermeticum*, riscuote nel Rinascimento particolare successo.[136] In esso, ritenuto fondamentale nella tradizione ermetica, è contenuta la dottrina dell'*Anthropos*. Similmente all'*Adamo Qadmon* di tradizione ebraico-qabalistica, l'*Anthropos* gnostico-ermetico è uno *Urmensch* celeste, caduto poi nella rete del mondo materiale, dal quale viene affascinato, e condannato anch'egli alla degenerazione. L'uomo terreno si qualifica, pertanto, come *eidos*, immagine o idea, di una ipostasi divina, l'*Anthropos*; l'uno è soggetto a corruzione, l'altro è emanazione di Dio, l'uno vive nella scissione sessuale, l'altro è androgino.[137]

Il retaggio di questa larga compagine mistica influenza notevolmente il clima pansofico della Germania cinque- e seicentesca. Sotto l'etichetta di *Platonisch-Hermetisches Christentum* già Daniel Colberg, un professore ortodosso luterano, designava alla fine del '600 i paracelsiani, i weigeliani, i rosacrociani e i böhmeiani; senza trascurare l'influenza su di essi della cabala, filtrata in Germania attraverso Reuchlin,[138] prima del quale, amico di Pico della Mirandola e frequentatore della scuola fiorentina, nessun mistico o erudito tedesco aveva avuto notizia della sapienza cabalistica.[139] Nel contesto di uno scenario siffatto, ricco di suggestioni molteplici ed eterogenee – è anche l'epoca della *Schwarzkunst*, o negromanzia, di Agrippa von Nettesheim e dei suoi seguaci; del pansofismo paracelsiano; delle pubblicazioni dei primi testi alchemici –

---

[134] Nel *De opificio mundi* Filone considera Adamo dotato di entrambi i requisiti sessuali.

[135] P. KRINGSLEY, *An Introdution to the Hermetica : Approching Ancient Esoteric Tradition*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, hrsg. von R. Den Broek/ C. Heertum, Amsterdam 2000, pp. 17-40, qui p. 20.

[136] Marsilio Ficino, tra gli altri, lo legge e ne commenta; nel 1463 Pico della Mirandola lo traduce in latino. Per la fortuna del testo nel Rinascimento cfr. P. KRINGSLEY, *Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, cit., pp. 42-76, qui pp. 43 ss.

[137] «Qualche volta è chiamato *Geradamas*, *Geraios Adam* o *Adam Qadmon*. Egli rappresenta […] l'archetipo del corpo umano. Questa è l'idea medio-platonica dell'uomo applicata alla storia del *Genesi*» (G. QUISPEL, *Hermes Trimegistus and the Origins of Gnosticism*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, cit., pp. 146-166, qui p. 146).

[138] cfr. C. GILLY, *Das Bekenntnis zur Gnosis von Paracelsus bis auf die Schüler Jakob Böhmes*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, cit., pp. 386-425, qui pp. 404 ss.

[139] W. H. PEUCKERT, *Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weißen und schwarzen Magie*, Berlin 1956, p. 97.

prende piede in Germania l'attitudine mistica dei primi teosofi. Il retaggio di questa lunga tradizione, giudaico-cabalistica, gnostica, ermetica, neoplatonica confluisce certamente nella suggestiva visione che Jakob Böhme esprime sul primo uomo, l'Adamo androgino. In Böhme, secondo la nota osservazione di Benz, la speculazione sull'androginia acquista un significato prettamente cristiano, diventa un punto d'avvio per la sua considerazione sull'originaria grandezza e bellezza dell'uomo, sulla sua caduta e la riconquista della primeva totalità attraverso l'opera redentrice di Cristo.[140]

5. *Mysterium Magnum.* L'Androginia secondo Jakob Böhme

A fine '800, scrivendo una monografia su Böhme e la teosofia, Martensen constatava l'ambiguo destino riservato fino ad allora alla figura del mistico di Görlitz: ora considerato uno *Schwärmer*, un fanatico dei più esaltati, e accantonato nelle biblioteche in speciali angoli riservati ai visionari, ora venerato a tal punto da individuare in ogni sua parola la rivelazione della più alta verità. La sua conclusione «Böhme resta sempre uno dei fenomeni straordinari nella storia spirituale dell'umanità»[141] aveva già trovato consentanei i Romantici. La *Schwärmerei* böhmeana, che aveva dissuaso gli Illuministi da ogni approccio alle sue opere e che, nonostante l'ammirazione patente, disturbò anche Hegel, è resa manifesta, prima che dalla dottrina, anzitutto da un linguaggio «*infestato* di immagini»[142]. L'opacità del linguaggio böhmeano tradisce costantemente la «tensione fra espressione e pensiero»[143] e si traduce in una *Bildersprache* labirintica e vaneggiatrice,[144] in una tassonomia esoterica intrisa di riferimenti gnostici, alchemici, cabalistici, teosofici tra i quali non è agevole per il profano districarsi.

Non avremo la pretesa, qui di seguito, di addentrarci né nel pensiero religioso né nell'ampia dottrina del *Philosophus teutonicus*; ci proponiamo di condurre, invece, una concisa argomentazione volta ad illustrare le implicazioni dell'androginia tra le sue opere – analisi che dovrà attraversare *ex necessitate* il labirinto della sua lingua immaginifica. D'altro canto, la teosofia intesa come *philosophia sacra* in opposizione alla filosofia profana-razionale, assegna all'intuizione, all'*illuminazione interna*, un ruolo decisivo per cogliere la rivelazione di Dio attraverso la Scrittura e la Natura. *Teologia simbolica* opposta alla teologia dogmatica, la teosofia è in ultima istanza, infatti, ermetica.[145] Böhme si rivela un maestro dell'arte ermetica scrivendo per folgorazione, dando voce alla

---

[140] E. Benz, *Adam. Der Mythos vom Urmenschen*, cit., p. 51.

[141] H. Martensen, *Jakob Böhme. Theosophische Studien*, Leipzig 1882, p. 1.

[142] «haunted» ("infestato") è secondo C. O' Regan (*Gnostic Apocalypse. Jakob Boehme's Haunted Narrative*, New York 2002, p. 5) il linguaggio di Böhme: «the habit of Böhme's expression lie well beyond the infelicities commonplace in theological and philosophical writing».

[143] Ivi, p. 4.

[144] «Böhme era un mistico visionario, i suoi scritti dimostrano ampiamente il tentativo di costringere la sua visione centrale nella forma di un'espressione discorsiva» (H. Tesch, *Vom dreifachen Leben. Ein geistiges Porträt des Mystikers Jakob Böhme*, Bietigheim 1971, p. 25).

[145] P. Deghaye, *La naissance de Dieu ou la doctrine de Jakob Boehme*, Paris 1985, p. 18.

sua visione estatica perlopiù attraverso immagini. Prestando fede alle testimonianze,[146] al 1600 risale la sua visione; dodici anni dopo, per darle voce, Böhme, conosciuto a Görlitz fino ad allora come umile calzolaio, scrisse la sua prima opera, l'*Aurora oder Mörgenröthe im Aufgang*. Ad inizio Seicento, in una Germania tormentata dalla dispute religiose e atterrita dall'infrazione dell'ortodossia, un visionario della statura di Böhme non poteva avere certo vita facile. Che sia tacciato di eresia e che ne venga la lunga disputa con il pastore primario di Görlitz, il luterano ortodosso Gregor Richter, è conseguenza non solo dei contenuti della sua visione, ma in primo luogo della visione stessa. Notoriamente, il monito luterano della *sola scriptura* non dava spazio a visioni e visionari: la *voce interiore* della folgorazione induceva sospetto, tanto da determinare per Böhme l'immediata accusa di eresia. Il silenzio imposto per lunghi anni dopo la composizione della prima opera, il carcere, l'esilio e le annose dispute non intiepidirono lo slancio invasato della scrittura böhmeana, che si rivela costantemente *infestata* di immagini anche nelle opere successive agli anni più drammatici.

Se nell'*opus* böhmeano si riscontrano sviluppi decisivi, valga ad esempio l'evoluzione del concetto di *Grund* divino ad *Ungrund* o *Abgrund*, le considerazioni sull'androginia restano salde dalla prima opera all'ultima. Il *Leitmotiv* androginico è un asse irremovibile del suo pensiero: androgino è Adamo prima della caduta, androgini sono gli angeli, androgino è Cristo e androgino ritornerà ad essere l'uomo dopo la redenzione. Dalla *Mörgenröthe im Aufgang* (1612) al *Mysterium Magnum* (1623) il motivo dell'androginia non subisce fluttuazioni, anche sotto l'aspetto delle immagini (si riscontreranno spesso ripetizioni) e dei concetti impiegati. La mistica böhmeana si rivela pansofica nella misura in cui si propone di svelare il mistero della rivelazione divina sotto le quattro costellazioni di teosofia, cosmosofia, antroposofia e cristosofia. L'androginia risulta presente in tutte e quattro le ramificazioni della dottrina di Böhme: nella divinità attraverso il ricorso alla *himmlische Weisheit,* o *sapienza celeste*, nelle creature angeliche, nel primo uomo e in Cristo.

Ammettendo la difficoltà di poter rintracciare fonti univoche per la formazione concettuale di un Adamo androgino nel pensiero di Böhme, Benz[147] concorda con Rocholl[148] sull'influenza della tradizione giudaico-cabalistica, alla quale Böhme sarebbe approdato per mediazione degli scritti di Pico della Mirandola, Reuchlin, Galatinus e Agrippa di Nettesheim. Le ripercussioni delle speculazioni böhmeane sull'Adamo androgino godranno di straordinaria fortuna tra '700 e '800: imbevuto di esse Gottfried Arnold influenzerà i cenacoli pietisti, esasperando, tuttavia, la figura della *himmlische Sophia*; Friedrich Christoph Oetinger, che godrà di indiscusso successo tra i Romantici, riportando in auge la visione böhmeana dell'Adamo androgino, costituirà un mediatore fondamentale tra il teosofo secentesco e Franz von Baader.

---

[146] Cfr. i ritratti biografici offerti da A. KOYRÉ (*La philosophie de Jacob Boehme*, Paris 1971); H. TESCH, (*Vom dreifachen Leben*, cit.); G. WEHR (*Jakob Böhme. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1977).

[147] E. BENZ, *Adam*, cit., p. 51.

[148] Cfr. G. ROCHOLL, *Beiträge zu einer Geschichte der Theosophie*, Berlin 1856.

Il Dio di Jakob Böhme non è un Dio teoretico, un astratto concetto filosofico, ma è il Dio del Cristianesimo e della Rivelazione, il Dio padre dell'Antico e del Nuovo Testamento. Nell'atto stesso della sua rivelazione, attraverso la creazione, Dio si scinde, passando dall'unità indifferenziata prima di ogni cosmogonia alla molteplicità di cui la creazione si fa carico. Dal suo *Grund* o *Ungrund* o *Abgrund*, *locus* indifferenziato delle polarità prima della creazione, un «assoluto incomunicabile»[149], Dio si rivela attraverso la contraddizione. Nell'*Ungrund* precosmogonico non esiste né luce né tenebra, né bene né male: unità senza fine, caos eterno, riconosciuto anche come *abisso* (*Abgrund*) o *profondità* (*Tiefe*) esso corrisponde al *Mysterium Magnum*, ovvero al mistero di una pienezza non patente di contraddizioni, ma nemmeno di armonie.[150] Chiusa nell'assoluto di tale pienezza, la forza di Dio è una volontà che brama solo se stessa (*Wille*). L'eterna sapienza di Dio, la *saggezza* (*Weisheit*), che Böhme personifica anche con *la vergine* (*Jungfrau*), è come lo specchio che riflette la sua unità. In questo rispecchiamento Dio immagina la molteplicità, la natura esterna, sua potenza spirituale, e immaginandola la crea. Dall'unità, e attraverso l'immaginazione, Dio si rivela nella molteplicità.

Lungo tutta la sua opera Böhme ha mantenuto costante il concetto portante della sua visione, ovvero che le opposizioni sono necessarie perché Dio si riveli: l'oscurità nasce nello stesso momento della rivelazione di Dio e affinché il suo splendore possa sfolgorare. Ogni manifestazione dell'universo sta per Böhme nell'eterno '*Ja und Nein*' di tutte le cose. In Dio devono essere presenti, dunque, *due centri*: un volere verso la natura (*Naturwillen*) che è lo *Ja* alla creazione e alla molteplicità, nonché rivelazione stessa, e un volere verso lo spirito (*Geistwillen*) che tende all'unità. Ogni rivelazione di Dio procede, secondo Böhme, non solo sulle corde dell'armonia ma soprattutto su quelle della disarmonia. Riconoscendo in Dio la fonte originaria della vita (*Quelle*), il teosofo vi riconosce anche la fonte di tutti gli opposti. In Dio, in altri termini, si condensano tutte le polarità, affinché ogni cosa possa risplendere attraverso il suo opposto. Il termine adoperato da Böhme per esprimere ogni polarità in Dio è «Qualität» («qualità»), un concetto che non va confuso con 'proprietà' (*Eigenschaft*): le *qualità* di Dio sono fonti del movimento stesso, ciascuna *Qualität* messa dinnanzi al suo contrario garantisce il «ritmo esistenziale dell'evoluzione della natura divina»[151]. Ogni *Qualität* è come una 'fonte' (*Quelle*) che determina il movimento della rivelazione – una rivelazione che così pensata porta in sé anche il tormento (*Qual*) della lacerazione:

> In solcher Betrachtung findet man zwei Qualitäten, eine gute und eine böse, die in dieser Welt in allen Kräften, in Sternen und Elementen, sowol in allen Creaturen in einander sind wie ein Ding [...] Qualität ist die Beweglichkeit, Quallen oder Treiben eines Dinges, als da ist die Hitze, die brennet, verzehrt oder treibet alles, das in sie

[149] P. DEGHAYE, *La naissance de Dieu*, cit., p. 29.

[150] «La divinità è un'infinità pura che non poggia su nulla, poiché ogni fondamento rappresenterebbe per essa un limite. Ora, la nozione del limite è implicita nel concetto di *Grund*. Il concetto *Ungrund* significa invece l'Infinito senza limite, l'Infinito che non sarà mai circoscritto, l'Infinito aperto da tutte le parti» (Ivi, p. 32).

[151] A. KOYRÉ, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris 1971, p. 196.

> kommt, das nicht ihrer Eigenschaft ist, hinwiederum erleuchtet und wärmet sie alles was da ist kalt, naß und finster.[152]
>
> In tale considerazione si trovano due qualità, una buona e una cattiva, che come una cosa sola agiscono in questo mondo in tutte le forze, nelle stelle e negli elementi, come anche in tutte le creature. […] La Qualità è il movimento, lo sgorgare o l'attività di una cosa, come il fuoco che brucia, divora o rafforza tutto ciò che gli si approssima e che non ha la sua proprietà, ed illumina e riscalda tutto ciò che è freddo, bagnato e oscuro.

Dio, in altri termini, racchiude tutte le *Qualitäten* come se fossero «un'unica cosa», le opposizioni terrene come freddo/caldo, fuoco/acqua, bene/male, luce/tenebra sgorgano da un Dio che si presenta come «Zweyfache Quell», una fonte di quelle opposizioni che rendono possibile il ritmo vitale:

> Dieser zweyfache Quell, Bös und Gut in allen Dingen, rühret alles aus den Sternen her: denn wie die Creaturen auf Erden sind in ihrer Qualität, als auch die Sterne. Denn durch seinen zweyfachen Quell hat alles seine große Beweglichkeit, Lauffen, Rennen, Quellen, Treiben und Wachsen. (*Aurora*, *SS* I: 30)
>
> Questa duplice fonte, il bene e il male in tutte le cose, proviene dalle stelle: poiché come le creature sulla terra hanno la loro Qualità, così anche le stelle. Attraverso questa duplice fonte ogni cosa trae infatti il suo gran movimento, correre, sgorgare, agire e crescere.

A patire gli opposti sono solo gli elementi astrali e terreni, la materia corporea attraverso cui Dio si è rivelato; mentre la materia celeste, il regno spirituale, non conosce opposizione e contrasto:

> Es ist nichts in der Natur, da nicht Gut und Böses innen ist, es wallet und lebet alles in diesem zweyfachen Trieb, es sey was es wolle, ausgenommen die heiligen Engel und die grimmigen Teufel nicht, denn dieselbe sind entschieden, und lebet, qualificieret und herrschet ein ieglicher in seiner eigenen Qualität. Die heiligen Engel leben und qualificieren in dem Licht in der guten Qualität, darinnen der Heilige Geist herrschet; die Teufel leben und herrschen in der grimmigen Qualität, in der Qualität des Grimmes und Zornes oder Verderbens. (*Aurora*, *SS* I: 30)
>
> Non v'è nulla nella natura che non sia sottoposto a bene e male, tutto vive e ribollisce in questa duplice spinta, ogni cosa, inclusi i santi angeli e gli orridi demoni, poiché anche questi sono destinati e ciascuno si qualifica e domina secondo la sua propria Qualità. I santi angeli vivono e si qualificano nella luce, nella buona Qualità, in cui regna lo Spirito Santo. I demoni vivono e dominano nell'orrida Qualità, nella Qualità della rabbia e dell'ira o della rovina.

A differenza delle creature angeliche e diaboliche, l'uomo terreno, caduto dopo il peccato di Adamo, vive nella scissione. La polarità tra bene e male, associata a tutte le

---

[152] J. BÖHME, *Aurora*, *SS* I: 24-25. Citiamo le opere dall'edizione: J. BÖHME, *Sämtliche Schriften*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. von W. E. Peuckert, Stuttgart 1958 ss; con sigla *SS* seguita dal numero del volume e della pagina. Le traduzioni sono mie.

altre dicotomie, costituisce l'essenza più evidente della dilacerata costituzione dell'uomo dopo il peccato:

> Der Mensch aber hat sich selbst in die Grimmigkeit geworfen durch den Fall Adams und Heva, daß ihm das Böse anhänget, sonst wäre sein Quell und Trieb allein in dem Guten: nun aber ists in beyden […] weil aber der Mensch in beyden den Trieb hat, so mag er griffen zu welchem er wil: denn er lebet in dieser Welt zwischen beyden. (*Aurora*, *SS* I: 6)

> Ma con la caduta di Adamo ed Eva l'uomo si è gettato da sé nell'atrocità, che se non fosse egli incline al male, la sua fonte e il suo impulso sarebbero solo verso il bene: mentre stanno in entrambi. […] giacché l'uomo è incline al bene e al male, potrà scegliere ciò che vuole: poiché egli vive in questo mondo tra tutti e due.

L'*ubi consistam* della dilacerata condizione terrena dell'uomo si rispecchia nell'insanabilità delle opposizioni. Se nella sfera terrena l'uomo avverte la polarità degli elementi in lotta, bene e male anzitutto, in Dio le polarità si manifestano come *forze* necessarie per la sua rivelazione. La *coincidentia oppositorum* di Dio si rivela 'polarità' solo nel momento della creazione, ovvero quando il divino si scinde dall'Unità dell'*Ungrund* contenente tutte le sue potenze e si manifesta nella *molteplicità*. Il concetto era stato espresso da Böhme già nella sua prima opera, l'*Aurora*, in questi termini:

> In Gott dem Vater ist alle Kraft, und Er ist aller Kräfte Quellbrunn in seiner Tiefe: in ihm ist Licht und Finsternis, Luft und Wasser, Hitze und Kälte, Hart und Weich, Dick und Dünne, Schall und Ton, Süß und Sauer, Bitter und Herbe. (*Aurora*, *SS* I: 107)

> In Dio Padre c'è ogni forza ed egli è la fonte di tutte le forze nella sua profondità: in lui v'è la luce e l'oscurità, aria e acqua, caldo e freddo, duro e morbido, largo e sottile, eco e tono, dolce ed acido, amaro ed acre.

Ma anche nel *Mysterium Magnum* il teosofo ritorna sul nodo centrale della sua visione della Divinità come assoluto contraddittorio in termini analoghi:

> Das Licht wohnet in der Finsterniß, und die Finsterniß begreiffet es nicht, Joh. I:5. Gleichwie der äußeren Sonnen Licht in der Finsterniß dieser Welt wohnet und scheinet, und die Finsterniß begreifts nicht. [...] Die Kraft im Lichte ist Gottes Liebe-Feuer, und die Kraft in der Finsterniß ist Gottes Zorn-Feuer, und ist doch nur ein ewig Feuer, theilet sich aber in zwey Principien, auf das eines im anderen offenbar werde: denn die Flamme des Zornes ist die Offenbarung der grossen Liebe: in der Finsterniß wird das Licht erkannt. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 44-45)

> La luce alberga nell'oscurità, ma l'oscurità non può lambirla (Giovanni 1,5). Come la luce del sole alberga e risplende nell'oscurità di questo mondo e l'oscurità non può lambirla. […] La forza della luce è il fuoco d'amore di Dio, mentre la forza dell'oscurità è il fuoco della collera di Dio, e si tratta di un fuoco eterno diviso però in due principi che si rivelano l'uno nell'altro; poiché la fiamma dell'ira è la rivelazione del grande amore: nell'oscurità si riconosce la luce.

Nella sua *unità*, che tale rimane di eternità in eternità, la divinità creante si pone al di là della divisione tra il principio maschile e quello femminile. Per partenogenesi, peculiarità questa di una divinità androgina in molte religioni, anche il Dio cristiano, stando a Böhme, crea e si ricrea da se stesso:

> Auch was der geoffenbarte Gott sey, dessen der Mensch ein Bild ist. Wenn ich betrachte was Gott ist, so sage ich: Er ist das Eine gegen der Creatur, als ein ewig Nichts, Er hat weder Grund, Anfang noch Stätte; und besitzet nichts, als nur sich selber: Er ist der Wille des Ungrundes, Er ist in sich selber nur Eines: Er bedarf keinen Raum noch Ort: Er gebäret von Ewigkeit in Ewigkeit sich selber in sich: Er ist keinem Dinge gleich oder ähnlich. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 5)

> Quando considero ciò che è Dio, dico: egli è Uno contro la creatura, come un Nulla eterno, non ha né fondamento, né inizio, né luogo; non possiede nulla se non se stesso: egli è la volontà di un Illimitato. In se stesso è Uno: non abbisogna di spazio e luogo: partorisce di eternità in eternità se stesso in sé: ineguagliabile con altra cosa.

Sebbene Dio risulti un assoluto partenogenetico, Böhme colloca al suo fianco un'entità femminile, ora denotata in termini astratti come «saggezza» («Weisheit»), ora personificata più esplicitamente nell'immagine della *Sophia celeste* («himmlische Sophia») o della «vergine» («Jungfrau»). Il ruolo di questa entità femminile consustanziata con la divinità è fondamentale per la rivelazione e per la stessa creazione. La «vergine celeste» costituisce, infatti, lo specchio nel quale Dio si riflette prima della creazione:

> Aber die Tiefe ohne Grund lüsterte sich in Gleichnissen zu offenbaren: Als denn von Ewigkeit solche Offenbarung in der Weisheit Gottes ist geschehen, als in einer Jungfräulichen Figur, welche doch keine Gebärerin war; sondern ein Spiegel der Gottheit und Ewigkeit in Grund und Ungrund, ein Auge der Herrlichkeit Gottes. (*Von der Menschwerdung Jesu Christi*, *SS* IV: 33)

> Ma la profondità senza fondo desia rivelarsi in cose simili: dall'eternità avvenne tale rivelazione nella sapienza di Iddio come in una figura verginale, che però non partoriva; essa era uno specchio della divinità e dell'eternità nel profondo limitato e senza limite, un occhio della sovranità di Dio.

La *Sophia* celeste si rivela, in altri temini, come lo *specchio* nel quale lo spirito di Dio si riflette: «durch Sie hat der H- Geist das dritte Principium (als diese Welt) erblicket»[153] («attraverso essa lo Spirito Santo ha scorto il terzo principio (come questo mondo)»). Non si incorrerà in errore a supporre che Böhme, attraverso l'immagine della *Jungfrau*, si rivolga al mistero della totalità androgina del creatore.[154] La «vergine eterna», ora chiamata «Saggezza celeste» («himmliche Weisheit») ora «Sophia», rappresenta l'immaginazione pura dello spirito divino. Il Dio di Böhme immagina il mondo prima

[153] J. BÖHME, *Mysterium Magnum*, *SS* VII: 5.

[154] Come osserva G. WEHR (*Jacob Böhme*, cit., p. 86), «Man wird nicht fehlgehen, wenn man Böhme in die Reihe derer stellt, die schauend an das Geheimnis der andronynen Ganzheit herausgeführt worden sind».

di crearlo, di conseguenza la *Jungfrau* celeste (o *saggezza*) costituisce «le plan, le modèle préexistant de la création […] Elle représente l'harmonie des puissances créatrices de Dieu»[155]. Ad essa Böhme affida poi il ruolo di intermediatrice tra Dio e l'uomo: nel primo uomo, Adamo, la *saggezza* è consustanziale alla sua natura; tanto che viene descritta dal teosofo come la *sposa celeste* di Adamo prima della creazione di Eva. Allo stesso modo, la *Jungfrau* suggerisce la presenza dell'eterno femminino nel principio divino: «*das ewig Weibliche* dans la divinité; come telle elle s'indentifie facilement à la Vierge Marie»[156]. Sebbene la suggestione di conferire alla divinità di Böhme una doppia sessualità sia forte, il mistico non attribuisce a questa entità femminile requisiti tali da inficiare l'immagine patriarcale del Dio cristiano. Definendo la *saggezza di Dio* come un'*eterna vergine*, il teosofo ne circoscrive l'autorità e le proprietà, non conferendole, per esempio, capacità riproduttiva («sie gebiert nichts»), e confinando il suo ruolo, piuttosto, alla funzione di «matrice» della potenza creatrice di Dio:

> Diese Weisheit Gottes ist eine ewige Jungfrau, nicht ein Weib, sondern die Zucht und Reinigkeit ohne Mackel, und stehet als ein Bildnis Gottes, ist ein Ebenbild der Dreyzahl; sie gebiert nichts, sondern es stehen in ihr die großen Wunder, welche der H. Geist erblicket, und das Wort des Vaters durch die herbe Matricem, als durchs Fiat schaffet, und ist die Wunder-Weisheit ohne Zahl: in Ihr hat der H. Geist erblicket die Bildnis der Engel, sowohl die Bildnis des Menschen, welche das Verbum Fiat geschaffen hat. (*Vom dreyfachen Leben des Menschen*, *SS* III: 89)

> Questa sapienza di Dio è una eterna vergine, non una femmina, bensì la disciplina e la purezza senza macchia, e sta come una immagine di Dio, come la vera immagine della Trinità: non partorisce nulla, ma in lei risiedono i grandi miracoli che lo Spirito Santo guarda, e la parola del Padre crea attraverso la cruda Matrice e attraverso il Fiat, e questa è la sapienza dei miracoli senza fine: in essa lo Spirito Santo ha visto l'immagine degli angeli e dell'uomo che il Verbum Fiat ha creato.

Alla creazione intesa come un parto eterno potrebbe già corrispondere una divinità androgina, se solo al Dio di Böhme si potessero attribuire *ipso facto* requisiti germinati dall'immaginazione umana. Alla semplicità di questa Böhme ha sempre contrapposto il dislivello tra figurazione limitata e infinitezza, sicché anche allo spunto di un Dio partenogenetico offerto dalla presenza della *Sophia celeste* non si potranno attribuire in modo tanto lineare espliciti contrassegni della divinità androgina:

> Was ist Gottes Bilde? Schaue an, betrachte die Gottheit, so kommst du darauf: denn Gott ist nicht ein thierischer Mensch; der Mensch aber sollte seyn ein Bilde, und auch ein Gleichnis Gottes, in dem Gott wohnete. Nun ist Gott ein Geist. (*Von der drei Principien göttlichen Wesens, SS* II: 104)

> Cos'è l'immagine di Dio? Guarda, se consideri la Divinità arrivi a ciò: Dio non è un essere animale come l'uomo, ma l'uomo deve essere sua immagine e deve anche avere una somiglianza con Dio, nella quale Dio alberghi. Ecco, Dio è uno spirito.

---

[155] A. KOYRÉ, *La philosophie de Jacob Boehme*, cit., p. 214.
[156] Ivi, p. 215.

Se Böhme attribuisce al «Bild» divino l'essenzialità del «Geist», sì da rendere impossibile una sua comparazione con immagini limitate, la sostanza di questo eterno «spirito» è tuttavia composta dagli stessi elementi della «corporeità» («Leiblichkeit») dell'uomo. Una corporeità, quella divina, che non va confusa con la 'carnalità' del corpo umano-terreno: essendo «essenza di ogni essenza» («das Wesen aller Wesen»[157]), la corporeità divina è identica a quella del primo uomo creato a sua immagine:

> Denn der Vater ist nicht ein Bild, mit etwas zu vergleichen, sondern der Vater ist der Quell-Brunn aller Kräfte, und sind alle Kräfte ineinander wie eine Kraft, darum heißt er auch ein einiger Gott: sonst wo seine Kräfte zertrennt wären, so wäre Er nicht allmächtig. (*Aurora*, *SS* I: 42)

> Dio non è una immagine che si possa mettere a paragone con altre, il Padre è la fonte di tutte le forze e tutte le forze sono in lui come un'unica forza, perciò si dice anche un unico Dio: se le sue forze fossero divise, egli non sarebbe onnipotente.

Al corpo dell'*Urmensch* Böhme attribuisce tutte le sostanze contenute in Dio, sì da renderlo un *microtheos*, un piccolo Dio. Per spiegare il riversamento di queste sostanze da Dio all'uomo, Böhme ricorre ad un occulto repertorio alchemico. Per mezzo di esso, tuttavia, egli delucida l'intuizione secondo cui in Dio l'elemento maschile e quello femminile sono «qualità» condensate, unificate, soggette alla distinzione solo nel momento della rivelazione, nel *verbum fiat*. Ogni corpo terreno, similmente alle costellazioni, è formato dai tre elementi di zolfo, mercurio e sale (la classica triade alchemica). Il corpo sensibile acquista la «qualità» del 'femminile' e del 'maschile' in base alla divisione tra due «tinture» («Tincturae»): la tintura del fuoco e dell'acqua, singolarmente unite allo zolfo, determina la divisione tra uomo e donna. Se questo vale per il corpo terreno, nel corpo di Adamo prima della caduta, invece, la due *tinture*, ovvero il fuoco (principio maschile) e l'acqua (principio femminile), non sono scisse, ma compattate in lui come sua duplice essenza. In altri termini, la divisione tra le due *tinture* di fuoco e acqua determina la distinzione tra maschile e femminile solo nel regno terreno:

> Ein jedes Gestirne hat seine Compaction des Sulphurs und Mercurii; der Sulphur gibt Wesen, und der Mercurius gibt Geist ins Wesen, und aus diesen beyden wird das Saltz, als aus dem scharfen Fiat, nach Eigenschaft des Sulpurs und Mercurii, erboren: und aus diesen drey Eigenschaften, als aus dem Sulphure Merurio und Sale, sind alle Creaturen in ein Leben und Geschöpfe eingegangen; [...] Die zweyerley Geschlechte, als das Männlein und sein Weiblein, urständen von der Scheidung der Wassers- und Feuers-Tinctur im Sulphur. Denn im Verbo Fiat ist die Scheidung gewesen: da aus einem Sulphur in einem einigen Puncto sind zweierley Geschlechte aus Einem Wesen gegangen, als die feurische Eigenschaft in sich selber zu einem Männlein, und die Lichts oder Wassers-Eigenschaft zu einem Weiblein, da sich denn die zwey Tincturen geschieden haben. Und wie man sieht, daß das Feuer ohne das Wasser nicht brennen

[157] J. BÖHME, *Von den drei Principien göttlichen Wesens, SS* II: 9.

> könnte, und das Wasser ohne das Feuer ein Nichts wäre; und einander selber gebären und doch auch heftig wieder begehren, und ihr recht Leben in ihrer Coniunction stehet [...] und wie die Feuer-Welt der Licht-Welt begehret, und die Licht-Welt der Feuer-Welt, als Vater und Sohn: Also ist uns imgleichen von den zweierley Geschlechte zu verstehen. Das Weibel ist aus dem Männel, als die Lichts- und Wassers-Tinctur aus der feurischen. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 90-91)

> Ogni pianeta ha la sua massa composta di zolfo e mercurio; lo zolfo dà l'essenza, mentre il mercurio dà lo spirito all'essenza; e da questi due, come nato dal potente *fiat*, si forma il sale secondo la proprietà dello zolfo e del mercurio. Da queste tre proprietà, zolfo, mercurio e sale, sono state create tutte le creature. I due sessi, come il maschile e il femminile, derivano dalla separazione della tintura di acqua e di fuoco nello zolfo. Poiché nel *verbum fiat* si è compiuta la separazione, i due sessi, formati di zolfo in ogni loro punto, sono derivati da un'unica essenza, come la proprietà del fuoco è maschile, e quella della luce e dell'acqua femminile, allo stesso modo si sono divise le due tinture. E come si vede che il fuoco senza l'acqua non potrebbe bruciare, e l'acqua senza il fuoco sarebbe un puro niente, allo stesso modo essi si generano reciprocamente e anelano fortemente l'uno all'altro, e la loro vita sta giustamente nella loro congiunzione. […] e come il mondo del fuoco anela al mondo della luce, e il mondo della luce al mondo del fuoco, come il padre al figlio, così avviene anche per i due sessi: il femmineo deriva dal maschile, come la tintura della luce e dell'acqua da quella del fuoco.

Nel passo summenzionato si riscontra il concetto di «tintura», al quale Böhme si richiamerà anche in seguito, quando argomenterà la natura androgina di Adamo. Il concetto di «tintura» va inteso come una *substantia intra substantiam*, una via di mezzo tra spirito e corpo; come una forza, o una potenza, che imprime alle cose la loro qualità: la *tintura* dell'oro è il suo essere brillante, di un fiore il suo colore o il suo odore, etc.

Prima che l'uomo sia creato, Dio crea gli angeli. Anche queste creature prettamente 'spirituali' sono formate dagli *elementa* corporei di mercurio e salnitro: il *corpo* degli angeli, in altri termini, è un corpo celeste nient'affatto equiparabile alla fisicità dell'uomo terreno – laddove per *fisicità* («Leiblichkeit») Böhme intende una forma corporea ben distinta dal corpo carnale («Fleischlichkeit»). Gli angeli di Böhme sono creature androgine, create da Dio 'a sua immagine':

> Gott hat in seinem Wallen die heiligen Engel alle aufeinmal geschaffen, nicht aus fremder Materia, sondern aus Ihm selber, aus seiner Kraft und ewigen Weisheit. Es haben die Philosophi die Meinung gehabt, als hätte Gott die Engel nur aus dem Lichte gemacht; aber sie haben geirret, sie sind nicht allein aus dem Lichte gemacht, sondern aus allen Kräften Gottes. (*Aurora*, *SS* I: 56)

> Dal suo ribollimento Dio ha creato i santi angeli tutti in una volta, non dalla materia estranea, ma da lui stesso, dalla sua forza e sapienza eterna. I filosofi hanno pensato che Dio avesse fatto gli angeli solo dalla luce, ma hanno sbagliato, essi non sono fatti solo di luce ma di tutte le forze di Dio.

Con certa perentorietà Böhme desessualizza gli angeli; la natura asessuata della creatura celeste segna un discrimine tra finito ed infinito – come più tardi per Franz von Baader, anche per Böhme l'asessualità costituisce un contrassegno di mistica completezza, di autosufficiente totalità:

> Auf Form und Art gleich einem Menschen, auch mit allen Gliedern wie ein Mensch; aber die Geburts-Glieder und auch keinen Ausgang von unten hat er nicht, er bedarf es auch nicht. Denn der Mensch hat seine Geburts-Glieder, darzu auch seinen Ausgang erst in dem kläglichen Falle bekommen. (*Aurora*, *SS* I: 63)

> Per forma e per fatta sono simili ad un essere umano, con le membra come quelle dell'uomo; ma non hanno organi riproduttivi e vie per gli escrementi nel basso, non ne abbisognano. Poiché l'uomo ha ricevuto i suoi organi riproduttivi e le vie per gli escrementi solo dopo la pietosa caduta.

Se gli angeli sono creatura preadamitiche, il primo uomo, Adamo, è stato creato del tutto simile ad essi, come osserva efficacemente Koyrè: «tout ce qu'il a dit des anges dans l'*Aurora* est appliqué maintenant à Adam. Il est androgyne et douté de pouissance magiques qui en font le maître de la nature»[158]. Mantenendo salda la convinzione che gli angeli, creature androgine, siano «fratelli dell'uomo», in quanto come lui creati «ad immagine di Dio», Böhme assegna alla redenzione dell'umanità il valore aggiunto di un suo ritorno alla natura angelica, ovvero una riappropriazione di quell'androginia siderale perduta dopo il peccato:

> Gleichwie ein Mensch ist geschaffen zu Gottes Bildniß und Gleichnis, also auch die Engel, denn sie sind der Menschen Brüder: und werden die Menschen in der Auferstehung keine andere Form und Bildnis haben als die Engel […] einen anderen Engel gemacht; das war Adam. (*Aurora*, *SS* I: 69)

> Come l'essere umano è stato creato ad immagine e somiglianza di Dio, così pure gli angeli; poiché essi sono fratelli dell'uomo e gli uomini non avranno altra forma e sembianza dopo la morte se non quella degli angeli […] fu creato un altro angelo e questo era Adamo.

La creazione di Adamo avviene come risposta alla ribellione di Lucifero e al vuoto lasciato dalle schiere angeliche ribelli. Nelle descrizioni relative alla creazione del primo uomo, Böhme insiste sovente sull'analogia tra questo e gli angeli, sì da ingenerare in Libis[159] il sospetto che su questa base il teosofo intenda intenzionalmente desessualizzare l'*Urmensch*: «Der Mensch aber war unsterblich geschaffen und dazu heilig, gleich den Engeln»[160] («Ma l'uomo fu creato immortale e perciò sacro, uguale agli angeli»). Sfugge forse a Libis che anche gli angeli di Böhme presentano, come abbiamo rilevato, una natura androgina, più sfumata certamente di quella adamitica, e tuttavia in chiara analogia con l'ambigua doppiezza della divinità creante. Se l'immortalità, la somiglianza piena con Dio, la purezza fanno del primo uomo un essere simile agli angeli, Böhme attribuisce solo ad Adamo un natura più complessa, in base alla quale il primo uomo creato acquista una certa superiorità sulle schiere angeliche. Creato nel momento stesso del *verbum fiat,* l'Adamo böhmeano non è dotato solo di un corpo spirituale, quello che invece contrassegna le nature angeliche, ma anche di un corpo esteriore, sul quale si

---

[158] A. KOYRÉ, *La philosophie de Jacob Boehme*, cit., p. 225.
[159] J. LIBIS, *L'androgyne et le Nocturne*, cit., p. 14.
[160] J. BÖHME, *Von der drei Prinzipien göttlichen Wesens, SS* II: 104.

imprimono le *tinture* degli elementi astrali. Tale corpo esteriore non va confuso con quello 'terreno', che Böhme relega al rango di «corpo animale». Il corpo esteriore di Adamo si presta a sigillare una somiglianza più piena col creatore, onde la sua differenza con gli angeli creati solo come creature spirituali, giacché egli possiede entrambe le sostanze di Dio, quella spirituale e quella materiale:

> So lautet nun der Text Moses ganz klar und rund, da er saget: Und Gott schuf den Menschen in seinem Bilde, im Bilde Gottes schuf er ihn; Gen. I:27. Mit dem Schaffen versteht man das Corpus, welches zweyfach ist, als ein geistliches Corpus und ein leibliches; denn die Venus-Begierde ist ein geistlicher Leib; und das sie im Fiat in die Begierde des geistlichen Leibes hat an sich gezogen, das ist ein fleischlischer Leib. Das Verbum Fiat hat sie selber in einem geistlichen Menschen figuriert aus allen drey Principien, als nach der inneren Göttlichen Welt, beydes nach der feurischen und lichtlichen, und nach der äusseren Welt. Und das geistliche Corpus ist das Bilde Gottes[161]. [...] Diesselbe zweyerley Wesen, als das innere himmlische und das äussere himmlische, waren in einander vermählet, und in ein Corpus gefasset [...] das Innere liebte das Aeussere, als seine Offenbarung und Empfindlichkeit; und das Aeussere liebte das Innere, als seine grösse Süßigkeit und Freudenreich, seine edle Perle und allerliebste Gemahlin, und waren doch nicht zwey Leiber, sondern nur Einer, aber zweyerley Essentz. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 119)

> Così ora il testo di Mosè suona del tutto chiaro quando dice: e Dio creò l'uomo a sua immagine, ad immagine d'Iddio lo creò; Genesi 1,27. Con la creazione si intende il corpo, il quale è duplice: uno è quello spirituale, l'altro è quello fisico. Poiché il desiderio di Venere è un corpo spirituale, ciò che essa nel *fiat* ha stretto a sé nel desiderio del corpo spirituale è un corpo di carne. Il *verbum fiat* ha configurato questo desiderio in un uomo spirituale fatto di tutti e tre i principi, quelli del mondo interiore di Dio, secondo il mondo del fuoco, della luce e secondo quello esteriore. E il corpo spirituale è l'immagine d'Iddio. […] Queste due essenze, quell'interna celeste e quell'esterna celeste, erano congiunte l'una con l'altra e raccolte in un unico corpo […] l'interno amava l'esterno come la sua rivelazione e sensibilità e l'esterno amava l'interno come il suo regno di dolcezza e di gioia, la sua nobile perla e amatissima sposa; e non si trattava affatto di due corpi ma di uno solo, e anche le essenze erano due.

Nel passo, come si nota, Böhme istituisce un distinguo tra corpo «spirituale» («geistilich»), «fisico» («leiblich») e «carnale» («fleischlich»). Il corpo spirituale è formato ad immagine di Dio, e rende Adamo simile agli angeli; quello fisico è anch'esso celeste, soggetto tuttavia alle influenze astrali; quello carnale, infine, è il corpo terreno che Adamo acquista dopo la caduta.

Creato come *imago dei*, l'*Urmensch* böhmeano non è solo un *microtheos*, ma anche una creatura che riflette l'universo intero, un microcosmo. Seguendo l'insegnamento di Paracelso, Böhme attribuisce all'uomo tutte le risorse del cosmo intero: «Denn der Mensch ist eine kleine Welt aus der großen und hat der ganzen großen Welt Eigenschaft in sich: Also hat er auch der Erden und Steine Eigenschaft in sich»[162] («L'uomo è un piccolo mondo fatto dal grande mondo e possiede in sé le proprietà di tutto il grande

[161] ID., *Mysterium Magnum, SS* VII: 95.
[162] ID., *Theosophische Sendbriefe, SS* IX: 86.

mondo. Egli ha dunque in sé anche le proprietà della terra e dei pianeti»). E facendo eco alla *Tabula Smaragdina*: «Du bist eine kleine Welt aus der großen [...] Was das Obere ist das ist auch das Untere und alle Creaturen dieser Welt sind dasselbe»[163] («Tu sei un piccolo mondo fatto dal grande mondo […] Ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso e tutte le creature di questo mondo sono la stessa cosa»).

Creato ad immagine di Dio l'uomo originario è composto dai tre elementi di anima («Seele»), spirito («Geist») e corpo («Leiblichkeit»). L'una generata dal «principio del fuoco», Dio padre, l'altro dal «principio della luce», il figlio, e l'ultimo dal «mondo dei sensi». Tutti e tre gli elementi si contendono Adamo, avendo tutti e tre egual potere su di lui:

> Denn auch der Himmel Kräfte arbeiten stets in Bildnissen, Gewächsen und Farben, zu offenbaren den heiligen Gott, auf daß Er erkant werde in allen Dingen: Vielmehr höher und heller kann die Offenbarung Gottes in einem Menschen geschehen, dieweil derselbe nicht alleine ist ein Wesen aus der geschaffenen Welt, sondern seine Kraft, Materia und eigen Wesen. (*Theosophische Sendbriefe*, *SS* IX: 2)
>
> Anche le forze dei cieli collaborano con immagini, piante e colori per rivelare il santo Dio, affinché egli sia riconosciuto in ogni cosa: ancora di più e in modo più chiaro Dio può essere rivelato all'uomo, poiché l'uomo non è solo un essere del mondo creato, ma anche la sua forza, materia ed essenza.

Possedendo nella sua natura tutti e tre i principi, Adamo si configura come un essere cosmico, signore di stelle ed elementi, contenente inoltre tutte le forze e le proprietà del creato. Tale pienezza, tuttavia, non giova ad Adamo che, a differenza del creatore supremo, patisce l'influsso della molteplicità, a tal punto da diventarne preda:

> [er war] ein Herr über Sternen und Elementen, und hätte ihn alle Kreatur gefürchet und wäre unzerbrechlich gewesen. Er hatte aller Kreatur Kraft und Eigenschaft in sich; denn seine Kraft war aus der Kraft der Verständnis. Nun mußte er haben alle drei Prinzipien, sollte er Gottes Gleichnis sein: die Quelle der Finsternis, auch des Lichts und auch die Quelle dieser Welt. (*Beschreibung der drei Prinzipien der göttlichen Wesens, SS* II: 105)
>
> Adamo era signore di pianeti ed elementi, e tutte le creature lo avrebbero temuto e non sarebbe mai stato vulnerabile. Possedeva in sé la forza e le proprietà di tutte le creature, poiché la sua forza risiedeva nell'intelletto. Doveva certo avere in sé tutti e tre i principi, se era immagine e somiglianza di Dio: la fonte dell'oscurità, quella della luce e anche quella di questo mondo.

A differenza degli animali, creati sin dal principio secondo distinzione sessuale, la natura di Adamo non patisce alcuna polarità. Creato come *imago dei*, l'*Urmensch* edenico è tanto uomo quanto donna, ovvero un'unità androgina:

> Er war Mann und Weib vor seiner Heva: Er hatte die Feuer- und die Wassers-Tinctur, das ist Seele und Geist, und solte seine gleiche ein Bild nach ihme, aus ihme, durch

[163] ID., *Mysterium Magnum, SS* VII: 8.

> seine Imagination und eigene Liebe, aus sich gebären, und das konte er auch thun ohne Zerreissung. (*Vierzig Fragen von der Seele, SS* IV: 77)
>
> Era uomo e donna prima della sua Eva: aveva la tintura del fuoco e dell'acqua, cioè dell'anima e dello spirito, e se doveva generare da se stesso i suoi simili, attraverso la propria immaginazione e il proprio amore, poteva farlo senza lacerazione.

Nel passo summenzionato si concentra tutto il mistero del primo uomo, ovvero della sua natura androgina, in grazia della quale egli assurge ad autentico *microtheos*, oltre che ad *imago dei*. L'androginia adamitica corrisponde, infatti, non solo all'*imago* dell'uomo creato maschio e femmina al contempo, ma anche a quella proprietà, requisito indispensabile della divinità, che consiste nella generazione autosufficiente, nella partenogenesi:

> Auch sollte und konnte er einen anderen Menschen auf magische Art aus sich gebären, ohne Zerreissung seines Leibes, denn er war in Gottes Lust empfangen und das Begehren Gottes hatte ihn geboren und dargestellt. Also hatte er auch dieselbe Lust in sich, zu seiner selbst-eigenen Schwängerung. (*Von der Menschenwerdung Jesu Christi, SS* IV: 33)
>
> Doveva e poteva partorire un altro essere umano in modo magico da se stesso, senza che il suo corpo si lacerasse, poiché era accolto nel piacere di Dio e il desiderio di Dio lo aveva generato e rappresentato. Così anche lui aveva la stessa gioia in se stesso, donde generava.

L'androginia di Adamo si distingue da quella angelica per il fatto che su di lui si imprimono sin dall'origine due *tinture*: la tintura del fuoco, indicante la sua parte maschile, e la tintura della luce, quella femminile; l'una contrassegnata come «limus», mentre l'altra come «matrix». Con ciò, Böhme esprime l'androginia di Adamo attraverso la formula «männliche Jungfrau» («vergine maschile») – la sostanza femminile di Adamo coesiste, infatti, con quella maschile rivelandosi come «matrice» della saggezza divina:

> Adam war ein Mann und auch ein Weib, und doch der keines, sondern eine Jungfrau, voller Keuschheit, Zucht und Reinigkeit, als das Bilde Gottes: Er hatte beyde Tincturen vom Feuer und Licht in sich, in welcher Conjunction die eigene Liebe, als das Jungfräuliche Centrum, stund, als der schöne Paradeisische Rosen- und Luftgarten, darinnen er sich selber liebete; Als wir denn in der Auferstehung der Todten dergleichen seyn werden, wie uns Christus Matth. 22:30 saget. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 117)
>
> Adamo era un uomo ed anche una donna, e tuttavia nessuno dei due, bensì una vergine, pieno di castità, ubbidienza e purezza, come l'immagine di Dio. Conteneva in sé tutte e due le tinture, quella del fuoco e quella della luce, nella congiunzione delle quali stava il vero amore, come il *centrum* verginale, come il giardino paradisiaco profumato di rose, in cui egli amava se stesso. Nella resurrezione dei morti saremo a lui simili, come ci dice Cristo in Matteo 22,30.

Attribuendo queste proprietà all'*Urmensch* edenico, Böhme sottrae alla *Urnatur* umana ogni connotazione sessuale. La differenziazione sessuale avviene, seguendo le sue

speculazioni, solo dopo la 'prima' *caduta* di Adamo e fa tutt'uno con il peccato. Di conseguenza, stante che l'uomo terreno è per Böhme una creatura che può redimersi e ritornare allo stato paradisiaco, la redenzione dell'umanità si traduce anche come ricomposizione della perduta unità sessuale:

> Ein solcher Mensch, als Adam vor seiner Heva war, soll aufstehen und das Paradeis wieder einnehmen, und ewig besitzen: nicht ein Mann oder Frau, sondern wie die Schrift saget: Sie sind Jungfrauen, und folgen Gott und dem Lamme; sie sind gleich den Engeln Gottes, aber nicht allein nur Geist als die Engel, sondern in himmlichen Leibern, in welchen der geistliche Englische Leib wohnet. [...] Hatte ihn Gott in das irdische, zerbrechliche, elende, nackte, kranke, viehische, mühselige Leben geschaffen gehabt, so hätte Er ihn nicht ins Paradeis bracht: Hätte Er die viehische Schwängerung und Fortpflanzung begehret, so hätte Er balde im Anfange Mann und Weib geschaffen, und wären die zwey Geschlechte im Verbo Fiat, in die Theilung der zwey Tincturen gegangen, wie den anderen irdischen Creaturen. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 118)
>
> Un uomo come fu Adamo prima di Eva deve risorgere, riguadagnare il Paradiso e possederlo in eterno: non un uomo o una donna, bensì, come dice la Sacra Scrittura: essi sono vergini e seguono Dio e l'agnello; essi sono uguali agli angeli d'Iddio, ma non sono puro spirito come loro, bensì rivestiti di corpi celesti nei quali dimora il corpo spirituale angelico. Poiché Adamo era stato creato in Paradiso per la vita eterna ad immagine di Dio, e Dio stesso gli aveva soffiato dentro la sua vita e il suo spirito; così vogliamo descrivere come egli sia stato nella sua innocenza, come poi caduto e ciò che egli ora è, ed infine ciò che di nuovo tornerà ad essere. Se Dio lo avesse creato per la vita terrena, caduca, misera, nuda, ammorbata, bruta e penosa, non lo avrebbe portato in Paradiso. Se avesse desiderato il bruto ingravidamento e la riproduzione, lo avrebbe creato sin dall'inizio uomo e donna, e i due sessi sarebbero stati già contenuti nel *verbum fiat*, nella separazione delle due tinture come per tutte le altre creature terrene.

L'androginia, in altri termini, si qualifica per Böhme come bellezza incorrotta, come quintessenza della *conditio humana* paradisiaca. Adamo, non inficiato dalla divisione delle due tinture, possiede in sé (ovvero consustanziata con la sua natura) una «qualità» femminile, che il teosofo identifica con la «himmliche Braut» («sposa celeste»). La «sposa celeste» non è scissa da Adamo, come poi lo sarà Eva: se il corpo di Adamo è un «limus», la «sposa celeste» è la sua «matrix». La scissione tra le due *tinture*, e di conseguenza la perdita dell'androginia edenica, avviene solo dopo il primo peccato di Adamo. Tale peccato non corrisponde per Böhme all'infrazione di un divieto, quello che impone ad Adamo di non mangiare dall'albero della conoscenza, ma avviene prima che sia creata Eva. Se la punizione del suo secondo peccato, quello di cibarsi dall'albero della conoscenza, corrisponderà alla sua caduta dal paradiso, la punizione del primo peccato di Adamo, quello del sonno, consiste nella scissione della sua natura androginica, sicché la creazione di Eva è solo la conseguenza del primo peccato di Adamo. Stando a Böhme, Adamo pecca cedendo alle seduzioni dello spirito del mondo. Addormentatosi e distolto lo sguardo da Dio, Adamo si lascia irretire dal fascino della molteplicità sognata attraverso lo spirito del mondo. Questa prima caduta di Adamo è completamente diversa da quella di Lucifero: in Adamo non vi è opposizione a Dio, ma solo la brama di terrestrità e di molteplicità. In virtù di ciò, Adamo può essere redento. Al risveglio dal

suo sonno, la *sposa celeste*, la parte femminile consustanziale al primo uomo, si scinde da lui:

> Nun war aber der Jüngling gegen die Jungfrau entbrant, und begehrte sich mit ihr zu inficieren; denn er sprach: du bist meine liebste Braut, mein Paradies und Rosencranz, laß mich doch in dein Paradies, ich will schwanger werden in dir, auf daß ich deiner Essenz empsahe, und deiner holdseligen Liebe geniesse; [...] Und die züchtige Jungfrau sprach: Du bist ja mein Bräutigam und mein Gesell; aber du hast nicht meinen Schmuck; meine Perle ist köstlicher als Du [...] du hast ein unbeständiges Gemüthe, und deine Kraft ist zerbrechlich [...] Mein lieber Buhle und Geselle, ich sehe wol deine Lust, du wirst dich gerne mit mir vermischen; aber ich bin eine Jungfrau und du ein Mann: du würdest mir meine Perle beflecken, und meine Cron zerbrechen. (*Von den drei Principien göttlichen Wesens*, *SS* II: 140-141)

> Ma il giovinetto si infiammò per la vergine e desiderava avere con lei un contatto; allora disse: tu sei la mia carissima sposa, il mio paradiso e la mia corona; lasciami entrare nel tuo paradiso, gravido voglio diventare in te, affinché io provi la tua essenza e goda del tuo soave amore. […] Ma la pudica vergine rispose: tu sei certamente il mio sposo e il mio compagno, ma non avrai il mio tesoro; la mia perla è più preziosa di te […] tu hai un animo volubile e la tua forza è fragile […] Mio caro amato e compagno, vedo il tuo piacere, volentieri ti congiungeresti con me, ma io sono una vergine e tu un uomo; sporcheresti la mia perla e distruggeresti la mia corona.

Che Adamo aneli alla sua parte femminile per generare implica la sua presa di coscienza della differenza sessuale. Sebbene non sia ancora l'uomo carnale-terreno, Adamo è ormai scisso, avendo ceduto alle lusinghe del mondo esteriore. Da questo momento l'*Urmensch* perde la sua unità androginica, diventando di «carne e sangue», e non più in grado di generare come un Dio per partenogenesi: «zu dieser Stunde wurd sein himmlicher Leib zu Fleisch und Blut […] da ging die Jungfrau in ihr Aether»[164] («in questo momento il suo corpo divenne di carne e di sangue […] e la vergine andò nel suo etere»).

L' *Urmensch* creato libero è reso schiavo dalle stelle e dagli elementi, l'influsso dei quali era stato impresso sulla sua essenza al momento della creazione. È infatti sotto il loro influsso che Adamo, cedendo al sonno, si lascia irretire dalle seduzioni del mondo esteriore, seduzioni che lo avvincono a tal punto da renderlo schiavo[165]: «Denn der Schlaf deutet an den Tod und eine Überwindung: das irdische Reich hat ihn überwinden, es wollte ihn herrschen»[166] («poiché il sonno significa morte e sopraffazione: il regno terreno lo ha sopraffatto e ha voluto dominarlo»). La seduzione del mondo esteriore consiste nel fatto che Adamo contempla, lasciandosene irretire, la molteplicità e la distinzione che vigono in esso. Il richiamo della molteplicità, per altro reso esplicito nel momento in cui Adamo assegna il nome agli animali e constata la presenza della distinzione in maschio e femmina tra di essi, è così forte che il primo uomo anela anch'egli alla differenza, desiderando la presenza esterna di una «Männin», di una compagna donna, non più con lui unita ma posta al suo fianco. Come risposta a questo

---

[164] J. BÖHME, *Von den drei Principien göttlichen Wesens*, *SS* II: 148.
[165] Cfr. E. BENZ, *Adam*, cit., p. 60.
[166] J. BÖHME, *Von der Menschenwerdung Jesu Christi*, *SS* IV: 36.

desiderio, Dio addormenta Adamo; la «sposa celeste» si separa da lui e al suo risveglio Adamo trova al suo fianco Eva:

> Was solte aber Gott thun? Er hatte Adam aus seinem ewigen Willen geschaffen […] Adam war nun dem Fiat wieder heimgefallen, als eine halbzerbrochene Person, weil er durch seine Lust und Imagination war halb getödtet; sollte er nun leben, so muste ihme Gott wieder rathen: sollte er ein Reich gebären, so muste nun eine Frau seyn, gleich allen andern Thieren mit der Fortpflanzung; das englische Reich in Adam war weg, es muste nun ein Reich dieser Welt werden. (*Von den drei Principien Gottes*, *SS* II: 148)

> Cosa doveva fare Dio? Aveva creato Adamo dal suo infinito volere […] Adamo era ora ritornato al *fiat* come una persona divisa a metà, poiché con il suo piacere e con la sua immaginazione era morto a metà. Perché continuasse a vivere, Dio doveva nuovamente consigliarlo: affinché generasse un regno, procreando come tutti gli altri animali, c'era bisogno ora di una donna. Il regno angelico di Adamo svanì per diventare un regno di questo mondo.

Böhme, e già prima di lui Scoto Euriugena, attribuisce all'uomo creato come *imago dei* una natura angelica, la quale si traduce nella perfetta unità androginica. La differenziazione sessuale, invece, corrisponde al peccato originario (il sonno di Adamo). La caduta, con la conseguente scissione in maschio e femmina, rappresenta tuttavia un *provisorium*: attraverso la redenzione, l'uomo potrà riappropriarsi della sua struttura ontologica edenica, quella dell'*imago dei* androginica.

La compresenza dello *Jüngling* e della *Jungfrau* non fa certamente di Adamo una creatura ermafrodita, bensì androgina: le due sostanze, infatti, non contrassegnano due diversi giustapposti sessuali, ma due essenze coagulate, come «abbracciate» («die waren nur beide in bey einander und ruheten in Einem Arm»[167]) in una sola natura. Al contempo, la parte femminile di Adamo, la *Jungfrau*, si identifica altresì con la «himmlische Sophia», la sposa celeste di Dio e dell'uomo.[168]

Irretito dallo spirito del mondo nel suo primo sonno, Adamo perde la sua consustanziata parte femminea, la *Jungfrau* celeste, e solo dopo tale perdita le due *tinture* del suo corpo paradisiaco si scindono, «il *limbus* è rimasto in lui, mentre la *matrix* si incarna in Eva»[169]. La solitudine di Adamo dopo il suo primo sonno, abbandonato dalla sposa celeste, diventa paradosso, ovvero egli è solo nel momento stesso in cui non può più esserlo, quando Dio riconosce che 'non stia bene che l'uomo sia solo' e crea per lui una compagna:

> Bey der Formierung der Eva ist das grösste Geheimniß zu verstehen, denn man muß die Geburt der Natur und menschlichen Urstand ganz inniglich verstehen und ergreiffen, will man den Grund sehen; denn sie ist der halbe Adam, nicht von Adams Fleisch ganz genommen, sondern aus seiner Essentz, aus dem weiblichen Theile: Sie ist Adams Matrix. [...] Als nun Adam vom Schlafe aufwachte, sahe er sein Weib Evam

[167] ID., *Von den drei Principien göttlichen Wesens*, *SS* II: 140.
[168] Cfr. E. BENZ, *Adam*, cit., p. 62.
[169] A. KOYRÉ, *La philosophie de Jacob Boehme*, cit., p. 231.

> vor ihme stehen, und nahm sie zu sich, denn er kannte sie, daß sein wäre, daß er seine Matrix wäre; und führete seine Eigenschaft der Begierde in sie, gleichwie er zuvor getan hatte, da er sich selber liebete: Also ging jetzt die feurliche Tinctur der Seelen Adams in des Geistes oder Lichtes Tinctur Even. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 128 e 133)
>
> La creazione di Eva va intesa come il mistero più grande, perché, se uno vuole vedere la causa prima, dovrà comprendere profondamente la nascita della natura e della più antica condizione umana. Eva, infatti, è la metà di Adamo, non presa dalla carne di Adamo, ma dalla sua essenza, dalla sua parte femminile. Quando Adamo si destò dal sonno, vide davanti a sé Eva, la sua donna e la prese con sé, poiché riconobbe che era sua, la sua matrice; e in lei riversò la proprietà del suo desiderio, come aveva fatto prima, poiché amava se stesso. Da questo momento la tintura del fuoco dell'anima di Adamo si riversò nella tintura dello spirito o della luce di Eva.

Se con il primo peccato Adamo perde la sua natura androginica, il suo corpo non è tuttavia ancora quello terreno. Solo dopo avere mangiato dall'albero della conoscenza, il corpo di Adamo perde la sua aura celeste, riducendosi ad una immagine bruta, identica a quella degli animali. Böhme osserva il *tempio di Dio*, ovvero il corpo terreno dell'uomo, con assoluto disprezzo, in quanto privo dell'unità androginica edenica; agli occhi del teosofo, Adamo ed Eva, scissi in maschio e femmina dopo il peccato, assurgono ad esseri «mostruosi», irriducibili all'*imago dei*:

> Als nun Adam und Eva vom Baum der Erkentniß Gutes und Böses hatten gessen, und von der Schlangen monstrosisch worden; So schreibet nun Moses davon also: Ihre Augen worden ihnen aufgethan, und curde gewahr, daß sie nackend waren, und flochten Feigen-Blätter zusammen, und machten ihnen Schürtze. Alda hat die Seele das Monstrosische Bild erkant, und sich dessen geschämet, daß in ihrem zarten Leibe ein solch grob Thier aufgewachet. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 167)
>
> Quando Adamo ed Eva ebbero mangiato il bene e il male dall'albero della conoscenza e dal serpente furono resi mostruosi, Mosè racconta che i loro occhi si aprirono e si avvidero che erano nudi e raffazzonarono foglie di fico a mò di grembiule per coprirsi. In quel momento l'anima riconobbe l'immagine mostruosa e si vergognò del fatto che dal suo tenero corpo si destasse un simile animale bruto.

Raffrontando le considerazioni sull'ermafroditismo espresse da diversi autori ad inizio del Seicento, valga per tutti l'esempio di Caspar Bauhin citato in precedenza, la posizione di Böhme si rivela oltremodo originale. Se, infatti, diverse voci si erano espresse demonizzando l'ambiguità ermafrodita, annoverandola tra i *monstra* della natura, Böhme assegna invece alla doppia sessualità lo statuto della bellezza più alta. Di converso, rinviene nella distinzione terrena tra maschio e femmina la brutale sovversione del piano divino, la forma vivente della mostruosità, la perdita dell'*imago dei*:

> der Mensch aber kommt elend, nackend und blos, in höchster Armuth und Unvermögenheit, und vermag nichts; und ist in seiner Ankunft zu dieser Welt die allerärmste und elendste, verlassenste Creatur unter allen Geschlechten […] welches uns genug andeutet, daß er nicht in dis Elend sey von Gott erschaffen worden,

> sondern in seine Vollkommenheit, wie auch alle andere Creaturen, welche der allererste Mensch durch falsche Luft verscherzte, da ihn Gott hernach in seinem Schlaff erst zum natürlichen Leben in Mann und Weib, nach aller irdischen Creaturen Eigenschaft, im äussern Fiat figurierte, und ihme den Madensack mit den thierischen Gliedern zur Fortpflanzung anhing; dessen sich die arme Seele noch heute schämet, daß sie muß eine thierische Form am Leibe tragen. (*Mysterium Magnum*, *SS* VII: 118)

> l'uomo viene al mondo misero, completamente nudo, povero e incapace di fare tutto; e al suo arrivo al mondo è la creatura più misera e abbandonata di tutte le specie […] la qual cosa ci sta a significare che l'uomo non è stato creato da Dio per questa miseria, come tutte le altre creature, ma per quella perfezione che ha perduto quando Dio lo raffigurò nel sonno nel suo *fiat* esterno, nella vita naturale di maschio e femmina secondo le proprietà di tutte le creature terrene e gli affibbiò l'involucro di un corpo dotato di membra animali per la riproduzione; dei quali ancora oggi la povera anima di vergogna, poiché essa deve portare nel corpo una forma animale.

Posto che l'uomo böhmeano, per citare Wehr, è «Der Mensch in Werden […] Der Mensch als Prozess»[170], ovvero una natura soggetta ad un continuo processo di possibile miglioramento, l'opera redentrice di Cristo prospetta per l'umanità dilacerata il recupero della perduta unità primigenia. Anche Cristo, per altro, è androgino, una «männliche Jungfrau», in quanto nella sua natura umana si è incarnata la parte femminile di Dio, la «himmlische Sophia»: «Die rechte wahre Bildnis der Gottheit, die Gott begehrete, als Er Adam zu seinem Gleichnis schuf, die hat uns nun wieder erboren Jesus Christus, Gottes und des Menschen Sohn. Denn seine Wiedergeburt aus Gott und unserem Wesen ist unsere Wiedergeburt. [...] Aus der Jungfrauen (Sophia), aus der Lichts-Tinctur, sollen wir wiedergeboren werden»[171] («Gesù Cristo, il figlio di Dio e dell'uomo, ci ha restituito la vera immagine della divinità, quella che Dio aveva voluto quando creò Adamo a sua immagine. Giacchè la sua rinascita da Dio e dalla nostra essenza è la nostra rinascita […] Dovremmo rinascere dalla vergine (Sophia), dalla tintura della luce»).

A differenza del corpo di Cristo, quello dell'uomo rappresenta agli occhi del teosofo uno squallido *provisorium*, giustificato dalla connotazione dell'uomo terreno come «ospite» del mondo sensibile, un ospite sospeso nella finitezza e scisso da quella matrice perfetta, androgina, alla quale il Creatore lo aveva destinato come *imago dei*: «Wir arme adamische Menschen sind mit unserm Vater Adam und unserer Mutter Heva ausgegangen, aus dem unzerbrechlichen Erbe, aus unserem rechten Vaterlande in eine fremde Herberge, darinnen wir nicht daheime sind, sondern nur ein Gast»[172] («Noi povere creature adamitiche discendenti da nostro padre Adamo e nostra madre Eva, da un'eredità indistruttibile, dalla nostra vera patria siamo finiti in un asilo estraneo, nel quale non siamo di casa, ma solo ospiti»). Il segno più evidente di tale provvisorietà ontologica dell'essere umano nel regno sensibile si esprime nella perdita dell'androginia partenogenetica. A differenza dell'*Urmensch*, creato come *microtheos* in grado di generare da sé, l'uomo terreno, perduta la sua consustanziata pienezza ontologica di maschio e

---

[170] G. WEHR, *Jakob Böhme*, cit., p. 97.
[171] J. BÖHME, *Von der Menschenwerdung Jesu Christi*, *SS* IV: 116.
[172] ID., *Von den drei Principien göttlichen Wesens*, *SS* II: 372

femmina, possiede un corpo simile del tutto a quello degli animali, anch'egli distinto in maschio e femmina: «So erkennen wir nun, daß wir nicht sind geschaffen worden Irdisch zu gebären, sondern Himmlich, aus dem Leibes des reinen Elements, den Adam vor seinem Schlafe vor seiner Heva hatte, da er kein Mann und auch kein Weib war, sondern einig ein Bilde Gottes»[173] («Così riconosciamo che non siamo stati creati per generare in modo terreno, ma in modo celeste, dal corpo dell'elemento puro che Adamo possedeva prima del sonno e prima di Eva, quand'egli non era né maschio né femmina, ma identico all'immagine di Dio»).

[173] Ivi, p. 379.



Fig. 1, *Ermafrodita dormiente.*
Parigi, Louvre
Copia romana di originale ellenistico, I sec. a.c.



Fig. 2, *Eros Citaredo*
Parigi, Louvre
Terracotta da Myrina, I sec. a.c.



Fig. 3, *Ermafrodita berlinese*
Berlino, Pergamon Museum
Copia romana di originale greco, II sec. a.c.



Fig. 4, *Ermafrodita*
Istanbul, Museo Archeologico
Statua ellenistica (Pergamo), II sec. a.c.



Fig. 5, *Atena*
Napoli, Museo archeologico nazionale
Copia romana della statua di Fidia, epoca imperiale

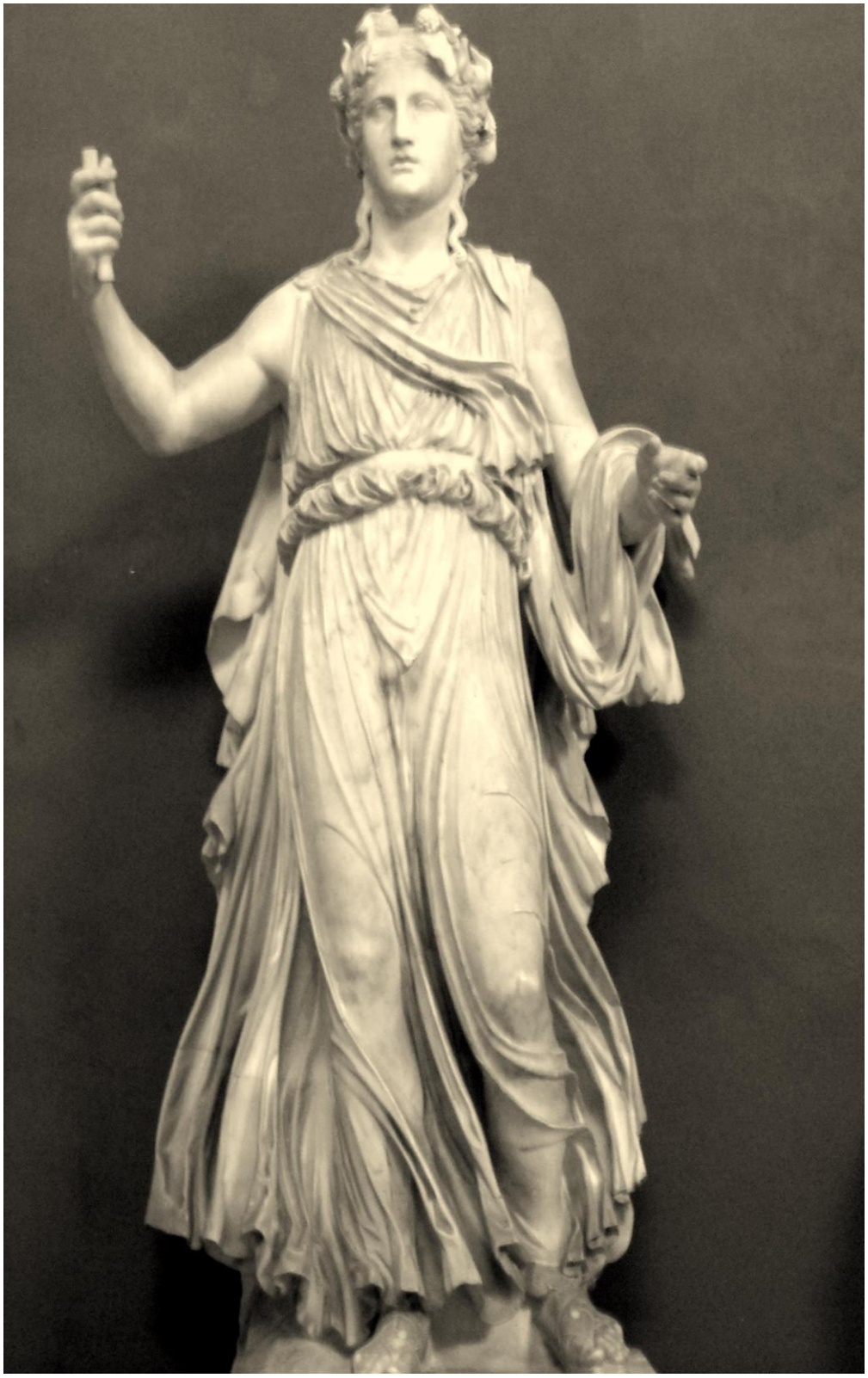


Fig. 6, *Apollo citaredo*
Roma, Musei Vaticani
© Nadia Centorbi



Fig. 7, efebo
Roma, Musei Vaticani
© Nadia Centorbi



Fig. 8, efebo
Roma, Musei Vaticani
© Nadia Centorbi

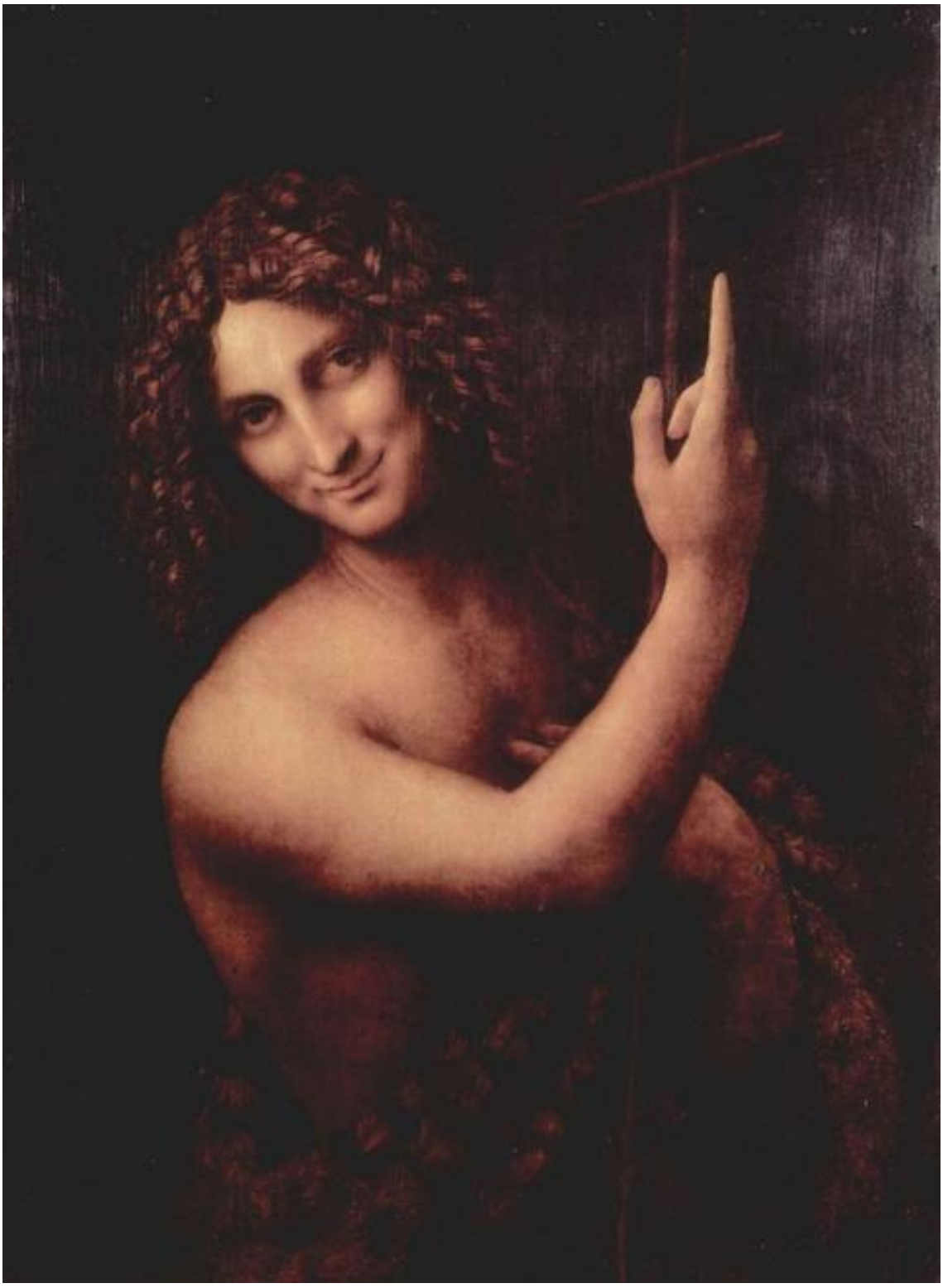


Fig. 9, Leonardo Da Vinci, *San Giovanni Battista*
Parigi, Louvre, 1513



Fig. 10, Giovanni Ambrogio De Predis (attr.), *El Salvador*
Madrid, Museo Lázaro Galdiano, fine XV sec.

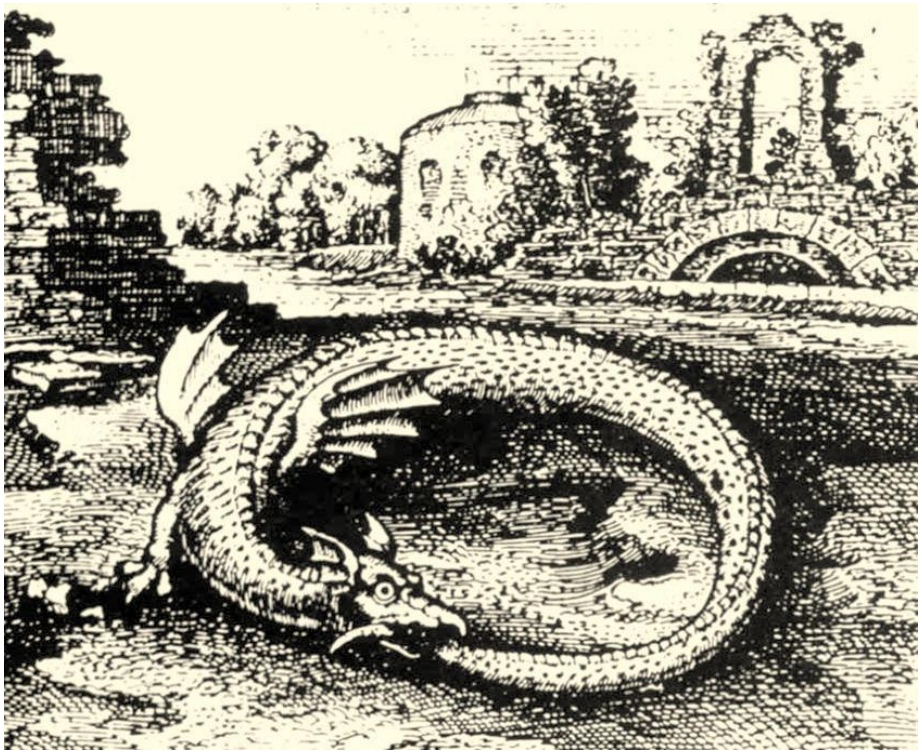


Fig. 11, *Uroboros*



Fig. 12, *Ardhanarishvara*

Capitolo II

L'androginia nella temperie culturale di fine '700

1. WINCKELMANN E L'*INDEFINITEZZA* DEL 'BELLO IDEALE'

Johann Joachim Winckelmann offre nelle sue opere non poche occasioni per indagare l'evoluzione del motivo androginico nel '700 tedesco. Tenacemente profilata nelle descrizioni delle statue antiche, esaltata come contrassegno del 'bello ideale' e idolatrata nella sua realtà chimerica, la fisionomia androginica costituisce nell'estetica winckelmanniana il contrassegno ineludibile delle più compiute testimonianze dell'arte antica. Sebbene l'androginia sia in Winckelmann un concetto fluttuante, amalgamato, sotto il profilo terminologico e concettuale, ora con l'ermafrodismo, ora con la castrazione, ora con l'ambiguità dell'«indefinitezza» («Unbezeichnung»), la celebrazione del misto-indefinito rappresenta, ad un'attenta lettura, il filo d'Arianna delle sue argomentazioni, tutte univocamente tese a tratteggiare i requisiti del 'bello ideale'. L'ambiguità sessuale delle statue antiche più ammirate e decantate dal padre dell'archeologia costituisce, pertanto, un sigillo cultuale inequivocabile per rivelare quella bellezza ideale che, pur nella sua profanità idolatrica, va sconfinando nella sacralità.

Figura cardine del preclassicismo tedesco, Winckelmann fu fonte di ispirazione indiscussa del classicismo di Weimar. La sua coscienza metodologica, dalla quale discende la moderna archeologia, fu infatti decisiva per la genesi del neoellenismo tedesco, in special modo, ed europeo in senso più ampio. Come pochi altri dei suoi contemporanei, Winckelmann incise profondamente nella cultura di un'epoca intera, oltrepassando i confini della sua nazione e raggiungendo un pubblico di lettori eterogeneo. La tempestività con la quale le traduzioni in Francia, Inghilterra e Italia seguirono alla pubblicazione delle sue opere dimostra che l'autore, com'era sua intenzione, si rivolse sempre ad un pubblico che, seppur eterogeneo sul piano linguistico e culturale, si profilava compatto su quello ideale: i cultori dell'antichità, che in Roma e nella Grecia antica riconoscevano ancora un punto di confronto inderogabile per la cultura umanistica occidentale. Data la rapida fortuna della sua opera, si comprende che l'influenza esercitata da Winckelmann sull'arte, sull'estetica e sulla cultura europea del suo tempo fu incommensurabile.[1] Le sue considerazioni sull'*essenza* del 'bello ideale' risultano perciò imprescindibili per seguire l'evoluzione del motivo androginico nella cultura del '700.

Con la sua prima opera, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildauerkunst* (*Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, 1755), Winckelmann inaugurò il ventennio preclassico della letteratura tedesca,[2] mentre la sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Storia dell'arte dell'antichità,*

[1] Non incidentalmente, tra le prime ricostruzioni biografiche che seguirono alla sua morte, prima fra tutte quella di J. W. GOETHE, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Tübingen, 1805), l'elemento evidenziato già dal titolo era la relazione tra Winckelmann e il suo tempo – così per esempio C. JUSTI, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, in 3 Bänden, Leipzig 1866-1872.

[2] Con la data di pubblicazione di quest'opera (1755) viene stabilito l'inizio del preclassicismo tedesco (che si conclude idealmente nel 1777). Ad orientare questa fase della cultura tedesca contribuiscono, oltre a Winckelmann, anche le opere di Anton Raphael Mengs (*Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*) e di Wilhelm Heinse (*Über die Gemälde der Düsseldorfer Galerie*). Cfr. G.

1764) mise in atto un metodo rivoluzionario nello studio dell'arte antica. La sovversione metodologica winckelmanniana, la sua «svolta nel campo dell'episteme»[3], fu risolutiva per avviare un discorso ordinato sull'arte antica e per superare irrevocabilmente l'approssimazione del metodo con il quale gli *antiquarii* del suo tempo, collezionisti, eruditi, estimatori, filologi, avevano considerato, studiato, indagato ed ammirato le spoglie illustri dell'antichità. La sua ricostruzione della storia dell'arte antica fu in grado di conferire un nuovo orientamento allo studio dell'arte greco-romana, orientamento poi perseguito e perfezionato dalla moderna archeologia e assurto al rango di scienza. Avendo per primo assegnato una linea temporale ai resti dell'antichità, stabilito di osservarli non più come frammenti da collezionare senza relazione l'uno con l'altro, ma come parte di un tutto descritto nelle sue singole manifestazioni e ricomposto nel suo insieme, Winckelmann merita a buon diritto l'epiteto di 'padre dell'archeologia'.

La *Geschichte der Kunst des Alterthums* si allontana metodologicamente non solo dalla grammatica asidentica con la quale gli *antiquarii* si erano espressi in merito all'arte antica, ma anche dal metodo biografico, altresì prediletto dai trattatisti suoi contemporanei, in ossequio agli esempi del Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550) e del Bellori (*Vite de' pittori, scultori e architecti moderni*, 1672), che invece per Winckelmann non rappresentarono alcun dogma o paradigma metodologico da emulare.[4] Con la sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* Winckelmann perseguì in tal modo una doppia strada: da un canto, tracciò precise linee temporali tra i frammenti superstiti dell'arte antica (con la distinzione di scuole, generi, secoli, periodi), mentre dall'altro diede voce alle sue teorizzazioni di natura estetica, tese a definire l'*essenza* («das Wesentliche») dell'arte antica e ad inaugurare nello stesso tempo un nuovo 'canone' per l'arte del suo tempo. La sua opera più impegnativa, la *Geschichte der Kunst*, ha l'ambizione di qualificarsi, perciò, non già quale spoglia cronistoria di fatti, opere e personalità dell'arte antica, ma come «un'estetica classicista in forma di storia»[5]:

> Die Kunst der Griechen ist die vornehmste Absicht dieser Geschichte, und es erfordert dieselbe, als der würdigste Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung, da sie sich in unzählig schönen Denkmalen erhalten hat, eine umständliche Untersuchung, die nicht in Anzeigen unvollkommener Eigenschaften und in Erklärungen des Eingebildeten, sondern im Unterricht des Wesentlichen bestände […][6]

BOEHM / N. MILLER, *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. II, *Früh-Klassizismus. Position, Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von H. Pfotenhauer u.a., Frankfurt a.M. 1995, p. 325.

[3] F. TESTA, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna 1999, p. 58.

[4] Per l'inserimento di Winckelmann nel contesto dell'estetica barocca e antiquaria cfr. M. HOFTER, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Ruhpolding/Mainz 2008, pp. 17-124.

[5] F. TESTA, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte,* cit, p. 199.

[6] J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums,* (Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776), hrsg. von A. H. Borbein, Mainz 2007, p. 213. Da ora in avanti citiamo i passi dall'edizione del 1776 offerta dal volume a cura di Borbein sopraccitato con sigla *GKA*. Le traduzioni dei passi sono mie.

> L'arte dei Greci costituisce l'intento precipuo di questa storia, come più degno modello di osservazione e imitazione, quest'arte conservata in innumerevoli bei monumenti esige un'analisi circostanziata, che non consista nella segnalazione di proprietà imperfette e nella spiegazione di concetti, ma nell'informazione dell'essenza.

La suddivisione interna della *Geschichte der Kunst* persegue gli intenti dell'autore: la cronistoria delle diverse fasi dell'arte antica è concentrata solo nella seconda parte dell'opera, mentre nella prima parte Winckelmann ne esplora l'*essenza*, indagando i motivi che consentirono all'arte greca la sua superiorità sulle altre arti, mettendone a fuoco i momenti di splendore e quelli di decadenza e descrivendo altresì le sue parti meccaniche. I principi ermeneutici della *Geschichte der Kunst* risultano in tal modo orientati su due versanti: «uno storico-narrativo ed uno sistematico-metastorico»[7], ovvero uno finalizzato alla ricostruzione storica dell'arte antica e l'altro alla sua valutazione sotto il profilo estetico. In tal modo, la figura dello 'storico' inteso come 'testimone oculare' in senso tucidideo (ἵστωρ), al quale Winckelmann si richiama nella *Vorrede* come presupposto della sua metodologia, va a braccetto nella sua opera con il teorizzatore della bellezza ideale propugnatore di una nuova estetica. Si darà dunque ragione a Carl Justi quando considera la *Geschichte der Kunst* il primo valido esempio di una continua mescolanza di storia e teoria dell'arte.[8]

Sottoporre ad analisi i presupposti di questa estetica classicista in forma di storia sarà illuminante per comprendere il valore e il ruolo dell'androginia all'interno di essa. Ad una rappresentazione androginica, ovvero ad una rappresentazione plastica per la quale sia dato all'osservatore di mescere con lo sguardo i due estremi dell'umanità e riscontrarvi caratteri tanto maschili quanto femminili, Winckelmann conferisce nella sua estetica i contrassegni della «bellezza ideale», se non addirittura la quintessenza di essa. Mettere a fuoco i principi sui quali l'autore fonda la sua teorizzazione della «bellezza ideale» risulterà quanto mai vantaggioso per comprendere poi la funzione, il valore e le attribuzioni dell'androginia all'interno del suo pensiero. Le sue speculazioni di natura estetica sembrano tutte mirare, infatti, ad un unico fine: considerare le più alte testimonianze dell'arte antica come incarnazioni plastiche del bello ideale, il quale, divenuto oggetto corporeo, ostensibile, visibile, acquista per l'osservatore il valore di un messo occulto, in grado di veicolare, sotto il segno sublime del *bello assoluto*, l'arcano della *coincidentia oppositorum*.

1.1 Natura e Ideale

È il mondo greco a stimolare le considerazioni estetiche winckelmanniane. Un mondo al quale l'autore si affaccia con passione sin da giovane: ancora studente della *Lateinschule* di Stendal fu precocemente invogliato allo studio dell'antichità classica dal rettore Tappert, per il quale fece da scrivano. Durante gli anni universitari, lo studio della teologia non ostacolò la sua passione. Le visite ai musei di Berlino, Potsdam e

[7] M. Käfer, *Winckelmanns Hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986, p. 36.
[8] C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, cit., p. 131.

Dresda conferirono negli anni sostanza alla sua adorazione delle opere d'arte antiche, ammirazione corroborata dallo studio dei classici e da una considerevole cultura erudita. Il soggiorno a Nöthnitz, che Winckelmann trascorse impiegato come bibliotecario al servizio del conte Heinrich von Bühnau, fu altresì corroborante: con i suoi 42139 volumi, la biblioteca di Bühnau poteva considerarsi tra le più ricche del diciottesimo secolo.[9]

La Grecia Winckelmann la osserverà nei musei di Potsdam, Berlino, Dresda e la ritroverà in Italia, durante i suoi lunghi soggiorni a partire dal 1755, nelle opere raccolte a Roma nei Musei Vaticani, a Villa dei Medici, Villa Albani, Villa Ludovisi, a Firenze nel museo del barone Stosch, a Napoli ed Ercolano. Non diversamente dai suoi contemporanei accesi di passione per la storia e per la cultura della Grecia antica, secondo una tradizione che passando per Klopstock, Wieland, Lessing si perpetuerà fino ad Hölderlin ed oltre, Winckelmann non visitò mai il luogo amato. La sua visione della Grecia antica fu destinata a restare ancorata alle opere letterarie, ai monumenti ammirati in Italia e ai resti superstiti nei musei tedeschi. Svincolandosi dal retaggio della cultura umanistica antecedente, che aveva osservato i resti letterari e monumentali dell'antichità con la distanza storica necessaria, per di più ancorata alle testimonianze della tarda latinità, Winckelmann si concentra sulla Grecia antica, glorificando inoltre un periodo della sua storia, quello a cavallo tra le guerre persiane e Alessandro Magno, che aveva rappresentato anche per i Greci della *polis* del quinto e quarto secolo l'età aurea per eccellenza, un'età idealizzata come il tempo migliore della loro storia.[10]

Le distorsioni di valutazione rintracciabili nella trattazione winckelmanniana furono, perciò, sia frutto di una visione idealizzante del mondo antico e dei suoi prodotti artistici, sia, soprattutto, conseguenza di un metodo archeologico ancora al suo principio. Notoriamente, tra gli errori più frequenti nella trattazione winckelmanniana vi è quello di una valutazione filologicamente disattenta: Winckelmann non si avvide che molte delle opere custodite nei musei romani e da lui ammirate non erano state forgiate da mani esperte di artisti greci, ma erano frutto di zelanti copisti romani di epoca imperiale.[11]

La Grecia di Winckelmann resta così un *locus* idealizzato, immortalato e cristallizzato nel suo momento di massimo splendore, popolato da un'umanità non solo felice, incorrotta dalla malattia, beneficiante di condizioni atmosferiche e politiche propizie, ma anche incommensurabilmente 'bella': «Ich kann und will nicht behaupten, daß alle Griechen gleich schön gewesen sind: unter den Griechen vor Troja war nur ein Thersites»[12] («Non posso e non voglio dire che i Greci siano stati tutti belli: tra i Greci davanti a Troia vi fu però solo un Tersite») – il richiamo all'*Iliade* e alla presenza di

---

[9] Cfr. M. KUNZE (Hg.), *Winckelmann-Museum. Ein Gang durch die Ausstellung*, Ruhpolding/Mainz 2007, p. 37.

[10] L. UHLIG, *Griechenland als Ideal*, Tübingen 1988, p. 7.

[11] Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma, 2005[23].

[12] J. J. WINCKELMANN, *Erläuterungen der Gedancken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in ID., *Kleine Schriften und Briefe*, hrsg. von H. Uhde-Bernays, Bd. I, Leipzig 1975, p. 112. Da qui in poi citato con sigla *EGN*.

un'umanità bella sin dalle origini, intaccata occasionalmente dalla presenza della bruttezza (indicata dalla presenza di Tersite), tradisce l'idealizzazione e, di conseguenza, la trasfigurazione alla quale è sottoposta l'umanità antica e la Grecia stessa. La considerazione sopraccitata non germina, infatti, da un occasionale processo astrattivo innescato dalla rievocazione dell'umanità arcaica confinata nel mito iliadico. Nel corso di tutta la sua opera Winckelmann osserva con lo stesso occhio anche le epoche posteriori della storia greca. Così, per esempio, in età classica, la Grecia è la terra nella quale la bellezza alberga in modo naturale e incondizionato tra il popolo, ostentata quotidianamente per di più nella sua nudità:

> unter keinem Volke ist die Schönheit so hoch, als bey ihnen, geachtet worden […] Da also die Schönheit dergestalt von den Griechen gewünschet und geachtet wurde, suchte eine jede schöne Person durch diesen Vorzug dem ganzen Volke bekannt zu werden, und sich insbesondere den Künstlern gefällig zu erzeigen, weil diese den Preis der Schönheit bestimmten, und eben dadurch hatten sie Gelegenheit, das schönste täglich vor Augen zu sehen. (*GKA*: 215)

> nessun altro popolo ha avuto una considerazione della bellezza così alta come i Greci […] Giacché, dunque, la bellezza fu in tal modo augurata e considerata dai Greci, chiunque fosse bello cercava di rendersi noto a tutto il popolo attraverso questo pregio e, in particolar modo, di mostrarsi gradito agli artisti, poiché erano questi che stabilivano il valore della bellezza, e in virtù di ciò essi avevano occasione di vedere quotidianamente con i loro occhi ciò che c'era di più bello.

Nuda è la bellezza della Grecia antica trasfigurata nell'idealizzazione winckelmanniana. Polemizzando velatamente con la moda del suo tempo, tardo barocca e rococò, tendente a mascherare la nuda bellezza del corpo con l'esagerazione e l'esuberanza di vesti troppo orpellate, l'accentuata attenzione winckelmanniana sulla nudità tradisce non solo una plausibile contaminazione rousseauana,[13] ma si carica ancor più tangibilmente dei contrassegni tipici dell'utopia edenica. La corporea nudità[14] costituisce, infatti, la *conditio sine qua non* della bellezza antica: nudi erano i giovani che si esercitavano nei ginnasi in vista degli agoni, nudi venivano esaminati dai maestri e corretti se la bellezza del corpo sembrava tendere alla pinguedine, nuda è Frine quando si immerge nell'acqua davanti a tutto il popolo raccolto per i giochi eleusini. La rievocazione di una perduta età dell'oro, contrassegnata dall'innocenza e dall'assenza del sentimento pudibondo, viene contrappuntata dall'accostamento con i primi riti cristiani, durante i quali, in occasione del battesimo, uomini e donne si immergevano nudi nella stessa fonte. Da ciò consegue che la velata polemica winckelmanniana contro la morale puritana tardo barocca e la sua demonizzazione del corpo passa attraverso la dimostrazione storica – dopo l'esaltazione del culto antico della nudità, l'autore accosta

---

[13] Cfr. E. HANNEMANN, *Welt der Körper – Körper der Welt. Symmetrien des Eros bei Winckelmann*, Tübingen 1992, p. 13.

[14] Sul tema del corpo nell'estetica winckelmanniana cfr. K. SCHNEIDER, *Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zum Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994.

la ritualità pagana a quella del protocristianesimo. Sul filo della polemica contro il gusto contemporaneo, vero bersaglio dei *Gedanken über die Nachahmung*, Winckelmann individua nel sereno rapporto con la nudità il contrassegno di un'età, greca e poi protocristiana, non inficiata dalla più che barocca demonizzazione del corpo:

> Der Wachstum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Teile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung, sonderlich am Halse, an Hüften und Schenkeln. Das schöne Geschlecht selbst unter den Griechen wußte von keinem ängstlichen Zwange in ihrem Putze: Die jungen Spartanerinnen waren so leicht und kurz bekleidet, daß man sie daher Hüftzeigerinnen nannte. […]Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern machte. Phryne badete sich in den Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen, und wurde beim Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene; und man weiß, daß die jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste ganz nackend vor den Augen der jungen Leute tanzten. Was hier fremde scheinen könnte, wird erträglicher werden, wenn man bedenket, daß auch die Christen der ersten Kirche ohne die geringste Verhüllung, sowohl Männer als Weiber, zu gleicher Zeit und in einem und ebendemselben Taufsteine getauft, oder untergetaucht worden sind.[15]
>
> Lo sviluppo della bella forma non pativa affatto le diverse fogge e le diversi parti del nostro vestiario, che ci stringe e ci comprime, particolarmente nel collo, nei fianchi e nelle cosce. Tra i Greci anche il gentil sesso non conosceva la necessità scrupolosa della toeletta: le giovani spartane erano vestite in modo così leggero e succinto, che le si chiamava mostratrici dei fianchi. […] I giovani più belli danzavano nudi nel teatro e Sofocle, il grande Sofocle, fu il primo ad offrire nella sua giovinezza questo spettacolo ai suoi concittadini. Durante i giochi eleusini Frine fece il bagno davanti agli occhi di tutti i Greci e uscendo dall'acqua divenne per gli artisti il modello della Venere Anadiomene; è risaputo che le fanciulle spartane danzavano completamente nude davanti ai giovani in occasione di una certa festa. Ciò che qui può risultare strano, diventa comprensibile se si pensa che anche i primi Cristiani si immergevano per il battesimo nella stessa fonte battesimale, uomini e donne contemporaneamente.

Questa nuda umanità, bella e incorrotta, costituisce il materiale primario dal quale attinge l'occhio dell'artista antico. Il bello raggiunto dalle opere d'arte greche germina, però, solo sotto una duplice condizione: gli artisti traggono ispirazione e modelli da un materiale umano già bello per natura, per setacciarlo poi attraverso un processo astrattivo che riconduce questa bellezza individua, terrena e corruttibile alle sfere più alte dell'ideale. La 'natura' e l' 'ideale' costituiscono, infatti, i due passaggi obbligati per l'artista antico, che dall'una ricava modelli, mentre dall'altro forme primigenie, incorrotte e incorruttibili.

Già nella sua prima opera, antecedente al viaggio in Italia, i *Gedancken über die Nachahmung*, ispirata dalle impressioni raccolte nelle gallerie d'arte di Dresda, riscontriamo la prima argomentazione teorica sul legame imprescindibile tra la natura e

[15] J. J. WINCKELMANN, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Heilbronn 1885, pp. 12-13. Da qui in poi citato con sigla *GN*. Le traduzioni sono mie.

l'ideale. Nelle gallerie di Dresda erano raccolte, oltre a quelle antiche, anche le opere di artisti italiani del Rinascimento. Non meraviglia, pertanto, che la prima considerazione winckelmanniana sul processo artistico come riconduzione del reale all'ideale sia strettamente congiunta con astrazioni neoplatonico-rinascimentali. Rievocando, infatti, il celebre passo di una lettera di Raffaello al Castiglione (passo poi riproposto con chiaro intento neoplatonico da Wackenroder nelle sue *Herzensergießungen*), Winckelmann assegna alla bellezza reale, quella della natura, un valore necessariamente deficitario rispetto alle possibilità offerte dagli *Urbilder* (immagini ideali) ai quali l'artista ricorre per astrazione. Citando la lettera di Raffaello, Winckelmann vuol assegnare anche all'artista antico la stessa strategia creativa alla quale approda il pittore rinascimentale imbevuto di cultura neoplatonica, ovvero il passaggio per astrazione dalla precarietà di forme naturali all'altezza di quelle ideali:

> ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur. So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione: „Da die Schönheiten", schreibt er, „unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung". Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen. (*GN*: 14)

> la loro immagine ideale rimandava ad una natura spirituale concepita solo intellettualmente. Così Raffaello dipinse la sua Galatea. Si veda la sua lettera al conte Baldassare Castiglione: "Giacchè la bellezza", scrive, "tra le donne è così rara, io mi servo di certa idea che ho nella mente"[16]. Secondo tali concetti elevati al di sopra della forma ordinaria della materia, i Greci rappresentarono Dèi e uomini.

Sebbene l'artista antico sia costretto ad un'astrazione intellettuale per rappresentare la bellezza ideale, la sua posizione è certamente privilegiata rispetto all'artista moderno. Il clima felice della Grecia, nonché la particolare cura con la quale gli abitanti si dedicavano all'esercizio fisico in vista degli agoni, favorirono la presenza di un'umanità già bella per natura:

> Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels würckte bey der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibes-Uebungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. (*GN*: 9-10)

> L'influsso di un cielo mite e puro condizionò la costituzione iniziale dei Greci, mentre l'esercizio fisico condotto sin da età precoce conferì a questa costituzione la forma nobile.

L'artista antico, tuttavia, non si limita all'imitazione di questa umanità formata alla bellezza dalle favorevoli condizioni naturali. Per raggiungere quell'ideale di bellezza al quale la sua opera deve necessariamente tendere, dovrà selezionare le parti migliori tra i modelli offerti dalla natura, per poi assemblarle in un'unica opera. Questo processo

[16] L'originale del passo della lettera di Raffaello suona: «Ma essendo carestia e di buoni giudizj e di belle donne io mi servo di certa idea che mi viene alla mente».

richiede un'astrazione intellettuale non irrilevante. L'osservazione del cosmo fisico, della bellezza naturale, della corporeità umana produrrebbe, infatti, opere belle ma non ideali. Affinché l'opera si svincoli dalla *mimesi* di una natura bella ma precaria nella sua bellezza, l'artista dovrà coniugare la bellezza terrena a principi ideali che rinviene nel suo intelletto[17]:

> Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder die sammlet die Bemerckungen aus verschiedenen einzelnen und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Porträt machen. [...] Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben. (*GN*: 17)

> L'imitazione del bello della natura o si rivolge ad un modello particolare oppure raccoglie le osservazioni derivate da diversi modelli particolari e le porta in un unico soggetto. L'una cosa significa fare una copia somigliante, un ritratto […] Mentre l'altra cosa indica la via al bello e alle immagini ideali di questo; ed è questa la strada che presero i Greci.

La bellezza raggiunta dalle opere d'arte antiche deriva, dunque, da un processo ben preciso: l'artista «raccoglie» («sammlet») le parti più belle di corpi diversi presenti in natura, quindi imitandole, per poi riunirle, 'idealizzandole', in un unico corpo-statua, il quale non traduce più una bellezza reale, ma risulta espressione dell'ideale. In questo processo l'arte assurge a strumento di compensazione di una natura deficitaria e l'artista si configura perciò sia come il 'selezionatore' delle sue parti migliori, sia come il demiurgo di una nuova natura ideale:

> Die Kenner und Nachahmer der Griechischen Wercke finden in ihrer Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als die Natur; das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben, die [...] von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind. (*GN*: 9)

> I conoscitori e gli imitatori delle opere dei Greci trovano nei loro capolavori non solo la natura più bella, ma qualcosa di più della natura; ovvero, certe bellezze ideali di essa […], ottenute da immagini create esclusivamente nell'intelletto.

La terra greca dà all'artista tutte le occasioni possibili per contemplare corpi già belli, tuttavia senza l'impiego di questo periplo spirituale, quello dell'astrazione e della riconduzione del reale all'ideale, l'arte greca non avrebbe mai raggiunto i livelli di bellezza tramandati. Dietro il passo sopraccitato vi è certamente, come è stato già ampiamente dimostrato, il richiamo alla filosofia neoplatonica – il passo riproporrebbe pedissequamente un commento di Proclo al *Timeo* platonico.[18] Risulta altresì evidente la matrice platonica nella distinzione istituita dall'autore tra la sfera sensibile e la sfera intellettuale, tra *αἰσθητόν* e *νοητόν*. Tuttavia, sarebbe fuorviante considerare l'estetica winckelmanniana quale pedestre rivisitazione della metafisica neoplatonica. La «bellezza

[17] T. HÜBENER, *Winckelmanns Schönheitsideal. Eine kunstphilosophische Studie*, Erlangen 2008, p. 15.
[18] Cfr. H. ZELLER, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955, p. 130.

ideale» raggiunta dall'artista non deriva, infatti, da alcuna speculazione trascendentale. Il bello 'ideale' non nasce dall'intelletto per riversarsi nell'opera, non trascende quella bellezza che in natura è pur presente in copia generosa, non costituisce alcun «concetto metafisico», ma si raccorda strettamente all'osservazione di una natura già bella, sottoposta solo al filtraggio e alla selezione operata da un fine intelletto: «Diese Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische Schönheit hervor, welche also kein metaphysischer Begriff ist»[19] («Questa scelta delle parti più belle e la loro armonica congiunzione in una figura diede origine alla bellezza ideale, la quale non è, dunque, un concetto metafisico»).

L'ideale e il reale non costituirono concetti propriamente antinomici per i Greci, secondo Winckelmann, come poi lo saranno per i moderni: «denn vieles was wir uns als Idealistisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen»[20] («poichè ciò che noi immaginiamo come ideale, per loro era natura»). Se l'artista si limitasse solo alla *mimesi* di questa bellezza naturale, il bello artistico sarebbe inficiato dalla molteplicità delle impressioni, dalla corruttibilità della materia stessa. Nel suo intelletto è presente, invece, un'immagine ideale, connessa a concetti come unità, totalità, immortalità, imperitura giovinezza, e a questa idea l'artista dovrà coniugare le molteplici suggestioni derivate dalla materia. Dopo tale periplo spirituale, la realtà risulterà trasfigurata in *Kunstform*, e con ciò l'idea stessa di una natura più bella sarà liberata dal maleficio della materia organica destinata alla fugacità.[21]

Seguendo tali presupposti, viene da sé intendere il «bello ideale» non già come prodotto metafisico germinato in un regno iperuranico e substanziato in *Kunstform* per *anamnesi*, bensì come prodotto di una natura spogliata dalle sue contraddizioni: è la natura stessa, in altri termini, a portare in grembo l'ideale. Il periplo compiuto dall'artista, con le conseguenze che potremmo meglio appurare per la realizzazione dell'ideale androginico, conduce ad unità quella bellezza presente nella natura, ma in essa dispersa in modo frammentario. La via che va dall'osservazione della bellezza naturale alla rappresentazione di quella ideale deve attraversare tre passaggi obbligati: la natura, l'astrazione intellettuale, la nuova rappresentazione nel prodotto artistico. L'occhio dell'artista riconosce la bellezza presente in natura, da essa si astrae e la ricompone attraverso l'intelletto in un'idea unitaria del bello, alla quale dà forma, infine, con la sua arte. L'artista antico, in altri termini, segue la natura ma non la copia, raccoglie le sue tendenze e porta a compimento ciò che la natura comincia in pezzi singoli, «l'ideale viene creato da immagini sparse della bellezza naturale. Esso, seppure si spinga al di là della natura, altro non è che naturale»[22].

Il raggiungimento di questa bellezza ideale nelle opere d'arte germina, pertanto, da un preciso percorso di 'raccolta' attraverso lo sguardo, di «scelta» («Wahl») delle parti migliori, e dalla loro «unione armonica» («harmonische Vereinigung»), la quale si

---

[19] J. J. WINCKELMANN, *GKA*: 257.

[20] Ivi, p. 213.

[21] I. KREUZER, *Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin 1959, p. 40.

[22] R. BRANDT, *»...ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe«*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, p. 44.

traduce in «incorporamento delle singole parti più belle estrapolate dai corpi di uomini diversi»[23] in un'unica opera d'arte:

> der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerten Ideen. Die großen Künstler der Griechen [...] suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern. (*GKA*: 263)

> lo spirito di esseri ragionevolmente pensanti possiede una radicata tendenza e il desiderio di elevarsi oltre la materia nella sfera spirituale dei concetti, e la sua vera soddisfazione è la creazione di idee nuove e raffinate. I grandi artisti greci […] cercarono di superare la dura condizione della materia e, se possibile, di spiritualizzarla.

Svariati sono i requisiti che Winckelmann assegnerà con gli anni al «bello ideale» raggiunto dall'artista dopo questo periplo spirituale. Non indugiando più del dovuto sulle sue considerazioni in merito, ci preme mettere in luce quegli elementi funzionali anche per la caratterizzazione del bello androginico.

Si raccordano alle proprietà della bellezza ideale androginica le due qualità che Winckelmann assegna alla bellezza raggiunta dalle opere d'arte dell'antichità, la «nobile semplicità» e la «quieta grandezza»:

> Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. (*GN*: 24)

> Il generale e principale segno di distinzione dei capolavori greci consiste infine in una nobile semplicità e in una quieta grandezza, tanto nella posizione del corpo quanto nell'espressione. Come la profondità del mare resta sempre calma anche quando la superficie è agitata, così l'espressione delle figure greche mostra, per quanto agitate da tutte le passioni, un'anima grande e composta.

Rievocando il canone morale stoico del *τὸ πρέπειον*, del *decor* psico-fisico del saggio, consistente nell'imperturbabilità, nell'autocontrollo e nella misura, e tramandato nei secoli come segno distintivo dell'uomo antico, Winckelmann addiziona al *distinguo* etico dell'umanità antica anche quello estetico. La similitudine marina, infatti, tende a demarcare l'imperturbabilità emotiva in contrapposizione all'influsso delle passioni che sconvolgono le espressioni – i requisiti della «nobile semplicità» e della «quieta grandezza» sono riferiti entrambi, infatti, all'*Ausdruck*, all'espressione dei capolavori greci. La loro eccezionale bellezza risiede tutta nella compostezza espressiva, nel dominio assoluto delle passioni, in una recondita atarassia. Con ciò Winckelmann demarca una netta linea di confine tra questa proprietà della statuaria antica assurta a bellezza ideale e quella del *parentirso* – una condizione nella quale invece l'eccesso espressivo storpia i

[23] J. J. WINCKELMANN, *GKA*: 261.

volti in una smorfia, privando le rappresentazioni plastiche di ogni bellezza.[24] Il Laocoonte del gruppo scultoreo dei Musei Vaticani, che attirò subito l'attenzione di Winckelmann, assurge in tal modo a *tableau vivant* delle sue speculazioni: benché il personaggio sia oppresso dal dolore («eine Natur im höchsten Schmerze»), il suo grido si ricompone in un vago «sospiro» («das bange Seufzen») che non ne stravolge il volto e ne preserva intatta la bellezza.

Il segno distintivo della nobile semplicità e della quieta grandezza, sebbene concentrato sui requisiti dell'espressione della statuaria classica, tradisce in modo patente il sostrato mistico dell'autore. L'aggettivo «still» («quieto») si fa carico di tutto il retaggio pietistico dal quale Winckelmann non prescinde, e di non inferiore suggestione pietistica è anche il sostantivo «Einfalt» («semplicità»)[25]. Cresciuto in una regione protestante-calvinista, la Sassonia, che sotto l'influenza del sovrano Federico Guglielmo I era stata soggetta all'influsso del pietismo, Winckelmann ne assimila le variegate suggestioni mistiche.[26] Anche gli anni trascorsi come studente di teologia ad Halle, città notoriamente scissa negli anni '40 e '50 del 1700 tra illuminismo e pietismo (come dimostra eloquentemente il noto episodio della rinuncia di Christian Wolff alla sua cattedra nell'università hallense), influenzarono notevolmente la religiosità dell'autore. Prima della conversione al cattolicesimo, avvenuta a Dresda nel 1754, per motivi più strategici che spirituali, attraverso la quale Winckelmann ottenne la chiave d'accesso agli ambienti romani, la sua formazione subì l'influenza tanto del pietismo quanto dell'illuminismo. La secolarizzazione del concetto pietistico di *Stille* nel passo sopraccitato si attua mediante la sua coniugazione con la 'misura' classica, riassumendo *tout court* una condizione di pace interiore scevra di perturbamento e di passionalità. Rappresentare l'imperturbabilità è il vero pregio che Winckelmann riconosce all'arte antica, in aperta o velata polemica con l'arte barocca strutturata sull'eccesso espressivo:

> Der Ausdruck […] verändert die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, die die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe die Schönheit. (*GKA*: 301)

> L'espressione […] cambia i tratti del volto e l'atteggiamento del corpo, di conseguenza anche le forme che costituiscono la bellezza, e tanto più grande è questo cambiamento, tanto più svantaggiata ne sarà la stessa bellezza.

L'imperturbabilità come *conditio sine qua non* della bellezza ideale è il riverbero di una estetica sempre *in limine* con un misticismo dai tratti compositi. Il discrimine che Winckelmann istituisce tra la bellezza naturale, soggetta ai sensi, destinata alle passioni, e la bellezza ideale, imperturbabile e unitaria, sancisce il confine tra l'umano e il sovrumano: «Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische

---

[24] Spiegazioni dettagliate sul concetto di *parentirso* e riconduzione etimologica in M. BAEUMER, *Winckelmanns Formulierung der klassischen Schönheit*, in "Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur", 65, 1973, pp. 64 ss.

[25] Cfr. T. HÜBENER, *Winckelmanns Schönheitsideal*, cit., p. 19.

[26] Sulla religiosità winckelmanniana cfr. A. DÜPPENGIEßER, *Der "gründlich geborene Heide". Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann*, Diss., Passau 1981.

Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche»[27] («la bella natura diede all'artista la bellezza sensibile, mentre la bellezza ideale i tratti sublimi: dall'una egli prese l'umano, mentre dall'altra il divino»). L'antinomia tra immanenza e trascendenza richiama certamente la teoria platonica dell'elezione[28]: vi è una bellezza unitaria, fatta di totalità ed esente da contraddizioni, che appartiene ad un regno incorrotto della materia, e vi è poi una bellezza terrena che rispetto a quella ideale costituisce una copia corrotta e corruttibile. In questo contesto la bellezza raggiunta da alcune opere antiche istituisce il *medium* tra il divino e l'umano. Autodominio, sacrale autosufficienza, imperturbabilità, esenzione dalle passioni sono i contrassegni della bellezza ideale raggiunta dalle statue antiche – in special modo da quelle che raffigurano divinità. La quiete indisturbata, l'atarassia, l'unità dell'anima, la mancanza di contraddizioni, tutti concetti che rimano con la «quieta grandezza» assurta a principio del bello ideale, non appartengono all'ambito umano, soggetto per sua definizione alle passioni, al perturbamento, alla disarmonia, alla contraddizione, bensì a quello divino:

> Der höchste Begriff dieser Grundsätze, sonderlich der Ruhe und Stille, findet sich in den Figuren der Gottheiten ausgedrücket, so daß die Bilder des Vaters der Götter bis auf die subalternen Götter ungerührt von Empfindungen sind. (*GKA*: 305)
>
> Il concetto più alto di questi principi, ovvero quello della tranquillità e della quiete, si trova espressa nelle figure degli Dèi, tanto che le immagini del padre degli Dèi fino agli Dèi subalterni sono insensibili alle sensazioni.

Sulla linea di confine tra l'umano e il sovrumano potrà avviarsi un discorso sull'androginia in Winckelmann. La θέωσις della bellezza, quale emerge nei passi sopraccitati e in molti altri all'interno dell'*opus* winckelmanniano, dà l'abbrivo, infatti, a quella speculazione estetica che spronerà Winckelmann a riconoscere nel misto-indefinito androginico, raggiunto da alcuni capolavori antichi, il punto di raccordo tra l'ideale e la natura, tra materia e trascendenza, tra uomo e Dio. Se, come avremmo modo di appurare più avanti, l'estetica del bello ideale rasenta ad ogni passo la mistica, questa componente consunstanziale del pensiero winckelmanniano non implica affatto una svalutazione del mondo naturale a favore di quello ideale, o dell'umano a favore del divino. Al contrario, la mistica paganeggiante dell'autore andrà rinvenuta proprio nella *Vergöttlichung* dell'umano, nel riconoscimento dell'uomo come *imago dei*, ovvero in quella identificazione tra immagine umana e immagine divina alla quale lo riconduce l'arte. Il bello winckelmanniano si risolve certamente in un «ideale di perfezione per l'aldiquà»[29], in virtù del quale l'uomo, *imago dei*, costituisce la fonte migliore per

---

[27] J.J. WINCKELMANN, *GN*: 15.

[28] Cfr. M. R. HOFTER, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Ruhpolding/Mainz 2008, p. 128.

[29] I. HUSAR, *Die Idee der Vergottung des Menschen bei Johann Joachim Winckelmann*, in *Beiträge zu einem neuen Winckelmannbild*, hrsg. von B. Häsler, Berlin 1973, p. 70.

rappresentare il divino, possedendo la stessa organizzazione, le stesse forze del divino, ma ad un grado di perfezione inferiore[30]:

> Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselben mit dem höchsten Wesen kan gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unsterblichkeit von der Materie unterscheidet. (*GKA*: 251)

> La bellezza più alta è in Dio, e il concetto dell'umana bellezza diventa compiuto nella misura in cui sia pensata in modo più concorde e più conforme all'essere più alto, che il concetto di unità e immortalità distingue dalla materia.

Nell'economia di questo pensiero, l'indefinitezza sessuale di alcuni capolavori della plastica greca assurge a proprietà esclusiva dell'uomo ricondotto al suo *Urbild*, ovvero a quella totalità scevra di contraddizioni impossibile da reperire sul piano terreno. In tal modo, la continua interferenza nell'argomentazione winckelmanniana tra reale e ideale coinvolgerà *ex necessitate* anche il bello indefinito: tra modello, il castrato, e ideale, l'androgino.

1.2 L'INDEFINITEZZA ANDROGINICA

«Estetica di mezzo»[31], in questi termini Walter Bosshard ha definito l'estetica winckelmanniana. Il recupero dell'ideale classico della *medietas* – questo il senso dell'espressione 'estetica di mezzo' in senso bosshardiano – si traduce nell'esaltazione dell'indefinito, del punto dove gli opposti coincidono, in contrapposizione all'estetica barocca incentrata sulla polarità e sulla tensione. L'uomo ideale winckelmanniano è l'uomo di mezzo, creatura che possiede le proprietà della totalità e dell'armonia, ma nondimeno privo di specificità connotativa:

> Die Schönheit ist nichts anderes als das Mittel von zwei extremis. Wie eine Mittelstraße in allen Dingen das Beste ist, so ist sie auch das Schönste. Um das Mittel zu treffen, muß man die beiden extrema kennen.[32]

> La bellezza non è altro che la via di mezzo tra due estremi. Come la via di mezzo costituisce la parte migliore di tutte le cose, così è pure ciò che c'è di più bello. Per trovare la via di mezzo bisogna conoscere entrambi gli estremi.

Se è vero che l'estetica winckelmanniana è «idolatria dell'ambigua bellezza»[33], per citare la felice espressione di Aurnhammer, tale idolatrica esaltazione dell'ambiguo è risultato di un'astrazione non irrilevante. L'ambigua bellezza degli ermafroditi, che Winckelmann descrive nelle sue opere, o quella dei castrati romani, di cui riferisce nelle sue lettere, non

---

[30] C. EPHRAIM, *Wandel des Griechenbildes im achtzehnten Jahrhundert*, Bern-Leipzig 1936, p. 86.
[31] W. BOSSHARD, *Winckelmann. Ästhetik der Mitte*, Zürich/Stuttgart 1960.
[32] J. J. WINCKELMANN, *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Eiselein, Donauöschingen 1829, Bd. 12 (*Nachlaß, Fragmente und Zusätze*), p. XLIII.
[33] A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986, p. 161.

esprime affatto l'oggetto della sua 'idolatria'. La fluttuazione concettuale tra ermafroditismo, castrazione e indefinitezza androginica rappresenta, spesso, un nodo gordiano che si lascia sciogliere solo con il ricorso ai presupposti estetici prima argomentati. Come osserveremo di seguito, l'ideale androginico, vero oggetto dell'idolatria winckelmanniana, è sì esaltazione dell'ambiguità, ma di una ambiguità che si fa carico dell'ininterrotto compromesso tra ideale e reale. Se, infatti, ermafroditi e castrati costituiscono l'esperienza reale, gli uni osservati da Winckelmann nelle gallerie romane, gli altri notati con interesse nelle strade della capitale italiana, tali bellezze ambigue danno solo l'abbrivo alla delineazione di un ideale, quello androginico, che trova voce nella sue opere in termini di «indefinitezza». Con ciò, la bellezza di mezzo come «Mittel von zwei extremis» non coincide con l'ambiguità o con la doppiezza, non è riferita ad ermafroditi e castrati, per quanto essi si configurino come *forma viventis* dell'ambiguo, ma traduce il periplo spirituale dell'astrazione dal reale all'ideale, condensandosi nel *provisorium* della «Unbezeichnung».

La proprietà della «Unbezeichnung», che traduciamo con «indefinitezza» pur consapevoli della più intrinseca sfumatura concettuale del sostantivo tedesco, che riferisce la 'mancanza di contrassegni', viene indicata da Winckelmann come marchio ineludibile del 'bello ideale'. Specie dalle descrizioni di statue antiche presenti nella *Geschichte der Kunst* si evince che una figura con contrassegni precisi perde in bellezza, la quale invece consiste in un assottigliamento della caratterizzazione. C'è di più. La proprietà dell'«indefinitezza» risulta strettamente saldata con tutte le altre proprietà che Winckelmann indica quali requisiti specifici del bello ideale. Essa va dunque coniugata con quella dell'unità e dell'imperturbabilità:

> Aus der Einheit folget eine andere Eigenschaft der hohern Schönheit, die *Unbezeichnung* derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien, beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sey, noch irgend einen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke. (*GKA*: 253)

> Dall'unità segue un'altra proprietà della bellezza più alta, ovvero la sua *indefinitezza*, le cui forme non possono essere descritte né con punti né con linee, come quelle che costituiscono la semplice bellezza; di conseguenza, si tratta di una figura che non appartiene a questa o a quella persona specifica, né esprime un qualche stato d'animo, un sentimento o una passione.

L' ideale-umano risulta così ipostatizzato nel regno delle possibilità, assurgendo a «Projektionsfigur»[34] di una realtà perfetta ma irrealizzabile sul piano empirico. Inoltre, tale ideale immortalato dalla statuaria antica non si risolve affatto in utopia estetica, ma, come proiezione di un ideale antropologico, esprime l'anelito al recupero dell'umana struttura ontologica edenica. L'uomo ideale, seguendo la traccia indicata da Winckelmann, è un essere dotato di multiopzionalità, privo di caratterizzazione, non inficiato dalla polarità della materia, non riducibile al caratteristico e al definito. Come «Mittel von zwei extremis», la bellezza dell'indefinito traduce l'ideale di un *provisorium*,

[34] Ivi, p. 164.

incarna la sospensione tra perfezione e caratteristico, tra umano e sovrumano, tra ideale e reale, in una «temporal locatio of in-betweenness»[35]. Pertanto, tanto più spoglia di caratterizzazione è una figura umana, tanto più essa si avvicinerà alla bellezza ideale.

Va da sé che non solo ogni mancata caratterizzazione sessuale costituisce un requisito indispensabile della bellezza ideale, ma anche ogni *provisorium*, ogni stadio intermedio tra una proprietà definita e l'altra si coniuga perfettamente con l'ideale. Quale *provisorium* tra la faciullezza e la vecchiaia, la giovinezza rima con l'indefinitezza e rappresenta la *conditio sine qua non* per rappresentare la bellezza ideale: «die Schönheit ist jedem Alter eigen, aber […] in verschiedenem Grade; gesellt sich jedoch vornämlich mit der Jugend, und daher ist der Kunst größtes Wert, diese zu bilden»[36] («la bellezza è propria di ogni età ma […] in gradi diversi; si accompagna tuttavia specialmente con la giovinezza, ed il compito più alto dell'arte è quello di raffigurarla»). Quella del giovinetto è, infatti, una bellezza contraddittoria e mista, nella quale gli opposti tendono a coincidere: forza e grazia, morbidezza della forme e muscolatura, docilità e durezza dei tratti concorrono alla suggestione di un fascino anfibio. Il giovinetto incarna certamente, per richiamare Bosshard, l'essere ibrido *tout court*, e come tale viene rievocato da Winckelmann in corrispondenza al suo ideale di bellezza indefinita.[37]

L'indeterminatezza sessuale del giovinetto costituisce la prima immagine alla quale Winckelmann si richiama per dar corpo al suo ideale di *indefinitezza* androginica. L'androginia winckelmanniana non consiste, come vedremo poco più avanti, nella giustapposizione dei due sessi in un unico corpo, bensì in quella genericità connotativa che si traduce con la «Unbezeichnung». A questo ideale Winckelmann dà voce in modo non univoco nella sua opera: nelle descrizioni della statuaria antica presenti nella *Geschichte der Kunst*, per esempio, l'ideale fluttua in modo sommario, e trova sfogo solo nelle descrizioni delle statue di Apollo e Dioniso. Nelle *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* (1767), scritte come completamento della *Geschichte der Kunst*, l'autore giunge invece ad una più chiara connotazione del suo ideale androginico, e lo fa relazionando il *provisorium* della giovinezza con l'indeterminatezza sessuale, ed entrambe le proprietà con la natura superiore del divino (incarnata da Apollo e Bacco):

> Dieses Ideal besteht darin, daß sie die Formen einer Jugend von längerer Dauer im weiblichen Geschlechte der Männlichkeit eines solchen Jünglings einverleibeten, und diese dadurch völliger, runder und zarter bildeten, welchen den Begriffen von ihren Gottheiten gemäß und würdig war. Denn die Alten gaben einigen derselben in mystischer Bedeutung beyde Geschlechte in einem vermischet, wie sich sogar an einer kleinen Venus von Erzte in dem Museo des Collegii Romani zeiget, und diese Vermischung ist vornehmlich dem Apollo und Bacchus eigen.[38]

---

[35] C. MCLEOD, *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Detroit 1998, p. 27.
[36] J. J. WINCKELMANN, *GKA*: 255.
[37] W. BOSSHARD, *Ästhetik der Mitte*, cit. p. 133.
[38] J. J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, hrsg. von A. H. Borbein, Mainz 2008, p. 55.

> Questo ideale consiste nel fatto che gli artisti unirono in un corpo le forme della più durevole giovinezza del sesso femminile con la mascolinità di un giovinetto, e le raffigurarono più piene, più rotonde e tenere, com'era degno dell'idea che essi avevano delle loro divinità. Gli antichi, infatti, riunirono in alcune di queste rappresentazioni entrambi i sessi, in senso mistico, come dimostra una piccola Venere bronzea del museo dei Collegi romani, e questa mistione è particolarmente tipica per Apollo e Bacco.

Nel passo non ricorre il termine 'androginia', né il termine 'ermafrodismo': l'ideale dell'indefinitezza sessuale viene enucleato nel sostantivo «Vermischung» («mistione»). Tale «Vermischung» tra i due sessi viene presto sganciata da ogni possibile referenza reale (ermafroditismo o castrazione) e rimandata alla sua identità mistica («in mystischer Bedeutung»). Con ciò, ogni rappresentazione che traduca in forma l'ideale dell'indefinitezza, dell'ambiguità sessuale, assume un valore mistico, elevandosi alla sfera dell'inesprimibile e dell'insondabile:

> die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlischer Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. (*GKA*: 241)

> la bellezza è uno dei grandi misteri della natura, della quale tutti noi vediamo e sentiamo l'effetto, ma un generale concetto che ne spieghi il significato appartiene alle verità non rivelate.

Come mistero insondabile, la bellezza assoluta coinvolge la particolare sensibilità di un occhio che sappia individuarla. Se il bello assoluto consiste nel mistero di una frammista identità, nella «Vermischung» dei generi maschile e femminile, nell'insondabilità di una non esplicita *indefinitezza*, solo un occhio speciale potrà individuarne l'alto valore ideale, il sostrato mistico, l'arcano. Risulta oltremodo interessante la considerazione espressa da Winckelmann circa la capacità di osservare e comprendere il bello. Seguendo le sue argomentazioni, particolarmente quelle formulate nella *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen* (*Trattato sulla facoltà di percepire il bello*, 1763), l'occhio in grado di percepire il bello ideale dovrà possedere una innata predisposizione all'ibridismo. Questo aspetto dell'estetica winckelmanniana coinvolge non solo l'ambiguità dell'oggetto artistico osservato ma anche la predisposizione anfibia del soggetto che lo percepisce. In altri termini, solo un soggetto predisposto all'indefinitezza sarà in grado di rinvenire i tratti del bello ideale. Il concetto è espresso chiaramente nella *Abhandlung*, composta per l'amico Friedrich Reinhold von Berg. Non è irrilevante ricordare che proprio a Berg, conosciuto da Winckelmann a Roma e destinatario di alcune delle sue più suggestive lettere d'amore, fosse rivolto il saggio in questione, dal quale, inevitabilmente, emerge spesso il «subtesto omoerotico»[39], veicolando considerazioni che in assenza del destinatario reale non sarebbero altrettanto degne di rilievo. Una considerazione espressa nel saggio summenzionato non lascia margine di dubbio circa la relazione tra bello ideale e sensibilità anfibia di chi è in grado di riconoscerlo ed apprezzarlo:

---

[39] H. DETERNIG, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 2004, p. 72.

so habe ich bemerkt, daß diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind und durch Schönheiten in unserem Geschlechte wenig oder gar nicht gerührt werden, die Empfindung des Schönen in der Kunst nicht leicht angeboren, allgemein und lebhaft haben.[40]

così ho notato che coloro che si accorgono solo della bellezza del sesso femminile, e sono poco o per niente coinvolti dalla bellezza del nostro sesso, non posseggono generalmente in modo vivo il senso del bello nell'arte.

Sulla sensibilità anfibia dell'autore gli studi si sono espressi già in modo eloquente,[41] rintracciando nelle lettere di Winckelmann agli amici, specialmente quelle a Berg, i segnali inequivocabili della natura dell'autore. Nelle lettere a Lamprecht da Roma, e in modo inequivocabile in una lettera a Berendis, come è stato efficacemente evidenziato da Disselkamp,[42] Winckelmann traduce in forma letteraria la sensibilità per il suo sesso ricorrendo al concetto di «amicizia eroica»[43], mentre in una lettera a Usteri del 1767 esprime alcune considerazioni sulla differente bellezza dei due sessi, pronunciandosi esplicitamente per la superiorità della bellezza maschile su quella femminile, scrivendo:

Über die Schönheit beider Geschlechter wäre besser zu reden als zu schreiben. Mich deucht aber mein Satz sollte in allen Ländern statt finden können. Denn der Beweis kann von den Thieren anheben, unter welchen, ohne Widerspruch, das männliche schöner als das weibliche ist; und in Absicht auf uns hat die Erfahrung gelehret, daß in jeder Stadt mehr schöne junge Leute als schöne Weiber sind, und ich habe niemals so hohe Schönheiten in dem schwachen Geschlechte als in dem unsrigen gesehen. Was hat denn das Weib schönes, was wir nicht auch haben? Denn eine schöne Brust ist von kurzer Dauer und die Natur hat dieses Theil nicht zur Schönheit, sonder zur Erziehung der Kinder gemacht, und in dieser Absicht kann es nicht schön bleiben. Die Schönheit ist sogar den Männern noch im alter eigen, und man kann von vielen alten Männern sagen, daß sie schön sind; aber niemand hat eben dieses von einer alten Frau gesaget.[44]

Sulla bellezza dei due sessi sarebbe meglio parlare che scrivere. Ma credo che il mio concetto possa ritenersi valido in ogni paese. Si può cominciare a dimostrarlo dagli animali, per i quali, senza possibilità di replica, il maschio è più bello della femmina; quanto a noi, l'esperienza ci ha insegnato che in ogni città ci sono più giovani belli che belle donne, e io non ho mai visto bellezza così sublime nel sesso debole come nel nostro. Che cosa ha poi la donna di bello che

[40] J. J. WINCKELMANN, *Über die Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*, cit., p. 178.
[41] Tra i numerosi saggi sul tema dell'omoerotismo winckelmanniano, specie nelle lettere a Berg, rimando alla lucida analisi di S. RICHTER / P. MACGRATH, *Rapresenting Homosexuality. Winckelmann and the Aesthetics of Friendship*, in "Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur", 86, 1994, pp. 45-58; nonchè alla sezione relativa a Winckelmann nell'esaustiva monografia di H. DETERNIG, *Das offene Geheimnis,* cit.; e a quella di P. DERKS, *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin 1990.
[42] Cfr. M. DISSELKAMP, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom*, Tübingen 1993, pp. 267 ss.
[43] Cfr. J. J. WINCKELMANN, lettera a Berendis del 17 settembre 1754, in ID., *Briefe*, in 4 Bänden, hrsg. von W. Rehm, Berlin 1952 ss., Bd. I, p. 151. [Citiamo le lettere da questa edizione con sigla *Briefe*]
[44] ID., lettera a P. Usteri, 27 giugno 1767, in *Briefe*, cit., Bd. III, p. 267.

> anche noi non abbiamo? Un seno fiorente, infatti, dura poco e la natura non lo ha certo fatto per la bellezza ma per nutrire i pargoli, e in questo senso non può restare bello. La bellezza è propria degli uomini perfino quando invecchiano, e di molti uomini anziani si può dire che siano belli; mentre nessuno ha mai detto qualcosa del genere su una donna vecchia.

È soprattutto la *Geschichte der Kunst* ad offrire spunti di riflessione per un'indagine sull'ideale androginico dell'autore. La descrizione delle opere d'arte antica consente a Winckelmann di esprimere contemporaneamente le sue riflessioni sui tratti indefiniti individuati in particolari casi e di esemplificare il suo ideale. L'indefinito androginico fluisce così nella sua opera attraverso la descrizioni di eroi e Dèi dell'antichità, mantenendosi distinto dalla suggestione ambigua di ermafroditi, androsfingi e amazzoni, sulle quali indugia nondimeno con accentuato compiacimento l'occhio anfibio dell'osservatore. L'insondabile totalità espressa dai tratti compositi di eroi giovinetti dalle forme morbide, nonché da alcune statue raffiguranti Apollo e Dioniso, si distingue nettamente dalla semplice giustapposizione sessuale che invece coinvolge il non meno seducente ibridismo di ermafroditi e amazzoni.

Una prima considerazione in merito all'ambiguità sessuale dell'arte antica si inserisce già nel secondo capitolo della *Geschichte der Kunst*, riservato ad una trattazione dell'arte egizia. Winckelmann si compiace non poco del fatto che ancora nessuno tra i suoi contemporanei abbia indugiato sulla peculiarità della sfinge egizia, né ne abbia compreso il carattere sessualmente anfibio. Riproponendo l'etimologia di *androsfinge* offerta dello storico greco Erodoto, nonché un passo del poeta Filemone, Winckelmann affianca la sfinge egizia all'ermafrodito classico, ravvisandovi il tratto seducente proprio nella combinazione del genere maschile e di quello femminile:

> Die Sphinxe der Aegypter haben beyderley Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich, und haben einen weiblichen Kopf, und hinter männlich, wo sich die Hoden zeigen. Dieses ist noch von niemand angemerket. Ich gab dieses aus einem Steine des Stochischen Musei an, und ich zeigte dadurch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle des Poeten Philemon, welcher von männlichen Sphinxen redet [...] Herodotus, wenn er die Sphinxe *ανδροσφιγγες* nennet, hat, nach meiner Meynung, die beyden Geschlechter derselben andeuten wollen. (*GKA*: 75)

> Le sfingi degli Egizi hanno entrambi i sessi, ovvero sono donne di davanti, e hanno una testa femminile, mentre uomini di dietro dove si mostrano i testicoli. Questo non è stato ancora osservato da nessuno. L'ho stabilito da una pietra del museo di Stosch, e con ciò ho spiegato il passo del poeta Filemone, ancora non compreso, nel quale si parla di sfingi maschili […] Secondo la mia opinione, quando Erodoto chiama le sfingi *ανδροσφιγγες*, ha voluto indicare il loro doppio sesso.

Consentanea alla sua considerazione della sfinge egizia come esempio più antico di raffigurazioni androginiche dell'arte universale è anche una vibrante descrizione della poetessa francese Josephine Péladan «L'art commence par un monstre: Androsphinx dit l'archéologue. Mais il a des mamelles! Gynosphinx? Mais il a corps de lion. […] Une tête d'homme, une gorge de femme et un corps de félin ou de chat colossal […] Le plus

ancien monument de la forme raprésente l'androgyne»[45]. Tuttavia, la sfinge egizia rappresenta un esempio di giustapposizione di caratteri maschili e femminili e suggerisce piuttosto un'approssimazione all'ideale del bello assoluto androginico che invece Winckelmann decanta in altri passi della sua opera.

Nelle descrizioni degli ermafroditi Winckelmann sembra solo sfiorare l'ideale della bellezza indefinita. Citando gli esempi di statue ermafrodite osservate nella galleria di Firenze, a Villa Borghese e Villa Albani, Winckelmann non indugia più di tanto nella loro descrizione. Il punto nel quale «ideale e reale, visione spirituale e sensibile, idea ed esperienza si incontrano»[46] non risulta, infatti, incarnato da quella troppo esplicita giustapposizione di attributi sessuali ostentata dall'ermafrodita scultoreo. Il potere suggestivo esercitato sull'occhio dell'osservatore dalla bellezza ermafrodita non esplica del tutto l'ideale androginico al quale Winckelmann assegna nel corso della sua opera il valore di bello ideale. L'ermafrodito è un corpo misto che non raggiunge del tutto quell'ideale di totalità espresso invece da alcune statue di Apollo e Dioniso. Nel descrivere gli ermafroditi osservati Winckelmann sostiene il loro imprescindibile legame con il modello reale offerto all'artista antico dai castrati. Il corpo *neutro* di un castrato suggestiona l'artista antico che lo sfrutta a modello per la resa plastica di un ermafrodito. Ciononostante, il modello umano di partenza resta sullo sfondo e vincola, in un certo senso, al reale anche l'ideale:

> Diese Aufmerksamkeit griechischer Künstler auf die Wahl der schönsten Theile unzählbar schöner Menschen, blieb nicht auf die männliche und weibliche Jugend allein eingeschränkt, sondern ihre Betrachtung war auch gerichtet auf das Gewächs der Verschnittenen, zu welchen man wohlgebildete Knaben wählte. Diese zweideutige Schönheiten, in welchen die Männlichkeit, durch Benehmung der Samengefäße, sich der Weichlichkeit des weiblichen Geschlechts, in zärtlichen Glieder, und in einem fleischigern und rundlicheren Gewächse näherte, wurden zuerst unter den asiatischen Völkern hervorgebracht, um dadurch den schnellen Lauf der flüchtigen Jugend, wie Petronius saget, einzuhalten; ja unter den Griechen in Klein-Asien wurden dergleichen Knaben und Jünglinge dem Dienste der Cybele und der Diana zu Ephesus gewidmet. In männlichen Knaben suchte man, auch unter den Römern, die Bekleidung der Männlichkeit zurück zu halten, durch den Saft von Hiacynthenwurzeln, die in süssem Weine abgekocht wurden, um das Kinn und andere Theile damit zu bestreichen. Die Kunst gieng noch weiter, und vereinigte die Schönheit und Eigenschaften beyderley Geschlechter in den Bildern der Hermaphroditen, die wenigstens, so wie wir dieselben von den alten Künstler vorgestellt sehen, idealistische Geschöpfe sind, ohnerachtet ich weiß, daß es Hermaphroditen gegeben hat, wie, nach dem Philostratus, der Philosoph Favorinus, von Arles, in Gallien war; aber ohne zu untersuchen, wie diese gestaltet gewesen, konten wenige Künstler Gelegenheit haben, dieselbe zu sehen. Alle Figuren dieser Art haben eine jungfräuliche Brust, nebst den Zeugungsgliedern unseres Geschlechts, und im übrigen das Gewächs in weiblicher Gestalt, so wie die Züge des Gesichts. (*GKA*: 259)

[45] J. PÉLADAN, *De l'Androgyne*, Paris 1988, pp. 12-13.
[46] H. ZELLER, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, cit., p. 139.

> Questa attenzione degli artisti greci nella scelta delle parti più belle di tanti uomini belli non si limitò solo alla giovinezza maschile e femminile, ma si direzionò anche sul tipo dei castrati, per il quale si sceglievano fanciulli ben fatti. Queste bellezze ambigue, nelle quali la mascolinità, privata dei vasi seminali, si avvicinava alla mollezza femminile in individui con membra tenere, carnose e rotonde, furono create prima dai popoli asiatici, con lo scopo di fermare, come dice Petronio, il veloce corso dell'effimera giovinezza; e nei Greci dell'Asia Minore, ad Efeso, giovinetti e fanciulli di tal genere venivano posti al servizio di Cibele e di Diana. Anche i Romani cercavano di contenere la peluria della mascolinità nei giovinetti, ricorrendo al succo delle radici di giacinto che, cotte nel dolce vino, venivano spalmate attorno al mento e alle altre parti del corpo. L'arte andò ancora oltre e unì la bellezza e le qualità di entrambi i sessi nelle immagini degli ermafroditi che sono, almeno per come venivano immaginati dagli artisti antichi, creature ideali – malgrado io sappia che sono esistiti ermafroditi, come tale fu in Gallia, secondo Filostrato, il filosofo Favorino di Arles. Senza andare ad indagare come questi siano stati rappresentati, pochi artisti ebbero occasione di vederli. Tutte le figure di questa specie hanno il petto di una fanciulla unitamente agli organi riproduttivi del nostro sesso, e per il resto la tipologia era quella di una figura femminile così come lo erano i tratti del volto.

La vasta cultura erudita dell'autore gli dà conferma sul fatto che la castrazione fu praticata comunemente presso i popoli antichi, non meno che al suo tempo. Winckelmann considera il castrato come il modello dal quale l'artista antico prende le mosse per dare forma al suo ideale. A differenza, tuttavia, della bellezza indefinita, quella androginica, l'ermafrodito, così come il suo modello di partenza (il castrato), non costituisce affatto l'emblema della totalità, di uno stadio presessuale amorfo e divino, quanto piuttosto il potenziamento dell'una e dell'altra caratteristica sessuale. In altri termini, ben lungi dall'indefinitezza sessuale delle più belle rappresentazioni artistiche elogiate dall'autore in diversi passi della sua opera, l'ermafrodito suggerisce una ipercaratterizzazione, consistente nell'assemblaggio di parti maschili e femminili, al quale il modello del castrato offre solo lo spunto iniziale.

Quale sia stato il potere esercitato su Winckelmann dall'ambiente romano pullulante a metà Settecento di 'castratelli'[47], gli angeli cantori sottoposti all'orchiectomia e sacrificati al canto divino secondo una prassi crudelmente consueta dopo la decisione del papa Sisto V di impedire, alla fine del Cinquecento, l'esibizione delle donne nei canti liturgici, è difficile da stabilire. L'Italia dell'epoca, e nella fattispecie Roma, costituisce certamente la patria dei castrati: viaggiatori inglesi, francesi e tedeschi non mancano nei loro resoconti di trascrivere le impressioni sconvolgenti derivate dal canto dei castrati. Che Winckelmann non ne sia stato affascinato sembra cosa dubbia. Sa riconoscere, infatti, come emerge nel passo sopraccitato, la sovrabbondanza erotica che il castrato esercita sull'occhio dell'osservatore: dalla sua imitazione, dal suo modello, non deriva affatto una rappresentazione androginica, ma un misto fatto di sensualità accentuata, composita e non neutralizzata. L'apparente coincidenza degli opposti del castrato e, di conseguenza, dell'ermafrodito, ingenera sentimenti di universalità in senso molto più oscuro: tanto l'uno quanto l'altro non riconducono a nessuna idea di mistica contemplazione, ma diventano veicolo di sentimenti compositi, risvegliando l'appetito,

[47] Sul tema die castrati nella Roma del Settecento rimando a: G. SOLE, *Castrati e cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano*, Soveria Mannelli 2008; H. ORTKEMPER, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993.

la curiosità, l'amore, le emozioni sia nelle donne che negli uomini. «Oggetti erotici sia per le donne che per gli uomini»[48] i castrati e gli ermafroditi perturbano l'osservatore, non rievocano l'*imago dei*, assurgono a puro oggetto sensuale, irriducibile alla sfera ideale. Le testimonianze di illustri viaggiatori del '700 comprovano la teoria. Nel 1729, in una Roma sedotta già da qualche anno dalla voce di Farinelli, Charles de Montesquieu descrive in una lettera la sua esperienza romana, facendo riferimento proprio al perturbamento che l'essere doppio, il castrato, produceva sugli ascoltatori:

> A Roma le donne non possono calcare la scena e i loro ruoli vengono rappresentati dai castrati, che sono vestiti come donne. Il che ha un influsso assai negativo sui costumi e non c'è niente che alletti di più i romani all'*amore filosofico*. Quando ero a Roma, fecero la loro apparizione al Teatro Capranica due giovani castrati nei ruoli di donne, Mariotti e Chiostra. Erano la cosa più bella che io in vita mia abbia mai visto, e risvegliavano le passioni di Gomorra negli uomini che ne erano sensibili. Un giovane inglese, credendo che uno dei due fosse una donna, se ne innamorò pazzamente e la sua passione durò più di un mese.[49]

Alcune testimonianze epistolari confermano che anche Winckelmann non fu risparmiato dal fascino dei castrati. In una lettera a Bianconi del 1760, scritta in italiano, Winckelmann descrive la «donna matta e stravagante» con la quale progetta un viaggio in Grecia, Milady Orford; e mette in evidenza un aspetto della sua stravaganza, ovvero la sua passione per i castrati, scrivendo: «s'è goduta i più gentili, morbidi, delicati e valenti C--- degl'Eunuchi e degl'Uomini»[50]. In una lettera a Stosch di qualche giorno prima, l'autore aveva riferito, infatti, il cordoglio della Orford per la morte del «bello, bellissimo» castrato Giovanni Belli, riferendo: «Der schöne, ja der schönste Belli ist gestorben, wie Sie wissen werden. Was sagt Milady. Ich traure vielleicht eben so viel um ihn als sie»[51] («il bello, sì il bellissimo Belli è morto, come Lei saprà. Cosa dice Milady? Per lui mi rattristo tanto quanto lei»). Se certamente Roma, come anche Firenze, offrono a inizio Settecento occasioni varie per assistere alle performance canore dei castrati, anche altre città dell'epoca, Parigi o Berlino in primo luogo, si distinguevano per la presenza di castrati italiani. Non è sfuggita ad Ortkemper una succosa battuta di spirito, che riferiamo solo per gusto aneddotico all'interno di questa breve parentesi riservata a Winckelmann e ai castrati, con la quale l'archeologo tedesco reagì alla proverbiale taccagneria del sovrano prussiano Federico II, e lo face tirando in ballo i castrati.[52] Nel 1765, reso ormai famoso dalla sua *Geschichte der Kunst*, Winckelmann fu invitato dal sovrano prussiano a prendere servizio alla sua corte. Sembra che le richieste di sussidio finanziario avanzate da Winckelmann indisposero il sovrano a tal punto da ritirare l'invito. Riferendo l'incidente in una lettera ad un amico, Winckelmann ironizza con queste parole: «Ich kann mit ebensoviel Recht sagen, was ein Kastrate in einem

---

[48] G. SOLE, *Castrati*, cit. p. 33.
[49] Citato in H. ORTKEMPER, *Engel wider Willen*, cit., p. 75.
[50] J. J. WINCKELMANN, lettera a Bianconi, 15 febbraio 1760, in *Briefe*, cit., Bd. II, p. 82.
[51] ID., lettera a Stosch, 6 febbraio 1760, in *Briefe*, cit., Bd. II, p. 78.
[52] Cfr. H. ORTKEMPER, *Engel wider Willen*, cit., p. 174.

ähnlichen Falle in Berlin sagte: "Eh bene! faccia cantare il suo Generale"»[53] («posso dire con lo stesso diritto ciò che un castrato in un caso simile disse a Berlino: "Eh bene! faccia cantare il suo Generale"»).

Come per l'ermafrodito, anche le Amazzoni, a differenza di quanto ci si potrebbe attendere dall'argomentazione winckelmanniana, non indicano alcuna «via di mezzo tra i due estremi» e sembrano qualificarsi ben lungi dall'ideale del bello indefinito. L'attenzione dell'autore si concentra solo sulla loro espressione, caratterizzata da «Betrübniß oder Schmerz»[54], ovvero da una «afflizione o da un dolore» necessariamente correlati con una bellezza mutilata, compromessa dall'amputazione del petto. Tuttavia, proprio come l'ermafrodito, anche le Amazzoni diventano oggetto sensuale in grazia della loro 'castrazione' – a differenza delle statue di dee ed eroine nelle quali il petto è reso senza accentuazione, le forme generose dell'unico seno dell'amazzone denunciano la sua sovrabbondanza erotica:

> Die Form der Brüste ist an göttlichen Figuren um so mehr jungfräulich, da überhaupt die Schönheit derselben in dem mäßigen Wachstume gesetzt wurde, und man gebrauchte einen Stein aus der Insel Naxus, welcher fein geschabet und aufgelegt, die aufschwellende Größe verhindert sollte. Eine jungfräuliche Brust wird von den Dichtern mit unreifen Trauben verglichen [...] Unter den italienischen Figuren haben die Amazone allein die Brüste groß und ausgebreitet, auch die Warze sichtbar, weil dieselbe nicht Jungfrauen sondern Weiber vorstellen. (*GKA*: 357)

> La forma del petto delle figure divine è quanto più verginea, e poiché la bellezza del seno fu fissata in una grandezza moderata, si ricorreva ad una pietra dell'isola di Nasso, la quale finemente raschiata e stesa, doveva impedire misure sovrabbondanti. Un petto vergineo fu paragonato dai poeti a grappoli d'uva acerbi […] Tra le figure italiane solo le amazzoni hanno un petto grande e ampio, anche con i capezzoli visibili, poiché esse non rappresentano vergini ma donne.

Constatato che la bellezza anfibia di ermafroditi e amazzoni non coinvolge l'assunto della bellezza ideale attribuita da Winckelmann ad alcuni esemplari della plastica antica, si dovranno rinvenire altrove esemplificazioni della perfetta sintonia tra l'ideale e l'indefinitezza androginica. Nelle descrizioni winckelmanniane di alcune statue di Apollo e Dioniso, per esempio, si riscontra la sintesi di quel misticismo estetico che l'autore attribuisce ad una bellezza indefinita, ovvero androginica. Già Baeumer aveva individuato l'intento winckelmanniano di incorporare, equiparandoli, i modelli di Apollo e Dioniso sotto il segno della bellezza androginica,[55] osservazione per altro confermata dallo stesso Winckelmann: «In einigen Statuen des Apollo ist die Bildung desselben einem Bacchus sehr ähnlich»[56] («In alcune statue di Apollo la forma è molto simile a quella di Bacco»). Nelle raffigurazioni di Apollo e Dioniso Winckelmann individua la corrispondenza al suo ideale di bellezza: indefinitezza sessuale,

---

[53] J. J. WINCKELMANN, lettera a Schlabrendorff, 19 ottobre 1765, in *Briefe*, cit., p. 288.
[54] ID., *GKA*: 237.
[55] Cfr. M. BAEUMER, *Winckelmanns Formulierung der klassischen Schönheit*, in "Monatshefte für deutsche Unterricht, deutsche Sprache und Literatur", 65, 1973, p. 70.
[56] J. J. WINCKELMANN, *GKA*: 275.

imperturbabilità, giovinezza. Se nell'ermafrodito l'elemento femminile e quello maschile si incorporano in modo giustapposto, in Apollo e Dioniso le due caratteristiche si fondono integralmente, riconducendo l'umano alla sua totalità ideale.

Nessuno prima di Winckelmann aveva coniugato apollineo e dionisiaco sotto il segno della coincidenza. Il dio Apollo, magnificamente immortalato dall'autore nella celebre descrizione della statua del Belvedere (formulata in ben cinque versioni nel corso degli anni), assurto a *tableau vivant* del bello ideale, possiede caratteristiche indefinite nell'età e soprattutto nella sessualità: la sua seducente mascolinità dell'adulto è unita alla piacevole fanciullezza e alla tenera costruzione delle sue membra. L'impalcatura ossimorica si perpetua anche in altri passi che descrivono la bellezza del dio Apollo. Nel raffigurare il protettore delle muse, l'artista antico si mantiene sull'ambiguo, insistendo sull'acconciatura dei capelli e sulla morbidezza dei tratti. Proprio l'acconciatura dei capelli, caratterizzata dal *κρωβυλος*, un tupè del tutto somigliante all'acconciatura femminile (il *κορυμβος*), ha indotto non di rado a confondere le raffigurazioni di Apollo con divinità femminili: «Dieser ähnliche Haarputz in beyden Geschlechtern könte diejenigen entschuldigen, die ein schönes Brustbild des Apollo, von Erzt, in dem herculanischen Museo, welches die Haare also hinaufgestrichen hat […] eine Berenice getaugt zu haben»[57] («Questa acconciatura simile per entrambi i sessi potrebbe giustificare coloro che hanno scambiato un bel torso bronzeo di Apollo nel museo ercolaneo, che ha in capelli raccolti in alto, […] per una Berenice»). Anche il dio Dioniso descritto da Winckelmann attraverso alcuni modelli esemplari non possiede affatto il tratto terribile del dio delle baccanti, ma mantiene quello ambiguo della divinità metamorfotica, idealmente bella in quanto indefinita, sia nell'età (si veda il sostantivo «Knabe»), sia nel tratto androginico:

> Die Formen seiner Glieder sind sanft und flüßig, wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knieen, so wie diese in der schönsten Natur eines Knabens und in Verschnittenen gebildet sind. (*GKA*: 273)
>
> Le forme delle sue membra sono tenere e fluide, come venute da un mite soffio, quasi senza denotazione dei malleoli e della cartilagine nelle ginocchia, così come sono fatti nelle nature più belle di un giovinetto e nei castrati.

La bellezza ideale, indefinita e ambigua, immortalata nell'eterna giovinezza, non riguarda soltanto gli Dèi. Anche gli eroi sono stati spesso raffigurati nella «Zweideutigkeit des Geschlechts» e rappresentano l'immagine più alta che l'antichità ha lasciato all'uomo moderno per ricongiungersi, attraverso la fruizione dell'opera d'arte, all'ideale dell'androgino:

> die Schönheit [war] allezeit die vornehmste Absicht der Künstler, durch die Fabel nebst den Dichtern berechtigte sie, in Bildung auch der jungen Helden bis zur Zweydeutigkeit des Geschlechts zu gehen, wie in der Figur des Achilles geschehen konnte, welcher vermöge der Reizungen seiner Gestalt, und in weiblicher Kleidung

[57] Ivi, p. 269.

unter den Töchtern des Lycomedes, als ihre Gespielinn, unerkannt blieb [...] Auch im Theseus würde diese zweydeutige Schönheit statt finden, wenn derselbe sollte abgebildet werden, wie er mit einem langen Rocke bis auf die Füße bekleidet, von Troezene nach Athen kam, und von den Arbeitern an Thempel des Apollo für eine schöne Jungfrau angesehen wurde, so daß sie sich verwunderten, diese vermeynte weibliche Schönheit, wider die Gewohnheit, allein und unbegleitet in der Stadt gehen zu sehen. (*GKA*: 283)

la bellezza fu sempre l'intenzione più importante degli artisti, e le favole dei poeti autorizzarono a rappresentare anche giovani eroi nell'ambiguità del genere sessuale, come poteva accadere nella figura di Achille, il quale, grazie alle suggestioni del suo aspetto, rimase sconosciuto in veste femminile tra le figlie di Licomede come loro compagna [...] Anche in Teseo fu rinvenuta questa bellezza ambigua, rappresentato nel momento in cui, vestito fino ai piedi con una lunga gonna, andò da Trezene ad Atene, e dagli operai del tempio di Apollo fu scambiato per una bella fanciulla, tanto che loro si meravigliarono di vedere a spasso questa bellezza ritenuta femminile, contro le abitudini, sola e senza scorta per la città.

2. MIGNON: LA CREATURA ANDROGINA DI GOETHE

«La Rivoluzione francese, la dottrina della scienza di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le più grandi tendenze della nostra epoca»[58]. Così Friedrich Schlegel rendeva omaggio al romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre*,[59] inserendolo tra i fatti epocali che avevano condizionato il pensiero politico, la filosofia e la poetologia della generazione romantica.[60] Stante l'indiscussa fortuna del romanzo goethiano tra gli autori della scuola romantica, non riteniamo superfluo concentrare qui di seguito la nostra attenzione non già sul romanzo nel suo complesso, sul quale l'inchiostro degli studiosi continua a versarsi in copia generosa da due secoli in qua, bensì su quella figura, Mignon, che sembra assurgere a *tableau vivant* dell'ideale androginico espresso più tardi dagli autori romantici. Mentre per i Romantici l'androginia fluttua nell'accezione di «utopisches Gedankenspiel»[61], ovvero assurge ad ideale difficilmente rappresentabile, la creatura goethiana è invece plastica e vibrante *forma viventis* dell'ideale: sembianza fisica, carattere e spirito non contraddicono il principio unificatore di quella sua consustanziata doppia complementareità del personaggio. Su Mignon già Friedrich Schlegel non mancò di esprimersi nella sua recensione al *Meister* nel 1798, registrando prontamente l'ambiguità dei sentimenti innescati dalla «sacra bambina», ovvero quell'intermittenza di «brividi ancor più dolci e insieme un bel raccapriccio»[62]. Unitamente alle figure di Sperata e Agostino («la sacra famiglia della poesia naturale»), Schlegel attribuiva a Mignon, nella sua recensione, il potere di infondere al romanzo «magia romantica e musica»[63]. Se sulla figura di Mignon gli studi ormai non si contano più,[64] anche l'androginia della creatura goethiana ha sollecitato non poco interesse da parte degli studiosi.

---

[58] F. SCHLEGEL, *Athenäum*, Fr. 216. Citiamo dall'edizione *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli / E. Agazzi / D. Mazza, Milano 2009, p. 181.

[59] Citeremo le opere dell'autore da: J.W. GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von E. Trunz, Hamburg 1948 ss. con sigla *HA* seguita dal numero del volume e delle pagine. Mentre citiamo il romanzo *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, dall'edizione: J.W. GOETHE, *Werke*, dtv-Gesamtausgabe, München 1962 ss., Bd. 14, con sigla *GA* XIV seguita dal numero delle pagine.

[60] Sull'interesse di Novalis e Friedrich Schegel al *Wilhelm Meister* di Goethe documenta bene la corrispondenza tra i due, specie le lettere tra il 1799 e il 1800. Sulla recezione schlegeliana del romanzo di Goethe cfr. R. IMMERWAHR, *Friedrich Schlegel's Essay «On Goethe's Meister»*, in "Monatshefte für den deutschen Unterricht", 2, 1957, pp. 1-21. Sulla ricezione del romanzo nella *Romantik* e in Novalis soprattutto rimando ad un capitolo di W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig 1919, pp. 323-332.

[61] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos,* Tübingen 2004, p. 36.

[62] F. SCHLEGEL, *Sul Meister di Goethe*, in *Athenäum* (fascicolo 2, luglio 1798), cit., p. 250.

[63] Ivi, p. 264.

[64] Tra i numerosi studi cfr. M. FICK, *Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Würzburg 1987; G. HOFFMEISTER (Hg.), *Goethes Mignon und ihre Schwestern*, Frankfurt a.M. 1993; J. LIEHHARD, *Mignon und ihre Lieder gespielt in den Wilhelm Meister-Romanen*, München 1978; A. MATTHES, *Mignon. Goethes Herz. Ein Seelenaufschluss*, Leipzig 1900; D. FLASHAR, *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt,* Berlin 1929; M. WETZEL, *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999; H. AMMERLAHN, *Mignons Nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und*

Notoriamente, la figura di Mignon scorta Wilhelm nel romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister*), pubblicato tra il 1795 e il 1796. Quasi a conclusione di questo, nel quinto capitolo dell'ottavo libro, Mignon moriva tragicamente, sicché della figura non si avrà quasi più traccia nel romanzo del 1829 *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*).[65] Mignon figurava già, per altro, nell'*Urmeister*, ovvero nel romanzo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*), al quale Goethe lavorò tra il 1788 e il 1791. Com'è noto, la *Theatralische Sendung* non fu mai pubblicata in vita dall'autore, che ne distrusse persino il manoscritto, mentre fu rinvenuta solo nel 1910 casualmente a Zurigo da Bittler in una copia superstite.[66] Ci concentreremo, pertanto, sull'androginia di Mignon nelle due versioni del *Meister*, evidenziando, allorché se ne presenti l'occasione, analogie e dissomiglianze della figura nella *Theatralische Sendung* rispetto a quella presente nei *Lehrjahre*, l'unica versione, questa, nota ai Romantici, stante il fatto che per tutto l'Ottocento nessuno ebbe mai notizia della *Theatralische Sendung*.

Considerata come una proiezione dell'io del protagonista,[67] suo *Doppelgänger*, «Verkörperungsfigur» della spiritualità giovanile di Wilhelm,[68] incarnazione sublime del «genio poetico»[69] o del «divino fanciullo»[70] Mignon è figura altamente enigmatica, che non risolve la sua natura nell'accezione univoca di *Spiegelfigur* di Wilhelm. Mentre nella *Theatralische Sendung* il suo ruolo sembra simbioticamente congiunto con la vocazione poetica del protagonista, imparando a memoria e riproponendo i *Lieder* scritti da lui, nei *Lehrjahre* Mignon acquista maggiore autonomia, e con ciò anche una complessità ancor più enigmatica. Non incidentalmente, le indagini psicoanalitiche hanno da sempre manifestato sollecito interesse per la figura di Mignon, cercando di svelare il mistero di una natura criptica, sospesa tra sacralità e demonismo, con il ricorso a concetti quali

---

Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten, in "Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur", 64, 1972, pp. 15-24.

[65] Mignon ricompare come ricordo nel settimo capitolo dei *Wanderjahre*. Giunto nei luoghi di Mignon, Wilhelm ne perpetua il ricordo: sul Lago Maggiore, la patria natale di Mignon, Wilhelm si imbatte in un pittore dalle cui opere gli sembra di scorgere ovunque lo spirito della fanciulla («Auf mehreren Blättern war Mignon im Vordergrund, wie sie leibte und lebte, vorgestellt», *HA* VIII: 227). Anche nei *Wanderjahre* Mignon è contrassegnata nella sua essenza più peculiare, come androginico «das Knaben-Mädchen» («la fanciulla-ragazzo», *HA* VIII: 227).

[66] La copia fu fatta furtivamente da un'amica di Goethe, Barbara Schulthess su un originale che Goethe aveva inviato a diversi amici. Su questa si basa poi la prima edizione curata da Henry Maync (1911) e la successiva curata da Julius Wahle (1926).

[67] Ammerlahn, evidenziando nel corso della sua analisi il valore altamente simbolico di Mignon, suggerisce l'imprescinbilità della figura dal protagonista: «Senza Wilhelm non ci sarebbe alcuna Mignon, senza Wilhelm Mignon non sarebbe concepibile» (H. AMMERLAHN, *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre. Struktur, Symbolik, Poetologie*, Würzburg 2003, p. 75)

[68] M. FICK, *Das Scheitern des Genius*, cit., p. 83.

[69] H. AMMERLAHN, *Poesy-Poetry-Poetology: Wilhelm Meister, Hamlet und die mittleren Metamorphosen Mignons*, in *Goethes Mignon und ihre Schwester*, cit., pp. 1-25, qui. p. 3. D. FLASHAR (*Goethes Mignonsgestalt*, cit., pp. 40 ss.) considera Mignon e l'arpista due varianti contrapposte del genio poetico: Mignon il lato autistico, l'arpista quello comunicativo.

[70] Cfr. A. DORNHEIM, *Goethe's Mignon und Thomas Manns Echo. Zwei Formen des «göttlichen Kinds» im deutschen Roman*, in "Euphorion", 46, 1952, pp. 315-347.

neurosi e isteria.[71] La patente androginia di Mignon è stata interpretata dagli studi psicoanalitici come problematica bisessualità, alla quale imputare le neurosi e l'isteria del personaggio, psichicamente dilacerato fino a compromettere, per somatizzazione, anche la sua natura organica, onde l'epilessia. Kniesche, per esempio, si appella alle formulazioni freudiane sul tema della bisessualità per accedere al 'Mignonskomplex'. Nelle *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Freud relazionava, infatti, l'isteria dell'età adulta con uno sviluppo prepubertale caratterizzato dalla dissociazione del soggetto rispetto al suo sesso biologico, scrivendo: «Man kann es häufig beobachten, daß gerade Mädchen, die bis in die Jahre der Vorpubertät bubenhaftes Wesen und Neigungen zeigten, von der Pubertät an hysterisch werden»[72] («Spesso si può osservare che quelle ragazze che fino all'età prepubertale hanno mostrato inclinazione e natura da maschietto, a partire dalla pubertà diventano isteriche»). Che Mignon manifesti una percezione del sé come *Knabe*, e sia poi costretta dall'ordine della *Turmgesellschaft* a riconoscersi come *Mädchen*, comporterebbe l'insorgere della sua neurosi isterica.[73]

Mignon è figura squisitamente anarchica e come tale irriducibile ad ogni precisa configurazione, eccetto al contrassegno dell'androginia che si imprime sul personaggio come tratto esclusivo della sua natura. Mentre per altre figure (Fiordimona, Lucinde, Astralis, Penthesilea etc.), sulle quali concentreremo l'attenzione in seguito, si dovrà spesso ricorrere ad una de-cifrazione della latente presenza del motivo androginico, per Mignon l'androginia è sigillo inequivocabile della sua esclusività. Il nome stesso denuncia una sospensione dell'identità, suggerendo il troncamento di un nome femminile;[74] suggestiva anche l'ipotesi di Wetzel che, combinando le iniziali del nome Mignon e Wilhelm, propone nella doppia cifra W/M (W=Wilhelm/weiblich; M=Mignon/männlich) un richiamo al «simbolo androginico della differenza sessuale»[75].

Nei *Lehrjahre* Mignon entra in scena nel quarto capitolo del secondo libro. Imbattutosi nella compagnia degli attori di Philine, Wilhelm assiste ad uno spettacolo nel quale si esibisce, tra diversi bambini acrobati, anche Mignon. Wilhelm è magneticamente attratto, già di primo acchito, dal «wunderbare[s] Kind» (*HA* VII: 97), «dal bambino straordinario», tanto da indurre Philine a presentargli Mignon subito dopo lo spettacolo. Non incidentalmente, la battuta con la quale Philine esordisce per presentare Mignon a Wilhelm sembra quasi enuncleare l'essenza del «bambino straordinario», preludiando a quella natura ambigua, 'enigmatica', della quale Wilhelm prenderà atto nel corso dell'opera: «Hier ist das Rätsel» (*HA* VII: 97), «ecco l'enigma». L'«enigma» si traduce non già nell'incanto misterioso, evocativo, poetico di una natura

---

[71] Cfr. PH. SARASIN, *Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie*, in "Imago", 15, 1929, pp. 349-399; T. KNIESCHE, *Psychoanalitische Rezeption Mignons*, in *Goethes Mignon und ihre Schwester*, cit., pp. 61-81. Eissler considera Mignon la personificazione dei conflitti psichici dell'autore nella relazione con la sorella Cornelia, cfr. K. EISSLER, *Goethe. Eine psychologische Studie 1775-1786*, Basel 1983, pp. 811 ss.

[72] S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in Id., *Studien Ausgabe*, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1982, p. 203.

[73] Cfr. T. KNIESCHE, *Psychoanalitische Rezeption Mignons,* cit., p. 72.

[74] M. WETZEL, *Le Nom/n Mignon. Der schöne Schein der Kindsbräute*, in *Der Schein des Schönen*, hrsg. von D. Kamper/Ch. Wulf, Göttingen 1989, pp. 380-410, qui p. 393.

[75] ID., *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, cit., p. 130.

da 'svelare' gradatamente, bensì in un «rebus»[76] che coinvolge ogni suo tratto: un rebus è la sua età, la sua origine, il suo carattere e soprattutto il suo sesso.

Lo scambio rapido di battute tra Wilhelm e Mignon evidenzia subito dopo l'eccezionalità di una creatura tutt'altro che adusa ad una conduzione di vita borghese; Mignon dichiara di non avere più un padre, di non conoscere la sua età e sembra quasi prendere le distanze da un nome con il quale 'altri' la designano per identificarla: «»Wie nennest du dich?« fragte er. – »Sie heißen mich Mignon.« – »Wieviel Jahre hast du?« – »Es hat sie niemand gezählt.« – »Wer war dein Vater?« – »Der große Teufel ist tot«»[77] («"Come ti chiami?" chiese. "Mi chiamano Mignon". "Quanti anni hai?". "Nessuno li ha mai contati". "Chi era tuo padre?". "Il vecchio diavolo è morto"»). Wilhelm attribuisce dodici o tredici anni alla bambina che, sin dal primo istante, sintetizza in un *neutrum*, in un anfibio «Wesen»: «Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen»[78] («I suoi occhi e il suo cuore furono attratti irresistibilmente dalla misteriosa condizione di questo essere»).

La neutralizzazione di Mignon coinvolge non solo la soggettiva visione di Wilhelm ma anche quella degli altri personaggi del romanzo che designano o denominano Mignon ricorrendo a sostantivi generici, validi sia per il maschio che per la femmina: «creatura» («Kreatur», «Geschöpf»), «bambino» («Kind»), «essere» («Wesen») etc. Lo sfruttatore dal quale Heinrich libera Mignon, pagando la sua libertà per trenta talleri, dopo avere assistito ad una scena violenta in cui la bambina era stata colpita a suon di frusta per aver negato la sua presenza in uno spettacolo, apostrofa Mignon come «die faule, unnütze Kreatur»[79] («la creatura pigra e inutile»). Wilhelm fa eco all'ira dello sfruttatore ammonendolo di lasciare andare «dieses Geschöpf»[80] («questa creatura»).

Incontestabilmente, la neutralizzazione sessuale di Mignon assurge nell'opera a *Leitmotiv*. Tale neutralizzazione è mediata soprattutto dall'impiego di sostantivi e di pronomi che lasciano fluttuare la sua identità tra il maschile e il femminile. Dalla prospettiva degli altri personaggi del romanzo, e anche di Wilhelm, Mignon è riconosciuta come *neutro* attraverso il ricorso a sostantivi generici per designarla. Ma anche la *variatio* pronominale, a bell'apposta sfruttata dall'autore, potenzia l'indefinitezza del personaggio: in numerosi passi nei quali Mignon entra in scena, Goethe ricorre simultaneamente al pronome neutro 'es' (concettutalmete legato al *Kind*) e al 'sie'.

Nella *Theatralische Sendung* l'incontro tra Mignon e Wilhelm è variato, risultando fors'anche più suggestivo rispetto a quello offerto dai *Lehrjahre*, in quanto non mediato dalla presentazione di Philine che con la sua battuta iniziale («Ecco l'enigma!») anticipava il mistero dello strano essere. Nella *Theatralische Sendung* Mignon è già stata liberata dal suo sfruttatore dalla signora De Retti quando Wilhelm la incontra, la scena del contrasto tra Wilhelm e lo sfruttatore è pertanto omessa. Giunto a casa della De

[76] Ivi, p. 69.
[77] J.W. GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *HA* VII: 98-99.
[78] Ivi, p. 99.
[79] Ivi, p. 102.
[80] Ivi, p. 103.

Retti, Wilhelm si imbatte casualmente nella bambina, registrando all'istante il fascino destato dalla sua sembianza ambigua, espressamente androginica:

> und indem kam ein junges Geschöpf die Treppe herunter gesprungen, das seine Aufmerksamkeit erregte. Ein kurzes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln und weiten Beinkleidern stund dem Kinde gar artig, lange schwarze Haare hatte es, in Locken und Zöpfe um den Kopf gewunden. Er sah es scharf an und konnte nicht gleich einig werden, ob er es für einen Knaben oder für ein Mädchen halten sollte, doch entschied er sich bald für das letztere und grüßte, als sie bei ihm vorbei kam, mit einem Guten Morgen diese Erscheinung. (*GA* XIV: 114)

> una giovane creatura che scendeva le scale saltellando attirò la sua attenzione. Un giubbetto con maniche tagliate alla spagnola e ampi pantaloni donavano molto alla figuretta; neri e lunghi erano i capelli raccolti intorno al capo in riccioli e trecce. Egli la guardò con grande attenzione, e non potè capire subito se fosse un fanciullo o una fanciulla; ma presto si rese conto che era una bambina, e quando le passò accanto, salutò quest'apparizione con un "Buongiorno".[81]

Il passo della *Theatralische Sendung* carica, rispetto ai *Lehrjahre*, di più suggestive sfumature le impressioni sulle quali Wilhelm riflette prima di decifrare la natura dell'«apparizione»-Mignon. Si osservi, infatti, il gioco seducente dei pronomi e dei sostantivi neutri che anticipano il 'disvelamento' della natura di Mignon: «ein jung*es* *Geschöpf*», «lange schwarze Haare hatte *es*», «Er sah *es* scharf». Ma anche quando Wilhelm decodifica la natura dell'essere, di cui di primo acchito non sa dire se sia «un ragazzo o una ragazza», il fascino ibrido di Mignon continua a dettare le sue leggi: compreso che si tratti di una bambin*a*, Wilhelm saluta non già la 'bambina' ma l'«apparizione» (*Erscheinung*) che gli passa vicino, sospendendo ancora una volta la necessità di attribuirle un genere.

Secondo l'interepretazione di Horstkotte, l'atteggiamento di Wilhelm nel passo summenzionato dimostra la sovversione del principio lineare con il quale un soggetto assegna intuitivamente il genere a qualcuno; l'«apparizione»-Mignon metterebbe in dubbio «questa sicurezza senza esitazione», giacchè «la classificazione fatta dall'osservatore non procede né intuitivamene né inconsapevolmente, ma esige da parte sua una decisione cosciente»[82]. Onde lo iato tra la *Selbstwahrnehmung* di Mignon, ovvero la percezione che lei ha di se stessa propendendo per il genere maschile, e quella di Wilhelm che la confina nel femminile. Tuttavia, si potrebbe obiettare ad Horstkotte che proprio dal passo summenzionato si evince il dominio indiscusso di una natura androginica che non si lascia classificare e che l'apparente classificazione di Wilhelm si esaurisce, di fatto, in *epochè*. In un primo momento, infatti, Wilhelm è affascinato dalla comparsa di un androgino «Geschöpf» e reagisce sospendendo ogni tentativo

---

[81] Le traduzioni della *Theatralisce Sendung* sono di M. Bignami (*Wilhelm Meister. La vocazione teatrale*, Milano 2002). L'ultima parte della traduzione di Bignami (del passo in questione) non rispetta le sfumature del testo goethiano, poiché omette la traduzione della parola chiave "Erscheinung" e sintetizza (con certa sciatteria) il pronome 'sie' legato al sostantivo "Erscheinung" in "piccola": «e quando la piccola gli passò davanti, la salutò e le chiese se il signore e la signora Melina erano già alzati» (p. 137). Ho pertanto rimaneggiato l'ultima parte della traduzione.

[82] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft*, cit., p. 38.

classificatorio («non sapeva dire se era maschio o femmina»); in un secondo momento, impone sulla figura la sua classificazione, assegnandole un genere femminile; ma alla fine Wilhelm si ritrova al punto di partenza, lasciando fluttuare ancora una volta il giudizio sull'indefinitezza di una creatura che, appunto, gli passa accanto come «Erscheinung».

L'incontro con Mignon desta l'interesse di Wilhelm per la straordinarietà dell'essere nel suo complesso, ovvero come sembianza fisicamente androginica («Gestalt») e come natura spiritualmente androginica («Wesen»): «Indessen war ihm Mignons Gestalt und Wesen immer reizender geworden» (*HA*, VII: 109). La bambina, che nel corso dell'opera scorta Wilhelm come la sua ombra e come «Schutzgeist», è per altro un rebus sotto varie costellazioni: solo alla fine del romanzo, il lettore ne conoscerà l'origine e la provenienza; Mignon parla un tedesco 'misto', intercalato da espressioni italiane e francesi (che tuttavia è solo Wilhelm a notare, mentre il lettore non se accorge, stante il fatto che Goethe la lascia parlare in tedesco); si confonde nella sua ambiguità di bambina, saltimbanca, animaletto, marionetta e di donna in germe teneramente affezionata al suo padrone (nei *Lehrjahre* Wilhelm compra Mignon per trenta talleri dal suo sfruttatore). Ai tratti della bambina, che scorazza per gli ambienti e compare all'improvviso in scena, che siede teneramente sulle ginocchia di Wilhelm, che si arrampica sugli armadi o sugli alberi, si uniscono poi i tratti della donna gelosa, della menade[83] dalla sensualità tutt'altro che infantile.[84] In tal senso, come *ninfetta*, Mignon sembra assurgere a «musa pubertale»[85], muovendosi sull'onda lunga della tradizione letteraria delle *Kindsbräute* (Beatrice di Dante, Sophie di Novalis, Lolita di Nabokov etc.).

Il *mixtum compositum* di infantilità e sensualità, di tenera civetteria e seduzione, non è sufficiente a decretare l'ambiguità androginica di Mignon, che si rinviene piuttosto nella percezione che lei ha di se stessa. Più volte, nel romanzo, Mignon si professa con intransigenza sulle sue preferenze d'abbigliamento, ovvero sul modo in cui intende la sua identità, e lo fa dichiarandosi univocamente per il genere maschile. Quando, dopo l'esibizione del fandango, riceve in dono da Wilhelm un nuovo vestito, Mignon accetta il dono prontamente, purchè siano abiti da «ragazzo»: «Sie brachte graues Tuch und

---

[83] Come 'menade' Mignon compare esplicitamente in una scena dei *Lehrjahre*: «nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle ihre Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinah unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen» (*HA* VII: 326).

[84] Mignon morirà sostanzialmente per un attacco di gelosia; il suo cuore già malato cede nel momento in cui Wilhelm bacia l'amata Natalie. Ma prima della scena della sua morte, Mignon aveva cercato di introdursi di soppiatto nella stanza di Wilhelm in quella notte misteriosa dopo la rappresentazione dell'*Amleto* in cui il protagonista è sedotto da una donna che non riconosce. Di fatto, Mignon aveva desiderato una notte d'amore con Wilhelm ma giunge troppo tardi, quando già il protagonista è in compagnia della sconosciuta. Cfr. *HA* VII: 523 ss. Sulla sensualità della figura e sul rapporto con Wilhelm, sempre mantenuto nell'ambiguità di un rapporto padre-figlia che però non esclude l'attrazione erotica da parte di Mignon, si è spesso argomentato. Nella scena in cui Mignon è colta da un attacco epilettico, per timore che Wilhelm la abbandoni (cfr. *HA* VII: 159 ss.), diversi studiosi hanno creduto di rintracciare una metfora della deflorazione. Cfr. S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft*, cit., pp. 50 ss.; S. GROß, *Diskursregelung und Weiblichkeit. Mignon und ihre Schwestern*, in *Mignon und ihre Schwestern*, cit., pp. 83-99, qui p. 92.

[85] M. WETZEL, *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, cit., p. 73.

blauen Taffet und erklärte nach ihrer Art, daß sie ein neues Westchen und Schifferhosen, wie sie solche an den Knaben in der Stadt gesehen, mit blauen Aufschlägen und Bändern haben wolle»[86] («Portò un panno grigio ed un taffettà blu e dichiarò, al suo solito modo, che voleva un nuovo panciotto e calzoni da marinaio, come li aveva visti ai ragazzi in città, con risvolti e nastri»). Anche quando Melina cerca di imporre la sua volontà per conferire un decoro alla compagnia prima della partenza, chiedendo che Mignon indossi «Weiberkleider» («vestiti da donna») e all'arpista di rasare la barba, l'intransigenza della reazione di Mignon è interessante: «Mignon hielt sich fest an Wilhelm und sagte mit großer Lebhaftigkeit: »Ich bin ein Knabe: ich will kein Mädchen sein!«»[87] («Mignon si aggrappò con forza a Wilhelm e disse con grande animosità: "Io sono un ragazzo, non voglio essere una ragazza!"»). Nella risposta di Mignon, a differenza della sua ostentata predilezione per l'abbigliamento maschile, vi è l'orgoglio di professarsi appartenente all'altro sesso, cosa che contraddice con la sua natura e con la sua generale sensibilità. La *Selbstwahrnehmung* di Mignon contrasta non solo con la percezione che molti personaggi del romanzo hanno di lei come 'femmina', ma anche con quella di coloro che la identificano come 'neutro'. In altri termini, l'androgino Mignon non si riconosce come *mixtum compositum* ma come «ragazzo». Questa percezione del sé stride, tuttavia, con i tratti docili, sensuali, per certi versi lascivi del ragazzo-Mignon ostentati nei confronti di Wilhelm – senza trascurare, inoltre, che la morte di Mignon è sostanzialmente legata ad un arcifemminile attacco di gelosia.

Durante l'incidente nel quale Wilhelm viene ferito dai banditi, Mignon reagisce nel tentativo di soccorrerlo aggredendo coraggiosamente (e virilmente) con un coltello uno degli aggressori, che scaraventandola lontano le procura una slogatura al braccio. L'episodio è tutt'altro che incidentale per una decifrazione della natura di Mignon. Questa infatti, dopo l'aggressione, si precipita su Wilhelm e con un femminile spirito di abnegazione gli tampona la ferita con i suoi capelli, tanto da imbrattarseli completamente di sangue. Solo dopo essersi assicurata sullo stato di Wilhelm, e averlo curato con la devozione della sua femminilità, lascia spazio al suo dolore: la compagnia si accorge che anche Mignon è stata ferita e la rimprovera di non avere rivelato la cosa al chirurgo sin da subito. La considerazione che tutti i personaggi attorno a lei esprimono (si noti la coralità del pronome indefinito «man») si presta a rivelare la sua vera natura: «Man schalt auf sie, daß sie das Übel nicht eher entdeckt habe, doch merkte man wohl, daß sie sich vor dem Chirurgus gescheut, der sie bisher immer für einen Knaben gehalten hatte»[88] («La rimproverarono per non aver detto prima che si era fatta male, ma capirono bene che l'aveva fatto per non svelare il suo sesso al chirurgo, che l'aveva sempre considerata un ragazzo»). Il passo contraddice ancora l'interpretazione di Horstkotte, secondo la quale Mignon sarebbe un ragazzo, mentre Wilhelm le attribuisce un sesso femminile:

[86] J.W. GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *HA* VII: 117.
[87] Ivi, p. 207.
[88] Ivi, p. 237.

> La tesi di Aurnhammer di un'«indefinita condizione di mezzo» di Mignon, «la cui classificazione dipende dalla prospettiva dell'osservatore»[89] contraddice certamente la percezione che Mignon ha di sé come identità maschile. […] Il fatto che la critica letteraria abbia continuato ad assegnare a Mignon senza esitazione un sesso femminile si basa solo sulla prospettiva di Wilhelm […] La decisione di Wilhelm di considerare Mignon come ragazza è ancora più sorprendente, dal momento che sin dal primo incontro Mignon indossa abiti maschili.[90]

Il passo prima proposto smentisce Horstkotte. Tutti i personaggi della compagnia sanno, infatti, che: benchè Mignon sia donna, gradisce essere riconosciuta come ragazzo e, per non smentire chi la crede un ragazzo (come il chirurgo), preferisce soffrire. Non è dunque Wilhelm ad attribuire un sesso a Mignon: egli riconosce il sesso biologico della bambina (femmina), ma è al contempo sedotto dal *mixtum compositum* che deriva dal contrasto tra l'autocoscienza sessuale di Mignon come ragazzo e la sua natura biologica; tant'è che, nel corso del romanzo, Wilhelm continua a designare Mignon perlopiù come 'neutro' («Kreatur», «Geschöpf», «Kind» etc.). Rifiutando le cure del chirurgo per non smentirlo sull'immagine falsata di lei come «ragazzo», Mignon dimostra un certo narcisismo; ovvero gode del fatto che la visione dell'altro collimi con quella che lei ha di se stessa.

La coralità di giudizio su Mignon da parte dei personaggi si esprime nel riconoscimento di una natura ibrida, proteica, sfuggente non solo alla categorizzazione maschio/femmina ma anche a quella animato/inanimato (in diverse scene Mignon appare come «marionetta», «bambola»), antropomorfa/teriomorfa. L'*epochè* sulla sua natura spinge i personaggi a deformarne l'immagine, riconducendola ad oggetti (marionetta, bambola) o addirittura ad «animali esotici»:

> Und Mignon fing an, in abgebrochenen Zeiten darauf allerlei zu spielen und zu phantasieren, wie gewöhnlich, in wunderbaren Stellungen. […] Einige verglichen sie einem Affen, andere anderen fremden Tieren, und darinne kamen sie überein, daß etwas Sonderbares, Fremdes und Abenteurliches in dem Kinde stecke. (*GA* XIV: 138)

> Mignon cominciò a suonare di tanto in tanto e ad improvvisare ogni sorta di melodie, e sempre, com'era sua abitudine, nelle posizioni più strane. […] Alcuni la paragonavano ad una scimmia, altri a diversi animali esotici e tutti erano d'accordo nel dire che c'era in lei un che di particolare, di avventuroso e di strano.

In cosa consiste, dunque, il mistero di Mignon? Nella prima strofa del terzo *Lied* da lei intonato nei *Lehrjahre* Mignon si appella ad un «Geheimnis» che non può disigillare, nemmeno a Wilhelm. La strofa potrebbe alludere a quel «mistero» della sua origine, che alla fine del romanzo sarà il marchese Cipriani a svelare: Mignon è figlia di santità e follia, prodotto di un'incestuosa *coniunctio* ierogamica; la madre, Sperata, che il popolo acclamerà come santa dopo la morte, è sorella del padre di Mignon, Agostino, il vecchio arpista folle alla fine del romanzo. La prima strofa del terzo *Lied* di Mignon sembra però

---

[89] A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv*, cit., p. 168.
[90] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft*, cit., p. 39.

anche suggerire l'insondabilità del suo essere, quell'inestricabile 'rebus' che fa di lei un *rebis*, una cosa doppia, il *tableau vivant* della *coincidentia oppositorum*:

> Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
> Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
> Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
> Allein das Schicksal will es nicht. (*HA* VII: 356)

> Non chieder ch'io parli ma lascia ch'io taccia / poiché è mio dovere serbare il segreto. / Oh quanto svelarmiti io tutta vorrei! / ma il crudo destino mi pose tal veto.

Nell'ultimo *Lied*, invece, intonato significativamente da una Mignon vestita da angelo, la figura si appella al ritorno ad un *Ursprung* celeste, edenico, che possa segnare la fine del suo stato terreno, quel *Dazwischen* non solo tra cielo e terra[91], tra santità e follia, ma soprattutto tra femminilità e mascolinità. L'androginia assurge così per Mignon non solo a mistero inestricabile, irrivelabile, insondabile sul piano terreno (si vedano gli echi suggestivi della prima strofa del terzo *Lied*), fonte di sofferenza per il personaggio, ma anche a condizione celeste, nella quale il «mistero» ritorna alla sua origine, laddove le «creature celestiali non chiedono / se sia uomo o donna»:

> So laßt mich scheinen, bis ich werde,
> Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
> Ich eile von der schönen Erde
> Hinab in jenes feste Haus.
>
> Dort ruh' ich eine kleine Stille,
> Dann öffnet sich der frische Blick,
> Ich lasse dann die reine Hülle,
> Den Gürtel und den Kranz zurück.
>
> Und jene himmlischen Gestalten,
> Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
> Und keine Kleider, keine Falten
> Umgeben den verklärten Leib.
>
> Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
> Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung;
> Vor Kummer altert' ich zu frühe,
> Macht mich auf ewig wieder jung! (*HA* VII: 515-516)

> Lasciatemi apparir finch'io trapassi! / Non mi spogliate della bianca veste! / Io volgerò dalla terrena festa / giù verso l'aspra dimora i miei passi. // Solo brev'ora là dovrò posare, / poi fresche viste mi si sveleranno; / il bianco manto poi dovrò spogliare / e diadema e cintura caderanno // Ma quelle creature celestiali / non chiedono se donna o uomo sia / e né veste né panno il corpo cela / trasfigurato, che ha soltanto l'ali. // Certo di pene e di fatiche priva / vissi; e dolore pur conobbi assai. / Innanzi tempo d'affanni invecchiai; / oh che in eterno io giovane riviva.

[91] J. LIEHHARD, *Mignon und ihre Lieder*, cit., p. 113

3. Fiordimona: mente androgina? Qualche riflessione sull'androginia nell'*Ardinghello* di Wilhelm Heinse.

Il romanzo *Ardinghello und die glückseeligen Inseln. Eine Italienische Geschichte aus dem 16. Jahrhundert* (*Ardinghello e le isole felici. Una storia italiana dal 16. secolo*), sovente citato come antesignano della *Lucinde* di Friedrich Schlegel,[92] condivide con il romanzo dell'autore romantico un'immediata ricezione all'insegna del clamore. Lo scandalo con il quale il romanzo di Heinse fu salutato dai contemporanei nel 1787 non fu diverso da quello che accolse, dodici anni dopo, il romanzo di Schlegel. La professione di fede nell'amore libero, espressa in termini inequivocabili dal personaggio di Fiordimona, e diverse scene che infrangevano il tabù della rappresentazione dell'eros (si veda la scena notturna nella stanza di Cecilia e quella di un'orgia romana), tabù che neppure Wieland, nonostante la critica espressa dai contemporanei su certe scene ardite del suo *Agathon*, aveva effettivamente violato, furono motivi sufficienti per giustificare il clamore. Concepito da Heinse tra il 1783 e il 1785, *l'Ardinghello* può considerarsi un prodotto delle esperienze e delle impressioni del viaggio in Italia che l'autore intraprese dal 1780 al 1783 – diverse considerazioni di natura estetica (descrizioni di opere d'arte e divagazioni sulla scultura e sulla pittura) e di natura filosofica (espresse nel romanzo nei dialoghi tra Ardinghello e Demetri e concentrate soprattutto sul rapporto tra individuo e totalità) trovano piena corrispondenza nelle annotazioni appuntate da Heinse nel suo diario al tempo del suo viaggio in Italia. Il romanzo si qualifica, di fatto, come un ideale «anello di congiunzione tra il *Werther* di Goethe e i romanzi degli anni '90», annunciandosi nella sua consistenza di *Bildungsroman* «tanto classico quanto romantico»[93].

Il gusto classicistico del romanzo è presto espresso dalla venerazione di Ardinghello per le opere d'arte antiche, puntigliosamente descritte, certamente in ossequio a Winckelmann, nelle sue lettere da Roma all'amico Benedikt; nonchè dai dialoghi filosofici con Demetri, intrisi di dotte citazioni dalla filosofia greca. Allo stesso tempo, la figura di Ardinghello è troppo complessa per rievocare un solo precedente: la malinconia sognante espressa dal personaggio in alcune lettere ricorda qui e lì Werther; la sua sete di libertà e l'ostilità nei confronti di ogni tirannia ripropongono certamente la passionalità degli eroi dello *Sturm und Drang*; l'intrigo di situazioni in cui spesso egli è coinvolto, soprattutto nell'esperienza genovese quando si trova in mezzo a due donne di natura assai diversa, richiama da vicino l'Agatone wielandiano; a ciò si aggiunge l'inquietudine inesprimibile e vaga della sua anima che rende il personaggio un antesignano del tieckiano William Lovell e dello schlegeliano Julius.

Artista e guerriero, adoratore della natura e filosofo, fondatore di un nuovo ordine politico e sacerdote di una nuova religione, Ardinghello traduce l'ideale di una *piena esistenza*,[94] costituendo il perno del romanzo. Pittore fiorentino, giunto a Venezia per

---

[92] Già F. Giese (*Der romantische Charakter,* Langensalza 1919, p. 6), indicava nel romanzo di Heinse un precedente interessante al motivo androginico espresso dai romantici e dalla *Lucinde* nella fattispecie.

[93] O. Keller, *Wilhelm Heinses Entwicklung zur Umanität*, Bern/München 1972, p. 127.

[94] Per la dimensione filosofica del romanzo cfr. H. Mohr, *Wilhelm Heinse. Das Erotisch-Religiöse Weltbild und seine Naturphilosophischen Grundlagen*, München 1971.

studiare le opere dei più grandi maestri di scuola veneta, Tintoretto e Tiziano, scampato alla sorte del padre, finito in disgrazia a Firenze a causa di intrighi cortigiani, Ardinghello è animato, non dissimilmente da Julius nel romanzo schlegeliano, da un'intima inquietudine, che lo invoglia ad anelare a qualcosa di assoluto, ora ad uno Stato ideale, ad una repubblica libera da tiranni, ora ad un amore che possa interamente appagarlo. Come *Bildungsroman*,[95] il romanzo segue le tappe delle diverse esperienze di Ardinghello, una natura eccezionale («höheres Wesen»[96] viene subito definito da Benedikt), animata dalla tensione alla libertà, dall'ostilità nei confronti di ogni tirannia, dall'aspirazione inquieta ad un ideale assoluto. La descrizione della sua natura è affidata nel primo capitolo, infatti, ai toni entusiasti del narratore, l'amico Benedikt salvato da Ardinghello casualmente dall'annegamento. Nei capitoli successivi, invece, in ossequio alla temperie modaiola dei romanzi epistolari, la voce di Ardinghello giunge senza l'intermediazione di Benedikt, al quale invia le sue lettere.

Ci soffermeremo sul viatico erotico di Ardinghello che, non meno di Julius nel romanzo schlegeliano, passa attraverso diverse esperienze amorose prima di giungere a maturità intellettuale e a conciliazione con se stesso. Prima dell'incontro con Fiordimona, figura che richiama per molti versi quella di Lucinde nel romanzo schlegeliano, l'iter di Ardinghello potrebbe essere definito, non meno di quello di Julius, 'Lehrjahre einer Männlichkeit' ('anni di apprendistato di una virilità'). Le tre significative esperienze erotiche di Ardinghello (Cecilia a Venezia, Lucinde a Genova e Fiordimona a Roma) segnano, infatti, il progressivo percorso di autocoscienza del protagonista, che solo alla fine del romanzo, e dopo l'esperienza dell'amore assoluto con Fiordimona, realizza il sogno di vivere in una comunità felice, quella poi da lui fondata sull'isola di Scio.

La prima parte del romanzo è affidata alla narrazione di Benedikt, un nobile veneziano salvato dall'annegamento da Ardinghello. I due stringono subito amicizia; Ardinghello dà lezioni di pittura a Benedikt e questi a lui lezioni di greco moderno. Attraverso il nuovo amico Ardinghello viene introdotto negli ambienti alti della società veneziana, nei quali incontra Cecilia. La storia d'amore con Cecilia costituisce il fulcro della prima parte del romanzo.

Conosciuta durante il carnevale, complice la maschera che Ardinghello indossa, identica a quella del fratello di Cecilia, la ragazza, per il resto inavvicinabile, crede di riconoscere in Ardinghello il fratello e gli si accosta. Ardinghello, attratto dal contegno ritroso della bella, le confessa subito il suo amore e ottiene da lei un appuntamento per il

---

[95] Sull'accezione di *Bildungsroman* per l'*Ardinghello* la critica si è divisa. Sintetizzando le diverse posizioni della critica, Goer, in uno degli studi più recenti su Heinse, scrive: «*Ardinghello* ist daher kein Bildungs- oder Etwicklungsroman, auch wenn die Titelfigur, wie Anton Reiser, Wilhelm Meister, Franz Sternbald oder Heinrich von Ofterdingen, ausgedehnte Reisen unternimmt. Anders als diese ist Ardinghello dabei jedoch nicht unterwegs zu sich selbst, sondern er ist im Anfang schon, was er auch am Schluß des Romans ist» (CH. GOER, *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse*, München 2006, p. 157).

[96] W. HEINSE, *Ardinghello, und die glückseeligen Inseln*, in ID., *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Schüddekopf, Leipzig 1924 ss., Bd. IV, p. 45. Da qui in poi citiamo con la sigla *Ardinghello* seguita dal numero delle pagine.

giorno successivo. Tutte le figure femminili del romanzo, ad eccezione di Fiordimona, sembrano modellate su precisi stereotipi: Cecilia incarna la femminilità borghese, tutta virtù e candore in apparenza, ma facile al tradimento e alla seduzione; Fulvia la cortigiana impenitente; Lucinde la donna angelicata. Solo Fiordimona, come vedremo, spezza gli schemi e si inserisce nel romanzo con la sua autorità di essere umano completo. Cecilia, dicevamo, è figura tipica: appartenente alla buona società veneziana, protetta dal nucleo familiare e dalla presenza dei fratelli e di un fidanzato. Il suo contegno sembra rispecchiare, per certi versi, quella *pruderie*, retaggio di una morale filistea, che Friedrich Schlegel respingerà con forza quando si pronuncerà sul suo ideale di femminilità. La ritrosia di Cecilia e lo scenario di un incontro furtivo in chiesa innescano in Ardinghello immediate associazioni con la santità: il protagonista la definisce subito «eine Engelschönheit»[97], «una bellezza angelica». Cecilia sembra noncurante delle convenzioni borghesi e asseconda l'amore per Ardinghello, concedendosi e amandolo con l'anima e col corpo. Ignaro del fatto che Cecilia sia promessa sposa di Marco Antonio, Ardinghello ne fraintende però la natura, esprimendo il suo entusiasmo per un'anima che definisce libera dalle convenzioni borghesi, «sie ist ganz Natur, und hat mit bürgerlichen Wesen nichts zu schaffen»[98] («è tutta natura e non ha niente a che spartire con lo spirito borghese»), ma che nei fatti dimostra di propendere per l'inganno. Il tradimento di Cecilia, ufficialmente fidanzata con Marco Antonio, bastava a sovvertire i canoni della femminilità borghese (la fedeltà di Lotte ad Alberto costituiva ancora un modello forte). L'ambiguità del personaggio, tuttavia, incapace di assecondare le ragioni del cuore, tradendo furtivamente il fidanzato, e occultando la verità ad Ardinghello, ne denuncia la debolezza morale, l'ipocrisia filistea, la *pruderie*. A tale ambiguità, invece, l'innamorato Ardinghello attribuisce i tratti poetici dell'incanto, della stregoneria: in diverse occasioni Ardinghello paragona Cecilie ad una «incantatrice» («Zauberin»), ad una strega, ad una sirena («Sirene»[99]), e con ciò la idealizza. Se l'infrazione del modello Lotte, ovvero della fidanzata fedele fino all'abnegazione, poteva suscitare scandalo tra i lettori di fine Settecento, una scena d'amore sensualissima, «una scena affascinante in cui l'interiorità di due esseri si schiude in plastica evidenza»[100], nella quale Heinse impiega tutta la sua maestria nel fondere la scrittura con la scultura, rappresentava certamente l'infrazione di un tabù, ovvero la rappresentabilità dell'eros senza reticenze:

> Sonderbare Szene! Sie schlag hernach ihren rechten Arm um meinen Nacken, und ich meinen linken um ihre Lenden, und die zwei andern Hände schloßen sich in ihrem Schoße zusammen; […] Ach, wie sie blühte! ein voller Rosenbusch im Mai am frischen Morgen im neuen Glanze des Himmels und den Chören der Nachtigallen herum. Ihre jungen festen Brüste kochten und wallten; und im Netz ihrer verwirrten blonden Haare zappelte meine arme Seele wie ein gefangener Vogel. (*Ardinghello*: 50-51)

[97] W. HEINSE, *Ardinghello*, cit., p. 48.
[98] Ivi, p. 45.
[99] Ivi, p. 50.
[100] O. KELLER, *Wilhelm Heinse*, cit., p. 111.

> Scena straordinaria! Lei mise poi il suo braccio destro attorno alla mia nuca ed io quello sinistro attorno ai suoi fiachi e le mani si ricongiunsero nel suo ventre; […] Ah, come fioriva! Un ramo di rose in pieno rigoglio a maggio, alla frescura del mattino nel nuovo splendore del cielo e tra i cori degli usignoli. I suoi seni, giovani e sodi, ribollivano e fremevano; e nel nido della sua bionda chioma scompigliata la mia anima si dibatteva come un uccello in gabbia.[101]

Con ciò, l'amore si svincola dai lacci della sacralizzazione spirituale per essere raffigurato nella sua sostanza terrena, sensuale, persino con quel tocco di ironia conferito dall'impiego sovrabbondante delle similitudini («meine arme Seele wie ein gefangener Vogel»). Già il giorno dopo la scena d'amore, i fratelli di Cecilia e il fidanzato Marco Antonio si presentano a casa di Ardinghello e Benedikt commissionando al pittore un ritratto della coppia Cecilia/Marco Antonio. Con ciò la disillusione sulla natura di Cecilie non tarda ad arrivare. Ardinghello, avendo poi scoperto che Marco Antonio era stato complice dell'omicidio del padre, abbandona Venezia e Cecilia (che porta in grembo suo figlio), dopo avere però vendicato l'omicidio del padre. La prima esperienza erotica di Ardinghello si rivela fallimentare non già perché condizionata da agenti esterni, che di fatto hanno anche un ruolo (Marco Antonio, la vendetta sul padre etc.), ma perché la femminilità di Cecilie, compromessa da un certo filisteismo e dall'incapacità di proclamarsi autonoma, non soddisfa quell'ideale di pienezza sentimentale al quale il protagonita anela.

Anche nella seconda parte del romanzo Ardinghello si imbatte in avventure erotiche. Due amiche, l'una completamente diversa dall'altra, Fulvia e Lucinde, attirano subito la sua curiosità durante la festa di fidanzamento della prima. Fulvia, descritta come una «baccante» dalla femminilità traboccante, cerca in ogni modo di attirare la nuova preda nella sua rete. Se in Cecilie l'eccesso di pudore ostentato come paravento per conformarsi alla norma borghese traduceva l'ipocrisia morale di una femminilità ancora non emancipata, anche l'eccesso di liberalità, espresso dalla figura di Fulvia, non concorda con l'ideale del protagonista. A differenza di Cecilie, sulla cui falsa *pruderie* Ardinghello prende coscienza solo gradatamente, Fulvia non riesce a magnetizzare con le sue arti seduttorie il personaggio, che commenta ironicamente: «ganz die Gestalt einer Bacchantin in Gluth und Ueppigkeit, voll Körperreiz mit frecher Seele: welche Weiber mir nur in gewissen Momenten gefallen können»[102] («la sua figura era identica a quella di una baccante accesa, dal corpo attraente e dall'anima sfacciata; donne di questo genere potrebbero piacermi solo in alcuni momenti»). Infatti, piuttosto che prestare attenzione a Fulvia, Ardinghello è attratto dalla presenza dell'amica di questa, Lucinde.

Ad affascinare Ardinghello sono i tratti di un volto squisitamente ambiguo che suggeriscono al protagonista accostamenti non già con identità femminili (Cecilie era sembrata ad Ardinghello «strega» e «sirena»; Fulvia richiamava l'immagine di una 'baccante'), bensì con la delicata mascolinità indefinita (si rammentino le considerazioni di Winckelmann sulle statue di Apollo, che ad Heinse non dovettero sfuggire) con l'Apollo Vaticano: «was die Formen des Gesichts betrift, sich an dem Vatikanischen Apollo verstehen zu haben scheint, nur ohne Stolz und Zorn, vielmehr alles heilige

[101] Le traduzioni dell'*Ardinghello* sono mie.
[102] W. HEINSE, *Ardinghello*, cit., p. 97.

Güte; ein wunderbares Geschöpf!»[103] («Per ciò che riguarda le forme del volto, sembra che vadano associate all'Apollo Vaticano, solo senza orgoglio e ira, ma con più santa bontà; una creatura meravigliosa!»). La delicatezza del carattere malinconico di Lucinde si conforma poi alla purezza delle linee del volto di un Apollo. La sua bellezza sofferente, simile a quella di «un fiore avvizzito» («wie eine welke Blume»[104]), sprona Ardinghello a perpetuare, come già nel primo incontro con Cecilie, associazioni con la santità: «ihre traurige Miene, und blasse Farbe, ihr verwirrtes Haar […] vollendeten das Bild einer bezaubernder Heiligen»[105] («La sua espressione triste, il pallore, i capelli disciolti […] completavano l'immagine di un'affascinante santa»). La figura ricorda certamente quella di Psyche nell'*Agathon* di Wieland, e come Agathon anche Ardinghello si trova in mezzo a due donne: tra Lucinde, della quale Ardinghello s'innamora, e Fulvia, dalla cui seduzione deve constantemente difendersi. Il confronto tra le due donne è un confronto tra le due anime di Ardinghello, che scrivendo a Benedikt esprime chiaramente il contrasto della sua anima:

> Ich stecke in einer Lage, die ich Dir kaum mit Worten andeuten kann. Wenn Lucinde an Fulvias Stelle wäre: so führten wir ein Götterleben; so aber ist Natur und bürgerlicher Stand einander ganz entgegen. Fulvia hat eine Phryneseele; und diese sollte Lucinde haben, um das glücklichste Geschöpf zu seyn. Ich habe Gespräche mit der letztern gehabt, mich auf ewig mit ihr zu fesseln; wenn die Ehe nicht der Tod bey lebendigem Leibe für meinen freyen Sinn wäre. (*Ardinghello*: 107-108)

> Mi trovo in una posizione che non riesco chiaramente ad esprimerti a parole. Se Lucinde fosse al posto di Fulvia, avremmo una vita divina; ma la natura e la condizione borghese sono cose completamente distinte. Fulvia ha l'anima di Frine; e questa Lucinde dovrebbe avere per essere la creatura più felice. Ho avuto diversi colloqui con lei, da legarmi a lei in eterno; se il matrimonio non fosse per il mio libero sentire la morte del corpo.

Come in un tizianesco parallelo tra amor sacro e amor profano, Lucinde e Fulvia sono, non meno di Cecilie, 'tipi' femminili: l'una incarna l'amore uranio, l'altra quello ctonio. Dalla lettera a Benedikt si evince che Ardinghello cerca di sovrapporre l'immagine dell'una sull'altra, per dare forma al suo ideale assoluto di amore uranio e ctonio al contempo, «se Lucinde fosse al posto di Fulvia». I fatti dimostreranno poi l'ambiguità del personaggio di Lucinde. In un primo momento, la figura sembra incarnare il tipo della 'santa folle', invasata da ardore religioso. In una scena capitale del romanzo, Ardinghello si introduce furtivamente nella stanza di Lucinde con l'intento di sedurla, ma il canto religioso da lei intonato lo scoraggia dal proposito nefando; Ardinghello retrocede, in un primo momento, riconoscendo nell'amata l'inviolabilità della santa: «Mich überlief ein Schauder, als ob ich in den Tempel der Keuschheit eingebrochen wäre»[106] («Mi colse un brivido, come se avessi violato il tempio della castità»); «ihr

[103] Ivi, p. 98.
[104] Ivi, p. 101.
[105] Ivi, p. 101.
[106] Ivi, p. 115.

ambrosischer Athem berührte mich wie Wonne der Himmels»[107] («il suo respiro d'ambrosia mi raggiungeva come la delizia celeste»). A questo iniziale sentimento di sacro timore fa seguito però un impeto demoniaco, che induce Ardinghello al tentativo di sedurre Lucinde mentre dorme. La *facies* della santa si ricompone nella storia sentimentale confessata da Lucinde, innamorata di Florio, prigioniero dei Turchi. Al racconto di Lucinde Ardinghello reagisce con un tenero ricatto, grazie al quale riesce a ricompattare la coppia sfortunata (all'arrivo di Florio Lucinde perderà il senno). L'episodio genovese conclude il viatico di Ardighello tra tipologie femminili che, seppur magnetiche, non riescono a soddisfare il suo anelito. Solo nella quarta parte del romanzo, dopo le esperienze politiche di Ardinghello alla corte dei Medici e il suo incontro romano con il filosofo greco Demetri, gli 'anni di apprendistato di una virilità' trovano il loro senso in Fiordimona.

Già le prime battute della lettera di Ardinghello a Benedikt da Roma testimoniano che l'incontro con Fiordimona assurge ai suoi occhi a momento risolutivo nel suo viatico, «dal pathos delle espressioni, dalle immagini, dal ritmo delle frasi», si evince che esso è osservato come momento «esclusivo, determinato dal destino»[108]:

> Wo ich gehe und stehe, schwebt sie mir vor Augen; ich strecke meine Arme nach ihr aus, und meine Füße bewegen sich von selbst nach dem Ort ihres Aufenthalts. […] O sie ist so ganz, was ich wünsche! und alles andre, was ich schon genossen habe, dünkt mir nur ein Vorschmack von der Fülle ihrer Seeligkeit. Fiordimona, o Fiordimona, mit dir möchte ich ewig leben, und unauflöslich mich mit Dir verflechten! […] einen so hohen kräftigen Geist habe ich bey Deinem Geschlechte noch nicht gefunden. (*Ardinghello*: 212)

> Ovunque io vada e stia, lei mi è sempre davanti agli occhi; tendo le braccia verso di lei e i miei piedi si muovono meccanicamente verso il luogo dove lei vive. […] Oh, lei è tutto ciò che desidero! E tutto quello che ho gustato prima mi sembra solo un modo di pregustare la pienezza della sua gioia. Fiordimona, oh Fiordimona, vorrei vivere in eterno con te e stringermi a te indissolubilmente! […] Uno spirito così alto e forte non l'ho mai trovato nel tuo sesso.

Il personaggio di Fiordimona annuncia non solo il riconoscimento di una femminilità pienamente emancipata, ma anche «la pienezza dell'essere»[109], la libertà dell'individualità svincolata dai lacci del suo sesso. L'unione perfetta tra Ardinghello e Fiordimona sembra preludiare, pertanto, all'utopia androginica dei romantici. Nel passo summenzionato, Ardinghello si augurava di «stringersi a [lei] indissolubilmente», ovvero quasi a confondersi in un'unica identità; dopo alterne vicende, a conclusione del romanzo, il protagonista ribadirà il senso di questa unione in termini di raggiunta pienezza androginica: «Fiordimona und ich sind nun völlig ein Wesen, so zusammengeschmolzen»[110] (Fiordimona ed io siamo ora pienamente un unico essere, così fusi insieme).

---

[107] Ivi, p. 116.
[108] O. KELLER, *Wilhelm Heinse*, cit., p. 149.
[109] Ivi, p. 151.
[110] W. HEINSE, *Ardinghello*, cit., p. 368.

Tale concezione dell'amore come integrazione totale tra due identità, fuse a tal punto da diventare un «unico essere», si inserisce nella generale professione di fede panteistica professata nei dialoghi tra Demetri e Ardinghello. Come osserva Mohr, l'amore in Heinse assurge a «principio cosmogonico»[111], un principio che garantisce la ricompattazione tra individuo e totalità. Dalle argomentazioni dei dialoghi tra Ardinghello e il filosofo greco Demetri lo scisma tra 'totalità' (*Ganzes*) e 'individualità' si esprime, non incidentalmente, in termini di unità e distinzione: «Die Welt macht nur ein Ganzes […] Alle verschiedene Urwesen der Natur sind göttlich, jedes so ewig als das andere […] Rein abgesondert nennen wir sie Elemente»[112] («Il mondo costituisce solo un intero […] Tutti i diversi esseri primevi della natura sono divini, ognuno eterno come l'altro […] Ciò che invece è isolato, lo definiamo elemento»).

Se «il mondo è una musica» regolata dalla legge delle «consonanze e delle dissonanze», l'uomo costituisce già un «intero», ovvero è ontologicamente predisposto all'androginia: «Der Mensch macht ein Ganzes aus, und es ist alte Pedanterey, denselben nur in zwey ganz engegengesetzte verschiedene Hälften zu theilen»[113] («L'uomo rappresenta un intero, e si tratta di vecchia pedanteria il fatto di dividerlo solo in due metà completamente contrappposte»). A questa considerazione, formulata da Demetri, Ardinghello risponde, non casualmente, citando l'alluso passo del *Simposio* platonico: «so muß einmal, nach dem komischen Einfall des Aristophanes beym Plato, Mann und Weib bey allen Gattungen zusammen gewachsen gewesen seyn, und ein Ganzes gebildet haben: sonst bleibts unerklärlich, wie die Geschöpfe sich aus sich selbst so verschieden, und doch paarweise sollten geformt haben»[114] («Così, secondo l'idea comica di Aristofane in Platone, uomo e donna sono stati fatti insieme dello stesso genere, e formavano un tutto; però non è chiaro come le creature si siano divise da sè e si siano formate in coppie»). Nella filosofia panteistica di Demetri, che risponde alla perplessità di Ardinghello sulla differenza sessuale, l'amore assurge a forza cosmica, in grado di coniugare ciò che è diviso, riportando ad unità gli elementi disgiunti:

> Und Pindar ging schon vorher noch weiter, und singt stolz in lyrischer Begeisterung: „Eins das Geschlecht der Menschen! Eins das der Götter! Alle beyde athmen von Einer Mutter". […] Eines jeden Gefühls muß ihm sagen, daß er etwas getrenntes von einem Ganzen ist, und daß er sucht, sich wieder mit dem selben zu vereinigen. Als Menschen suchen wir dies am ersten bey anderen Menschen zu bewerkstelligen: die Natur leitet den Mann zum Weibe, und das Weib zum Manne. Beyde finden alsdenn doch noch nicht dies in sich allein, und suchen ihr Ganzen bey mehreren ihres Gleichen.[115]
>
> E Pindaro andò ancora oltre e cantò orgogliosamente in lirico entusiasmo: "Uno è il genere degli uomini! Uno quello degli Dèi. Entrambi respirano da un'unica madre" […] Un sentimento deve dirgli ch'egli è qualcosa di diviso da un Tutto, e che cerca di unirsi di nuovo a quello. Come esseri umani noi cerchiamo di attuare questo con gli altri esseri umani: la natura

[111] H. MOHR, *Wilhelm Heinse. Das Erotisch-Religiöse Weltbild,* cit. p. 157.
[112] W. HEINSE, *Ardinghello*, cit., p. 282.
[113] W. HEINSE, *Ardinghello*, cit., p. 289.
[114] Ivi, p. 116.
[115] Ivi, p. 280.

> spinge l'uomo verso la donna e la donna verso l'uomo. Entrambi non trovano ciò solo in se stessi e cercano la loro totalità in molti dei loro simili.

In base a questi principi, Ardinghello e Fiordimona formano «völlig ein Wesen» in quanto assecondano il principio cosmico della consonanza dell'individuo con il tutto, della ricompattazione della singola parte con quella che le garantisce un completamento. Accanto a ciò, tuttavia, vi è anche il riconoscimento del singolo come totalità in nuce («Der Mensch macht ein Ganzes aus»). L'androginia, pertanto, assume nel romanzo una duplice sfumatura: da un canto, ed è quella più visibile, traduce l'avvenuta integrazione tra due parti dell'universo in un intero (attraverso l'amore); dall'altro, anche l'individuo è ontologicamente predisposto alla doppia complementareità degli elementi (uomo/donna).

Se, indubbiamente, Fiordimona rappresenta l'antesignano della femminilità emancipata del Romanticismo, la sua mente è schiettamente androgina. Nell'esperienza amorosa con Lucinde Ardinghello era stato magnetizzato da un *quid* del suo aspetto ch'egli decrittava ricorrendo al paragone con la testa sculturea dell'Apollo Vaticano. Descrivendo Fiordimona, Ardighello dice di non avere mai trovato nel sesso femminile «uno spirito [*Geist*] così alto e forte» come il suo. In altri termini, il *quid* androginico costituisce per Ardinghello un richiamo magnetico, rinvenendo nell'ambiguità fisica dell'una (Lucinde) e in quella spirituale dell'altra (Fiordimona) un vago sentore di quella totalità alla quale egli anela. Ma in che misura Fiordimona è uno «spirito alto e forte», secondo quali accezioni può essere considerata una 'mente androgina'? Tra le molte considerazioni che nel romanzo mettono in luce la natura libertaria, emancipata della figura, un passo, in particolare, sembra rivelare in modo inequivocabile l'essenza di una mente androgina.

Fiordimona conduce una vita del tutto libera, non condizionata dalle strettoie della vita familiare né delle norme borghesi. Rispetto ai limiti del suo sesso, dal quale prende le distanze, Fiordimona si esprime in termini inconfutabili, appellandosi alla parità dei sessi e riconoscendosi, androginicamente, come 'individuo', «signore di se stessa»:

> Ein Frauenzimmer ist unklug, das mit einer Gestalt, die gefällt, erwuchs, und Vermögen besitzt, wenn es sich das Joch der Ehe aufbinden läßt. Eine Göttin bleibt es, unverheurathet, Herr von sich selbst, und hat die Wahl von jedem wackern Mann, auf so lang es will. Es lebt in Gesellschaft […] erzieht seine Kinder mit Lust, als freywillige Kinder der Liebe; erhöht sich zum Manne: da es hingegen im Ehestande wie eine Sklavin weggefangen worden wäre, […] und sich endlich von dem kleinen Sultan selbst, welchem es sich aufgeopfert hätte, verachtet sehen müßte.[116]

> Non è intelligente una donna che, nata con un corpo che piace e pure ricca, si lascia attaccare il giogo del matrimonio. Se invece non si sposa, rimane una Dèa, signore di se stesso, e può scegliere qualunque uomo perbene finchè vuole. Vive nella società […] educa i suoi figli con gioia, come figli voluti dell'amore; si eleva a uomo; perché al contrario, nel matrimonio, sarebbe stata catturata come una schiava, […] per vedersi alla fine persino disprezzata dal piccolo sultano al quale si è sacraficata.

[116] Ivi, p. 234.

Dai toni chiaramente emancipati di Fiordimona sulla condizione della femminilità emergono anche semitoni che denunciano una mente androgina. Fiordimona rivendica il diritto di scegliere il compagno e di legarsi a lui fintanto che non le venga a noia, il che sarebbe bastato al lettore borghese di fine Settecento per contrassegnare il personaggio nella schiera delle etere e delle cortigiane. Ma in questa filosofia di vita riconosciamo il proposito di una consapevole, e orgogliosamente professata, *Entgrenzung* nell'universo maschile. L'«elevarsi a uomo» significa per Fiordimona assumere un contegno di vita che rispecchi la non curanza dei ruoli imposti alla sua femminilità dalla società borghese, professando il diritto di collocarsi in un enigmatico *Dazwischen* tra i sessi. Fiordimona non rinuncia alla sua femminilità (si veda la vocazione materna), ma al contempo rivendica quella libertà di cui gode l'universo maschile, dichiarandosi «Herr sich selbst».

4. Il dibattito di fine '700 sulla caratteriologia dei sessi e l'androginia

Seguire lo storico dibattito sulla caratteriologia dei sessi di fine Settecento interessa la nostra argomentazione in modo periferico. Il dibattito in questione, sul quale non manca una fitta bibliografia, si attiene in modo più stringente alle indagini sulla femminilità e sulla scrittura femminile dell'epoca classico-romantica, orientate, e sono anche troppe, sul versante dei *Gender Studies*.[117] È a fine Settecento, infatti, in ossequio ai principi di 'uguaglianza' portati in auge dalla Rivoluzione francese, che la *querelle des Femmes* coinvolge eruditi, filosofi e letterati europei, spronando la riflessione sulla natura della donna, sul suo ruolo all'interno della società e sulla differenza tra i sessi. All'interno del dibattito si fecero largo due opposte fazioni, che interesseranno da vicino anche l'ambito tedesco, quella dei detrattori della femminilità e quella dei suoi apologeti, ovvero il partito di coloro che si pronunciavano per un'emancipazione sociale della donna e di quelli che invece, partendo da presupposti 'biologici' e convinti assertori dalla minorità 'naturale' del genere femminile, ne ghettizzavano il ruolo a moglie e generatrice di prole. In Germania il dibattito coinvolse filosofi, giuristi, eruditi, lasciando traccia, inevitabilmente, anche in letteratura. La *Lucinde* di Schlegel, l'*Hermann und Dorothea* di Goethe o la poesia *Würde der Frauen* di Schiller, per citare alcuni esempi, sarebbero impensabili senza il riferimento, latente o meno, alla temperie culturale di un'epoca attraversata dall'incipiente interrogazione sul ruolo della donna e sulla differenza tra i sessi.[118] Prescindendo dalle opere orientate dalla morale pratica, come il trattato di Carl Friedrich Pockel *Über die Weiber* (*Sulle donne*, 1792), quello di Ernst Brandes *Betrachtung über das weibliche Geschlecht und dessen Ausbildung in dem geselligen Leben* (*Considerazione sul sesso femminile e la sua formazione nella vita sociale*, 1802) o di Karl Heinrich Heydenreich *Mann und Weib: ein Beitrag zur Philosophie über die Geschlechter* (*Uomo e donna: un contributo sulla filosofia dei sessi*, 1798), tutte per altro concordi nel confinare la donna ai più che tradizionali ruoli di moglie, madre ed educatrice, le voci più autorevoli della filosofia tedesca dell'epoca non si sottraggono al dibattito. Da Kant a Fichte, passando per Wilhelm von Humboldt, è dato seguire gli sviluppi della *querelle* anche in Germania. Mentre Kant[119] e Fichte[120] si pronunciano sulla questione in modo del tutto conservatore, sostenendo la tesi della minorità intellettuale della donna rispetto all'uomo e dell'impossibilità di una parità tra i sessi, Wilhelm von Humboldt, anticipato

---

[117] Tra i numerosi studi rimando a: B. Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche-Werke-Wirkung*, München 2000; Ead., *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, München 1989; Ead., *Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne*, Berlin 2010; A. Kohlhagen, *»Sie schreiben wie ein Mann, Madame!« Von der schweigenden Frau zur schreibenden Frau*, Frankfurt a.M. 1983; B. Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a.M. 1991; S. Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft. 1700-1900*, Weimar 1996.

[118] Cfr. B. Becker-Cantarino, *Schriftstellerinennen der Romantik*, cit., p. 44.

[119] Sulla minorità delle donne Kant si esprime nella *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785) e nella *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1799).

[120] Il ruolo subalterno della donna rispetto all'uomo viene espresso chiaramente da Fichte nel *Grundriß des Familienrechts* (1796).

da Hippel, offre argomentazioni sulle quali è possibile impostare anche un discorso sull'androginia.

Pubblicato anonimo a Berlino nel 1792, il pamphlet del giurista e scrittore Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796) *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (*Sul miglioramento civile delle donne*) rappresenta nel contesto dell'epoca una voce fuori dal coro. Le tesi sostenute da Hippel proseguono in linea di principio, tra satira e polemica, le rivendicazioni della Rivoluzione francese sull'uguaglianza dei diritti dell'uomo nella società, ma le estendono anche alle donne. Queste, nei fatti, non avevano beneficiato in clima postrivoluzionario dell'emancipazione giuridico-sociale decantata dai sostenitori della Rivoluzione. Tra le molte argomentazioni sostenute da Hippel, una in particolare ci sembra efficace, trovando poi generale consenso nelle scrittrici emancipate di età romantica: l'autore del pamphlet individua il nodo gordiano della minorità sociale delle donne nella costretta rinuncia ad una qualche forma di *Bildung*. Confinate sin da fanciulle in una «vita da convento», le donne di fine Settecento si dimostravano tutt'altro che aduse al libero pensiero, sicché nella tradizionale forma di tutela coercitiva affidata al «diritto del genitore» Hippel riconosce la causa prima di una minorità destinata poi a seguire la donna lungo tutto il suo percorso biologico: «Elternrecht, das schönste und ehrwürdigste, das die Menschheit kennt, der Urquell der liebenswürdigsten Tugenden, hat die Ungleichheit unter den Menschen erzeugt»[121] («il diritto esercitato dai genitori, la cosa più bella e venerata che l'umanità conosca, fonte originaria di tutte le virtù più amabili, ha generato la disuguaglianza tra gli uomini»). L'autore non si limita, peraltro, alla constatazione del maleficio della disuguaglianza tra i sessi, ma propone una soluzione che suona più che illuminata: non solo l'estensione di una formazione culturale alle donne ma anche, in modo rivoluzionario per l'epoca, la coeducazione dei due sessi. Forte della mutazione storica portata dalla Rivoluzione, «die Zeiten sind nicht mehr, um das andere Geschlecht überreden zu können, daß eine Vormundschaft wie bisher für dasselbe zuträglich sei»[122] («non è più il tempo di riuscire a persuadere l'altro sesso che sia salutare tutelarlo come si è fatto finora»), Hippel si pronuncia per la piena parità dei sessi in nome di un ideale che annulla la polarità biologica, quello androginico del *Mensch*: «da Mann und Weib eigentlich nur ein Mensch sind, so kann auch selbst jener Geschlechtsabsonderung keine völlige Scheidung eintreten»[123] («poiché uomo e donna sono propriamente solo un essere umano, anche isolando un sesso dall'altro non subentrerà alcuna completa separazione»).

Il concetto di *Mensch* al quale si appella Hippel, come ideale punto sintetico in grado di superare in linea di principio la dialettica uomo/donna, costituisce il vero cardine delle argomentazioni di Wilhelm von Humboldt sulla differenza dei sessi. I due saggi humboldtiani, entrambi pubblicati sulla rivista di Schiller "Die Horen" nel 1795, *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* (*Sulla differenza dei sessi e il suo influsso sulla natura organica*, 1794) e *Über die männliche und weibliche Form* (*Sulla forma maschile e femminile,* 1795), riflettono certamente «la

[121] T.G. HIPPEL, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Frankfurt a. M. 1977, p. 23.
[122] Ivi, p. 119.
[123] Ivi, p. 143.

necessità di ridefinire il ruolo della donna e di metterlo in linea con l'autocoscienza borghese germinata dall'illuminismo»[124]. Allo stesso tempo, le sue argomentazioni offrono spazio all'utopia androginica, che si riassume nell'ideale di una *Menschheit* redenta dai limiti della polarità.

Nel primo dei due saggi, *Über den Geschlechtsunterschied,* Humboldt asserisce che la differenza sessuale è necessaria affinché la natura faccia il suo corso. Tuttavia, quella stessa natura che necessita della differenza risulta sotterraneamente animata da un impulso alla sintesi, dallo *Streben* alla totalità:

> Das Streben der Natur ist auf etwas Unbeschränktes gerichtet […] Denn auf der Wechselwirkung allein beruht das Geheimniss der Natur. Ungleichartiger Stoff verknüpft sich, das Verknüpfte wird wiederum Theil eines grösseren Ganzen, und bis ins Unendliche hin umfasst immer jede neue Einheit eine reichere Fülle, dient jede neue Mannigfaltigkeit einer schöneren Einheit.[125]

> La natura anela a qualcosa di illimitato […] Poichè il mistero della natura consiste solo nell'interazione. Materia diseguale si lega, ciò che è legato diviene di nuovo parte di un tutto più grande e così fino all'infinito ogni nuova unità abbraccia una pienezza più ricca, ogni nuova molteplicità serve ad un'unità più bella.

Se la natura «fonda la sua struttura sul contrasto delle forze» («Die Natur […] gründet ihr Gebäude auf den Widerstreit der Kräfte»[126]), l'anelito all'illimitata e incondizionata totalità si risolve nell'utopia di una «pace celeste che alberga solo nella sfera d'azione di ciò che basta a se stesso» («der himmliche Friede wohnt allein in dem Wirkungskreis dessen, was sich selbst genügt»[127]). L'autosufficienza erotica, partenogenetica, dell'androgino, alla quale ci siamo richiamati sovente ad ouverture della nostra argomentazione, sembra riverberare con tutta la sua forza dal passo summenzionato. C'è di più, l'impulso interno della natura alla *Vereinigung*, al diventare *uno*, anima la stessa essenza delle sue parti, tutte intimamente anelanti all'assoluta coincidenza: «Was sich mit einander vereinigt, trägt in seinem Wesen selbst das Bedürfniss dieser Vereinigung»[128] («Ciò che si unisce insieme porta nella sua essenza la necessità a questa unione»). Il contrasto delle forze che regge la natura si fonda, pertanto, sul principio dei poli opposti, quello dell'attività (maschile) e della passività (femminile), che tuttavia aspirano incessantemente a raccordarsi «in un solo essere» («in einem Wesen»[129]), a diventare una cosa sola. In tal senso, anche la polarità uomo/donna, al di là delle differenze tra i sessi messe in luce da Humboldt nel corso delle sue argomentazioni, cerca di svincolarsi dal maleficio della distinzione e di saturarsi in «un essere puro», in un

---

[124] C. KUHLENDAHL-SIMON, *Das Frauenbild der Frühromantik*, Kiel 1991, p. 49.
[125] W. HUMBOLDT, *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*, in ID., *Werke*, in 5 Bänden, hrsg. von A. Flitner und K. Giel, Darmstadt 1960 ss., Bd. I (*Schriften zur Anthropologie und Geschichte*), pp. 268-269.
[126] Ivi, p. 281.
[127] *Ibidem*
[128] Ivi, p. 270.
[129] Ivi, p. 277.

ideale (androginico) che riconduce a perfezione l'umano: «Denn nur die Verbindung der Eigenthümlichkeiten beider Geschlechter bringt das Vollendete hervor […] so befriedigt nur die Verknüpfung beider, oder vielmehr das reine Wesen, abgesondert von allem Geschlechtesunterschied, die Vernunft»[130] («Poiché solo l'unione delle peculiarità dei due sessi produce l'assoluto […] solo il legame di entrambi, o meglio l'essere puro, svincolato da ogni differenza sessuale, appaga la ragione»).

Se nel saggio suddetto Humboldt prospetta solo in linea ideale l'unione tra i sessi quale astratto appagamento della ragione che anela all'unità, nel saggio scritto un anno dopo, *Über die männliche und weibliche Form*, le sue speculazioni in tema di differenza sessuale si raccordano senza possibilità di equivoci con l'ideale androginico del *Mensch*. Tale ideale, in grado di risolvere la polarità uomo/donna, procede, stando ad Humboldt, dall'«astrazione dalle differenze tra i due sessi» alla loro «fusione in un intero»[131]. La «reine Menschlichkeit» alla quale Humboldt si appella è concetto essenzialmente androginico, rappresentando «das Ideal der menschlichen Vollkommenheit»[132] («l'ideale della perfezione umana»). Stando a ciò, il concetto humboldtiano della *reine Menschlichheit*, come logica interferenza tra uomo e donna e saturazione della polarità, non scaturisce dalla semplice giustapposizione di mascolinità e femminilità in un concetto concreto (quale sarebbe quello dell'ermafrodito), ma germina dall'astrazione intellettuale di ogni contrassegno specifico che viene «fuso insieme» («zusammenschmelzt») nell'utopia di una bellezza perfetta, bellezza raggiunta «wenn man das Charakteristische beider Geschlechter in Gedanken zusammenschmelzt, und aus dem innigsten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit die Menschlichkeit bildet»[133] («quando nel pensiero si fondono insieme le caratteristiche dei due sessi, e dallo strettissimo legame tra la pura mascolinità e la pura femminilità si forma l'umanità»).

Dalle argomentazioni finora condotte da Humboldt si evince che l'androginia (concetto al quale ricorriamo noi, evocato dalla *pura umanità*) inficia solo il piano ideale, mentre non trova corrispondenza in alcuna specifica concretizzazione sul piano reale: «Aber eine solche Männlichkeit und Weiblichkeit auch nur aufzufinden, ist unendlich schwer, und in der Erfahrung schlechterdings unmöglich. In der Erfahrung kommt immer der eigentümliche Charakter des Individuums dazwischen»[134] («ma rinvenire una simile mascolinità e femminilità è infinitamente difficile e nell'esperienza reale assolutamente impossibile. Nell'esperienza reale capita sempre di trovare il carattere dell'individuo»). Non incidentalmente, Humboldt dà corpo al suo ideale ricorrendo alla plastica antica e, nella fattispecie, a quelle rappresentazioni dell'antichità che avevano suggerito già a Winckelmann spunti per esprimere l'ideale dell'*indefinita bellezza* – Diana, Apollo, le figlie di Dione o l'Ercole Farnese. Volgendo a conclusione del suo

---

[130] Ivi, p. 287.

[131] Ivi, *Über die männliche und weibliche Form*, p. 296 («Man abstrahire nun entweder von dem Geschlechtscharakter oder man vereinige denselben, so enthält man in beiden Fällen ein Bild des *Menschen* in seiner allgemeinen Natur»).

[132] *Ibidem*

[133] Ivi, p. 297.

[134] *Ibidem*

saggio, Humboldt non si pronuncia in termini univoci sul suo ideale di bellezza assoluta, di umanità perfetta – ovvero non fa riferimento esplicitamente a concetti come androginia o ermafroditismo. Tuttavia, le sue considerazione ci sembrano oltremodo anticipatrici di quello *Streben nach dem Unendlichen* espresso dai Romantici per saturare la ferita tra gli opposti nell'utopia di una rinnovata umanità nel segno dell'androginia. I punti di collimazione tra lo *Streben* romantico all'androginia e il saggio humboldtiano sono più che manifesti laddove Humboldt argomenta sul «limite» reale imposto dalla polarità (concetto, quello del 'limite', con il quale i Romantici non finiscono mai di fare i conti) e del suo superamento nell'ideale:

> Der Geschlechtscharakter ist also eine Schranke anzusehen, welche die männliche und weibliche Schönheit von der idealischen entfernt. […]Überdies ist der Mensch nur, insofern er dem Geschlecht angehört, an diese Schranken gebunden, aber insofern er zugleich die Anlagen zur freien geschlechtslosen Menschheit in sich trägt, davon losgesprochen. Vermöge der letzteren kann er die Vollendung, welche die Gränzen seines Geschlechts ihm versagen, sich durch Freiheit erwerben, und seinen einseitigen Naturcharakter […] zum Ideal ergänzen.[135]

> Il carattere sessuale è dunque un limite che allontana la bellezza maschile e femminile dal suo ideale. […] Oltracciò, l'essere umano è legato a questi limiti solo nella misura in cui appartiene al sesso, ma ne sarà liberato nella misura in cui porta in sé anche la predisposizione alla libera umanità senza sesso. Se riesce nella sua predisposizione, potrà acquisire con libertà la pienezza che gli è negata dai confini del suo sesso e integrare con l'ideale il suo limitato carattere naturale.

Le considerazioni di Wilhelm von Humboldt, inserite nella riflessione antropologica alla quale l'autore dà voce nel *Plan einer vergleichender Anthropologie*, ci sembrano degne di nota non solo in riferimento al dibattito sulla caratteriologia dei sessi, in cui per altro Humboldt si inserisce come voce originale, ma soprattutto per le suggestioni androginiche innescate dal tentativo di armonizzare i due sessi in nome di un più alto ideale di *umanità*, che si profila *in abstracto* come ideale androginico *tout court*. Non già la donna, la sua natura, la sua funzione nel contesto sociale, la sua emancipazione o la sua minorità spronano la riflessione humboldtiana, bensì il presupposto stesso del dibattito inaugurato dalla *querelle des femmes*, quello della polarità naturale tra uomo e donna. Tanto più originale si dimostra Humboldt nella misura in cui si raffrontino le sue posizioni con quelle di illustri contemporanei, tra i quali, per esempio, Schiller. Collaboratore con il grande poeta nella redazione della rivista "Die Horen" e suo frequente corrispondente epistolare negli anni 1794-1797, Humboldt ebbe agio di confrontarsi con Schiller sulla questione della natura delle donne.[136] Ben lontano dalle prospettive di una visione armonica tra i sessi, quale quella prospettata da Humboldt, Schiller aveva annunciato le sue posizioni sulla femminilità già in un componimento satirico del 1788, *Die berühmte Frau. Epistel eines Ehemannes an einen anderen* (*La donna famosa. Lettera di un marito ad un altro*). Ma anche nella poesia del 1796, *Würde der*

[135] Ivi, p. 321.
[136] Cfr. B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 46.

Frauen, alla quale risponderà polemicamente, come vedremo, Friedrich Schlegel in quella sua recensione al *Musenalmanach für das Jahr 1796* che inaugurerà la disputa tra Schiller e gli Jenensi, il poeta non sembra condividere l'ideale dell'armonica unità androginica alla quale si appellava Humboldt nel 1794/95.

La poesia schilleriana *Die berühmte Frau* risulta oltremodo sintomatica del generale atteggiamento assunto dall'etica maschile nei confronti dell'incipiente emancipazione intellettuale verso la quale si avviava la donna di fine Settecento. Lungi dal voler affrontare un discorso sul tema Schiller e la femminilità, per il quale esistono già studi considerevoli,[137] il riferimento alla poesia schilleriana *Die berühmte Frau* ci sembra efficace per veicolare alcune considerazioni sull'atteggiamento dominante a fine Settecento nei confronti dello 'sconfinamento' della donna in sfere di secolare pertinenza degli uomini. La *Donna famosa* della quale Schiller tratteggia un quadro satirico nella sua poesia assurge, infatti, ad emblematica figura della femminilità nella sua fase incipiente di emancipazione. La satira di Schiller traduce il generale disorientamento dell'universo maschile nei confronti di un nuovo genere di femminilità al quale esso riesce a dare un volto solo ricorrendo alla 'deformazione' androginica, quella del tipo del *Mannweib*.

In altri termini, il tipo della donna intellettualmente forte, quale è quella tratteggiata da Schiller nella sua poesia in veste satirica, la scrittrice, la pubblicista e poi la giacobina, innesca nell'immaginario maschile associazioni con l'ibrido, con l'ambiguo. *Les femmes savantes* già sbeffeggiate da Molière in una commedia del 1672 furono sottoposte per due secoli ed oltre al concetto androginico, tutt'altro che lusinghiero, di *femmehomme*; un contrassegno associato, per di più, all'amoralità, alla follia, all'indecenza di donne non più donne, ovvero di donne, per esempio, non più confinabili nell'angusto ricettacolo della *Schöne Seele*, di quella passiva bellezza sentimentale e contemplativa, che era stata specchio della cultura patriarcale e di una moralità codina che aveva ghettizzato l'eterno femminino nei ruoli tradizionali di figlia, moglie e madre.[138] Tuttavia, anche la fervente pietista Susanna von Klettenberg, l'*anima bella* per antonomasia che scortò il giovane Goethe come musa tutelare in un lungo periodo di malattia, sembra appellarsi all'ideale di una saturazione tra gli opposti, laddove asserisce che «le nostre anime non sono né maschio né femmina» («unsere Seele sind weder Mann noch Weib»[139]) Paul Kluckhohn è stato tra i primi ad offrire un'analisi della temperie dell'epoca classico-romantica alla luce degli 'sconfinamenti' del genere maschile e femminile nell'ibridismo androginico.[140] Prescindendo dal tipo del *Kraftweib* portato in auge nelle tragedie stürmeriane come controcanto al *Kraftkerl*, Kluckhohn

---

[137] Cfr. L. KYEONGHI, *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, Diss., Marburg 2003; E. BLOCHMANN, *Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit"*, in "Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung", 10, 1955, pp. 430-437; K. BEYER, *„Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held". Zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers,* Stuttgart 1993.

[138] Cfr. B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 23.

[139] H. FUNCK (Hg.), *Die schöne Seele. Bekenntnisse, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg*, Leipzig 1911, p. 149.

[140] P. KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Tübingen 1922, pp. 304-305.

evidenzia che il «männlicher Frauentypus», il tipo di donna mascolinizzata, si associa al concetto di donna intellettualmente forte, la «akademische Kraftfrau», imbevuta di letture filosofiche, di lingua tagliente e in grado di competere con l'uomo sotto il profilo intellettuale, «una donna con anima da uomo»[141] per i criteri del tempo. Seguire le tracce del nuovo tipo femminile bollato come *Mannweib* risulterà di interesse per la nostra indagine, implicando tale concetto ora il disagio dell'universo maschile nei confronti di una nuova femminilità che risultava perturbante nella sua ambigua interferenza con sfere tradizionalmente maschili, ora il travestimento androginico, comodo o meno, al quale la stessa femminilità ricorse per infrangere il secolare muro di sospetto sul suo ruolo intellettuale.

5. Il tipo del *Mannweib* di fine Settecento

La posa assunta da Schiller nei confronti della donna intellettualmente emancipata di fine Settecento nella poesia *La donna famosa*[142] è satiricamente belligera. L'espediente dell'*Epistola di un marito ad un altro*, annunciata dal sottotitolo, è funzionale al procedimento analitico al quale la voce maschile del componimento ricorre per illustrare al mittente il dramma di un matrimonio, quale è quello suo, con una donna dedita alla scrittura. Ancora lontano dal modello femminile della donna giacobina, stante il fatto che il componimento schilleriano risale al 1788, il ritratto della donna in questione, una scrittrice di successo, si presta a denunciare l'innaturalità di una femminilità che si svincola dalla tradizione.

Nella prima strofa la *vox loquens,* il marito della donna famosa, introduce la descrizione della sua condizione ribaltando il topos della *consolatio*. L'epistola poetica dovrebbe servire, infatti, a consolare un amico che subisce adulterio. Piuttosto che manifestare solidarietà, il consorte della *donna famosa* rivendica il diritto al lamento, e lo fa procedendo *ad absurdum*: l'adulterio non è il male peggiore nel quale può incappare un marito, stante il fatto che il tradimento è per la donna un *habitus* tradizionale. Il male peggiore è invece avere in sposa una donna emancipata, conosciuta in tutta Europa, dedita al suo impegno intellettuale di scrittrice, non più di esclusivo possesso del suo uomo (o al massimo, se adultera, di due uomini contemporaneamente) ma di proprietà di «tutto il genere umano». Ben lungi dal magnificare l'*humanitas* cosmopolita di una donna inserita nella cultura europea, il tradizionalismo del referente lo spinge a deformarne il ruolo; le società culturali diventano ai suoi occhi «stamberghe» nelle quali la sua donna è messa in vendita (l'uso del verbo *feilbieten* rievoca, chiaramente, l'idea della prostituzione):

---

[141] Ivi, p. 304. Anche sul versante maschile Kluckhohn evidenzia lo sconfinamento dei generi, («Das Weiblichwerden der Männer»), caratterizzato da un eccesso di ipersensibilità e sentimentalità, un equivalente maschile della femminile *schöne Seele*.

[142] F. Schiller, *Die berühmte Frau. Epistel eines Ehemannes an einen andern*, in Id., *Werke*, Nationalausgabe gegründet von J. Petersen u.a., Weimar 1943 ss., Bd. I, pp. 196-200. La traduzione della poesia è mia.

Beklagen soll ich dich? Mit Thränen bittrer Reue
Wird Hymens Band von dir verflucht?
Warum? Weil deine Ungetreue
In eines Andern Armen sucht,
Was ihr die deinigen versagen?
Freund, höre fremde Leiden an
Und lerne deine leichter tragen.

Dich schmerzt, daß sich in deine Rechte
Ein Zweiter teilt? - Beneidenswerther Mann!
Mein Weib gehört dem ganzen menschlichen Geschlechte
Vom Belt bis an der Mosel Strand,
Bis an die Apenninenwand,
Bis in die Vaterstadt der Moden,
Wird sie in allen Buden feilgeboten.

Compiangerti dovrei? Maledici con lacrime di profondo pentimento / il vincolo di Imene? / E perché? Perché la tua donna infedele / cerca tra le braccia di un altro / ciò che a lei le tue negano? / Oh amico! ascolta i dolori altrui / e impara a sopportare più facilmente i tuoi! //
Ti addolora dividere con un altro / i tuoi diritti? – Oh uomo degno di invidia! / Mia moglie appartiene all'intero genere umano / Da Belt fino alla spiaggia di Mosel, / fino alla parete degli Appennini, / fino alla patria delle mode, / è in vendita in tutte le stamberghe.

Si rende man mano più chiaro nel corso del componimento quali siano i «dolori» del consorte di una donna famosa; dolori che si riassumo nell'inaudito confinamento del marito in un piano secondario, mentre la consorte acquista un ruolo di preminenza indiscussa, sovvertendo la sua secolare minorità e il principio regolatore di un matrimonio borghese fondato sull'abnegazione attesa dal genere femminile. Di conseguenza, i ruoli tra i coniugi fluttuano e si invertono; non già la donna figura come appendice insignificante al fianco dell'uomo, ma l'uomo di una donna famosa diventa d'improvviso ombra inconsistente:

Dein Weib - Dank den kanonischen Gesetzen! -
Weiß deiner *Gattin* Titel doch zu schätzen.
Sie weiß, *warum*? und thut sehr wohl daran.
Mich kennt man nur als *Ninons* Mann.
Du klagst, daß im Parterr' und an den Pharotischen,
Erscheinst du, alle Zungen zischen?
O Mann des Glücks! Wer einmal das von sich
Zu rühmen hätte! - Mich, Herr Bruder, mich,
Beschert mir endlich eine Molkenkur
Das rare Glück - den Platz an ihrer Linken,
Mich merkt kein Aug', und alle Blicke winken
Auf meine stolze Hälfte nur.

> La *tua* donna – grazie ai principi canonici! – / sa però rispettare il titolo di tua *consorte*. / Non sa perché lo fa ma lo fa molto bene. / Me invece si riconosce solo come marito di *Ninon*[143]. / Ti lamenti del fatto che appena appari in platea / o ai tavoli dove si gioca a faraone tutte le lingue cominciano a sibilare? / Oh uomo felice! Se tutti / potessero gloriarsene! A me, fratello caro, la rara gioia / la dà infine una cura a base di siero[144] – se sto alla sua sinistra, / nessun occhio mi vede e tutti gli sguardi si rivolgono / solo alla mia superba metà.

La satira prosegue tratteggiando la vita quotidiana con una donna nient'affatto intenta ai suoi ruoli di vestale, madre di famiglia e curatrice degli affari domestici: piuttosto che occuparsi del marito e dei figli, la donna famosa si profonde sin dalla prima ora del giorno nella lettura di riviste alla ricerca di «recensioni». L'intento satirico cede il passo al moralismo; snaturata deve apparire ai lettori borghesi una donna che lascia strillare in lontananza i pargoli, senza che distolga l'attenzione dalle sue carte:

> Kaum ist der Morgen grau,
> So kracht die Treppe schon von blau und gelben Röcken,
> Mit Briefen, Ballen, unfrankierten Päcken,
> Signiert: An die berühmte Frau.
> Sie schläft so süß! - Doch darf ich sie nicht schonen.
> »Die Zeitungen, Madam, aus Jena und Berlin!«
> Rasch öffnet sich das Aug' der holden Schläferin,
> Ihr erster Blick fällt - auf Recensionen.
> Das schöne blaue Auge - mir
> Nicht einen Blick! - durchirrt ein elendes Papier,
> (Laut hört man in der Kinderstube weinen)
> Sie legt es endlich weg und fragt nach ihren Kleinen.

> Albeggia appena / e già le scale scricchiolano di blu e gialle sottane, / che portano lettere, pacchi e pacchetti non affrancati, / indirizzati: alla donna famosa. / Lei dorme così soavemente! – Io però non posso proteggerla. / «Le riviste, Madame, da Jena e da Berlino!» / All'istante si aprono gli occhi della leggiadra dormiente, / e il suo primo sguardo cade – sulle recensioni. / Il bell'occhio blu non mi degna – di uno sguardo! – va vagando su un misero foglio, / (forte si ode piangere dalla stanza dei bambini) / alla fine lo mette via e chiede dei suoi piccoli.

I toni della *Klage* satirica proseguono in rapidi e incisivi bozzetti di vita coniugale, nella quale l'uomo è costantemente mortificato dallo «spirito» («Geist») della donna al suo fianco; una proprietà, quella dell'intelletto, che come un sortilegio funesto spezza l'incanto dell'armonia coniugale, tramutando la leggiadra figura dell'amata in perturbante presenza maschile. Nelle ultime tre strofe, infatti, la *donna famosa* figura come *monstrum* ermafrodito, «Zwitter»:

---

[143] Il riferimento è alla dotta francese Ninon de l'Enclos (1620-1705) già satireggiata da Rousseau nell'*Emile* come "donnauomo". Per una interpretazione della poesia cfr. L. KYEONGHI, *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten*, cit., pp. 74 ss.

[144] La *Molkenkur* indica una cura a base di siero di latte (*Molke*). Nel diciottesimo e diciannovesimo secolo fu particolarmente in auge, consigliata per curare la tubercolosi e malattie di infiammazione intestinale. Il riferimento nella poesia allude probabilmente all'irritazione provocata dal contegno della moglie, alla quale l'interessato dà sollievo ricorrendo alla *Molkenkur*.

Und nun erscheint - o, mög' ihn Gott verdammen! -
Ein großer Mann - ein schöner Geist.
Der große Mann thut eine That! - und reißt
Mein Kartenhaus von Himmelreich zusammen.

Wen hab' ich nun? - Beweinenswerther Tausch!
Erwacht aus diesem Wonnerausch,
Was ist von diesem Engel mir geblieben?
Ein starker Geist in einem zarten Leib,
Ein Zwitter zwischen Mann und Weib,
Gleich ungeschickt zum Herrschen und zum Lieben;
Ein Kind mit eines Riesen Waffen,
Ein Mittelding von Weisen und von Affen!

E ora appare – voglia Iddio maledirlo! – / un grande uomo – un bello spirito. / Il grande uomo compie un'azione – e strappa / il mio castello di carta dal regno dei cieli. // Chi ho io ora al mio fianco? – Bello scambio degno di compianto! / Desto da questa estasi di gioia, / che cosa mi è rimasto di quell'angelo? / Uno spirito forte in un tenero corpo, / un ibrido tra uomo e donna, / maldestro al contempo a reggere e ad amare, / un fanciullo con armi da gigante, / una cosa a metà tra il saggio e la scimmia.

Le espressioni impiegate da Schiller nei cinque versi conclusivi della sua satira sarebbero sufficienti a sigillare il senso di ogni ulteriore discettazione su quell'ambiguo processo che indusse a fine Settecento l'universo maschile a deformare la femminilità emancipata nell'ibrido mostruoso, nell'ermafrodito perturbante del *Mannweib*. «Lo spirito forte in un tenero corpo» costituisce, infatti, non già una perissologia, ma un'antilogia: l'intelletto esclude a priori il tenero corpo. Di conseguenza, il *mixtum compositum* di 'spirito forte' e 'femminilità' si rivela come un'unione impropria della natura, come un «ibrido» perturbante. Al perturbamento l'etica maschile reagisce con scetticismo e sarcasmo («una cosa a metà tra il saggio e la scimmia»): la donna intellettualmente emancipata è in possesso solo dell'arma ('lo spirito forte') della quale, a differenza dell'uomo, non sa ancora fare buon uso («un fanciullo con armi da gigante»). Tale forzata commistione si rivela poi non già come potenziamento della sua natura, bensì come depotenziamento: la femminilità della donna è compromessa, senza che tuttavia ne venga un qualche utile, rivelandosi «maldestra al contempo a reggere e ad amare».

Nonostante il relegamento tradizionalista della donna nel suo ruolo strettamente borghese di madre e moglie, per la quale è tabuizzata ogni forma di emancipazione intellettuale (si vedano oltre alla poesia *Die berühmte Frau*, anche le poesie *Würde der Frauen* e il *Lied der Glocke*), nonché alla gerarchia tra *dignità* (maschile) e *grazia* (femminile) espressa dal saggio *Armut und Würde*, i drammi schilleriani offrono spazio considerevole a menti politiche e guerriere femminili (si pensi a Maria Stuarda e

Johanna), sufficienti a sovvertire l'ideale della donna borghese della *Goethezeit*.[145] Il modello dalle suggestioni androginiche della donna-guerriera e mente politica, si muove, a differenza di quello del *Mannweib*, sull'onda lunga di una tradizione letteraria consolidata, sulla quale torneremo in seguito. Il modello androginico del *Mannweib* del quale qui invece argomentiamo germina come risposta all'incipiente emancipazione culturale della donna di fine Settecento, alla quale l'etica maschile reagisce con scetticismo e, come abbiamo appena osservato, con quel certo raccapriccio che denuncia il lato perturbante del fenomeno.[146]

L'accezione negativa attribuita al *Mannweib* si associa non solo alla donna intellettualmente impegnata nella sua attività di scrittrice, come avviene nel caso della poesia schilleriana che abbiamo scelto ad emblema, ma anche ad ogni forma di femminilità nella quale si individuino segni di autonomia e di forza intellettuale tali da competere con il mondo maschile. Dietro la facciata del *Kraftweib* stürmeriano, la contessa Orsina nell'*Emilia Galotti* di Lessing sembra assurgere a *tableau vivant* del tipo androginico della donna intellettualmente forte. A differenza di Marwood, furia crudele per amore ferito nella *Miss Sara Sampson*, più prossima al modello del *Kraftweib*, Orsina sembra incarnare più da vicino il tipo del *Mannweib*: la sua mente androgina, intellettualmente concorrenziale con l'universo maschile («filosofa» viene definita da Marinelli con certo timore), suscitano nell'osservatore e soprattutto nel Principe di Guastalla, del quale Orsina è innamorata, la reazione prima registrata nel componimento schilleriano: raccapriccio e ostilità. Il modo sprezzante col quale Orsina tratta il ministro cortigiano Marinelli; l'audacia di gridare nella casa del Principe «il principe è un assassino», scoprendo senza timore l'intrigo omicida; la lenta, sapiente rivelazione ad Odoardo della sua disgrazia familiare per crearsi un alleato, per armargli la mano, tutto fa di Orsina il primo personaggio rivoluzionario del dramma tedesco.[147] Come già osservato da Inge Stephan, la scena iniziale del dramma, nella quale il Principe raffronta il ritratto di Orsina con quello di Emilia, suggerisce l'ostilità (tradotta poi in disprezzo per la sembianza fisica di Orsina) verso tratti chiaramente non femminili[148]: nel ritratto di Orsina il Principe vede ciò che conosce, l'«aria superba e sprezzante che sfigurerebbe persino una Grazia» («jene stolze, höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde»[149]), la piega delle labbra in forma di «ghigno» («Grimasse») denigratore. La contrapposizione tra la Grazia e Orsina non allude alla classica dialettica 'grazia *vs* furia', ma enuncia chiaramente l'impossibilità di identificare come femminile una donna che dimostra di avere strutture intellettuali forti e di

---

[145] Cfr. M. KOMMERELL, *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist und Hölderlin,* Frankfurt a.M. 1962, pp. 132-174.

[146] Tra le diverse indagini, spiccano per precisione la monografia di I. STEPHAN, *Inzenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechtsrollen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Wien 2004 (nel contesto della nostra argomentazione cfr. pp. 13-52), nonchè l'indagine di S. BOVENSCHEN, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1979 (cfr. pp. 55 ss.).

[147] Cfr. L. VINCENTI, *L'opera drammatica di Lessing*, Torino 1938, pp. 174 ss.

[148] I. STEPHAN, *Inzenierte Weiblichkeit*, cit., p. 15.

[149] G.E. LESSING, *Emilia Galotti*, in *Werke*, hrsg. von H. Göpfert, München 1971, Bd. II, p. 132.

servirsene per competere con l'universo maschile (si veda il richiamo alla superbia sprezzante che indica da parte di Orsina non solo un atteggiamento di parità nei confronti dell'universo maschile ma anche di aperta sfida). Con ciò, il Principe neutralizza la femminilità di Orsina, rivolgendo la sua attenzione al modello borghese, e canonico, della donna virtuosa Emilia.

La lucidità delle parole di Orsina in quel dialogo con Marinelli nel quarto atto della tragedia si rivela oltremodo sintomatica dell'autocoscienza della femminilità emancipata in un universo ancora immaturo ad accogliere il criterio della parità dei sessi, e che rispondeva piuttosto ad ogni tentativo di parità sottraendo al tipo di donna emancipata la sua femminilità per neutralizzarla attraverso il concetto negativo, e androginico, del *Mannweib*. Orsina è consapevole del fatto che alla sua mente androgina l'universo maschile reagisce con l'arma del disprezzo, e lo dimostra in dialogo con Marinelli. Questi, infatti, posto davanti all'affilata facoltà di giudizio di Orsina, mormora tra sé e sé con preoccupazione: «era proprio vero quello che temevo» – alludendo alla natura anfibia della mente dell'interlocutrice – «che voi siete una vera filosofa». Orsina sa che questo suo essere «una vera filosofa», ovvero una mente intellettualmente forte, comporta la disintegrazione del suo lato femminile; constata infatti con cinica amarezza il dato di fatto che nel contesto della sua epoca «una donna che pensa è altrettanto disgustosa di un uomo che s'imbelletta»:

> MARINELLI *(vor sich).* O weh! wie wahr ist es, was ich fürchtete!
> ORSINA Was murmeln Sie da?
> MARINELLI Lauter Bewunderung! - Und wem ist es nicht bekannt, gnädige Gräfin, daß Sie eine Philosophin sind?
> ORSINA Nicht wahr? - Ja, ja, ich bin eine. - Aber habe ich mir es itzt merken lassen, daß ich eine bin? - O pfui, wenn ich mir es habe merken lassen, und wenn ich mir es öfterer habe merken lassen! Ist es wohl noch Wunder, daß mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten. - Nun, worüber lach ich denn gleich, Marinelli? - Ach, jawohl! Über den Zufall! daß ich dem Prinzen schreibe, er soll nach Dosalo kommen; daß der Prinz meinen Brief nicht lieset und daß er doch nach Dosalo kömmt. Ha! ha! ha! Wahrlich ein sonderbarer Zufall! Sehr lustig, sehr närrisch! - Und Sie lachen nicht mit, Marinelli? - Mitlachen kann ja wohl der gestrenge Herr der Schöpfung, ob wir arme Geschöpfe gleich nicht mitdenken dürfen. - *(Ernsthaft und befehlend.)* So lachen Sie doch![150]

> MARINELLI (*a parte*) Ahimè! Era proprio vero quello che temevo!
> ORSINA Cosa state mormorando?
> MARINELLI Solo parole d'ammirazione! E chi non sa, del resto, contessa, che voi siete una vera filosofa?
> ORSINA Non è vero? Sì, sì lo sono. Ma si nota anche ora che lo sono? Oh povera me, se l'ho lasciato capire anche altre volte! E poi mi meraviglio che il principe mi disprezzi? Come può un

[150] Ivi, p. 181

> uomo amare una creatura che pretende anche di pensare, a suo dispetto? Una donna che pensa è altrettanto disgustosa di un uomo che s'imbelletta. Una donna deve ridere, e non fare altro che ridere, per mantenere sempre di buon umore il severo signore del creato. Ebbene, vediamo su che cosa si può ridere subito, Marinelli? Ah, ecco: sulla coincidenza: io scrivo al principe perchè venga a Dosolo; il principe non legge la mia lettera ma viene a Dosolo lo stesso! Ah! Ah! Proprio una strana coincidenza! Veramente comica! Divertentissima! E voi non ridete, Marinelli? Il severo signore del creato può ridere con noi, no? Anche se noi, povere creature, non siamo certo all'altezza di pensare con lui (seria e imperativa). E ridete anche voi, avanti![151]

Il dibattito sulla caratteriologia dei sessi di fine Settecento rispecchia il cambiamento del tessuto sociale dell'epoca, all'interno del quale la donna, seppur in forma assai graduale, si inserisce come libera pensatrice e autrice. È fatto già noto che la scrittura femminile di lingua tedesca fino al diciassettesimo secolo risuona come una nota assai flebile, della quale si ha traccia perlopiù in contesti ristretti, come quello della letteratura religiosa o autobiografica. Il monito paolino (1 Cor, 14.34) "*mulieres in ecclesiis taceant*" sembra aver condizionato, se non legittimato, il silenzio della donna nella cultura dell'epoca barocca e, fino a Settecento inoltrato, le conseguenti restrizioni di pubblicazione, nonché la sua esclusione dai dibattiti filosofici, teologici e letterari.[152] Marginalizzata come frutto di puro dilettantismo, la scrittura femminile tarda ancora, fino all'Ottocento, ad inserirsi a pieno titolo nel *mare magnum* di generi, forme, contenuti di cui disponeva, forte di una lunga tradizione, quella maschile. Nel suo *Grundriß des Familienrechts*, Fichte pontifica non solo sulla scelta dei contenuti e dei generi della scrittura femminile, ma anche sul ruolo della femminilità nel contesto sociale. Quanto alla sua posizione all'interno del dibattito sulla caratteriologia dei sessi, il filosofo si attiene, come è noto, al paradigma tradizionalista e patriarcale della famiglia fondata sul matrimonio, cellula sociale retta dal principio gerarchico della dialettica tra una forza attiva (l'uomo) e una passiva (la donna). Ben lungi dalle considerazioni che Franz von Baader, e sulla sua scorta Schlegel, esprimerà più tardi sul matrimonio come specchio terreno della *ewige Vereinigung* celeste, per mezzo del quale l'uomo presagisce l'unità androginica dalla quale discende, Fichte prospetta del matrimonio un'idea ben precisa, fondata non solo sulla rigida polarità tra i sessi, ma anche sulla sottomissione di una parte rispetto all'altra: «In dem Begriffe der Ehe liegt die unbegrenzte Unterwerfung der Frau unter den Willen des Mannes»[153] («Appartiene al concetto del matrimonio l'illimitata sottomissione della donna al volere dell'uomo»). Ancora più interessanti suonano alcune considerazioni del filosofo in merito alla femminilità emancipata dedita alla scrittura. Confinata nell'inutilità di opere rivolte solo ad altre donne, la scrittura femminile non dovrebbe aspirare secondo Fichte né alla filosofia né alla scienza, costituendo tali ambiti un dominio indiscutibilmente esclusivo della scrittura maschile. Su tale punto, come vedremo, Karoline von Günderrode adergerà la sua nuova coscienza di scrittrice dedita a generi preclusi alla femminilità. Ma sentiamo le parole di Fichte da un celebre passo del *Grundriß des Familienrechts*:

---

[151] Trad. it. di N. Saito (*Emilia Galotti*, Torino 1961, p. 60).
[152] Cfr. B. BECKER-CANTARINO, *Genderforschung und Germanistik*, cit., p. 207.
[153] J. G. FICHTE, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Hamburg 1960, p. 320.

> Noch ein paar Worte über die Begierde der Weiber, Schriftstellerei zu treiben, die sich unter ihnen immer weiter verbreitet. Es lassen sich nur zwei Zwecke der Schriftstellerei denken; entweder, neue Entdeckungen in den Wissenschaften der Prüfung der Gelehrten vorzulegen; oder der, das schon Bekannte, und Ausgemachte durch populäre Darstellungen weiter zu verbreiten. – Entdeckungen können die Weiber nicht machen […] Populäre Schriften für Weiber, Schriften über die weibliche Erziehung, Sittenlehre für das weibliche Geschlecht, als solches können die Weiber zweckmäßigsten schreiben […] Es versteht sich, dass die Verfasserin dann auch als Weib schreiben, und in ihrer Schrift, als Weib, nicht als ein über verkleideter Mann erscheinen müsste.[154]
>
> Ancora qualche parola sulla bramosia delle donne di intraprendere la scrittura, che tra di loro va sempre più estendendosi. Ci sono due scopi ai quali si pensa per la scrittura: o sottopone al vaglio dei dotti nuove scoperte nelle scienze; oppure divulga ciò che è già noto e certo in esposizioni per la gente comune. – Di scoperte le donne non sanno farne. […] In scritti popolari per donne, in scritti sull'educazione delle donne, nella filosofia morale per il sesso femminile, in questi ambiti le donne possono scrivere in modo del tutto opportuno. […] Viene da sé che l'autrice debba scrivere come donna e nei suoi scritti debba comparire come donna, e non travestita da uomo.

Ai limiti imposti dalle censure della tradizione, la scrittura femminile dell'età classico-romantica risponderà ricorrendo a «strategie sovversive»[155], quali per esempio l'impiego di pseudonimi maschili per camuffare la propria identità – si veda il caso di Günderrode che ricorre all'espediente di pseudonimi neutri per le prime pubblicazioni, censurando la propria identità femminile sotto il nome androgino di *Tian* e *Jon*.

[154] Ivi, p. 348.
[155] Cfr. B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 61.

6. «*Das tiefste Mysterium der menschlichen Natur*». L'androginia secondo Franz von Baader

La rilevanza di Franz von Baader per lo sviluppo del motivo androginico nel romanticismo tedesco è stata rimarcata dagli studiosi da lungo tempo.[156] Già Ricarda Huch aveva individuato nell'insegnamento baaderiano un momento nodale per l'evoluzione del motivo stesso, nonché per le suggestioni da esso esercitate sui romantici.[157] Avendo con la sua opera rivitalizzato l'insegnamento di Böhme e della teosofia secentesca, tanto da conquistarsi l'appellativo di 'Boehmius redivivus', Baader fece da ponte tra i romantici e il pensiero böhmeano-teosofico sul tema dell'androgino, qualificandosi, a buon diritto, come «der bedeutendste Wiederentdecker der ältesten mystischen und theosophischen Traditionen der deutschen Geistesgeschichte»[158]. Attraverso le sue speculazioni fu data occasione ai contemporanei per una riflessione sul tema dell'androginia in chiave antropologica, teologica e filosofica.[159]

L'influenza dell'autore sui romantici tedeschi è testimoniata, d'altra parte, dalla copia di amicizie che legarono Baader a quasi tutte le personalità di rilievo del suo tempo. Medico di professione, sulle orme del padre, egli si avviò nel 1785 in un percorso di ricerca che avrebbe lasciato inesplorati pochi campi: dalla teologia alla filosofia, dall'alchimia alla cabala, dall'economia alla politica, dall'omeopatia al magnetismo – si coniugava altresì con la varietà dei suoi interessi anche quell'intima irrequietezza spirituale, testimoniata dai diari ch'egli condusse con meticolosità sin dalla giovinezza.[160]

Fu amico di Lavater, di Alexander e Wilhelm von Humboldt negli anni di studio alla *Bergakademie* di Freiberg, nella quale si formò, approdandovi appena qualche anno prima che vi giungesse Novalis. Dal 1792, l'anno della sua partenza per l'Inghilterra, nella quale avrebbe soggiornato fino al 1796, Baader andò concentrando i suoi interessi sul doppio binario della mistica e dell'economia, interessi che, se di natura discordante, avrebbero continuato a scortarlo anche negli anni seguenti – grazie allo studio di Adam Smith avviato in questi anni, l'autore acquisì, infatti, quelle competenze che gli sarebbero tornate utili in seguito nella sua attività di funzionario alle dipendenze dei reggenti bavaresi. Il ritorno dall'Inghilterra coincise con gli anni più proficui per il confronto spirituale con i massimi esponenti della nuova e della vecchia generazione. Amico di Jacobi, Claudius, Fichte, Schelling, come poi dei fratelli Schlegel, Tieck, Schleiermacher, Novalis, Ritter, Schubert, Hegel, Steffens, frequentatore dei salotti berlinesi, specie quello di Rahel von Varnhagen tra il 1810 e il 1820, Baader ebbe agio di dare voce alle sue speculazioni mistico-filosofiche e di diffonderle tra i contemporanei.

---

[156] Tra i contributi che si sono concentrati specificamente sul motivo dell'androginia nelle speculazioni di Franz von Baader rimando a E. Benz, *Adam. Der Mythos vom Urmenschen*, München 1995 (il quale sintetizza a grandi linee le molteplici suggestioni offerte dal motivo nel pensiero di Baader) e all'ampia ed esauriente monografia di B. Sill, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz nach Franz von Baader*, Regensburg 1986.

[157] Cfr. R. Huch, *Blütezeit der Romantik*, cit., pp. 268 ss.

[158] E. Benz, *Der Mythus vom Urmenschen*, cit., p. 209.

[159] *Ibidem.*

[160] Cfr. D. Baumgardt, *Franz von Baader und die philosophische Romantik*, Halle 1927, pp. 21 ss.

Notoriamente, le sue opere maggiori, i *Fermenta cognitionis* (1822-1825) e la *Spekulative Dogmatik* (1828-1838), furono scritte dall'autore in vecchiaia, quando la diffusione dei contenuti era già avvenuta per via orale nei cenacoli romantici.

Tra le diverse ragioni che indussero Baader ad occuparsi della sessualità umana, una in particolare sembra averlo spronato in modo considerevole: l'insufficienza di trattazioni sull'argomento.[161] Consapevole che il «più profondo mistero della natura umana» non aveva trovato largo spazio in trattazioni filosofiche o teologiche, Baader si inserisce nel contesto dell'ampio dibattito sulla caratteriologia dei sessi di fine Settecento con l'ambizione di estendere la riflessione sulla polarità dei sessi oltre il ristretto ambito dell'interesse sociologico e di costume:

> Aber die Gebundenheit der religiösen Dichter und Künstler am materialistischen Vorstellungen zeigt sich am auffallendsten in der Art und Weise, wie sie das Geschlechtsverhältnis im Menschen fassen und darstellen, womit sie indes nur beweisen, dass ihnen das Verständnis über dieses tiefste Mysterium der menschlichen Natur von den Theologen und Philosophen freilich aus dem Grunde nicht geöffnet worden ist.[162]

> Ma il fatto che i poeti religiosi e gli artisti siano vincolati ad idee materialistiche si dimostra nel modo più appariscente attraverso il come essi esprimono e rappresentano il rapporto sessuale dell'essere umano, testimoniando al contempo soltanto che la comprensione di questo profondissimo mistero della natura umana certamente non è stato loro svelato fino in fondo dai teologi e dai filosofi.

L'urgenza di un'indagine sulla relazione tra i sessi in chiave mistica e filosofica, onde sottrarla all'angusto ricettacolo del più nudo materialismo, costituisce l'abbrivo alla filosofia erotica di Franz von Baader – fino alla sua epoca, artisti e poeti, come l'autore lamenta nel passo summenzionato, non avevano avuto occasione di un confronto religioso-filosofico con il nodo della sessualità umana. A suddetta mancanza Baader risponde con la sua opera.

Il maestro indiscusso al quale Baader si appella è certamente il teosofo secentesco Jakob Böhme. Le disquisizioni del mistico di Görlitz sulla condizione primeva dell'essere umano, prima che esso fosse diviso in uomo e donna, danno sostegno a Baader per indagare il motivo della sessualità umana sin dalle radici, giungendo a conclusioni del tutto personali. Laddove per Böhme l'Adamo androgino non era né uomo né donna, bensì «eine Jungfrau», per Baader il non essere né uomo né donna dell'uomo primevo si risolve in un potenziamento del *mixtum compositum*, ovvero traduce la doppia

---

[161] B. SILL, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz*, cit., p. 173.

[162] F. BAADER, *Über den verderblichen Einfluss, welchen die rationalistisch-materialistischen Vorstellungen auf die höhere Physik, so wie auf die höhere Dichtkunst und die bildende Kunst noch ausüben*, in ID. *Gesammelte Werke*, hrsg. von F. Hoffmann, Leipzig 1851, Bd. III, p. 301. Da qui in poi citiamo le singole opere da questa edizione con sigla *GW* seguita dal numero del volume e delle pagine). Le traduzioni sono mie.

[162] Cfr. BENZ, *Der Mythos vom Urmenschen*, cit., pp. 120 ss.

complementarità della sua natura: l'essere «uomo *e* donna»[163]. Fu altresì rilevante per la speculazione sull'androginia edenica l'influenza esercitata dalla tradizione alchemica e cabalistica, alla quale Baader si accostò a partire dal 1796.[164]

Le riflessioni baaderiane sul tema dell'androgino ruotano attorno a precisi assi speculativi: 1) la riflessione sull'insegnamento böhmeano relativo al tema dell'Adamo androgino; 2) la rilettura del *Genesi* per corroborare la tesi dell'androginia adamitica; 3) il tentativo di coniugare all'interpretazione del *Genesi* anche le teorie sofianiste; 4) le considerazioni sull'androginia di Cristo e il suo valore per la redenzione dell'essere umano scisso in maschile e femminile dopo il peccato originario; 5) le teorie sul matrimonio come ipostasi terrena dell'androginia edenica. I diversi spunti di riflessione subirono influenze molteplici: da Jakob Böhme a Friedrich Oetinger, da Gregorio di Nissa e Scoto Eriugena passando per Meister Eckart, Tauler, Paracelso, Valentin Weigel, Angelus Silesius, Kuhnrath, fino a Saint Martin, Gottfried Arnold e i Rosacrociani. La tradizione cabalistica sul tema dell'*Urmensch* androgino, della quale la cultura occidentale si era fatta retaggio da Leone Ebreo in poi, acquistò in Baader preminenza indiscussa – come nota Baumgardt, laddove per Fichte, Schopenhauer, Hegel, Schleiermacher la religiosità ebraica era rimasta sullo sfondo, Baader ebbe più volte occasione di professare con convinzione l'importanza della grande letteratura religiosa ebraica e di coniugarla con le sue speculazioni.[165]

Nonostante la *poikilia* delle influenze, le speculazioni baaderiane sul tema dell'androginia sarebbero state impensabili senza lo studio di Jakob Böhme. In Böhme Baader riconobbe il maestro *par excellence*, per il quale manifestò interesse nel corso di tutta la sua vita, progettando una riedizione dei suoi scritti con commento e contribuendo attraverso la diffusione del suo pensiero alla *Böhme-Renaissance* romantica. Lo studio di Böhme fu inaugurato negli anni di frequentazione della *Bergakademie* di Freiberg e coincise con il contemporaneo interessamento per il teologo e teosofo Friedrich Oetinger (1702-1782). Anche in Oetinger, per altro, è dato rinvenire il recupero integrale del motivo androginico secondo il paradigma teosofico inaugurato da Böhme, con una più esplicita componente soteriologica in seno al motivo stesso: la riconquista dell'unità androginica perduta con il peccato originario sarebbe avvenuta attraverso l'opera redentrice di Cristo. Nel suo *Biblisches und emblematisches Wörterbuch* (1749) Oetinger aveva già espressamente assegnato all'*Urmensch* edenico natura androgina ispirandosi proprio a Jakob Böhme. Alla voce "Adam" del suo *Wörterbuch* si legge infatti:

> Nun stellt uns Jakob Böhm, ein Prophet unserer Zeit, und vielleicht der Engel des ewigen Evangelii, […] daß Adam in Engels-Gestalt geschaffen worden. Wahr ist, daß er einzel und allein, nicht sogleich separirt von Eva, geschaffen worden. Das Weib war

---

[163] H. DIERKES, *Baader und Böhme. Der anthropologische Standpunkt*, in *Die Philosophie, Theologie und Gnosis Franz von Baaders. Spekulatives Denken zwischen Aufklärung, Restauration und Romantik*, hrsg. von P. Koslowski, Wien 1993, pp. 243-272, qui p. 258.

[164] Cfr. A. HÖLSCHER, *Das Urpoem des Menschen. Eine kritische Betrachtung über Kunst und Ästhetik bei Franz von Baader*, Frankfurt a.M. 2001, pp. 102 e ss.

[165] D. BAUMGARDT, *Franz von Baader*, cit., p. 36.

> anfangs die Herrlichkeit des Manns, in Adam aber nicht separirt, sondern in ihm als ein Lichts-Glanz. […] Adam sey in seiner ersten Schöpfung gewesen, wie wir in der Auferstehung.[166]

> Jakob Böhme, un profeta dei nostri tempi, e forse l'angelo dell'eterno vangelo, ci dice che Adamo fu creato in sembianza angelica. È vero ch'egli fu creato singolo e unico, e tuttavia non separato da Eva. La donna era all'origine la magnificenza dell'uomo, e non era separata da Adamo ma era in lui come fulgida luce […] e come Adamo nella sua prima creazione, così saremo anche noi con la resurrezione.

Laddove Oetinger individua in Böhme il «profeta» della sua epoca, l'«angelo dell'eterno vangelo», Baader ne esalta il valore di «geniale ricercatore», e a lui si rivolge nondimeno per avvalorare i presupposti delle sue speculazioni in merito sull'androginia:

> Wenn der Begriff einer animalisch-androgynen Natur des Menschen oder seiner paradiesischen nicht schon a priori von der Philosophie zurückgewiesen werden kann und darf, so lohnt es, sollte ich denken, wohl der Mühe, nachzusehen, wie J. Böhme diesen Begriff costruiert [...] Dieser geniale Forscher nennt zwar den inneren (geistlichen, englischen) Leib [...] das Weib, und den äußern Leib den Mann (die Jungfrau und den Jüngling), und sagt, daß der Mensch nach paradiesischem Rechte durch Konjunction beider sich hätte fortpflanzen können. (*Fermenta cognitionis*, *GW* II: 315)

> Se il concetto di una natura animale-androgina dell'uomo o della sua condizione paradisiaca non può essere postulato a priori dalla filosofia, varrà la pena, credo, vedere come Böhme ha costruito questo concetto. […] Questo ricercatore geniale chiama, infatti, il corpo interiore (spirituale, angelico) […] la femmina; mentre quello esteriore l'uomo (la *Jungfrau* e lo *Jüngling*); e dice che l'uomo, secondo le leggi del paradiso, avrebbe potuto procreare attraverso la congiunzione dei due.

A differenza di Böhme, Baader si accosta al *Genesi* non già con intenti esegetici, bensì per rintracciare la chiave utile a ricomporre il mosaico della creazione. La «Tiefenhermeneutik»[167] baaderiana sul testo biblico è finalizzata, pertanto, ad indagare il mistero della sessualità umana; come nota Sill: «tutto ciò che Baader aveva da dire sul tema della sessualità umana, lo ha detto nel corso di un processo di speculazione filosofica condotto strettamente con la parola della Sacra Scrittura»[168]. Avendo riconosciuto nella sessualità «il profondissimo mistero della natura umana», Baader è convinto che sondando tale enigma con l'ausilio della Sacra Scrittura sarebbe giunto al mistero della creazione.

Come già Böhme, e prima di lui i cabalisti, Baader sviluppa le sue argomentazioni sull'androginia partendo dalle contraddizioni interne del passo del *Genesi* relativo alla creazione di Adamo. Nelle sue *Bemerkungen über das zweite Capitel der Genesis* (*Osservazioni sul secondo capitolo del Genesi*) Baader riflette sulla contraddizione tra il

---

[166] F. OETINGER, *Biblisches und emblematisches Wörterbuch*, Heilbronn 1776, p. 18.
[167] B. SILL, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz*, cit., p. 175.
[168] Ivi, p. 176.

primo e il secondo capitolo del *Genesi*, contraddizione sulla quale, come si è osservato in precedenza, si è fondata la lettura cabalistica e teosofica relativa all'*Urmensch* androgino:

> Das erste Capitel der Genesis scheint bekanntlich dem ihm folgenden darin zu wiedersprechen, dass in dem ersten der Mensch als Einer (als ein Individuum) geschaffen erscheint […] wogegen im zweiten Capitel der Urstand des Weibes aus dem bereits fertigen und allein geschaffen gewesenen Adam beschrieben und zugleich gesagt wird, dass Gott das Alleinsein des letzteren nicht gut fand. (*Bemerkungen über das zweite Capitel der Genesis, GW* VII: 225)

> Il primo capitolo del Genesi sembra contraddire, notoriamente, quello seguente: nel primo l'uomo appare creato come Uno (come un individuo) […] mentre nel secondo capitolo si descrive l'origine della donna da un Adamo già formato e creato da solo, e al contempo viene detto che Dio non trovava cosa buona che l'uomo fosse solo.

L'abbrivo alle speculazioni sull'androgina adamitica è offerto dal presupposto della *Gottesebenbildlichkeit*, ovvero dal postulato biblico dell'uomo creato come *imago dei* (Gen., 1,26). Che l'uomo sia stato creato ad immagine e somiglianza di Dio, presuppone che compartecipi della natura divina, intesa come 'assoluto indivisibile': «Der Begriff des Absoluten ist der des Einen, Unum, nicht der abstracten unitas, […] von dem […] Untheilbaren, als dem Individuum par excellence»[169] («il concetto dell'assoluto è quello dell'Uno, *unum*, non di un'unità astratta […] dell'indivisibile, come individuo par excellence»). Il compito dell'umanità postadamitica, di conseguenza, sarà quello «di essere nel mondo e per il mondo immagine di Dio, […] come *μικρόθεος*» («Bild Gottes in der Welt und für die Welt zu sein […] als *μικρόθεος*»[170]).

L'uomo creato ad immagine di Dio non può che essere androgino. Una condizione, quella dell'androginia, perduta dopo la caduta nel peccato e alla quale l'umanità deve mirare come alla più esclusiva possibilità di riscatto dalla sua caduta. In tal senso, il ritorno all'*imago Dei* viene indicato da Baader in termini di «originario destino dell'uomo» («ursprüngliche Bestimmung des Menschen»[171]), la più alta «Sendung»[172] («missione») dell'umanità. Con ciò, le speculazioni sull'androginia in Baader acquistano valore non solo mistico (come nel caso di Böhme), ma soprattutto antropologico: «dass ohne den Begriff der Androgyne der Centralbegriff der Religion, nemlich jener des Bildes Gottes unverstanden bleibt»[173] («chè senza il concetto dell'androginia, il concetto centrale della religione, ovvero quello dell'*imago dei*, rimane incompreso»).

Ripercorrendo la storia della creazione dell'uomo offerta dal *Genesi,* e coniugando la sua lettura a quella precedente del teologo di Görlitz, Baader attibuisce alla creatura edenica, Adamo, natura androgina. La *Sophia celeste*, a differenza di Eva, non costituisce secondo lui, come già secondo Böhme, un'entità indipendente e separata da Adamo, ma

---

[169] F. BAADER, *Fermenta cognitionis*, *GW* II: 347-348.
[170] ID., *Speculative Dogmatik*, *GW* VII: 226.
[171] ID., *Socialphilosophische Aphorismen aus verschiedenen Zeitblättern*, *GW* V: 256.
[172] ID., *Vorlesung über die spekulative Dogmatik*, *GW* VIII: 201.
[173] ID., *Über den verderblichen Einfluss, welchen die rationalistisch-materialistischen Vorstellungen auf die höhere Physik, so wie auf die höhere Dichtkunst und die bildende Kunst noch ausüben*, *GW* III: 303-304.

a lui consustanziale: la *sposa celeste* Sophia «non era, come Eva, attorno a lui ma in lui». («nicht wie Heva um ihn, sondern in ihm war»[174]). Rispetto alla lettura di Böhme, Baader drammatizza il momento della *scelta* di Adamo. Stando alla sua intepretazione, Adamo fu posto sin dal principio nella condizione di poter scegliere, se cancellare in sé ogni traccia di dualismo, oppure scindere in sé le due parti costitutive: "posse mas et foemina fieri". Il momento cruciale della scelta avviene allorché Adamo, congiunto ancora con la sua sposa celeste Sophia, e perciò ancora in una condizione di androginia, osserva gli animali del giardino dell'Eden. Questi, a differenza dell'uomo, sono stati creati con la distinzione in maschio e femmina. Posto davanti al mondo animale, Adamo è irretito dal desiderio dell'accoppiamento, anelando ad avere, come gli animali, una parte femminile a lui esterna e non più 'in lui' come Sophia lo era stata fino al momento della scelta. Solo a questo punto Dio pronuncia il famoso: 'non è bene che l'uomo sia solo', che altrimenti costituirebbe una contraddizione con il primo capitolo del *Genesi*. Il sonno di Adamo è segno della sua prima caduta: al suo risveglio il primo uomo troverà Eva, una donna che, a differenza di Sophia, non è più dentro di lui ma fuori. In base a questa lettura del *Genesi*, che lega il peccato adamitico, la «grosse Katastrophe»[175], alla scissione dell'uomo primevo dalla sua parte femminile, Baader individua l'etimo della parola 'Sünde' (peccato) in 'sondern' (dividere): «Wort Sünden […] von Sondern (asunder) oder Trennen»[176] («La parola peccato […] deriva da *Sondern*, ovvero 'separare'»).

La lettura del *Genesi* procede di pari passo in Baader con il tentativo di coniugare il mito dell'*Urmensch* androgino con quello della sposa celeste, Sophia, creata unitamente ad Adamo prima che fosse creata Eva e parte consustanziale della natura edenica dell'uomo primevo. L'Adamo androgino risulta *imago dei* non solo in quanto creato ad immagine e somiglianza del suo creatore, ma anche in quanto compartecipe, per il tramite della sposa celeste 'Sophia', alla divina 'sapienza'. Il peccato originale non solo frantuma l'organicità androginica di Adamo ma comporta anche la sua scissione dalla 'sapienza' divina, ovvero l'impoverimento della sua capacità gnoseologica. L'importanza del motivo della «himmlische Brautschaft» dell'*Urmensch* edenico è indubbio; secondo Grassl,[177] esso costituisce il vero nodo delle speculazioni baaderiane sul tema dell'androgino. La diffusione della mistica sofianista in Germania all'inizio del Settecento era stata assicurata, per altro, dalla personalità del teologo Gottfried Arnold (1666-1714), del quale Baader subì certamente l'influenza.[178] Al centro dei suoi *Lieder* spirituali, Arnold aveva posto più volte il motivo del connubio di Adamo con la *himmlische Sophia* e, come già Böhme, per mezzo del motivo stesso aveva propugnato il credo nella natura androgina dell'*Urmensch* edenico. Prima di Baader, Arnold aveva già recuperato dall'insegnamento di Böhme il motivo dell'originaria unità dell'uomo primevo con la sua parte femminile, la *sposa celeste*, creata con lui e appartenente alla sua

[174] ID., *Über den Paulinischen Begriff des Versehenseins des Menschen*, *GW* IV: 335.
[175] ID., *Über den Begriff der dynamischen Bewegung im Gegensatze der mechanischen*, *GW* III: 302.
[176] ID., *Vorlesungen über die spekulative Dogmatik*, *GW* VIII: 141.
[177] H. GRASSL, *Einleitung,* in F. BAADER, *Über Liebe, Ehe und Kunst. Aus den Schriften, Briefen und Tagebücher*, hrsg. von H. Grassl, München 1953, p. 18.
[178] Cfr. E. BENZ, *Der Mythos vom Urmenschen*, cit., pp. 120 ss.

stessa natura, dalla cui divisione sarebbe derivato il peccato originario e la caduta. Il recupero della tradizione sofianista e la rilettura del *Genesi* attraverso Böhme fu reso in forma sistematica da Arnold nell'opera, pubblicata nel 1700, *Das Geheimnis der göttlichen Sophia oder Weisheit* (*Il mistero della divina Sophia o Sapienza*). «Con un salto di altissima fantasia e con autentico ardore poetico»[179] Arnold rappresentò Sofia come la *Jungfrau* celeste alla quale Adamo era congiunto a tal punto da essere al tempo stesso «eine männliche Jungfrau oder jungfräulicher Mann»[180] («una vergine-maschile o un uomo-vergineo»). Nello scritto in questione, Arnold, dopo avere discettato nel corso dei primi cinque capitoli sulla natura della *sapienza* divina, si concentra nel sesto capitolo sul nodo teologico dell'androginia del Creatore. In Arnold, come già in Böhme, l'androginia del Creatore corrisponde all'assenza di ogni specificità sessuale; specificità che investe invece solo il piano terreno della creazione:

> So ist nun zufördert freylich gewiß: […] Daß in der Gottheit kein Geschlecht sey […] Die unsichtbare Natur ist nicht in Mann und Weib getheilt, wird auch nicht durch Vermehrung oder Geburt fortgepflanzet. Denn ein Wesen, das kein Fleisch hat, hat keinen Gemeinschaft mit Leibern.[181] […] Adam sich in seiner Begierde […] ausser sich und seiner in ihm wohnenden heiligen Jungfrau, der Weisheit, etwas zu lieben suchte: verlor er diese seine geheime Braut[182] […] Hier ward nun im Fall die himmlische Sophia von ihm geschieden, und (weil er irdisch gesinnet ward und ein Weib nöthig hatte) ward ihm das Weib aus seiner Rippen gebauet[183] […] Zu dem Ende ward nun Messias […] führete das männliche Theil wieder in den Leib des jungfräulichen Weibes ein, […] Wodurch denn der Grund geleget ward, daß die männliche und weibliche Kraft wiederum ein einig Bild und Wesen werden könnten, und die neue Creatur als eine männliche Jungfrau nach der Wiedergeburt vor Gott vollkommen darstehen könnte.[184]

> È certo che […] nella divinità non vi è alcun sesso […] La natura invisibile non è divisa in uomo e donna, e non genera per riproduzione e nascita. Poiché un essere che non ha carne, non ha niente in comune con il corpo. […] Adamo nel suo desiderio […] cercò di amare qualcosa che stava al di fuori di sé e della sua *Jungfrau* che dimorava in lui, la sapienza […] La Sophia celeste fu divisa da lui nella caduta, e (poiché Adamo sentiva in modo terreno e bramava una donna) gli fu fatta la donna dalla sua costola. […] Alla fine, il Messia […] introdusse la parte maschile di nuovo nel corpo della vergine […] Da ciò deriva che la forza maschile e femminile potranno diventare di nuovo un'unica immagine e un unico essere, e la nuova creatura potrà presentarsi davanti a Dio dopo la rinascita come una *Jungfrau* maschile.

Sulla possibilità di una riconquista di questa unità perduta si fonda l'etica, la soteriologia e l'escatologia di Franz von Baader. In questo contesto, Cristo assume, non diversamente dall'interpretazione böhmeana, un ruolo centrale. A Cristo Baader assegna

---

[179] E. KOCH (Hg.), *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christilichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirchen*, Bd. I, Stuttgart 1869, p. 145.
[180] *Ibidem*
[181] G. ARNOLD, *Das Geheimnis der göttlichen Sophia oder Weisheit*, Leipzig 1700, cap. VI, § 2, p. 140.
[182] Ivi, § 12, p. 143.
[183] Ivi, § 13, p. 143.
[184] Ivi, § 14, p. 143.

il ruolo di «restauratore» dell'unità androginica perduta: «Christus als dem Repräsentanten und Restaurator unserer verlorenen ursprünglichen Natur […] welche Restauration eben keine andere als jene des Bildes Gottes im Menschen ist […] den Restaurator und Begründer unserer verlorenen androgynen Natur»[185] («Cristo come nel rappresentante e restauratore della nostra perduta natura originaria […] la qual restaurazione non è altro che quella dell'*imago dei* nell'uomo […] il restauratore e fondatore della nostra perduta natura androgina»). Con ciò, l'androginia acquista non solo il valore di *Urbild* dell'umanità, ma assurge *tout court* a «Ziel-Bild»[186]. Il mistero della totalità si risolve nella coincidenza degli opposti anche sul piano escatologico: *proton* e *escaton* coincidono nell'androginia.

Le considerazioni sull'androginia di Baader investono, a differenza di quanto avviene in Böhme, non solo l'aspetto teologico della questione, ma anche, e diremmo soprattutto, quello antropologico. L'*erotosofia* baaderiana, mirante a rinvenire nel vincolo del matrimonio la *forma viventis* della riconquistata unità androginica dell'essere umano, è applicazione *in concreto* delle considerazioni teologiche sull'androginia adamitica prima formulate *in abstracto*. In altri termini, l'androginia assurge in Baader a presupposto fondamentale per indagare ora la natura umana ora, soprattutto, il ruolo dell'amore terreno. L'amore romantico, e l'idea romantica di matrimonio che si rintraccia in Schlegel e Novalis, subisce patentemente l'influsso dell'erotosofia baaderiana. La *himmlische Sophia*, per esempio, acquisterà per Novalis, tramite il *medium* delle speculazioni böhmeane e baaderiane, un valore assoluto per il conferimento all'amore di un ruolo altamente soteriologico, in quanto proiettata nell'immagine della donna amata.[187]

Amore coniugale e fede costituiscono per Baader un *unicum*. Attraverso l'amore e il matrimonio l'uomo ritorna all'unità primeva, ovvero alla consistenza edenica di essere creato come *imago dei*. Non meraviglia, pertanto, che si rintraccino sovente nelle lettere di Baader alla moglie Marie Robel passi nei quali la dichiarazione d'amore filtra attraverso la lingua delle fede. In uno di questi, per esempio, Baader si richiama esplicitamente al passo evangelico (Matt., 18:19,20) nel quale Cristo si pronuncia sull'indissolubilità del vincolo coniugale e ne relaziona il contenuto con la sua mistica erotica:

> Wenn Zwei, sagt Christus ferner, Eines werden, um was sie mich zu bitten, so soll es ihnen geschehen. Wir Zwei sind nun Eins geworden, und kein Dritter und keine Dritte soll in diese Einheit sich eindrängen. Hörten wir auf, Eins zu sein, so würde wir liebelos; würden wir liebelos, so würden wir gottlos […]. Diese, liebe Marie, ist mir das Sakrament der Liebe.[188]

---

[185] F. BAADER, *Bemerkungen über das zweite Capitel der Genesis*, *GW* VII: 235 e 238.
[186] B. SILL, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz*, cit., p. 245.
[187] H. SAUER, *Ferment der Vermittlung. Zum Theologiebegriff bei Franz von Baader*, Göttingen 1977, p. 87.
[188] F. BAADER, lettera a Marie Robel (26 settembre 1839), in Id., *Über Liebe, Ehe und Kunst. Aus den Schriften, Briefen und Tagebücher*, cit., p. 65.

> Se due di voi, disse Cristo, diventano uno, per domandarmi qualcosa, quella sarà loro concessa. Noi due siamo ora diventati uno, e nessun terzo o nessuna terza dovrà entrare a forza in questa unità. Se noi smettiamo di essere uno, saremo privi d'amore; e se siamo privi di amore, siamo anche senza Dio […] Questo, cara Marie, è per me il sacramento del matrimonio.

Sembra tuttavia sfuggire a Baader l'esistenza di un passo evangelico ben più eloquente di quello citato dal vangelo di Matteo. Nel vangelo apocrifo di Tommaso, infatti, si rinviene un passo nel quale Cristo si professa in termini più espliciti sul concetto del 'diventare uno', ovvero enuncia il recupero per l'uomo, attraverso la fede, della perduta unità androginica:

> Quando farete in modo che due siano uno, e farete sì che l'interno sia come l'esterno e l'esterno come l'interno, e l'alto come il basso, e quando farete del maschio e della femmina una cosa sola, cosicché il maschio non sia più maschio e la femmina non sia più femmina, e quando metterete un occhio al posto di un occhio e una mano al posto di una mano e un piede al posto di un piede, un'immagine al posto di un'immagine, allora entrerete nel regno dei cieli.[189]

Il matrimonio acquista perciò nell'erotosofia baaderiana un ruolo fondamentale, non esauriente la sua consistenza nel rispetto di regole sociali e di buon costume, ma assurgendo piuttosto a *medium* esclusivo per il recupero della perduta unità androginica:

> der Ehe Zweck, als Sakrament, ist wechselseitige Wiederherstellung des inneren Himmels- oder Engelsbildes im Manne, wie er sein sollte, eigentlich derjenige wäre, der innerlich (geistig) kein Manntier mehr wäre, so wie das Weib, wie es sein sollte, innerlich kein Weibtier, weil nur hiermit beide die Idea der Menschheit in sich wieder ergänzt hätten. (*Fermenta cognitionis*, *GW* II: 381)

> Lo scopo del matrimonio, come sacramento, è il reciproco ripristino dell'immagine celeste e angelica nell'uomo, com'egli dovrebbe essere, ovvero come sarebbe propriamente quell'immagine interiore (spirituale) se lui non fosse più un animale-uomo; così anche la donna, come lei sarebbe, se non fosse più un animale-donna. Solo con ciò entrambi potranno ripristinare in sé l'idea dell'umanità.

In altri termini, attraverso l'amore ciascuna delle due parti è funzionale all'altra in termini speculari, ovvero induce l'altra parte a rispecchiarsi e a riconoscersi nell'elemento opposto, a tal punto da identificarvisi e con ciò recuperare la percezione di sé come *imago dei*:

> Der Mann soll dem Weibe behilflich sein, sich von ihrer Weibheit als Unganzheit zu befreien, so wie das Weibe dem Manne, damit in beiden das ganze Urbild der Menschheit wieder innerlich aufgehe, und damit beide aus Halbmenschen und insoferne aus Halbwilden wieder ganze Menschen werden. (*Über den Begriff der dynamischen Bewegung*, *GW* III: 306)

[189] Vangelo apocrifo di Tommaso, II: 27.

> L'uomo deve aiutare la donna a liberarsi dal suo essere femminile come dalla mancanza di totalità, altresì la donna l'uomo, affinchè in entrambi risorga interiormente l'intero *Urbild* dell'umanità, ed entrambi diventino di nuovo, da creature divise a metà quali sono, e di conseguenza dal loro essere mezze bestie, esseri umani completi.

L'elemento interessante che emerge dalla speculazione baaderiana sull'amore consiste nel riconoscere tanto all'uomo quanto alla donna un'unità *in sé*, dalla quale ciascuno dei due prende coscienza attraverso l'esperienza dell'amore. Posto che «entrambe le potenze sessuali […] sono nel maschio e nella femmina» («beide Geschlechtspotenzen […] im Männlein und Weiblein sind»), l'uomo come «anima» cerca nella sua «immagine di uomo l'immagine della donna e la donna come anima cerca nella sua immagine di donna l'immagine dell'uomo» («Der Mann als Seele sucht zu seinem Mannesbild das Weibesbild, das Weib als Seele zum Weibesbild das Mannesbild»[190]). *Summa summarum*, il matrimonio acquista il suo senso solo se proiettato nella possibilità di una reintegrazione dell'*imago dei* androginica: «dass der Mann nicht ohne das Weib, das Weib nicht ohne den Mann die Restauration ihres Gottesbildes wieder zu gewinnen sich berufen und verpflichtet finden»[191] («Che l'uomo non senza la donna e la donna non senza l'uomo si sentono chiamati e obbligati a riconquistare la restaurazione dell'*imago dei*»).

Forte dei suoi studi di medicina, Baader corrobora la sua teoria androginica sulla base di ipotesi osteologiche.[192] Il corpo dell'uomo e della donna, già nella sua costituzione fisica, richiama l'androgino perduto:

> Wenn, wie die Osteologen behaupteten, die Arme verlängerten Rippen sind, so zeigt der Mann in der Umarmung des Weibes gleichsam den Versuch, dieses wieder seinem Thorax (Brust oder Herz) einzuverleiben, aus welchem dasselbe kam. (*Bemerkungen über das zweite Capitel der Genesis*, *GW* VII: 236)

> Se, come credono gli osteologi, le braccia sono costole prolungate, l'uomo dimostra, nel momento in cui abbraccia la donna, il tentativo di incorporare la donna di nuovo nel suo torace (petto o cuore), da cui lei proviene.

Come nota Sill significativamente, Baader non ricorre all'amplesso sessuale per alludere alla possibile ricompattazione della dualità uomo-donna, ma all'abbraccio, gesto con il quale si distingue dagli animali.[193] La via della copulazione non indica affatto, nell'etica baaderiana, il desiderio dell'uomo e della donna di ricongiungersi all'unità perduta, ma il loro istinto di appagamento egoistico. D'altra parte, alla copulazione Baader assegna un valore necessariamente decificitario rispetto alle possibilità offerte invece da una *coniunctio* spirituale. Il più alto significato attribuito da Böhme all'amore consiste nel presupposto che: «[…] sie dem Manne wie dem Weibe behilflich sein soll, sich innerlich (in Gemüt und Geist) zum ganzen Menschenbild zu ergänzen, d. i. zum ursprünglichen

---

[190] F. BAADER, *Vorlesungen über die Spekulative Dogmatik*, *GW* IX: 211 e 221.
[191] ID., *Über den Begriff der dynamischen Bewegung im Gegensatze der mechanischen*, *GW* III: 308.
[192] B. SILL, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz*, cit., pp. 228 ss.
[193] Ivi, p 229.

Gottesbild»[194] («esso deve essere d'aiuto all'uomo come alla donna, per integrarsi interiormente (nell'animo e nello spirito) con l'immagine dell'uomo totale, ovvero con l'originaria *imago dei*»).

L'androginia, come «Union der Geschlechtspotenzen in einem Leibe»[195] («unione in un corpo delle potenze sessuali») si impone nelle speculazioni di Baader come concetto irriducibile all'ermafroditismo. Rispetto alla genericità con la quale si è sempre discettato su androginia ed ermafroditismo in termini equivalenti, Baader istituisce un *distinguo* netto tra le due sfere. Le sue considerazioni in merito si avvalgono dell'esempio dell'arte figurativa. Mentre la rappresentazione artistica di Cristo, Madonna e angeli, con tratti indefiniti, induce l'osservatore a neutralizzare ogni impulso sensuale e ad elevarsi all'idea metafisica dell'unità primeva, le sculture ermafroditiche dell'antichità sortiscono ben altro effetto: la giustapposizione degli organi sessuali innesca nell'osservatore gli appetiti sensuali, e con ciò distoglie l'osservatore da ogni idea di unità e pienezza. In altri termini, in Baader l'androgino è creatura asessuale, mentre l'ermafrodito si carica di una sessualità sovrabbondante irriducibile al concetto della *coincidentia oppositorum*:

> denn Reinheit ist Einheit […] Es sollte sich nemlich diese himmlisch jungfräuliche, english-androgyne Natur sowohl in der Madonna, als im Christus und Engel […] bestimmt aussprechen, dass beim Anblick desselben […] alle […] Begierde, d.h. des Geschlechts- als Fortpflanzungstrieb völlig im Beschauer schweigen, und zwar wie von selbst und ohne allen Zwang erlöschen sollten, indem ihn dieser Anblick, wenn auch nur momentan, in die englische Natur verzückt, erhebt oder extasiirt; - entgegen der heidnischen Bildnerei, von welcher ich behaupte, dass der Focus ihrer Gestaltungen gerade die der Androgyne entgegen gesetzte, beide Geschlechtspotenzen in ihrer polarischen Opposition und Entzündung zusammenfassende hermaphroditische Gestalt war. (*Über den Begriff der dynamischen Bewegung im Gegensatze der mechanischen*, *GW* III: 304)

> poichè la purezza è unità […] Questa natura angelico-androginica, celestialmente verginea, dovrebbe chiaramente manifestarsi tanto nella Madonna, quanto in Cristo e negli angeli, in modo tale che, già col solo osservarli, taccia completamente nell'osservatore ogni […] appetito […], ovvero l'impulso sessuale e quello legato alla procreazione. In altri termini, dovrebbero sparire da sé senza alcuna costrizione, nel momento in cui, anche solo momentaneamente estasiato dalla natura angelica, questa vista sollevi o astragga l'osservatore. Avviene al contrario nella scultura antica, per la quale credo che il punto focale delle sue raffigurazioni stia agli antipodi rispetto alla rappresentazione androginica. Le due potenze sessuali, nella loro opposizione polare e nel loro eccesso, si raccolgono nella figura dell'ermafrodito.

[194] F. BAADER, *Über den Begriff der dynamischen Bewegung im Gegensatze der mechanischen*, *GW* III: 309.
[195] ID., *Speculative Dogmatik*, *GW* IX: 211.

Capitolo III

Friedrich Schlegel

e l'anelito alla *«Vollendete Menschheit»*

1. Tra falsa pruderie e mito androginico. Per una teoria della femminilità in Friedrich Schlegel

«Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß»[1] («È proprio dell'umanità il doversi elevare al di sopra dell'umanità»). La massima, brillante nella sua mirabile concisione, specchio della genialità frammentaria di Friedrich Schlegel, rivela il senso di un ideale al quale si rivolse ogni sua teoria e ogni sua considerazione sull'appianamento della polarità uomo/donna. Questo ideale di «umanità» proiettata nel superamento di se stessa coincise per Schlegel in particolare e per i *Frühromantiker* in generale con la prospettiva e con l'utopia di una re-integrazione dell'essere finito, ovvero dell'umanità nelle sue empiriche manifestazioni, con l'infinito. Un'umanità oltre l'umanità, sintetizzata altrove da Schlegel con l'altrettanto bella formula di «volle Menschheit» («piena umanità»), è foriera di un ideale che assorbe ogni polarità, che non patisce la distinzione dei generi: all'uomo, inteso nella sua empirica accezione di 'uomo' (*Mann*) e di 'donna' (*Weib*) subentra la sintesi dell'umano androginico, inteso come *Mensch*, *anthropos*. Un'umanità come parte integrante dell'assoluto, riassorbita dal Tutto, costituisce, pertanto, una chiave di lettura nodale per un'indagine sull'androginia in Friedrich Schlegel, e da essa riteniamo necessario dare l'abbrivo alla nostra argomentazione.

L'utopia di una re-integrazione del relativo con l'assoluto, del finito con l'infinito, della divisione con l'armonia, della polarità con la coincidenza, costituisce, notoriamente, il nerbo di ogni metafisica romantica, tanto da vivificare il pensiero di Schlegel non meno di quello di Schleiermacher, di Novalis, di Fichte, di Schelling etc.. Tale utopia fu condensata dallo stesso Schlegel nella felice espressione di «Streben nach dem Unendlichen»[2], espressione alla quale egli ricorre sovente nelle lettere, nelle recensioni e nelle opere giovanili. L'ideale di un'umanità ricongiunta con l'assoluto fu il vero principio dinamico del pensiero romantico, e nella fattispecie del primo romanticismo; un ideale che non risolse il suo *Streben* nella teleologia illuministica, ma che fu in grado di superarla nel momento in cui riuscì a radicarlo nell'*hic et nunc*, nell'immanenza e nel concepimento di un potenziamento progressivo dei confini ontologici imposti all'io empirico. Su tale presupposto, d'altra parte, si fonda il senso di quel «romantisieren» al quale solo Novalis, andando oltre Fichte e convertendo il suo idealismo trascendentale in idealismo magico, seppe dare un volto nel più celebre dei suoi *Frammenti logologici*, conferendo al «romantizzare» il valore di un ponte mistico sospeso tra il finito e l'infinito: «Romantisieren ist nichts anderes als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation

---

[1] F. Schlegel, *Ideen*, fr. 21, *KFSA* II: 229. Citiamo da qui in poi le opere dell'autore dall'edizione: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, J. Anstett, H. Eichner, Padeborn/München/Wien 1979 ss., con sigla *KFSA* seguita dal numero del volume e delle pagine.

[2] L'impiego del concetto, per il quale è chiara l'influenza di Fichte, si accorda bene a quel metodo di pensiero «approssimativo e processuale» che caratterizza Schlegel tanto come teorico quanto come autore. Cfr. B. Frischmann, *Vom Transzendentalen zum frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und F. Schlegel*, Zürich 2005, p. 374.

identifiziert»[3] («romantizzare non è altro che un potenziamento qualitativo. L'essere più basso viene identificato in questa operazione con l'essere più alto»). Riconvertendo la *Einbildungskraft* fichtiana in capacità demiurgica, l'idealismo magico novalisiano spostava il trascendentalismo dal piano ideale a quello reale, sopprimendo la distanza tra io e mondo, tra finito e infinito, tra *res cogitans* e *res extensa*, a tal punto che la libertà creatrice dell'io si traducesse in sentimento di reciproca interferenza tra interno ed esterno, tra uomo e totalità universale.

Tale sconfinamento dell'individuale nell'universale costituì, infatti, il passo decisivo, nonché il salto mortale, affinché lo *Humanitätsideal* dei romantici potesse rilucere nella sua immediatezza. Si potrebbe congetturare che il concetto di *Vollendung* sottesa in questo principio romantico condividesse con l'illuminismo solo lo smalto della *Vervollkommnung*: laddove per gli illuministi, però, tale 'perfezionamento' si risolveva in chiave morale, per i romantici esso implicava un progressivo potenziamento dell'essere in tutte le sue manifestazioni – d'altra parte, il sostrato mistico sottinteso dal concetto di *Vollendung* romantica non sembra trovare un punto di raccordo con il pensiero razionale della *Aufklärung* e del classicismo tedesco. Ciò che manca al pensiero teleologico illuministico è, infatti, il principio della progressiva *Vergöttlichung* dell'essere umano, ovvero quell'identificazione mistica tra uomo e universo, tra io e idea, che fu esperita dai romantici tanto in termini di finalità quanto in termini di immanenza. Su questo *distinguo* tra ideale romantico e classico-illuministico dell'umanità si è soffermato in modo esemplare Korff, individuando nell'aspetto religioso, peculiare del romantico, il punto di divergenza tra i due ideali. Secondo la sua lettura, con la quale concordiamo, l'ideale di umanità alla quale aspirano i romantici costituisce non già «la semplice immagine di una condizione finale, ma l'immagine di una estensione [Erstreckung]. Un'immagine che si estende tra i due poli estremi della vita, dall'Io al Tutto. L'uomo comincia come Io e si estende, formandosi incessantemente, verso il Tutto che lo accoglie e a cui si unisce»[4]. Tale processo di progressivo sconfinamento dell'io nell'universo implica, in ultima istanza, la sostanziale differenza tra misticismo cristiano e misticismo romantico. Il senso mistico del cristianesimo concepisce l'incontro tra l'io e il tutto in termini di annichilimento del soggetto nell'assoluto divino, il senso mistico romantico ribalta l'assunto: individuo e totalità si identificano sia nel momento incipiente del processo sia in quello conclusivo, giacché quella totalità alla quale l'io tende e si ricongiunge misticamente non è altro che una parte di sé, della quale esso si rende conscio dopo un progressivo «potenziamento». Per esprimere il concetto con Korff, per il cristianesimo l'esperienza mistica equivale ad una «Entleerung» dell'io, mentre per i romantici ad una «Erfüllung»[5].

Alcune battute di Friedrich Schlegel in merito, dai *Philosophische Lehrjahre*, rivelano una concezione della «mistica» ben precisa, intesa inequivocabilmente quale via preferenziale per la «Vereinigung» tra l'io e l'assoluto: «Die Mystiker haben Genie und Neigung am meisten für solche Wissenschaften, die *auf Vereinigung* hinzielen […] In

[3] NOVALIS, *Logologische Fragmente*, fr. 105, *NS* II: 545.
[4] Cfr. H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, Bd. III, Leipzig 1940, pp. 355 ss.
[5] *Ibidem*

der Theologie (Einheit des Ich und des Nicht-Ich) sind sie Meister»[6] («I mistici hanno perlopiù genio e propensione per quel tipo di scienza che tende *all'unione* […] Nella teologia (unità dell'io e del non-io) essi sono maestri»); «Die Mystiker sind Meister in der Urwissenschaft des Absoluten»[7] («I mistici sono maestri nella scienza primordiale dell'assoluto»); «Die *Mystik* trachtet durchaus nach absoluter Einheit»[8] («La *mistica* mira totalmente all'assoluta unità»). Anche la tensione all'«unità assoluta» da parte dell'io costituirà una tensione 'mistica' nelle accezioni appena considerate. L' *unio mystica* tra io e assoluto si rivela possibile, in termini romantici, per il fatto che l'uomo, io empirico, contiene già in se stesso, per sua stessa costituzione ontologica, l'universo intero, sicché la sua brama di totalità, il suo sconfinamento nell'assoluto, il suo «Streben nach dem Unendlichen», non rappresenta altro che un progressivo potenziamento della sua parte infinita, quel superamento dell'umanità oltre l'umanità al quale ci richiamavamo all'inizio della nostra argomentazione: «Jeder Mensch ein beschränkter Gott. Jedes Ding die ganze Welt»[9] («Ogni essere umano è un Dio limitato. Ogni cosa è tutto il mondo intero»).

È interessante osservare che già in merito a queste speculazioni Friedrich Schlegel identifichi la femminilità con quell'armonia alla quale tende incessantemente l'io nel suo progressivo processo di *Vergöttlichung*:

> Alles was Tendenz hat nach absoluter Harmonie – oder einen harmonischen Ton ist von mystischer Verwandtschaft z.B. die *Weiblichkeit*. Denn ihr Wesen ist innre Gleichartigkeit und Streben nach äußerer Einheit. (*Philosophische Lehrjahre, KFSA* XVIII: 6)
>
> Tutto ciò che ha tendenza verso l'assoluta armonia – o un tono armonico, ha familiarità mistica, per esempio la femminilità. Poiché l'essere intimo delle donne è somiglianza e tensione all'unità esterna.

In Schlegel la donna assurge, e lo vedremo in seguito, a limpido messaggero di quella lontana utopia di totalità che l'uomo, di converso, realizza solo unendosi a lei per il tramite dell'amore. Si vedano, per esempio, alcuni versi di un componimento poetico schlegeliano del 1800, intitolato programmaticamente *Lob der Frauen* (*Lode delle donne*). La poesia qualifica la donna come «Urbild» («immagine primeva») di un'armonia cosmica sunteggiata nei versi. 19-24 come unione con il tutto, come immanente totalità. La donna come *Urbild* della totalità perduta costituisce per Schlegel, e in ciò si riassume la sua 'teoria della femminilità', il preludio a quella unità androginica espressa più tardi dall'autore in termini di «volle Menschheit» («piena umanità»), alla quale l'uomo approda solo grazie all'esperienza dell'amore:

---

[6] F. SCHLEGEL, *Philosophische Lehrjahre,* fr. 22, *KFSA* XVIII: 6.
[7] Ivi, fr. 39, p. 7.
[8] Ivi, fr. 40 p. 7.
[9] Ivi, fr. 287, p. 47.

Aus allen Zeiten, Zungen fließt Ein Laut,
Wie Sonn' und Erde Eins im Lichte strahlen,
Vergangne, künft'ge, jetzt'ge Geister bindend,
[…]
Das Urbild solcher Bildung blüht im Weibe;
Es ist der Menschheit Blume,
Die selig duftet stille Liebesflammen. (*Lob der Frauen*, *KSFA* V: 163)

Da tutti i tempi, da tutte le lingue sgorga Un accordo, / come sole e terra l'Uno irraggia nella luce, / stringendo in legame spiriti passati, futuri e presenti, / […] / L'immagine primeva di un tale legame fiorisce nella donna; / essa è il fiore dell'umanità, / che di beato profumo investe le quiete fiamme dell'amore.[10]

Occorrerà tener presente che questa utopia, consistente in termini concreti nel superamento dei confini tra uomo e donna e nella loro reciproca integrazione attraverso l'amore – integrazione finalizzata al raggiungimento di un ideale più alto di umanità armonica –, procede in Friedrich Schlegel lungo due binari e segue due diverse, eppur parallele, finalità. Il primo traduce la volontà di riscattare l'eterno femminino dalle strettoie ad esso imposte dalle norme sociali; strettoie che minorando l'intima pienezza di cui la donna per natura è dotata, non condannano solo alla disarmonia l'essere femminile ma ostacolano altresì il raggiungimento di quell'oltre-umano androginico garantito dall'esperienza dell'amore. Il secondo, invece, tende a riscattare l'io-finito, limitato entro i confini della differenza e della polarità, in nome di un 'assoluto' al quale esso auspica a ricongiungersi per il tramite dell'amore – ricongiungimento corrispondente a quella «volle Menschheit» («piena umanità») che Julius ritroverà solo dopo l'unione con Lucinde, riconoscendosi androginicamente 'totale' solo dopo aver superato la distanza tra il suo sesso e quello dell'amata.

Il raggiungimento della complementarità ideale tra principio maschile e femminile, con la conseguente soppressione dei generi e dei relativi confini, persegue l'obiettivo di teorizzare un nuovo concetto di femminilità, ovvero di riscattare la femminilità dai vincoli che la morale borghese settecentesca ancora le imponeva. L'emancipazione[11] della femminilità costituiva non solo un diritto che la cultura civile in epoca post-illuminista doveva alla donna, riconoscendo la parità dei sessi all'interno della società, ma assumeva per Schlegel, e non meno per Schleiermacher, la *conditio sine qua non* di quella auspicata armonia tra i due sessi che avrebbe ricongiunto uomo e donna nell'ideale della «piena umanità». Il deficit culturale della donna, in primo luogo, relegava l'essere femminile in una posizione di mancata complementarità rispetto al genere maschile. Tale mancanza, diffusa ancora a fine Settecento, depauperava la donna del privilegio di un confronto intellettuale con l'uomo: l'amicizia spirituale tra uomo e donna, testimoniata in concreto dalla presenza femminile nel cenacolo Jenense di Caroline e Dorothea, e in astratto dal

[10] Traduzione mia.

[11] L'ampio studio di E. DOMORADZKI, *Und alle Fremdheit ist verschwunden. Status und Funktion des Weiblichen im Werk Friedrich Schlegels*, Innsbruck 1992, risalta per la completezza nel tratteggiare il concetto di femminilità in Schlegel – sembra tuttavia inficiato da una certa prospettiva femminista.

romanzo *Lucinde*, stabilisce l'evoluzione dell'eterno femminino da silente (e ignorante) spettatrice del maschile in attiva compartecipante del suo mondo spirituale. Si rammentino a questo proposito le raccomandazioni che Friedrich Schlegel rivolge all'amata Dorothea Veit ad incipit del saggio del 1799 *Über die Philosophie. An Dorothea* (*Sulla filosofia. A Dorotea*), nelle quali l'autore esprime il suo biasimo per il «timore» delle donne contemporanee di accostarsi alle scienze, di emanciparsi sotto il profilo intellettuale. Un «timore», per l'appunto, germinato da un più vasto *milieu* culturale, che Schlegel identifica in astratto come «moda», ma che in concreto si identifica con il clima di sospetto nei confronti di ogni 'sconfinamento' dell'essere femminile in campi di pertinenza della mascolinità:

> Die Furcht vor dem, was die sogenannte Welt dazu sagen möchte, wird Dich schwerlich davon abhalten können. […] Auch hoffe ich mit Zuversicht, daß Du nicht von dem Gedanken angesteckt seist, welcher so mancher zierlichen Frau eine geheime Scheu vor Wissenschaften und selbst vor Künsten und vor allem einflößt, was nur jemals die Gelehrsamkeit berührt hat. […] Wir sehen es ja täglich, wie selten ein weibliches Wesen es wagt, auch nur den Kopf aus dem großen Weltmeere der Vorurteile und der Gemeinheit in die Höhe zu richten. (*Über die Philosophie. An Dorothea*, *KFSA* VIII: 41 e 43).

> La paura per quello che il cosiddetto mondo vorrebbe dire in proposito potrà difficilmente distoglierti da ciò. […] E spero anche con fiducia che tu non sia contagiata dal pensiero che instilla nel genere grazioso della donna un misterioso timore per le scienze e altresì per le arti e per tutto quello che ha toccato il sapere. […] Vediamo ogni giorno come sia raro che l'essere femminile osi anche solo alzare la testa oltre il mare magnum dei pregiudizi e della meschinità.[12]

L'androginia, in questo contesto, si coniuga inscindibilmente tanto all'ideale della parità dei sessi, quanto al riconoscimento della parte noetica femminile – parte che dai Greci in poi è stata considerata privilegio esclusivo degli uomini. Solo tale riconoscimento e solo la soppressione di ogni diversità tra i due sessi avrebbe infine ricondotto ad armonia l'«umano». Rispetto all'etica dell'epoca, tale processo di riscatto noetico sarebbe equivalso, *de facto*, ad una androginizzazione del femminile. Non incidentalmente, i casi di donne noeticamente riconosciute, ovvero intellettualmente forti tanto quanto gli uomini (si vedano gli esempi di Caroline Böhmer o di Günderrode), implicava un certo straniamento da parte dell'universo maschile che ne riconosceva la parità solo ricorrendo ad espressioni di omologazione sessuale – espressioni come *männlicher Geist* (spirito maschile) in riferimento ai casi suddetti esprimono il disagio del maschile nel riconoscere la complementarità intellettuale con il femminile, disagio superato con l'escamotage di una sua mascolinizzazione, del suo confinamento nel tipo ambiguo del *Mannweib*.

In due occasioni, nel 1796, Friedrich Schlegel ebbe agio di attaccare la visione antiquaria classico-illuminista sul tema della femminilità. L'occasione fu offerta in quell'anno dalla recensione alle opere di due illustri, Schiller e Jacobi. L'attacco a

[12] Le traduzioni del saggio sono mie.

Schiller, con la recensione del *Musenalmanach für das Jahr 1796*, si concentrò proprio su un componimento che aveva come tema la femminilità, la poesia *Würde der Frauen*. La recensione del *Woldemar* di Jacobi diede spunto, nello stesso anno, a Schlegel per esprimere il suo biasimo verso una morale altresì retrogada in fatto di femminilità. Tale attacco coinvolgeva, in entrambi i casi, l'assunto di quella cultura settecentesca che non mancava di riconoscere al femminino la parte sentimentale, ma con pari convinzione ne escludeva ogni riconoscimento a quella noetica, prospettando con ciò un ideale di umanità tendenzialmente disarmonico.

Il motivo dello scontro con Schiller, che costituì l'acme di una latente tensione tra questi e il gruppo proto-Jenense, tensione già in corso dal 1795 nonostante le ripetute frequentazioni amichevoli tra Schiller, August Wilhelm Schlegel e consorte,[13] fu offerto dalla recensione di Schlegel al *Musenalmanach für das Jahr 1796*, recensione apparsa sulla rivista berlinese di Reichardt "Deutschland" nel luglio di quello stesso anno.[14] Con il *Musenalmanach für das Jahr 1796* Schiller si presentava al suo pubblico nuovamente come poeta, dopo un lungo periodo che lo aveva visto concentrato sugli studi di storia e di filosofia. Nella sua recensione Schlegel rimproverava a Schiller, e senza scendere troppo per il sottile, di avere perso di poeticità durante gli anni di silenzio.[15] Tale accusa, tuttavia, muoveva da un preciso pretesto, costituito da un componimento di Schiller che avrebbe infastidito la sensibilità non solo di Schlegel ma anche dell'emancipata Caroline Böhmer. La poesia schilleriana *Würde der Frauen* si faceva retaggio, infatti, di una morale antiemancipatoria della femminilità. In un certo senso, per attaccare la morale antiemancipatoria espressa da Schiller nel suo componimento, Schlegel attaccava in toto il poeta. Si espresse, infatti, in termini inequivocabili su quel componimento, *Würde der Frauen*, che «im einzelnen sehr ausgebildete und dichterische Beschreibung der Männlichkeit und Weiblichkeit, ist im ganzen monoton durch den Kunstgriff, der ihr Ausdruck geben soll. [...] weder der Stoff noch die Einheit sind poetisch»[16] («nel particolare è una descrizione ben formata e poetica della mascolinità e della femminilità, ma nell'intero è monotona per l'artificio che deve darle espressione […] né la materia né l'unità sono poetici»). La «monotonia», lo si deve riconoscere, consiste certamente in quella continua dialettica, scandita da strofa a strofa, che alternava nella poesia schilleriana la lode alla donna e quella all'uomo. In *Würde der Frauen*, d'altra parte, la femminilità è specchio di quella silenziosa «Grazie» («grazia») che fa della donna un'immagine stereotipa di tessitrice, di bellezza larvata nella sua debole consistenza intellettuale.

---

[13] Si vedano, per esempio, le lettere di Caroline Böhmer risalenti a questo periodo. In esse Caroline racconta di frequenti visite amichevoli a casa Schiller, esprimendo ammirazione per il poeta. Cfr. C. DAMM, *Begegnung mit Caroline. Briefe von Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling*, Leipzig 1979, pp. 197-214. Da qui in poi citiamo le lettere di Caroline da questa edizione con la sigla CAROLINE, *Briefe*, seguita dal numero delle pagine.

[14] Cfr. sull'argomento G. BEVILACQUA, *Saggio sulle origini del romanticismo tedesco*, Firenze 2000; H. EICHNER, *Einleitung*, in *KFSA* II.

[15] All'offesa schlegeliana Schiller risponderà nel numero successivo del *Musenalmanach* con epigrammi taglienti (*Xenien*).

[16] F. SCHLEGEL, *Schillers Musenalmanach für das Jahr 1796, KFSA* II: 6.

Ancora più interessante risulta la recensione di Schlegel al romanzo *Woldemar* (1779) di Jacobi. La recensione scritta nello stesso anno della disputa con Schiller e pubblicata sempre sulla rivista "Deutschland", affronta in linea principale il nodo sentimentale presente nel romanzo. Schlegel attacca l'aspetto antiquario nella trattazione dell'amore da parte di Jabobi nel suo romanzo: la *Seelenliebe* tra Woldemar ed Henriette sembrò certamente poco moderna al giovane Schlegel. Il fatto che Woldemar si senta legato ad Henriette da un amore unicamente spirituale, mentre decide di sposare l'amica di questa, Allwine, viene interpretato da Schlegel come un passo falso del personaggio, che si risolve in un virtuoso ma inconsistente moralista. Il tema dell'amore-amicizia, tanto caro a Schlegel e sfruttato nella *Lucinde*, si definisce nel *Woldemar* in una scissione tra le due antagoniste femminili, Henriette e Allwine. L'una e l'altra costituiscono i due aspetti dell'amore, che Woldemar, e qui secondo Schlegel sta la sua colpa, non riesce a coniugare in un'unica esperienza sentimentale pienamente vissuta. Tale duplicità dell'amore, scisso nel romanzo tra due figure femminili distinte, denuncerebbe, infatti, non solo l'imperfezione dell'uno e dell'altro sentimento, ma soprattutto l'insito egoismo del protagonista, che relega le due donne a ruoli stagnanti dell'eterno femminino, quello dell'amante (Allwine) e quello ancor più triste dell'amica asessuata (Henriette):

> Sie [Woldemar e Henriette] reden zwar unaufhörlich von hohen Idealen der Freundschaft [...] Für W. [oldemar] konnte es nicht schwer sein, die Freundschaft für Henrietten mit der Neigung für Allwinen zu vereinigen. Ein Weib zu lieben, gleich als wäre sie ein Mann: von einem Freunde geliebt zu werden mit weiblicher Nachsicht und Anbetung; […] Es gab es zu, daß Henriette einen Teil ihres Selbsts vernichtete, um sein Ideal ganz zu erfüllen. Denn was soll nun Henriette eigentlich sein? Was können wir anders annehmen, als daß sie eigentlich dazu organisiert war, unter der gefällingen Gestalt eines Weibes geschlechtslos zu sein; und wen mag die dann noch interessieren? (*Jacobis Woldemar*, *KFSA* II: 62)

> Woldemar e Henriette parlano incessantemente di alti ideali di amicizia […] Per Woldemar non doveva essere difficile unire l'amicizia per Henriette con l'inclinazione per Allwine. Amare una donna esattamente come se fosse un uomo: essere amata da un amico con femminile indulgenza e adorazione; […] Si ammetteva che Henriette annientasse una parte di se stessa per soddisfare interamente l'ideale di Woldemar. Che cosa doveva essere esattamente Henriette? Dobbiamo supporre diversamente dal fatto che lei fosse organizzata esattamente per essere, sotto la bella sembianza di una donna, senza sesso? e chi avrebbe potuto trovarla interessante?[17]

In questo passo emerge la sfasatura operata da Woldemar tra amore ed amicizia. A differenza di Julius, che sarà pago solo quando avrà trovato nella donna amata sia l'amante che l'amica, Woldemar ha bisogno di due donne per appagare il suo anelito. Con ciò, egli induce alla 'castrazione' Henriette, la quale come donna lo ama ma è costretta ad un ruolo eroticamente neutro per garantire all'amico-amato la sospirata *filìa* spirituale. L'androginizzazione alla quale l'irresoluto Woldemar sottopone Henriette traduce non già il riconoscimento della piena armonia tra la parte noetica e la parte sentimentale della figura femminile, ma solo un egoistico strumento di difesa del

[17] Le traduzioni del saggio sono mie.

protagonista: 'castrando' la donna-amica, Woldemar squilibra l'armonia di anima e corpo, per godere del beneficio di un *neutrum* asessuato con il quale instaurare una *filìa* spirituale. In altri termini, Henriette risulta non già androginizzata ma 'castrata' («geschlechtslos»), una castrazione che garantisce al protagonista la possibilità di un confronto con una figura modellata sulla tipologia dell'*anima bella* e in virtù di ciò confinata nello stereotipo della donna 'ideale' – in un frammento caustico dell'*Athenäum* Schlegel sintetizza in modo mirabile la sua critica alla stereotipia ossidata di una femminilità 'ideale' in questi termini: «Die Frauen werden in der Poesie ebenso ungerecht behandelt, wie im Leben. Die weiblichen sind nicht idealisch, und die idealischen sind nicht weiblich»[18] («Le donne sono state trattate con lo stesso criterio discriminatorio in poesia come nella vita. Quelle femminili non sono ideali e quelle ideali non sono femminili»). Il vecchio illuminista, Jacobi, cavalca l'onda dei secoli in fatto di femminilità, scindendo l'eros uranio da quello ctonio e costringendo il suo protagonista, Woldemar, a sdoppiare il suo «Streben nach dem Unendlichen» (espressione usata da Schlegel nella sua recensione) in una donna-amico e in una donna-amante. Questo processo risulta altamente tossico non solo per Henriette, come vedremo appena di seguito, ma soprattutto per Woldemar, che non potrà esperire attraverso l'amore quella «piena umanità» garantita dall'unione complementare del maschile e del femminile:

> Um Woldemars Freundin sein zu können, ist Henriette zu sehr – Weib und Mädchen. Zwar könnte es wohl eine Freundschaft zwischen einem Manne und einer Frau geben, die durch ihre Leidenschaftlichkeit der eigentlichen Liebe ähnlich schiene, und doch wesentlich von ihr verschieden wäre. Nur müßte der Mann, um einer solchen Freundschaft fähig zu sein, kein sinnlicher, eitler, durch und durch gebrechlicher Woldemar, sondern Herr seiner selbst sein. (*Jacobis Woldemar*, *KFSA* II: 63)
>
> Per essere amica di Woldemar, Henriette è troppo – donna e fanciulla. Ammesso che potrebbe esserci un'amicizia tra un uomo e una donna, che sembrerebbe simile all'amore vero e proprio in grazia della sua passionalità, tuttavia questa resta sostanzialmente diversa dall'amore. Per essere in grado di affrontare una simile amicizia, l'uomo dovrebbe essere padrone di se stesso, non quel sensuale, vanitoso, fragilissimo Woldemar.

Anche in Henriette Schlegel deve riconoscere un elemento da lui strenuamente aborrito per il genere femminile, la *pruderie*:

> Schade ist's, das H.s [Henriettes] Liebenswürdigkeit unter ihrer Einzigkeit sehr leiden mußte! Es fällt dadurch ein Schein von gemeiner Prüderie auf sie. Vorausgesetzt, daß Henriette Woldemarn wirklich liebt. (*Jacobis Woldemar*, *KFSA* II: 64)
>
> È un peccato che la gentilezza di Henriette debba patire molto la sua singolarità! Su di lei c'è quasi un aspetto di comune pruderie. Presupposto che Henriette ami Woldemar veramente.

[18] F. SCHLEGEL, *Athenäums-Fragmente*, fr. 49, *KFSA* II: 172.

Henriette, infatti, deve reprimere il suo bisogno di unione con l'amico-amato per riceverne in cambio un amore diverso da quello che Woldemar riserva alla donna che sposerà. L'amicizia che lega Henriette a Woldemar è amore travestito, un sentimento che avrebbe dovuto trovare il suo compimento nel matrimonio, ma che invece, per eccesso di *pruderie* da parte di Henriette e per autentico squilibrio egoistico da parte di Woldemar è costretto ad essere racchiuso in una non meglio identificabile amicizia spirituale. Tale amicizia spirituale, presupposto che tra Woldemar ed Henriette vi sia amore, sovverte l'armonia di quella piena unione che solo il matrimonio avrebbe potuto realizzare::

> Henriettens Freundschaft soll keine Liebe sein, und ist doch offenbar nichts anderes. [...] Ihr ganzes Wesen wird durch ein *Bedürfnis* angezogen, und an den Mann gefesselt, der ihr Haltung, Richtung und Einheit geben, und wieder von ihr nehmen soll. Ihre Seele sucht ihn zu umfassen […] Jenes Streben ist eigentliche, weibliche Liebe, und diese innigste Vereinigung durch alle himmlischen und irdischen Bande, wo zwei durch gegenseitige Bedürfnisse und Abhängigkeit ein Ganzes werden und bleiben, nichts anders als *Ehe*. (*Jacobis Woldemar*, *KFSA* II: 63)

> L'amicizia di Henriette non dovrebbe essere amore, e tuttavia è evidente che non sia altro che questo. […] Tutto il suo essere è mosso da un *bisogno*, ed è incatenato all'uomo che le deve dare controllo, direzione e unità, e che a sua volta da lei deve prenderne. La sua anima cerca di abbracciarlo […] Ogni suo sforzo è amore autenticamente femminile, e questa intima unione attraverso tutti i legami celesti e terreni, dove il reciproco bisogno e dipendenza diventano e restano un intero, altro non è che il *matrimonio*.

L'egoismo di Woldemar, retaggio di una plurisecolare cultura maschilista, è frutto di puro fraintendimento della natura femminile, giacchè il protagonista non riconosce in Henriette quello stesso «Streben nach dem Unendlichen» dal quale egli è animato. Henriette, dal canto suo, è figura femminile germinata come frutto naturale di quella 'minorità' nella quale norme sociali consolidate avevano relegato l'eterno femminino: abnegazione e conseguente ipocrisia sentimentale. Entrambi gli atteggiamenti costituiscono un freno al raggiungimento di quell'unità armonica tra uomo e donna che Schlegel continuerà a prospettare sul matrimonio. Al primo atteggiamento, quello di Woldemar, Schlegel sembra rispondere in un passo dei *Philosophische Lehrjahre*, laddove riconosce nella donna lo stesso «Streben» d'assoluto presente nell'animo maschile: «Die modernen Frauen streben auch nach der Unbedingtheit»[19] («Le donne moderne aspirano anche all'assoluto»). All'atteggiamento di Henriette, invece, risponde con la condanna della «pruderie», vero cancro della morale femminile borghese e unico freno al raggiungimento di una piena complementarità dei ruoli, così criticata da Schlegel in un frammento dell'*Athenäum*:

> Prüderie ist Prätension auf Unschuld, ohne Unschuld. Die Frauen müssen wohl prüde bleiben, so lange Männer sentimental, dumm und schlecht genug sind, ewige

[19] ID., *Philosophische Lehrjahre*, *KSFA* XVIII, p. 54.

> Unschuld und Mangel an Bildung von ihnen zu fodern. Denn Unschuld ist das einzige, was Bildungslosigkeit adeln kann. (*Athenäum-Fragmente*, fr. 31, *KFSA* II: 170)

> La pruderie è pretesa d'innocenza senza innocenza. Le donne devono ben rimanere ritrose, fintantochè gli uomini sono abbastanza sentimentali, stupidi e mal consigliati da pretendere da loro eterna innocenza e modesta istruzione. L'innocenza, infatti, è l'unica cosa che può nobilitare la mancanza di istruzione.[20]

La «pretesa d'innocenza senza innocenza» è secondo Schlegel il frutto naturale di una società, quella borghese, soggetta al maleficio dell'ipocrisia – «Was gute Gesellschaft genannt wird, ist meistens nur eine Mosaik von geschliffnen Karikaturen»[21] («Quella che si suole chiamare buona società, spesso è solo un mosaico di caricature dirozzate»). All'interno di un contesto sociale siffatto, il matrimonio costituisce perlopiù un mero ornamento, finalizzato al mantenimento delle convenzioni. Le considerazioni schlegeliane sul tema del matrimonio trovano un punto di raccordo solo con le speculazioni prima analizzate a proposito di Franz von Baader. Alcuni frammenti dell'*Athenäum* si rivelano particolarmente eloquenti per dimostrare da un canto l'inconciliabilità tra l'idea di «matrimonio» schlegeliana e quella borghese, e dall'altro la sua congruenza con l'idea baaderiana del vincolo coniugale quale «Wiederherstellung»[22] dell'*Urmensch* androginico. Nel frammento 34 dell'*Athenäum* Schlegel distingue il «matrimonio morganatico», ovvero il matrimonio come ornamentale «concubinato», frutto delle imposizioni sociali, dal matrimonio come «libera scelta» che invece garantisce la realizzazione dell'utopia androginica, la costituzione per mezzo di esso di una «personalità comune»:

> Fast alle Ehen sind nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche, und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe, deren eigentliches Wesen, nicht nach den Paradoxen dieses oder jenes Systems, sondern nach allen geistlichen und weltlichen Rechten darin besteht, daß mehre Personen nur eine werden sollen. Ein artiger Gedanke, dessen Realisierung jedoch viele und große Schwierigkeiten zu haben scheint. Schon darum sollte die Willkür, die wohl ein Wort mitreden darf, wenn es darauf ankommt, ob einer ein Individuum für sich, oder nur der integrante Teil einer gemeinschaftlichen Personalität sein will, hier so wenig als möglich beschränkt werden; und es läßt sich nicht absehen, was man gegen eine Ehe à quatre Gründliches einwenden könnte. Wenn aber der Staat[23] gar die mißglückten Eheversuche mit Gewalt zusammenhalten will, so hindert er dadurch die Möglichkeit

[20] Qui e in seguito la traduzione dei frammenti dell'*Athenäum* è quella di Elena Agazzi (*Athenäum. Tutti i fascicoli della rivista di A.W. Schlegel e F. Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, E. Agazzi, D. Mazza, Milano 2009).

[21] F. SCHLEGEL, *Athenäums-Fragmente,* fr. 5, *KFSA* II: 166.

[22] F. BAADER, Franz von, *Fermenta cognitionis*, *GW* II: 381.

[23] Sulla differenza tra «diritto naturale» in fatto di matrimonio e «diritto positivo» Schlegel ritornerà anche in un capitolo delle sue *Philosophische Vorlesungen*, intitolato proprio «Von der Ehe». In esso sostiene: «Die Ehe ist ein Verhältnis der Natur; daher entsteht eine Schwierigkeit für das positive Recht darüber zu bestimmen; denn das positive Recht soll hier das Naturrecht nicht ganz aufheben, sondern dasselbe nur modifizieren» (Cfr. F. SCHLEGEL, *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*, *KFSA* XVII: 139).

> der Ehe selbst, die durch neue, vielleicht glücklichere Versuche befördert werden könnte. (*Athenäum-Fragmente*, fr. 34, *KFSA* II: 170)
>
> Quasi tutti i matrimoni sono solo concubinati, matrimoni morganatici, o piuttosto tentativi provvisori e remoti accostamenti a un matrimonio reale, la cui effettiva natura, non secondo i paradossi di questo e quel sistema, ma in base a tutti i diritti religiosi e laici, consiste nel fatto che più persone devono divenire una sola. Un pensiero gentile, ma la realizzazione sembra presentare tuttavia molte e gravi difficoltà. Già per questo la libera scelta, che pure ha facoltà di dire la sua, dovrebbe, quando si tratta di decidere se uno voglia essere individuo a sé oppure solo parte integrante di una personalità comune, essere il meno possibile limitata; e non si può prescindere da ciò che di fondamentale si potrebbe obiettare contro un matrimonio à quatre. Quando lo Stato vuole assolutamente tenere insieme con la forza matrimoni falliti, impedisce così la stessa possibilità del matrimonio, che con nuovi, forse più felici tentativi, potrebbe essere agevolata.

La differenza che si può registrare rispetto all'idea del matrimonio espressa prima da Baader consiste nella considerazione, tutta schlegeliana, dell'amicizia uomo-donna come presupposto essenziale del «matrimonio» ideale. In altri termini, scardinando i principi della *pruderie* borghese e le ipocrisie della secolare *Seelenliebe*, Schlegel associa l'amicizia tra anime ad una forma già parziale di «matrimonio». Anche l'amicizia tra anime equivale ad una piena fusione tra due personalità, ed in virtù di ciò essa è in grado di sopprimere la distanza tra l'io e il tu, di ricongiungere il *sé* individuo con un *altro-da-sé* fino a formare un'unica entità:

> Freundschaft ist partiale Ehe und Liebe ist Freundschaft von allen Seiten und nach allen Richtungen, universelle Freundschaft. Das Bewußtsein der notwendigen Grenzen ist das Unentbehrlichste und das Seltenste in der Freundschaft. (*Athenäum-Fragmente*, fr. 359, *KFSA* II: 229)
>
> L'amicizia è matrimonio parziale e l'amore è amicizia da tutti i lati e in tutte le direzioni: amicizia universale. La consapevolezza dei necessari limiti è ciò che di più indispensabile e di più raro vi è nell'amicizia.

Senza tale *filìa* tra anime e senza il pieno riconoscimento della donna come parte complementare e non distinta dall'uomo non potrebbe essere prospettato il raggiungimento dell'ideale di una umanità-oltre-l'umanità, della re-integrazione di ciò che è empiricamente diviso in un'unica identità androginica.

I presupposti per il raggiungimento di questa reintegrata umanità attraverso l'esperienza del matrimonio, sotto le accezioni appena analizzate, sussistono solo nella misura in cui la donna, parte fondamentale di questo processo, sia liberata dai limiti della *pruderie*, nonché dall'ignoranza, e riconosca anch'essa in se stessa il germe della perduta unità. Non incidentalmente, l'unicità dell'esperienza amorosa di Julius nella *Lucinde* passa attraverso la constatazione che Lucinde rappresenti un modello di femminilità nuova: «aber du bist nicht wie die anderen», «ma tu non sei come le altre», sentenzia il protagonista nella *Fantasia dirirambica sulla più bella situazione*. Ancora più incisivamente il concetto fu espresso da Schlegel nel saggio per Dorothea sulla filosofia, nel quale riconosce alla donna la stessa pienezza noetica dell'uomo, mentre mette in

guardia la donna amata dall'assecondare una morale borghese che ne limita la «tensione verso l'infinito»:

> Vornehm oder bürgerlich macht hier keinen Unterschied. Denn das Leben nach der Mode ist noch lebensärmer und treibt den Geist noch mehr ab, als das häusliche Treiben selbst; […] Eben darum sollten die Frauen mit ganzer Seele und ganzem Gemüte nach dem Unendlichen und Heiligen streben. (*Über die Philosophie. An Dorothea*, *KFSA* VIII: 44)

> Nobili o borghesi non fa qui la differenza. Poiché la vita secondo la moda è ancora più letale e devia lo spirito ancor più di quanto non faccia l'affaccendarsi domestico; […] Proprio per questo motivo le donne dovrebbero tendere con tutta l'anima e con tutto lo spirito all'infinito e al sacro.[24]

Il «Credo» di questa nuova femminilità romantica, della quale Schlegel si fa portavoce, viene sintetizzato in modo magistrale da Schleiermacher, che con l'amico condivideva appieno l'ideale, in quella *Idea per un catechismo della ragione ad uso di nobili donne* (*Idee zu einem Kathekismus der Vernunft für edle Frauen*) condensato nel frammento 364 dell'*Athenäum*:

> Der Glaube. 1) Ich glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm. 2) Ich glaube, daß ich nicht lebe, um zu gehorchen oder um mich zu zerstreuen, sondern um zu sein 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 Mißbildung zu erlösen, und mich von den Schranken des Geschlechts unabhängig zu machen. 3) Ich glaube an Begeisterung und Tugend, an die Würde der Kunst und den Reiz der Wissenschaft, an Freundschaft der Männer und Liebe zum Vaterlande, an vergangene Größe und künftige Veredlung.[25]

> Il Credo: 1) Credo nell'infinita umanità quale fu prima che assumesse le spoglie della maschilità e della femminilità; 2) Credo di non vivere per ubbidire o svagarmi, ma per essere e per diventare; e credo nella forza della volontà e della cultura, per potermi nuovamente avvicinare all'Infinito, per liberarmi dai vincoli della cattiva formazione, e per rendermi indipendente dalle barriere del sesso; 3) Credo nell'entusiasmo e nella virtù, nella dignità dell'arte e nel fascino della scienza, nell'amicizia degli uomini e nell'amore per la patria, nella passata grandezza e nel futuro ingrandimento.

Non riteniamo sia superfluo mettere in risalto il fatto che sull'incipit di questo «Credo» di Schleiermacher sarebbe voluto intervenire diversamente Schlegel, apportando delle modifiche al testo – modifiche poi non accettate da Schleiermacher. Una lettera di Schlegel a Schleiermacher, risalente al periodo di preparazione dell'*Athenäum* e alla frenetica raccolta di frammenti tra gli amici, svela un'interessante osservazione di Schlegel a proposito dell'incipit del frammento suddetto. L'incipit del «Credo» di Schleiermacher presuppone certamente il ritorno ad una umanità edenica, non ancora

[24] Le traduzioni del saggio sono mie.
[25] F. SCHLEIERMACHER., *Athenäum-Fragmente*, fr. 364, *KFSA* II: 231.

divisa in uomo/donna, e si fa retaggio di tutte le tradizioni mistiche sull'*Urmensch* adamitico già esplorate nei precedenti capitoli. L'aggiunta di Schlegel fa un passo oltre, sentiamo le sue parole dalla lettera all'amico:

> Der erste soll heißen: „Ich glaube an die unendliche Menschheit die sich selbst erschuf, ehe sie Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm".[26]
>
> Il primo dovrebbe essere: "Credo nell'infinita umanità che si creò da sé, prima che assumesse le spoglie della mascolinità e della femminilità"

La variazione al «Credo» di Schleiermacher riguarda solo l'aggiunta dell'espressione «che si creò da sé». Tale aggiunta non risulta certamente superflua, poiché si fa retaggio di una concezione di umanità autoproducentesi, garante tanto della sua terrena *Bestimmung,* quanto, ancor più significativamente, artefice di un suo ritorno all'unità perduta. A distanza di anni, nella seconda *Vorlesung* della *Philosophie der Geschichte* (*Filosofia della storia*, 1828), dal titolo programmatico *Von dem Zwiespalt in der Urgeschichte und von der Zerteilung des Menschengeschlechts*[27] (*Del contrasto nella storia primordiale e della divisione del genere umano*), nonostante il pensiero dell'autore fosse passato attraverso l'esperienza della conversione al cattolicesimo, esso si mantiene fermo nella convinzione della «libera scelta» dell'essere umano, tanto nel momento della caduta quanto, inevitabilmente, nell'auspicata reintegrazione. Si veda il passo:

> Der Mensch war frei erschaffen, d.h. von der historischen Seite genommen; es lagen zwei Wege vor ihm, er konnte zwischen der einen und der andern Richtung wählen, der in die Höhe oder auch in die niedre Tiefe, und es war somit wenigstens die Möglichkeit von zweierlei Willen in ihm gegeben. Wäre er in dem ersten von Gott ausgegangenen Willen fest und dem ihm von Gott eingebornen und vorgezeichneten Worte treu geblieben, so würde er immer nur einen Willen gehabt haben; obwohl auch dann frei, nur wäre seine Freiheit dann wie die der seligen Geister gewesen, welche man darum nicht unfrei nennen kann, weil sie nicht mehr im Kampfe stehen und gar nicht mehr von Gott getrennt werden können. (*Philosophie der Geschichte*, *KFSA* IX: 31)
>
> L'uomo fu creato libero, ovvero preso dal lato storico; davanti a lui c'erano due strade, e lui poteva scegliere l'una o l'altra direzione, quella verso l'alto o quella verso il basso; gli fu data almeno la possibilità di una doppia volontà. Se l'uomo fosse rimasto fermo nella prima volontà proveniente da Dio e fosse rimasto fedele alla parola indicatagli da Dio, avrebbe avuto una sola volontà per sempre; sebbene poi libero, la sua libertà sarebbe stata come quella degli spiriti beati, che non si possono definire non liberi per il fatto che non sono più in lotta con Dio e non possono più essere separati da Dio.[28]

---

[26] F. SCHLEGEL, lettera a Schleiermacher del marzo 1798, in W. DILTHEY, *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*, Bd. III, Berlin 1861, p. 74.
[27] ID., *Philosophie der Geschichte*, *KFSA* IX: 31.
[28] Trad. mia.

Laddove per Novalis, come vedremo, la distinzione tra uomo e donna corrisponde, non meno che per Baader, al peccato originario, e la re-integrazione dell'umano può passare solo attraverso l'opera salvifica di Cristo, per Schlegel il peccato originario non inficia l'argomento: la divisione dell'essere empirico, soggetto al maleficio della distinzione, costituisce, conformemente all'idealismo trascendentale, una stazione necessaria per la sua progressiva evoluzione. Tale riunificazione del diviso con l'indiviso, del molteplice con l'unità, dell'uomo-donna con l'umanità-androgina, presuppone in Schlegel una progressiva *Vergöttlichung* dell'essere umano, che da sé ritrova la via all'assoluto. Il ritorno all'unità edenica implica il ripristino della «Gottähnlichkeit», della somiglianza dell'umano con il divino, della sua riconversione in *imago dei*:

> Wenn man aber jemand *zum Menschen* bilden will, das kömmt mir gerade vor, als wenn einer sagte, es gebe Stunden in der Gottähnlichkeit. Die Menschheit läßt sich nicht inokulieren, und die Tugend läßt sich nicht lehren und lernen, außer durch Freundschaft und Liebe mit tüchtigen und wahren Menschen und durch Umgang mit uns selbst, mit den Göttern in uns. Der eigne Sinn, die eigne Kraft und der eigne Wille eines Menschen ist das Menschlichste, das Ursprünglichste, das Heiligste in ihm. […] die Geschlechtsverschiedenheit ist nur eine Äußerlichkeit des menschlichen Daseins […] In der Tat sind die Männlichkeit und die Weiblichkeit, so wie sie gewöhnlich genommen und getrieben werden, die gefährlichste Hindernisse der Menschlichkeit, welche nach einer alten Sage in der Mitte einheimisch ist und doch nur ein harmonisches Ganzes sein kann, welche keine Absonderung kennt. (*Über die Philosophie. An Dorothea*, *KFSA* VIII: 44-45)

> Ma se si vuole educare qualcuno ad *essere umano*, mi sembrerebbe esattamente come se uno dicesse che si diano lezioni di somiglianza divina. L'umanità non si lascia inoculare, e la virtù non si lascia imparare ed insegnare, fuorché attraverso l'amicizia e l'amore di esseri umani veramente buoni e il rapporto con noi stessi, con il divino che è in noi. Il senso, la forza e la volontà propri di un essere umano sono ciò che vi è di più umano, di più originario, di più sacro in lui. […] La differenza tra i sessi è solo un dettaglio inessenziale dell'esistenza umana […] In effetti, la mascolinità e la femminilità, per come sono presi e condotti abitualmente, sono gli ostacoli più pericolosi per l'umanità, la quale, secondo un'antica saga, è nata nel centro e può essere solo un armonico intero, che non conosce alcuna separazione.

2. La riflessione sulla femminilità greca: Diotima e le sue sorelle.

Sulle orme del fratello August Wilhelm, il giovane Friedrich Schlegel si accostò con l'animo appassionato del neofita allo studio dell'antichità classica. Già ai tempi di Göttingen, la città che lo accolse matricola in giurisprudenza e gli diede asilo per tre anni (1788-1791), Schlegel consacrò quella sua proverbiale *Lesewut*, di cui non aveva mancato di far sfoggio anche da adolescente e che non lo abbandonerà neanche in anni più tardi, alle opere dei moderni e degli antichi.[29] Parallelo all'interesse per le opere di

[29] Ancora valida nel suo profilo limpido e nell'analisi dell'evoluzione spirituale ed artistica del giovane Schlegel resta la monografia di O. Mann, *Der junge Friedrich Schlegel*, Berlin 1932. Si veda anche la

Herder, Kant, Wieland, Shakespeare, Dante, fu quello riservato agli studi di Winckelmann sull'arte antica. Schlegel, fervente lettore di Platone sin dalla tarda adolescenza,[30] rinvenne presto nell'opus winckelmanniano la sostanza rivoluzionaria e ne accolse l'insegnamento, tanto che il suo interesse per il mondo greco trascendesse il mero valore antiquario dell'antichità e si imbevesse della profondità critica ispirata dal maestro sassone. Abbandonati gli studi di giurisprudenza e trasferitosi a Lipsia nel 1794, il giovane Schlegel subì, come molti altri dei suoi contemporanei, il fascino di una città che si qualificava dagli inizi del '700 come la più francofila della Germania. A Lipsia si erano ingentiliti i costumi di Günther, di Lessing e più recentemente di Goethe. Cittadina universitaria, punto di riferimento dei rampolli delle più nobili casate tedesche, Lipsia vantava il pregio di una società dai costumi gentili, dalla vita salottiera, dalle conversazioni galanti, dallo spirito rococò. La malia della città raffina anche Schlegel, che non manca di disperdersi, appena giunto, nelle molteplici occasioni mondane offerte da una società vivace. Tuttavia, quella stessa città che accoglieva l'ultimo sospiro di leggiadro e disincantato rococò poco bastò a placare le intime discordanze del nuovo arrivato, inducendolo piuttosto ad una crisi che lo porterà a profondo mutamento spirituale e di intenti: a Lipsia giunse un giovane dagli interessi molteplici, eppur intimamente incostante, con l'aggravio di un modello esemplare di coerenza, quello offerto dal brillante fratello, e della mancanza di scopi univoci; da Lipsia ripartirà un giovane critico, adoratore della letteratura antica, fermo nell'intento di contribuire con il suo studio della letteratura classica all'opera di ricostruzione storico-critica centrata dal Winckelmann sul piano delle arti figurative.[31]

Già nell'ottobre 1791 Friedrich Schlegel rispondeva al fratello, che si informava sullo stato dei suoi interessi, in termini chiari, prospettando non solo l'accesa brama di letteratura, ma soprattutto la varietà dei progetti che avrebbero dovuto saziare quell'indefinito «Streben nach dem Unendlichen» («desiderio di infinito») che bene s'attanagliava all'inquietudine del futuro romantico: «Allerdings habe ich sehr viele Pläne dazu, und ich glaube ich werde die meisten ausführen; nicht sowohl aus Liebe zum Werke als aus einem Triebe, der mich von früh an schon besessen, dem verzehrenden Trieb nach Tätigkeit, oder wie ich ihn noch lieber nennen möchte, die Sehnsucht nach dem Unendlichen»[32] («Certamente ho molti piani e credo che porterò a termine la maggior parte di essi; non tanto per amore dell'opera quanto per un impulso che mi ha posseduto già da prima, per lo struggente impulso all'attività; o per come vorrei

---

monografia di W. WEILAND, *Der junge Friedrich Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik*, Mainz 1968.

[30] L'interesse per Platone costituisce, d'altra parte, un elemento costante nella biografia intellettuale di Schlegel. Dalla sua lettera a Novalis del gennaio 1792, nella quale asserisce che Platone ed Hemsterhuys sono i suoi «scrittori preferiti», fino alle lezioni sulla *Philosophie des Lebens* (1827), Platone costituisce un costante punto di confronto – a Platone, d'altra parte, Schlegel dedicò la sua tesi per l'abilitazione all'insegnamento universitario a Jena (1801), *De Platone. Dissertatio critica.* In Platone Schlegel riconosce il filosofo che riesce a mediare tra realismo e idealismo, e individua nella sua filosofia la presenza di quel concetto, tutto romantico, che sintetizza come «Streben in eine unermeßliche dunkle Ferne» («tensione in una smisurata oscura lontananza»), cfr. F. SCHLEGEL, *Charakteristik des Plato*, *KSFA* XI: 123.

[31] Cfr. E. BEHLER, *Friedrich Schlegel*, Hamburg 1966, pp. 23 ss.

[32] Ivi, p. 24.

chiamarlo, per anelito all'infinito»). Le espressioni impiegate in questa lettera sono più che eloquenti, svelando l'intimo sentire di un inquieto letterato, ancora alla ricerca della sua strada, animato da un indefinito bisogno di «attività», che andrebbe inquadrata ora nel segno della tensione a nuovi progetti letterari, ora come risposta all'intima lacerazione tra individuo e società che afflisse molti degli intellettuali tedeschi cresciuti in epoca postrivoluzionaria. E se tale 'crisi lipsiense' valse al giovane Schlegel, ora in grazia degli incontri proficui (Novalis; Caroline Böhmer) ora in grazia dell'acceso interesse per la letteratura antica, la sicurezza della propria missione critico-letteraria, essa rappresentò non di meno un momento di riflessione sul senso di quell' «impulso all'azione» («Trieb nach Tätigkeit»), retaggio dello *Sturm und Drang* e degli eventi postrivoluzionari (tra i quali soprattutto la coeva esperienza dell'assedio di Mainz), e l'impossibilità di concretizzare tale impulso in una qualche dimensione di reale confronto politico. La prometeica «Tätigkeit», della quale parla il giovane in questo passo della lettera al fratello, si infrangeva, infatti, e non solo per lui, con le reali condizioni socio-politiche della Germania. L'impossibilità di una realizzazione sul piano storico di questo «impulso all'azione» si canalizzò in Schlegel, e non diversamente negli altri romantici della prima ora, in un'astrazione di tipo ideale: alla scepsi tra «impulso all'azione» e sua reale concretizzazione sul piano storico i *Frühromantiker* e e il loro mentore risposero con una consapevole lacerazione tra ideale e reale. Il superamento della crisi lipsiense coincise con lo scioglimento del nodo gordiano insito in questo «Trieb nach Tätigkeit», il quale elevato sul piano ideale si riconvertirà in «Sehnsucht nach dem Unendlichen» – espressione che denuncia il fallimento sul piano politico-sociale delle aspirazioni intellettuali del giovane Schlegel, ma che annuncia il passaggio all'ideale di totalità e infinitezza, con la conseguente riduzione del reale a stazione transitoria e progressiva nella corsa verso l'infinito.

Lo studio filologico dell'antichità condotto da Schlegel in questi anni si rivela per certi versi rivoluzionario rispetto alla prassi dell'epoca. L'approccio erudizionistico ed antiquario, del quale già Winckelmann dovette lagnarsi più di una volta nel suo confronto con i cultori dell'antichità della Germania e di mezza Europa, si limitava, anche per quanto attiene alla letteratura, a mera curiosità accademica, che si risolveva nello sfruttamento di modelli, generi e forme mutuate dall'antichità, senza tuttavia una valutazione critica del materiale frammentario giunto dalla voce del passato. Le parole che Winckelmann impiegò nella famosa lettera a Genzmer del 20 novembre 1757, laddove asseriva con pertinacia di volere con la sua opera storico-critica mandare a gambe all'aria gli studi dei miserabili *antiquariorum* romani[33], sarebbero state altrettanto congeniali allo spirito con il quale il giovane Schlegel andava accostandosi alla letteratura antica. All'erudizione fine a se stessa subentrò nella coscienza del giovane amante dell'antichità la ricerca di leggi che ne regolassero l'evoluzione cronologica e lo sviluppo interno. Raggiunta che fosse tale coscienza storica, sarebbe stato accessibile al moderno il mistero insito in quel bello assoluto, di cui solo l'antichità, sublimata in irraggiungibile età dell'oro, si faceva portavoce. Se con Winckelmann l'arte antica si era storicizzata, negli intenti ambiziosi del giovane Schlegel il tentativo di una storicizzazione della

[33] Cfr. J. J. WINCKELMANN, lettera a Genzmer, 20 novembre 1757, *Briefe*, Bd. I, pp. 313 ss.

letteratura antica andava di pari passo con quello di una comprensione estetica, la quale fornendo la chiave del bello ideale avrebbe indicato la retta via anche al moderno. Gli anni lipsiensi e di Dresda coincisero con il severo classicismo dell'autore, del quale il documento più interessante è offerto certamente dallo *Studium-Aufsatz*, concepito nel 1795 ma pubblicato due anni più tardi con il titolo di *Über das Studium der griechischen Poesie* (*Sullo studio della poesia greca*).

Non sarà pertanto superfluo, al fine di indagare il senso della grecomania giovanile di Schlegel, nonché il valore delle sue considerazioni in merito alla femminilità antica, comprendere, in primis, il ruolo che la filologia acquisì agli occhi del futuro romantico. Per Schlegel ogni filologia fu in prima istanza un'arte ermeneutica. Si trattò di una concezione sfumata e irreducibile ai metodi che l'Ottocento avrebbe cavalcato sull'onda lunga del Lachmann. Come scienza assortita, essendo critica, storica e filosofica al contempo, la filologia coinvolge, secondo Schlegel, più di una facoltà intellettuale, quella storica, estetica, filosofica etc. Alcune sue considerazioni a riguardo non lasciano possibilità di fraintendimento circa il ruolo del vero filologo[34]: «il fine della filologia è la storia», «ogni storico deve essere un filologo», «il filologo deve essere filosofo», «lo storico deve filosofare», «filologia è filosofia» etc. Allo stesso modo Schlegel continuò ad esprimersi anche in seguito, anche quando la febbre fredda della grecomania avrebbe ceduto il posto a quella calda del romantico. Il frammento 391 dell'*Athenäum* rispecchia la coerenza di pensiero dell'entusiasta grecomane convertito al moderno - «Lesen heißt den philologischen Trieb befriedigen, sich selbst literarisch affizieren. Aus reiner Philosophie oder Poesie ohne Philologie kann man wohl nicht lesen»[35] («Leggere significa soddisfare l'impulso filologico, predisporsi letteralmente. Muovendo dalla pura filosofia e dalla poesia, senza filologia non è possibile leggere»). Poesia, filosofia e filologia costituiscono un amalgama unico, del quale il vero critico si avvale per interpretare ogni opera, antica o moderna, soddisfacendo il suo bisogno di comprensione. Non incidentalmente, il frammento summenzionato fa riferimento alla filologia in termini di «impulso» («den philologischen Trieb»), sottintendendo con ciò il connaturato impiego di ogni facoltà critica predisposta ad uno slancio ideale, quello della comprensione dell'insieme più che di singole parti. Un altro frammento approfondisce lo spunto offerto dal precedente, insistendo sul 'talento' filologico, ovvero su quella capacità del vero letterato di essere anche filosofo e poeta , interprete ed autore:

> Zur Philologie muß man geboren sein, wie zur Poesie und zur Philosophie. Es gibt keinen Philologen ohne Philologie in der ursprünglichsten Bedeutung des Worts, ohne grammatisches Interesse. Philologie ist ein logischer Affekt, das Seitenstück der Philosophie, Enthusiasmus für chemische Erkenntnis: denn die Grammatik ist doch nur der philosophische Teil der universellen Scheidungs- und Verbindungskunst. Durch die kunstmäßige Ausbildung jenes Sinns entsteht die Kritik, deren Stoff nur das Klassische und schlechthin Ewige sein kann: was nie ganz verstanden werden mag […] Die einzige Art, die Philosophie auf die Philologie oder, welches noch weit

[34] Per il filologismo schlegeliano cfr. V. SANTOLI, *Friedrich Schlegel. Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze 1967, cap. introduttivo.
[35] F. SCHLEGEL, *Athenäum-Fragmente*, fr. 391, *KFSA* II: 239.

> nötiger ist, die Philologie auf die Philosophie anzuwenden, ist, wenn man zugleich Philolog und Philosoph ist. (*Athenäum-Fragmente*, fr. 404, *KFSA* II: 242)
>
> Per la filologia bisogna essere nati, come per la poesia e per la filosofia. Non esiste filologo senza filologia nell'accezione originaria della parola, che non abbia interesse grammaticale. La filologia è affetto logico, il riscontro della filosofia, entusiasmo per la conoscenza chimica: giacché la grammatica, si sa, è soltanto la parte filosofica dell'arte universale dello scindere e del combinare. Dall'adeguata educazione tecnica di quel senso nasce la critica, la cui materia può essere solo il classico, e semplicemente l'eterno, ciò che non si lascia mai comprendere interamente. […] L'unica maniera di applicare la filosofia alla filologia oppure, cosa più necessaria, la filologia alla filosofia, consiste nell'essere nel contempo filologo e filosofo.

Il frammento delucida il valore 'combinatorio' di cui si fa carico la vera filologia, quell'«entusiasmo per la conoscenza chimica», ovvero per l'impiego simultaneo di più facoltà intellettive nello studio del passato. Tale valore combinatorio implica il ricorso ad un'astrazione filosofica, senza della quale non vi sarebbe vero amore filologico: l'affiancamento all'entusiasmo per la parola con «l'arte universale dello scindere e del combinare»; l'elevazione della «critica» rivolta al passato come progressivo avvicinamento ad una comprensione universale, in grado di interpretare attraverso il *continuum* tra passato e presente anche il sempiterno. In tal senso, e sotto tali speculazioni, il filologo non riduce il suo ruolo a mero cultore della lettera morta e degustatore di un mondo tramontato, ma assurge a *trait d'union* tra passato e presente, tra immanente ed eterno.

Sotto tali accezioni si comprende il valore del primo impulso filologico del giovane Schlegel. Gli scritti germinati negli anni lipsiensi e di Dresda sembrano tutti orientati ad un fine più alto di quello meramente antiquario: l'interpretazione delle singole manifestazioni della poesia antica, formulata attraverso un tentativo di conferire ad essa un ordine cronologico, espressa in saggi come *Von den Schulen der griechischen Poesie* (*Sulle scuole della poesia greca*), *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (*Sul valore estetico della commedia greca*), *Über die Grenzen des Schönen* (*Sui confini del bello*), *Über die Homerische Poesie* (*Sulla poesia omerica*), *Über Diotima* (*Su Diotima*), *Über die weiblichen Charaktere in der griechischen Dichtern* (*Sui caratteri femminili nei poeti greci*), *Die Griechen und die Römer* (*I Greci e i Romani*), si combina con la riflessione sulla società antica. Tale combinazione di interessi trascende la curiosità storica, inducendo piuttosto ad una riflessione intermittente tra passato e presente, tra ruolo dell'individuo in una società armonica e ruolo dell'individuo in quella disarmonica quale è la moderna. Il gioco intermittente della riflessione non sorprende, stante il fatto che il fervore espresso dall'autore nello studio dell'antichità implicò il superamento della crisi di Lipsia, di quel vuoto inconsistente e privo di scopo denunciato da Schlegel nelle sue lettere come freno all'«impulso all'attività», alla realizzazione dell'io nella mondo storico.

Il superamento dell'abulia intellettuale coincise con l'incontro tra Schlegel e la futura consorte del fratello, Caroline Böhmer. In Caroline Schlegel riconobbe ciò che egli invano aveva cercato, quell'armonia profonda dell'anima che si traduceva in coraggiosa pienezza vitale. Riconoscendone la complementare profondità estetica e morale, Caroline divenne un ideale da seguire, un'ispiratrice e stimolatrice per le

speculazioni sul tema della femminilità. E bene centra nel segno Mittner,[36] quando sostiene che il confronto tra moderno e antico, perno delle speculazioni di Schlegel negli anni lipsiensi e di Dresda, tradusse implicitamente anche il confronto tra la propria vuotezza spirituale e la pienezza di Caroline – un' influenza che lo stesso Schlegel non mancò di riconoscere e di dichiarare all'interessata più di una volta nelle sue lettere: «Heute ists drei Jahre, daß ich Sie zuerst sah. Denken Sie, ich stünde vor Ihnen, und dankte ich stumm für Alles, was Sie für mich und an mir getan haben. Was ich bin und sein werde, verdanke ich mir selbst; daß ich es bin, zum Teil Ihnen»[37] («Oggi fanno tre anni da quando L'ho vista per la prima volta. Pensi, starei davanti a Lei e in silenzio La ringrazierei per tutto ciò che Lei ha fatto di me e per me. Ciò che sono e che sarò lo devo a me stesso; ma il fatto che lo sono, lo devo in parte a Lei») le scrive in una lettera il 2 agosto 1796.

Lo *Studium-Aufsatz*, dicevamo, costituisce il punto più alto delle speculazioni schlegeliane sulla letteratura antica. Da esso occorrerà partire anche per una lettura dei due saggi sulla femminilità antica, ad esso coevi, sui quali si concentrerà successivamente la nostra indagine.

Il corpo di questo studio fu concepito negli stessi mesi nei quali Schiller andava elaborando il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, pubblicato sulla rivista "Die Horen" in tre momenti tra la fine del 1795 e l'inizio del 1796. Sul rapporto tra la poesia antica e la poesia moderna tanto Schiller quanto Schlegel danno l'abbrivo alle loro argomentazioni sulla base di una comune premessa: riconoscere in quale misura la letteratura moderna si differenziasse da quella antica. Ed entrambi concordano sulla convinzione che, se paragonata a quella antica, la letteratura moderna risulta inferiore. La divergenza dei punti di valutazione sulla letteratura antica e sul suo rapporto rispetto a quella moderna consiste, com'è noto, in ciò: per Schiller gli autori antichi sono superiori ai moderni in quanto «naiv» e non sentimentali; per Schlegel, i moderni hanno sostituito l'oggettività dell'antico con l'«interessante». Da ammiratore di Winckelmann, Schlegel non tenta soltanto di approssimare una ricostruzione storica della letteratura antica, indagandone il movimento interno, distinguendone le scuole e valutandone le evoluzioni di genere e stile – presupposti che troveranno voce nel più ampio studio *Die Griechen und die Römer* – ma sviluppa già nello *Studium-Aufsatz* l'essenza di quella sua riflessione critica sull'antichità che avrebbe dovuto servirgli per una comprensione del moderno. Mentre il «fantasticatore» moderno («der Phantast») secondo Schiller abbandona la natura per puro capriccio, cedendo alle sue bizzarrie, ovvero cadendo nell'«abisso senza fondo» della fastasticheria per la fantasticheria, assecondando una sfrenatezza sentimentale che avrebbe condotto il moderno al *non-senso*, con Schlegel questo rischio diventerà finalità e norma del romantico. Dagli studi schlegeliani sull'antichità emerge da un lato la sintonia con gli intenti winckelmanniani, ovvero il tentativo di conferire al classico una norma e indagarne le strutture interne, dall'altro la volontà di sfruttare il classico per un confronto produttivo con il moderno, conferendo

[36] L. MITTNER, *Ambivalenze romantiche*, Messina 1954, p. 104.

[37] F. SCHLEGEL, lettera a Caroline Schlegel, 2 agosto 1796, in *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*, hrsg. von E. Schmidt, Bd. I, Leipzig 1913, p. 393.

ad esso il ruolo di paradigma che servisse ad orientare la confusione e la mancanza di direzioni della poesia moderna. In questo principio riscontriamo il doppio binario su cui procede lo studio schlegeliano dell'antichità: l'amore del classico non è fine a se stesso ma scorre parallelo all'interesse per il moderno, il quale, attingendo dal classico, avrebbe potuto trovare una strada autonoma. In tal modo, la teoria dell'arte e la storia dell'arte, procedendo parallele come già negli intenti del Winckelmann, avrebbero determinato la fondazione di una estetica solida anche per il moderno.[38]

Le considerazioni espresse nello *Studium-Ausfatz* ruotano, notoriamente, attorno a fisse dicotomie: «oggettiva» è l'arte antica, «caratteristica» è quella moderna; il «bello» universalmente-umano dell'arte antica si contrappone all'«interessante» del moderno. La mancanza di oggettività dell'arte moderna rispetto all'antica si rivela in duplice forma. Sul piano della ricezione dell'opera d'arte è il capriccio del gusto a determinarne il valore nella modernità: l'«interessante», unico parametro estetico del quale il moderno si avvale per giudicare la 'bellezza', traduce il relativismo estetico con il quale l'uomo moderno, privo di leggi universali di gusto, valuta l'opera d'arte, assecondando il suo soggettivismo e il capriccio del suo gusto. Ma anche l'opera d'arte in quanto tale è non di meno soggetta al maleficio del relativo: essa germina non già da un unico genio nazionale, come avvenne nell'Atene antica, ma dello spirito delle singole nazioni. Risultando quindi «caratteristica», corrispondendo al genio della singola nazione e della singola epoca piuttosto che al genio universale, l'arte moderna è irriducibile a valori assoluti. Per altro, la situazione dell'arte tedesca si rivelava ancor più sfortunata rispetto alle altre nazioni europee: mentre Italia, Francia e Spagna potevano almeno vantare un loro «caratteristico», la letteratura tedesca non ne aveva ancora alcuno ed era costretta a rivolgersi all'imitazione dei prodotti artistici del genio di altre nazioni. Piuttosto che indicare in questo tratto peculiare dell'arte moderna l'insuperabile scoglio per il raggiungimento della bellezza e di un'arte compiuta, Schlegel va oltre Schiller nella misura in cui assegna alla «cultura artificiale» del moderno la possibilità di un suo sviluppo proprio sugli elementi che la rendono tanto provvisoria rispetto all'antica:

> daß die künstliche ästhetische Bildung […] manche Stufen durchgehen müsse, ehe sie nach den Gesetzen einer objektiven Theorie und dem Beispiel der klassischen Poesie zum Objektiven und Schönen gelangen könne: so ist eben damit auch bewiesen, daß das Interessante, als die notwendige Vorbereitung zur *unendlichen Perfektibilität* der ästhetischen Anlage, *ästhetisch erlaubt ist* […] das *Interessante* [ist] dasjenige, was provisorischen ästhetischen Wert hat. (*Studium-Aufsatz, KFSA* I: 214)

> La cultura estetica artificiale […] deve superare alcune fasi prima che possa giungere all'oggettivo e al bello secondo le leggi di una teoria oggettiva e l'esempio della poesia classica; allora con questo si dimostra anche che all'interessante, in quanto necessaria preparazione all'*infinita perfettibilità* della condizione estetica *si può accordare carattere estetico.* […] L'*interessante* nella poesia ha sempre e solo una validità provvisoria.[39]

---

[38] Cfr. E. BEHLER, *Einleitung*, *KFSA* I: LXXVI.

[39] Le traduzioni dello *Studium-Aufsatz* sono di G. Lacchin (Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, Milano 2008).

Ma la vera nota distintiva del moderno rispetto all'antico viene ravvisata da Schlegel in quell'insoddisfazione che nasce da intima disarmonia del soggetto moderno e che, *ex necessitate*, deve riversarsi anche in un'arte caotica, non oggettiva, «caratteristica» e lontana dal raggiungimento del bello ideale. Questa insoddisfazione, che sarà il cancro di Julius, protagonista della *Lucinde* nonché alter ego del suo autore, segna il *distinguo* tra l'uomo disarmonico della modernità, che rispetto all'antico vive nella disgiunzione tra oggetto e soggetto, e l'armonia dell'uomo antico:

> Es springt in die Augen, daß *die moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt*, entweder *noch nicht erreicht hat*; oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat. Sie ist zwar nicht arm an Werken, in derer unerschöpflichem Gehalt die forschende Bewunderung sich verliert, vor deren Riesenhöhe das erstaunte Auge zurücksinkt; an Werken derer übermächtige Gewalt alle Herzen hinreißt und besiegt. Aber die stärkste Erschütterung, die reichhaltigste Tätigkeit sind oft am wenigsten *befriedigend*. Eben die trefflichsten Gedichte der Modernen, deren hohe Kraft und Kunst Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht selten das Gemüt nur um es schmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als sie geben. (*Studium-Aufsatz, KFSA* I: 217)

> Un fatto è immediatamente evidente: *o la poesia moderna non ha ancora raggiunto il fine al quale essa aspirava*, oppure la sua aspirazione non è affatto diretta a un fine sicuro, la sua cultura non è volta in una direzione precisa, l'intera massa della sua storia non è connessa e regolata da una legge, il suo insieme è privo di unità. Essa non è certo povera di opere che, per il loro inesauribile contenuto, anzi, non possano conquistare l'ammirazione del ricercatore e di fronte alla cui immensità lo sguardo si abbassi meravigliato; essa non è povera di opere che non siano in grado con la loro enorme potenza di entusiasmare e di vincere ogni cuore. Ma lo sconvolgimento più forte e l'attività più ricca spesso non sono affatto *appaganti*. Proprio le più pregevoli poesie dei moderni, che meritano rispetto per la grande forza che esprimono e per la loro arte, non di rado conciliano l'animo solo per poi lacerarlo nuovamente e in modo ancora più doloroso. Esse lasciano nell'anima un aculeo che continua a ferire e prendono più di quanto non concedano. L'*appagamento* lo si può conseguire soltanto nel completo godimento, dove ogni aspettativa suscitata viene realizzata, dove anche la più lieve inquietudine viene soppressa e ogni desiderio placato. È questo ciò che manca alla poesia della nostra epoca: non una pienezza di bellezze singole, per quanto eccellenti, ma l'*accordo* e il *compimento*, e quindi la pace e l'appagamento che solo da questi possono derivare: una *bellezza compiuta*, che sia *intera* e *salda*, una Giunone che non svanisca come una nuvola nell'attimo in cui la si abbracci con ardore.

La mancanza di armonia e perfezione che Schlegel attribuisce alla poesia moderna rispetto all'antica costituisce un *quid* che andrebbe attribuito anche all'uomo moderno in genere rispetto all'antico. Lo «Stachel», l'«aculeo», che rende inappagato l'animo nella tensione ad ogni suo desiderio assurge a *distinguo* dell'uomo moderno, della sua brama insoddisfatta, generata dalla discordanza, dalla disarmonia. La ricerca di «armonia e perfezione» corrisponde, pertanto, non solo all'auspicio di realizzare una nuova bellezza ideale, «compiuta, intera e immutabile», ma anche al raggiungimento di un possibile

orizzonte nel quale l'uomo moderno possa rinvenire l'armonia perduta e godere dell'«appagamento».

La ricerca di questa armonia perduta costituì il presupposto della grecomania schlegeliana: essa non fu determinata esclusivamente dall'esigenza di un confronto estetico con il mondo antico, bensì più significativamente da un tentativo di rinvenimento di quella perduta unità e armonia che l'uomo antico, idealizzato nella mitica età dell'oro, dovette possedere a differenza del moderno. Una considerazione centrale a questo proposito per comprendere la riflessione di Schlegel sulla femminilità antica consiste nel presupposto che le sue speculazioni sull'arte antica, e nella fattispecie sulla letteratura, coinvolgono anche la problematica posizione dell'individuo all'interno della società e delle sue norme: «In den verborgensten Tiefen der Sitten und Staatengeschichte muß dasjenige oft erst entdeckt werden, wodurch allein ein Widerspruch, eine Lücke der Kunstgeschichte aufgelöst, ergänzt, die zerstreuten Bruchstücke geordnet, die scheinbaren Rätsel erklärt werden können: denn Kunst, Sitten und Staaten der Griechen sind so innigst verflochten, daß ihre Kenntnis sich nicht trennen läßt. Und überhaupt ist die Griechische Bildung ein Ganzes, in welchem es unmöglich ist, einen Teil stückweise vollkommen richtig zu erkennen»[40] («L'unica cosa che può permettere di sciogliere o di colmare una contraddizione o una lacuna nella storia dell'arte, di ordinare i frammenti sparsi o di spiegare gli apparenti enigmi, va scoperto nelle profondità più nascoste dei costumi e delle storie degli stati: l'arte, i costumi e gli stati dei Greci sono infatti così intimamente intrecciati tra loro che non è possibile separarli fra loro, se li si vuol conoscere veramente, e in generale la cultura greca è un tutto nel quale è impossibile riconoscere compiutamente una singola parte facendo a meno dell'insieme»).Di conseguenza, una riflessione sulla caratteriologia dei sessi nell'antichità, della quale i due saggi *Über Diotima* e *Über die weiblichen Charaktere in der griechischen Dichtern* si fanno portavoce, coinvolge, come già la riflessione letteraria, il tentativo di un confronto con il paradigma esemplare dell'antico per un miglioramento del moderno.

In altri termini, se la riflessione sulle differenze tra poesia antica e poesia moderna parte dall'assunto dell'inconciliabilità del mondo storico-sociale dell'antico e del moderno, a tal punto che anche la poesia ne risulta incondizionatamente influenzata, anche il ruolo della femminilità antica, sublimato nell'armonica sembianza dell'etera greca Diotima, può e deve offrire un paradigma di riconversione dei ruoli anche nella società moderna. Se la poesia moderna (romantica) risulta riflesso di una realtà storico-sociale disarmonica, anche la caratteriologia dei sessi denuncia una profonda disarmonia.

I due saggi *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern* (*Sui caratteri femminili nei poeti greci*) e *Über Diotima* (*Su Diotima*) erano stati pianificati dall'autore come parti di un'opera di più ampio respiro. Risale infatti alla fase granitica della grecomania del giovane Schlegel il progetto di un'opera sulla storia della femminilità greca – *Die Geschichte der Griechischen Weiblichkeit* (*La storia della femminilità greca*). In essa Schlegel avrebbe voluto indagare la storia delle etere, delle donne pitagoriche e laconiche, e l'opinione dei filosofi su di esse, oltracciò fornire anche una

[40] F. SCHLEGEL, *Studium-Aufsatz*, *KFSA* I: 206.

rappresentazione della femminilità nei poeti greci e nella plastica.[41] Un'indagine complessiva sulla femminilità greca avrebbe potuto offrire, secondo Schlegel, lo specchio di quell'ideale di bellezza che permeava tutta la cultura antica. Tale indagine avrebbe avuto, pertanto, una duplice finalità: una storico-letteraria e l'altra squisitamente estetica. L'opera che avrebbe dovuto comprendere lo studio di tutti gli aspetti della femminilità greca non fu mai conclusa, ma del suo progetto rimangono superstiti questi due eloquenti e ambiziosi schizzi.

Non fu incidentale il fatto che Schlegel concentrasse la riflessione su un aspetto talmente controverso, quale è quello del ruolo della donna nell'antichità; il modello dell'emancipata Caroline giocò certamente un ruolo fondamentale per orientare questo interesse. La società greca, caratterizzata da gravi disparità tra uomo e donna e fortemente condizionata da una connaturata predisposizione alla misoginia, non avrebbe potuto rappresentare l'ideale terreno di discussione sull'argomento, tanto caro a Schlegel, dell'emancipazione femminile. Tuttavia, da raffinato conoscitore dell'antichità greca, Schlegel si soffermò sulle sfumature pur presenti in una società maschilista e rigidamente selettiva, quale fu quella antica. La letteratura greca insegna, e le rappresentazioni vascolari testimoniano, che all'interno della dicotomia, apparentemente insanabile, tra universo maschile e universo femminile, esistevano nella società greca significative sfumature, le quali inducono a filtrare alcuni stereotipi sulla donna ateniese o spartana e a profilare, invece, un tessuto più vario.[42]

Se è vero che la donna greca, specie quella ateniese, fu costretta a condurre una vita silenziosa, confinata tra le mura del gineceo, privata di ogni diritto politico, impossibilitata ad assumere una qualche forma di attività all'interno della vita politica e sociale della *polis*, esclusa dal mondo multiforme degli uomini, interdetta perfino dalle rappresentazioni delle tragedie (veicolo ideologico dell'antico), è pur vero che quella società celava anche più vaste sfumature. Nude, come nudi gli uomini, le donne laconiche si dedicavano alla ginnastica; alcune rappresentazioni vascolari dell'età periclea e poco più tarda ci mostrano immagini di donne che, travestite da Atena bellicosa, mimano la *pirrica*, una danza guerresca tipicamente maschile. Era poi privilegio esclusivamente femminile la custodia del tempio, la funzione sacerdotale per alcune divinità, oltre che l'arte del vaticinio apollineo (si pensi alla figura di Cassandra). L'antichità ha tramandato solo il nome e una larvata storia di donne filosofe (la Diotima platonica), poetesse (Saffo valga per molte meno note), le quali vantavano una cultura tale da superare nel talento anche quella degli uomini. Solo le donne greche seppero costruire una dimensione religiosa del tutto femminile, un universo al quale gli uomini dovevano guardare o con terrore o con sacro rispetto: le seguaci invasate da Dioniso, le menadi accese dal furor bacchico, rappresentavano un universo precluso alla

[41] Cfr. E. BEHLER, *Einleitung*, *KFSA* I: CXLVII.

[42] Tra i numerosi studi sul ruolo della donna nella Grecia antica rimando a E. FANTHAM (ed.), *Women in the classical world: image and text*, Oxford 1994; G. ARRIGONI (cur.), *Le donne in Grecia*, Roma 1985; E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1981; C. MOSSE, *La donna nella Grecia antica*, Genova 1992; EAD., *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica*, Bologna 1983; A. CAVARERO, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Roma 2009.

comprensione del maschile. Ciononostante, i ritratti di donne o di esperienze esclusivamente femminili sono passate alla storia sotto il filtro della scrittura maschile, con la conseguenza che una rilettura dell'eterno femminino nel mondo antico e del ruolo della donna in quella società implica uno scavo oltre i testi, oltre la tradizione della scrittura maschile – come nota lucidamente Cavarero: «nel pur vasto campionario della tradizione nessuna figura può risultare adeguata alla soggettività femminile che ne fa richiesta, proprio perché in questa tradizione è appunto tale soggettività femminile ad essere occultata nelle maschilissime figure di uomini e nelle figure di donne pensate dagli uomini»[43].

Nel saggio *Sui caratteri femminili nei poeti greci*, concepito nel 1794, Schlegel esprime sin dalla premessa l'intento della sua argomentazione: «Eine Reihe der Interessantesten weiblichen Charaktere […] wird uns ein vollständiges Gemälde geben – das griechische Ideal der Schönheit im weiblichen Charakter, wie es sich allmählich bildete, vollendete und wieder ausartete»[44] («Una serie dei più interessanti caratteri femminili […] ci fornirà un quadro compiuto – ovvero l'ideale di bellezza, quale esso si formò gradatamente, giunse a perfezione e di nuovo degenerò»). La femminilità rappresenta in tal modo un punto nodale, se non esclusivo, per mettere a fuoco il bello ideale. Laddove Winckelmann aveva riconosciuto nell'*indefinitezza* sessuale il bello ideale, in quella di fanciulli e di Dèi dalle connotazioni miste, Schlegel individua invece nel carattere femminile un elemento di raccordo con l'ideale del bello antico. A differenza di Winckelmann, inoltre, l'immagine della femminilità nelle diverse epoche della storia greca viene rintracciata da Schlegel solo per mezzo della poesia. L'epos omerico rappresenta un canovaccio quanto mai fruttuoso per delineare un quadro della femminilità arcaica. In Omero Schlegel rintraccia un'immagine della donna quale larva incolore, messa in ombra nel contesto della società maschile: «In dem heroischen Zeitalter, von dessen Sitten uns die Gedichte Homers ein so reichhaltiges, beinahe vollständiges Gemälde geben, war das weibliche Geschlecht in einer weniger günstigen Lage, als das männliche, im Ganzen ungebildet und unterdrückt»[45] («Nell'età eroica, di cui la poesia di Omero ci fornisce un quadro così multiforme e alquanto completo dei suoi costumi, la donna era in una posizione meno favorevole rispetto all'uomo, del tutto incolta e sottomessa»). Tale «sottomissione» deriva secondo Schlegel da un'unica causa: dall'esclusione della donna dalla cultura. Sebbene la donna omerica possa emergere quale emblema di splendida «Delikatesse», da Andromaca nell'*Iliade* a Nausicaa nell'*Odissea*, essa è costretta al ruolo subalterno di silenziosa larva dotata di sentimenti delicati ma esclusa dai contesti culturali ai quali prendeva parte invece l'universo maschile.

Gli uomini della società omerica si riuniscono in simposi, nei quali possono aver agio d'ascoltare i canti dei bardi sugli Dèi e sugli eroi, e in tal modo, oltre a ricreare la fantasia, formarsi culturalmente e ideologicamente, condividendo valori e storia. Per Schlegel, e non diversamente per i suoi contemporanei altresì interessati alla questione

---

[43] A. CAVARERO, *Nonostante Platone*, cit., p. 15.
[44] F. SCHLEGEL, *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern, KFSA* I: 47.
[45] *Ibidem*

della donna e alla sua emancipazione, l'ignoranza alla quale la donna è costretta dalla società è fonte primaria della sua inevitabile «sottomissione»:

> An religiösen und anderen Festen wurde durch Musik und Poesie das Herz des Mannes gebildet, Helden- und Götter-Sagen erfüllten seine Phantasie mit großen Bildern, die oft die großen Gedanken patriarchalischer Weisheit umhüllten […] Dem weiblichen Geschlechte fehlten alle diese Veranlassungen zur Bildung; selbst vom Umgange und Geselligkeit entfernter, war es auf das engste häusliche Leben beschränkt. (*Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern*, *KFSA* I: 47)

> Il cuore dell'uomo veniva formato durante le feste religiose e d'altro genere con la musica e la poesia, le saghe di Dèi ed Eroi riempivano la sua fantasia con grandi immagini, che spesso nascondevano i grandi pensieri di una saggezza patriarcale […] alla donna mancavano invece tutte queste occasioni di cultura; lontana dai rapporti sociali, costretta all'interno di una vita domestica.[46]

La «Delikatesse» e la «Naivität» che sanno rendere pur così affascinante la femminilità di alcune creature omeriche non riescono a compensare la mancanza di adeguata cultura. L'ignoranza della donna omerica risulta perfettamente contrappuntata dalla grazia naturale, che tuttavia non riscatta l'inferiorità del modello femminile costretto al silenzio dalla prepotenza del maschile. Schlegel individua nella società arcaica due atteggiamenti peculiari dell'uomo nei confronti della donna: «sottomissione» («Unterdruckung») e «disprezzo» («Geringschätzung») verso l'essere 'minorato' per mancanza di cultura, due atteggiamenti che certamente molto condividevano con la cultura settecentesca:

> Daher erklärt sich so mancher auffallende Zug im Homer und Hesiodus, der uns vermuten läßt, daß Geringschätzung des weiblichen Geschlechts in diesem Zeitalter allgemeine Denkart war; und von dieser Denkart findet man noch in sehr späten Zeiten einzelne Spuren. (*Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern*, *KFSA* I: 48)

> Si presenta in Omero e in Esiodo un certo vistoso tratto che ci lascia supporre che il disprezzo verso la donna fu in quell'epoca un generale modo di pensare – e di questo modo di pensare si trovano tarde tracce ancora nelle epoche posteriori.

La donna omerica risulta così una creatura frustrata sentimentalmente, relegata ai margini dell'aristocratica *filìa* che invece saldava gli uomini tra di loro, esclusa da ogni possibilità di *Bildung*. Com'è noto, la *filìa* tra gli uomini nella società omerica rappresentava non solo l'*amicizia*, in senso di ideale comunanza spirituale, ma coinvolgeva in modo più vistoso l'*eros* degli uomini. L'erotico al quale gli eroi omerici si abbandonano è omo-erotico, basandosi su un codice raffinatissimo di ruoli tra l'amante più adulto e l'amasio più giovane: *filìa* erotica è quella che lega Achille e Patroclo. Il posto della donna all'interno di questo universo erotico al maschile è enormemente insignificante:

[46] Le traduzioni del saggio sono mie.

> die Liebe der Homerischen Helden [ist] nichts als eigennützige Sinnlichkeit und Geringschätzung; sie reden von ihrer Geliebten nicht selten wie von Sklavinnen, wie von einer Ware […] Die heroische Freundschaft hingegen ist die schönste Vermählung rauher Größe und zarten Gefühls. (*Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern*, *KFSA* I: 48-49)

> L'amore degli eroi omerici era nient'altro che sensualità egoistica e disprezzo, essi parlano delle loro amate non raramente che come schiave e prede. […] L'amicizia eroica è, al contrario, la più bella manifestazione di rude grandezza e tenero sentimento.

La considerazione espressa nel passo sopracitato risulta di particolare interesse, se confrontato con le considerazioni che Schlegel approntera nel romanzo *Lucinde* sulla *filia* tra uomo e donna come *conditio sine qua non* dell'amore assoluto. Non è solo la mancanza di cultura a distanziare la donna dall'uomo nella società più arcaica della Grecia, ma soprattutto l'incapacità dell'uomo greco di considerare il sesso opposto come degno di un'amicizia fisica e spirituale, quale invece si riscontra nei tratti sublimi delle relazioni omoerotiche.

È soprattutto la tragedia greca a fornire materiale a Schlegel per una trattazione antropologico-poetica sul ruolo della femminilità in Grecia:

> Wir können vorzüglich aus der Tragödie das griechischen Ideal der Schönheit in weiblichen Charaktere kennen lernen. Wir dürfen aber dabei den wichtigen Unterschied der Charakter-Schönheit und der Charakter-Güte nicht vergessen. (*Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern, KFSA* I:56)

> Possiamo conoscere in modo eccellente l'ideale greco della bellezza nei caratteri femminili dalla tragedia […] Ma in questo caso non possiamo dimenticare l'importante differenza tra il carattere della bellezza e il carattere della bontà d'animo.

La distinzione che Schlegel introduce per delineare i caratteri della tragedia attica, mettendone in luce le sfumature attraverso i tre tragediografi Eschilo, Sofocle ed Euripide, risulta di particolare interesse. Solo l'armonia tra la bellezza («Charakter-Schönheit») e la moralità («Charakter-Güte») garantisce una completezza e una perfezione alle figure femminili delle tragedie. Laddove in Eschilo si rinvengono caratteri di sublime bellezza ma privi di etica, come nel caso di Clitemnestra, il femminile perde una parte della sua peculiarità, ovvero quella di armonizzare bellezza e morale – a proposito di Clitemnestra Schlegl sostiene eloquentemente:

> Die überlegne Kraft, mit welcher sie ihr Verbrechen nicht nur ausführt, sondern auch erträgt, machen sie zu einer großen heroischen Verbrecherin. Zwar ist das Weib in ihr vertilgt; nachdem sie den Gemahl mit freundlicher Würde heuchlerisch empfangen und in das Netz gelockt hat, zückt sie selbst das Schwert. Ruhig und kühn offenbart sie ihre Tat, wie sie ist, ohne sie zu verschleiern. (*Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern*, *KFSA* I: 56)

> La forza superiore con la quale non solo esegue il suo delitto, ma anche lo sopporta, fanno di lei una grande, eroica assassina. Certamente l'elemento femminile in lei è estirpato; dopo che ha accolto il marito con onore simulato d'affetto e lo ha tratto nella sua rete, è lei stessa a sguainare la spada. Tranquilla e audace Clitemnestra compie la sua impresa, quale essa sia, senza mascherarla

Se, dunque, Clitemnestra appare eroica e statuaria nella sua feroce sete di vendetta, e persino nell'atto di pianificazione e di attuazione dell'omicidio del marito Agamennone, reo di avere sacrificato la giovinetta Ifigenia, la sua figura «estirpa la femminilità» nel momento in cui la sua sete sanguinaria la rende degna si un eroe maschile. Si appurerà in seguito che nell'unica tragedia dell'autore, *Alarcos*, l'infanta di Spagna Solisa saprà conciliare, pur nell'efferatezza del suo agire, un equilibrio tra bellezza e orrore. Lo squilibrio tra il «carattere della bellezza» e il «carattere della bontà» si satura invece nella resa sofoclea dei caratteri femminili è, appunto, l'armonia tra bellezza del carattere e la statuaria moralità, espressa mirabilmente dalle figure di Deianira, Antigone ed Elettra.

Il secondo saggio sulla femminilità greca (*Über Diotima*) coinvolse Schlegel più profondamente, implicando non solo un lavoro di scavo tra i documenti antichi per riabilitare la figura dell'etera Diotima, ma anche una più sottile teoria della femminilità e della parità dei sessi – sulla quale giocò certamente un ruolo di rilievo l'amicizia con Caroline Böhmer. Il saggio, che doveva integrarsi nel progetto generale di uno studio sulla femminilità greca, fu dettato dalla volontà di riscattare una figura dell'antica Grecia, passata alla storia come la sacerdotessa che insegnò l'amore a Socrate nel *Simposio* di Platone: Diotima. Il tentativo di riscatto della figura germina dal presupposto di una sviata trasmissione storica dell'immagine di Diotima, filtrata attraverso i secoli come quella di un'etera intelligente e nulla di più. A dispetto di questa tradizione, Schlegel anticipa le più recenti scoperte sul caso Diotima, sostenendo la tesi che la Diotima platonica non fosse affatto un'etera, bensì una sacerdotessa o una filosofa pitagorica. La tesi sostenuta non nasce certamente da mera curiosità antiquaria. Il distinguo tra un'etera greca, donna libera ma di facili costumi, e una sacerdotessa della cerchia pitagorica, avrebbe infatti consentito a Schlegel di ampliare il raggio delle sue teorie sulla femminilità. Già dal precedente saggio si è potuto appurare, in merito all'argomentazione sui caratteri di bellezza e di bontà delle figure tragiche femminili, che Schlegel tenda ad equiparare i requisiti femminili e maschili in modo equilibrato: esprime biasimo per l'eccesso di passione delle donne euripidee, poiché questo requisito non si armonizza con la *ratio* attesa da un eroe maschile; di converso le figure femminili sofoclee, in grazia del loro bilanciamento tra bellezza e moralità, costituiscono il limpido specchio di una femminilità equilibrata. tra *ethos* e *pathos*.

Dalle considerazioni schlegeliane sulla femminilità antica emerge il quadro di un mondo più armonico rispetto al moderno. La complementarità tra parte noetica, qualità spiccatamente maschile per il mondo greco, e parte passionale, requisito per lo più femminile, sembra infatti rivelarsi nelle più alte figure della tragedia classica, le quali denuncerebbero pertanto la convivenza all'interno della sfera femminile di peculiarità anche maschili: il *furor* di Clitemnestra non è diverso da quello di un Ercole; l'*aretè* di

un'Antigone non dissimile da quella di un Oreste. Uomini e donne nel teatro greco, fatta eccezione per gli eccessi euripidei, costituiscono agli occhi di Schlegel l'ideale della compiuta umanità, essi formano l'immagine dell'*anthropos* greco, soggetto asessuato, concetto androginico che si presta ad indicare il senso di quel *kalòs kai agathòs* che Schlegel proietta tanto sul genere femminile quanto su quello maschile.

Diotima, pertanto, andava riscattata. Secondo gli intenti dell'autore, l'urgenza di un riscatto della figura ha un valore tutt'altro che emozionale o finalizzato a pura erudizione. Riscattare Diotima,[47] che da etera diventa filosofa pitagorica nelle sue argomentazioni, avrebbe significato riscattare la parte noetica femminile alla luce di un mondo, quello greco, le cui regole sociali sembravano tutte tendere alla depauperazione intellettiva del gentil sesso.

La figura di Diotima nel dialogo platonico *Simposio* suggerisce, per altro, sottili corrispondenze con l'androginia. La suggestione androginica di Diotima non consiste solo nel fatto che la sacerdotessa parli come parlano gli uomini, ma dalla circostanza che la sua voce risuona dal corpo di un uomo, da Socrate:

> Dirò il discorso su Amore che ascoltai una volta da una donna di Mantinea di nome Diotima, la quale era sapiente su ciò e su molte cose. Consigliando gli Ateniesi a fare sacrifici ritardò l'epidemia di peste di dieci anni e fu proprio lei che mi istruì sulle cose dell'amore. Tenterò dunque di riportarvi così da me solo e per quanto ne sarò capace, il discorso che lei mi fece.[48]

In altri termini, come bene ha osservato Cavarero, la presenza del femminile nel dialogo non è solo affidata alla figura di Diotima in quanto protagonista del racconto di Socrate, ma anche allo straordinario interscambio di identità tra Socrate e la sacerdotessa: nel riferire le sue parole, Socrate si incorpora con l'identità della sua maestra, ne assimila le metafore (strettamente femminili, legate alla gravidanza), «il discorso della sacerdotessa è tutto giocato sul tema (e sulla metafora) della gravidanza, del partorire», Socrate, esperto nella *maieutica*, riporta il discorso come se fosse suo, «sembra dunque che, da un lato, il femminile come esperienza della maternità sia massicciamente presente nel discorso di Diotima e lo invada pervasivamente ben al di là del fatto che è una donna a parlare, e che però, da un altro lato, il femminile stesso appartenga strutturalmente al filosofare di Socrate e di Platone»[49]. Da qui una certa commistione androginica tra il referente e la protagonista del suo discorso: il maschio è gravido e partoriente nell'atto di professare la teoria dell'amore insegnata da una donna; allo stesso tempo è levatrice, nel momento in cui ha recepito questa filosofia dalla bocca della sacerdotessa. La quale, di converso, viene riconosciuta nella sua parte noetica, peculiarità unicamente maschile per i Greci.

Al di là di tali suggestioni, che possono aver avuto un loro ruolo nell'interesse schlegeliano per la Diotima socratica, tanto da riabilitarne la figura, la sacerdotessa greca assurge a modello speculare rispetto alla concretezza di un esempio femminile

---

[47] Sulla consistenza storica delle figura della Diotima platonica molto è stato scritto. Si è appurato che una Diotima di Mantinea sia realmente esistita e fu sacerdotessa.

[48] PLATONE, *Simposio*, cit., p. 201.

[49] A. CAVARERO, *Nonostante Platone*, cit., p. 98.

riconosciuto dall'autore come paradigma della vera femminilità, quello offerto da Caroline Böhmer.

L'incontro tra Caroline e Friedrich Schlegel risale al momento di maggiore difficoltà per la donna, che accesa d'entusiasmo in casa Forster a Mainz per gli ideali della rivoluzione, scampata fortunosamente all'assedio della città, per altro in stato interessante, arrestata dai prussiani mentre tentava la fuga e imprigionata per alcuni mesi, trovò, sotto la protezione dell'amico August Wilhelm Schlegel, un asilo sicuro a Lucka, poco distante da Lipsia. Era il 1793. All'epoca Friedrich Schlegel, studente lipsiense, si occupò dell'amica che versava in condizioni precarie. Caroline costituì presto agli occhi del giovane Schlegel il «centro e il terreno di un nuovo mondo», fu una compagna illuminata con la quale poter discettare sulla Rivoluzione francese, non meno che sull'emancipazione femminile, sulla morale e sulla restrizione delle norme sociali.[50] Senza Caroline probabilmente non sarebbe sorta in Schlegel l'urgenza di una riflessione sul tema della femminilità, sulla caratteriologia dei sessi, sull'ideale dell'amore come viatico alla totalità androginica, né sarebbero germinate le riflessioni sulla femminilità antica. L'influsso di Caroline fu sommamente proficuo per Schlegel, influendo «sulla sua vita, sul suo sviluppo spirituale, sul suo percorso come scrittore indipendente, sulla sua concezione dell'arte, della politica, delle donne, della società»[51].

Le lettere tra Schlegel e Caroline risalenti all'epoca del loro incontro testimoniano la continua interferenza tra gli scritti sulla femminilità classica e le discussioni sullo stesso tema sottintese da entrambi. Una lettera di Schlegel del 2 ottobre 1795 lascia intendere che il soggetto di Diotima era stato al centro delle loro conversazioni, e che la predilezione di Caroline per il soggetto derivava dall'«indipendenza» di questa figura femminile nel contesto della sua epoca:

> Was nun folgt, ist für Ihren Gott, selbständige Diotima. Ich habe nicht Zeit ihm besseres zu geben. Es sind mehr Warnungen wider falsche Vorstellungsart und Vermutungen. Zu großen Recherchen habe ich jetzt weder Zeit noch Bücher. Was hier steht habe ich schon ohnehin auf meinem Wege gefunden. (CAROLINE, *Briefe*: 195).
>
> Ciò che ora segue è per il Suo Dio, per l'indipendente Diotima. Non ho tempo per dargli di meglio. Si tratta più di ammonimenti contro visioni e opinioni sbagliate. Non ho né tempo né libri per fare ricerche ampie. Ciò che sta qui è in ogni caso pensato a modo mio.

Per lo studio della Diotima storica Caroline assurse certamente a «Genie des Weiblichen»[52]. La sua natura intellettualmente emancipata e la conduzione di vita non inficiata dalle norme borghesi indussero i contemporanei ad esprimere non di rado

---

[50] Cfr. S. DAMM, *Begegnung mit Caroline*, cit., pp. 37 ss.

[51] G. DISCHNER, *Caroline und der Jenaer Kreis. Ein Leben zwischen bürgerlichen Vereinzelung und romantischer Geselligkeit*, Berlin 1979, p. 52. Sull'influenza di Caroline esercitata sul giovane Schlegel si veda anche K. KAMINSKI, *Caroline Schlegel-Schelling – ein Leben zwischen Aufklärung und Romantik*, in *Bedeutende Frauen des 18. Jahrhunderts. Elf biographische Essays*, hrsg. von E. Pilz, Würzburg 2007, pp. 49-82.

[52] K. LÜTHI, *Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion*, Wien 1985, p. 56.

accostamenti all'ibridismo – Schelling la definisce «seltenes Weib von männlicher Seelengröße, von dem schärfsten Geist, mit der Weichheit des weiblichsten, zartesten, liebevollsten Herzen vereinigt» («donna rara di grandezza d'animo maschile, di spirito acuto, uniti alla tenerezza del più amabile cuore femminile»); mentre August Wilhelm Schlegel ne individua la «männliche Selbstständigkeit mit weiblicher Lieblichkeit vereinigt»[53] («un'indipendenza maschile unita con la soavità femminile).

Nella figura della Diotima platonica Schlegel riconosce la quintessenza dell'umanità. La sacerdotessa, infatti, si presenta con requisiti che non sono peculiarmente né femminili né maschili per il *milieu* in cui vive. Si tratta di una figura completa, in quanto come donna si presenta troppo emancipata rispetto alle donne del suo tempo, non osservando le restrittive misure di distinzione imposte dalle norme sociali dell'antichità. Diotima assurge in tal modo a «Bild der vollendeter Menschheit», «immagine dell'umanità perfetta», un'espressione che è in grado di riassumere l'umanesimo del concetto di *anthropos*. In grazia del suo intellettualismo, Diotima si colloca alla pari nella cerchia degli uomini, pur mantenendo i requisiti della sua femminilità. La sacerdotessa filtra in tal modo come *mixtum compositum* di qualità noetica (maschile) e delicatezza (femminile) e assurge a «immagine dell'umanità perfetta»:

> Ihre reichhaltigen Gedanken über das Verlangen und das Schöne sind ebenso umfassend als scharfsinnig, ebenso bestimmt als zart. Die sanfte Größe, mit der sie redet, verrät ein Herz, welches ihrem hohen Verstande entsprach, und stellt uns ein Bild nicht nur schöner Weiblichkeit, sondern vielmehr vollendeter Menschheit dar. (*Über Diotima, KFSA* I: 72)

> La ricchezza del suo pensiero sul desiderio e sul bello sono tanto completi quanto acuti, tanto precisi quanto teneri. La tenera grandezza con la quale ella discorre tradisce un cuore che si confà al suo alto intelletto, e ci rappresenta un'immagine non solo di bella femminilità, ma anche piuttosto di perfetta umanità.[54]

Il tentativo di riabilitare la figura di Diotima procede, in un certo senso, in modo speculare rispetto Caroline; anche lei rappresenta un'eccezione rispetto alla norma sociale e ne patisce le inevitabili conseguenze: madre senza coniuge, rivoluzionaria, colta, pronta a difendere le sue idee e a promuoverle, frequentatrice delle conversazioni maschili, Caroline agli occhi di Schlegel diventa una Diotima rediviva da difendere di fronte all'occhio sociale che, a fine Settecento, seppur non con la drastica convinzione degli antichi Greci, avrebbe relegato volentieri ancora il femminile alla vita domestica. L'apologia di Diotima acquista così il valore di un nuovo paradigma per la caratteriologia dei sessi, un paradigma che induce Schlegel a prospettare un nuovo ideale di umanità:

---

[53] Cfr. S. DAMM, *Begegnung mit Caroline*, cit., p. 11.

[54] Le traduzioni del saggio sono mie.

> Die gewöhnliche Meinung ist: daß gesittete Frauen bei den Griechen ohne Bildung, vom Umgange mit Männern ausgeschlossen, ja unterdrückt und verachtet waren, daß nur Buhlerinnen höhere Bildung hatten und Umgang mit Männern genossen. Wer dieser Meinung voll ist, und Plato's Gespräch flüchtig liest, der wird […] und Diotima für eine *Hetäre* erklären, weil sie ja doch Bildung zu haben scheint, und mit einem Manne Gespräche wechselt. (*Über Diotima, KFSA* I: 73)

> L'opinione comune è: che le donne costumate fossero in Grecia senza cultura, escluse dalla frequentazioni maschili, sottomesse e odiate, e che solo le prostitute avessero una cultura più alta e godessero delle frequentazioni maschili. Chi è di questa opinione, e legge il dialogo di Platone di sfuggita […] dichiarerà Diotima un'*etera* proprio per il fatto che sembra avere una cultura e dialoga con gli uomini.

Dopo un'argomentata disquisizione sul ruolo delle etere greche, tra le quali molte furono conviventi di filosofi e amate illustri, Schlegel si richiama ad Aspasia, l'etera amata da Pericle, per dimostrare l'incosistenza di certi pregiudizi formulati dalla posterità sul conto delle etere greche: «Aspasia erhielt durch ihre Freundschaft mit dem mächtigen Perikles ein öffentliches Ansehen, ja sogar einen Einfluß in die Staatsgeschäfte, welcher dem der Mätressen in neuern Monarchien nicht ganz unähnlich ist»[55] («Aspasia ricevette la stima pubblica grazie alla sua amicizia con il potente Pericle, addirittura esercitando un influsso sugli affari di Stato che non è poi così diverso da quello che le moderne favorite esercitano nelle moderne monarchie»). Proprio la cultura di Diotima sgombra il campo dai fraintendimenti: il suo modo di pensare e di esporre il suo pensiero rende inammissibile la sua appartenenza al gruppo delle etere; la sua figura andrebbe considerata piuttosto nella schiera delle filosofe pitagoriche, alla stregua di Theano e Mycha.[56].

La complementarietà che il mondo antico seppe, tuttavia, assegnare a certe categorie di donne, come nel caso delle filosofe pitagoriche, dà a Schlegel lo spunto per la sua riflessione sull'emancipazione femminile, ovvero sul superamento dei confini tra i sessi e la loro sublimazione in un ideale di «umanità» (*anthropos*) che come tale è per sua natura androginico. L'ideale androginico espresso in queste indagini sulla femminilità antica e condensato nel giro di brevi battute che riassumeremo appena di seguito, si fa portavoce di una tensione verso il superamento dei limiti di genere che traduce ora quella «tensione all'infinito», ora il ricongiungimento della polarità uomo-donna all'interno di un ideale più ampio, l'ideale stesso della «piena umanità» compiuta e armonica. Lo spunto per questa riflessione viene ampliato dall'argomentazione sui costumi dorici rispetto a quelli ateniesi: le donne spartane esercitavano il loro corpo nude come nudi erano gli uomini, acquisendo pari forza e salute di cui godeva il mondo laconico maschile.[57] Tale esempio eloquente di parità raggiunta tra i due sessi sprona l'intuizione schlegeliana:

> Aber mußten nicht diese männlichen Übungen der Spartanischen Mädchen, wie die wissenschaftliche Bildung der Pythagoreischen Frauen, die Weiblichkeit vertilgen?

[55] F. SCHLEGEL, *Über Diotima, KFSA* I: 79.
[56] Ivi, p. 82.
[57] Cfr. Ivi, pp. 90 ss.

> […] Trennen wir aber das Wesentliche vom Zufälligen, so ist der Grundsatz unwiderleglich: die Weiblichkeit soll wie die Männlichkeit zur höhern Menschlichkeit gereinigt werden […] Nur selbstständige Weiblichkeit, nur sanfte Männlichkeit, ist gut und schön. (*Über Diotima, KFSA* I: 93)

> Ma gli esercizi maschili delle fanciulle spartane e la formazione scientifica delle donne pitagoree non dovrebbero forse estirpare la femminilità? […] Se separiamo l'essenziale dal casuale, il principio è inconfutabile: la femminilità deve, come la mascolinità, essere purificata da una più alta umanità […] Solo una femminilità indipendente e solo una tenera mascolinità sono buone e belle.

Il concetto di una «pura femminilità» e di una «pura mascolinità», dai ruoli interscambiati, ovvero complementari, di una «femminilità indipendente» e di una «mascolinità tenera», si saldano a quell'utopia dell'amore assoluto che sarà professata dall'autore nella *Lucinde*, come *forma viventis* dell'ideale androginico: solo quando la donna riconosca il suo ruolo di donna non più in riferimento all'uomo ma per se stessa, essa rinviene nell'uomo l'ideale complementare di se stessa – due personalità «pure», ovvero spiritualmente formate in modo indipendente, unite tramite l'amore si fanno garanti del conseguimento dell'utopia della «vollendete Menschheit».

3. *LUCINDE* E L'IDEALE DELLA «*VOLLENDETE MENSCHHEIT*»

Già nel 1794 Friedrich Schlegel progettava di scrivere un romanzo, solo nel 1798, tuttavia, esprime all'amico Novalis la convinzione che presto avrebbe portato a termine un romanzo dal titolo *Lucinde*. Seguendo la corrispondenza tra Schlegel, il fratello e Schleiermacher si rinviene la rapidità con la quale l'autore mise a punto gli ultimi capitoli del suo romanzo, quelli successivi al vero nucleo narrativo costituito dai *Lehrjahre einer Männlichkeit*.[58] Che il romanzo possa considerarsi solo in termini approssimativi un 'romanzo' e lo si debba valutare come tale solo alla luce delle considerazioni schlegeliane relative al genere in questione è un fatto ben noto.[59] Già Korff sentenziò a suo tempo che la *Lucinde* è «un libro sul matrimonio romantico. Un "libro" appunto ma non un romanzo, ovvero è un romanzo solo nel senso della teoria schlegeliana del romanzo, e oltracciò viene dalla penna di un uomo che, benché dotato di pensieri intelligenti, possedeva solo in misura debole forza di rappresentazione»[60],

[58] Per la genesi del romanzo e la relativa documentazione cfr. H. EICHNER, *Einleitung*, *KFSA* V: XIX.

[59] La critica si è concentrata copiosamente sul romanzo. Rimandiamo in linea preliminare agli studi più considerevoli: S. SANNA, *Schlegels* Lucinde *oder der ästhetische Roman*, in *DVjS*, 61, 1987, pp. 457-479; B. BRÄUTIGAM, *Leben wie ein Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels*, Padeborn 1986, pp. 77-155; C. HOTZ-STEINMEYER, *Friedrich Schlegels* Lucinde *als Neue Mythologie*, Frankfurt a.M. 1985; J.J. ANSTETT, Lucinde*: Eine Reflexion, Essai d'Interpretation*, in "Etudes Germaniques", 2-3, 1948, pp. 241-250; J. BOBSIN, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, Tübingen 1994; H. DIERKES, *Friedrich Schlegels* Lucinde*, Schleiermacher und Kierkegaard*, in *DVjS*, 57, 1983, pp. 430-449 .

[60] H. KORFF, *Geist der Goethezeit*, cit., p. 88.

sottolineando inoltre che la *Lucinde* non rivela un'immagine del matrimonio romantico, ma è un libro su di esso. Jäger, di contro, per il quale l'innovazione formale del romanzo è un dato indiscutibile, individua nella *Lucinde* il primo romanzo avanguardistico della letteratura europea.[61] Anche sul contenuto della *Lucinde* la critica si divide. Per Kuhlendahl, per esempio, nella *Lucinde* è difficile districare il nodo tra matrimonio e amore, sicché tanto più difficile risulta una considerazione definitoria sul vero *Leitmotiv* del romanzo stesso.[62] Secondo Weitz e Sanna, invece, il *Leitmotiv* del romanzo andrebbe individuato nell'allegoria di una «psychologisierte Lebenskunst»[63], in una consapevole messa in scena della vita in forma estetica.[64] Più compatta, sin dalla fine degli anni '70, si è dimostrata la critica femminista, che si è spesso appellata alla *Lucinde* come al manifesto della femminilità emancipata, inserendo di conseguenza il romanzo stesso nel contesto del dibattito sulla caratteriologia dei sessi di fine Settecento.[65] Se *Lucinde* costituisce secondo McLeod «the quintessential novel of androgyny»[66], si dovranno indagare i presupposti dell'ideale androginico del romanzo sotto varie accezioni, non solo limitatamente alla trama e alle speculazioni in essa inserite sul tema dell'amore e del matrimonio. La stessa McLeod suggeriva, per altro, spunti per un'analisi più ampia al fine di indagare l'androginia all'interno della *Lucinde*, che dovrebbe coinvolgere sia l'asse principale, ovvero quello dell'amore tra Julius e Lucinde, sia la sua struttura interna, movimentata da quell' «estetica dell'indeterminato e del caos erotico»[67] che bene si coniuga al 'contraddittorio' insito in ogni utopia androginica. Risale a Richarda Huch, notoriamente, l'individuazione del motivo androginico non solo nel romanzo in questione ma in tutta la concezione romantica dell'amore: «certamente il carattere di questo amore è più impulso all'unione che forza, dunque più anelito che amore […] e proprio la sua mescolanza di sensualità e spirito […] la sua natura androgina lo rende il più fertile punto di partenza per la sua rappresentazione e la sua considerazione»[68]. La nostra analisi dovrà, pertanto, procedere lungo le due direzioni indicate dagli spunti summenzionati, ovvero indagheremo in primo luogo il senso di una struttura mista e

---

[61] Cfr. G. JÄGER, *Die Avantgarde als Ausdiffenzierung des bürgerlichen Literatursystems*, in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. von M. Titzmann, Tübingen 1991, pp. 221-244.

[62] C. KUHLENDAHL, *Das Frauenbild der Frühromantik*, Kiel 1991, p. 103.

[63] M. WEITZ, *Allegorien des Lebens. Literarisierte Anthropologie bei F. Schlegel, Novalis, Tieck und E.T.A. Hoffmann*, Zürich 2008, p. 81.

[64] Cfr. S. SANNA, *Schlegels* Lucinde, cit.

[65] Questa linea interpretativa ha coinvolto soprattutto gli studi femministi e le più recenti indagini orientate dai *Gender Studies*. Cfr. S. FRIEDRICHSMAYER, *The Androgyne in Early German Romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of Love*, Frankfurt a.M. 1983; B. BECKER-CANTARINO, *Schlegels* Lucinde. *Zum Frauenbild der Frühromantik*, in "Colloquia Germanica", 10, 1976/77, pp. 128-139; K. LÜTHI, *Feminismus und Romantik*, cit.

[66] C. MCLEOD, *Embodying ambiguity. Androgyny und Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Düsseldorf 1998, p. 67.

[67] *Ibidem*.

[68] R. HUCH, *Blütezeit der Romantik*, cit., pp. 248 e 249. A tale visione, notoriamente, si oppose Kluckhohn, cfr. P. KLUCKHOHN, *Die Auffassunge der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhundert und in der deutschen Romantik*, Tübingen 1966, pp. 354 ss.

paradossale, quale quella del romanzo, e poi il suo riflesso sulle concezioni dell'unità androginica profilata dall'esperienza sentimentale di Julius.

Che la natura anfibia del romanzo sia coniugata inscindibilmente alla teoria sul romanzo espressa dal suo autore negli scritti poetologici contemporanei è un dato messo in luce già da tempo.[69] Le tendenze che hanno determinato giudizi di valore sul romanzo si sono orientate lungo due binari; una tendenza mira a rinvenire nella *Lucinde* un romanzo che propugna l'emancipazione della femminilità; l'altra invece ha messo in risalto l'aspetto estetico-poetologico dell'opera. Nel *Gespräch über die Poesie* (*Dialogo sulla poesia*) Schlegel aveva già insistito sul carattere 'moderno' del romanzo come genere romantico per antonomasia: «Ein Roman ist ein romantisches Buch […] Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen»[70] («il romanzo è un libro romantico […] quasi non posso pensare ad un romanzo altrimenti che come mescolanza di narrazione, canto e altre forme»). Con ciò, il romanzo, inteso come genere letterario, corrisponde pienamente all'ideale di quella «poesia progressiva e universale» alla quale lo stesso Schlegel si richiama nell' *aestetica in nuce* del frammento 116 dell'*Athenäum*. Il «progressivo» del romanzo si rispecchia nel suo costante crescere con l'autore stesso, riferendo la sua intima evoluzione – da cui si deduce la predilezione da parte dei romantici per il *Meister* di Goethe, assurto al rango di romanzo *par excellence* dell'età moderna.[71] In esso infatti, pur tanto poco romantico nella sua intima sostanza, si riscontra la convivenza, se non la combinazione, tra l'arte e la vita, onde il carattere «progressivo» al quale si richiama Schlegel nel suo frammento. La storia del protagonista, Wilhelm, che tenta di uscire dalla società borghese per diventare attore, ma poi si trasforma in un membro attivo della società, si allarga tanto progressivamente da diventare un quadro stesso dell'età goethiana. Il romanzo, pertanto, nella teoria di Schlegel, non è un genere in sé conchiuso, ma progressivo nella misura in cui tende ad abbracciare tutta la poesia, anzi esce dalla poesia per trasfondersi nella vita. L'inevitabile imperfezione dei romanzi moderni, ovvero la loro incompletezza (si pensi alla *Lucinde* o allo *Ofterdingen*) è la necessaria conseguenza del progressivo maturare di questi con la vita del loro autore, implicando spesso, e il caso della *Lucinde* docet, un rimando

---

[69] Cfr. V. DEUBEL, *Die Friedrich-Schlegel-Forschung 1945-1972*, in *DVjS*, 47, 1973, pp. 48-181.

[70] F. SCHLEGEL, *Gespräch über die Poesie*, *KFSA* II: 335-336.

[71] Tale assunto è dimostrato dall'interesse espresso da Friedrich Schlegel negli scritti e nei frammenti composti tra il 1799 e il 1800. Nel saggio *Über Goethes Meister* (*Sul Meister di Goethe*), pubblicato nel luglio 1800 nel secondo fascicolo dell'*Athenäum*, Schlegel rivela il senso del suo entusiasmo per il romanzo goethiano in questi termini: «Questo romanzo delude le aspettative consuete di unità e organicità con la stessa frequenza con cui le soddisfa. Chi abbia, però, autentico istinto sistematico, senso per l'universo, quel particolare presagio del mondo che rende così interessante Wilhelm, similmente avverte ovunque la personalità e la vitale individualità dell'opera, e quanto più indaga nel profondo tanto più vi scopre relazioni e parentele interne, vi ravvisa una coerenza spirituale. Se mai un libro ha avuto un genio, bene, si tratta proprio di questo» (*Athenäum*, cit., p. 254). Ancora più eloquente risulta una battuta ad incipit del frammento 216 dell'*Athenäum*, laddove Schlegel apparenta il *Meister* con le rivoluzioni più importanti dell'epoca: «La rivoluzione francese, la filosofia della scienza di Fichte e il Meister di Goethe sono le più grandi tendenze del secolo» (*Athenäum*, cit., p. 181). Sull'argomento cfr. R. IMMERWAHR, *Friedrich Schlegel's Essay „On Goethes Meister"*, in "Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur", 1, 1957, pp. 1-21.

successivo, un richiamo al completamento, alla continuazione – cosa che Schlegel per il suo romanzo rimandò per anni, senza mai giungere ad un compromesso con la materia. Il *continuum* progressivo tra vita e opera, quale segno distintivo del romanzo moderno, viene rivelato da Schlegel in diversi dei suoi *Lyzeum-Fragmente*:

> Manche der vortrefflichsten Romane ist ein Compendium, eine Enzyklopedie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums; Werke die das sind, selbst in ganz anderer Form, wie Nathan, bekommen dadurch einen Anstrich vom Roman. Auch enthält jeder Mensch, der gebildet ist, und sich bildet, in seinem Inneren einen Roman. Dass er ihn äußere und schreibe, ist nicht nötig. (*Lyzeum-Fragmente*, fr. 78, *KFSA* II: 156)

> Alcuni dei romanzi migliori sono un compendio, un'enciclopedia di tutta la vita spirituale di un individuo geniale; opere siffatte, come nel caso del *Nathan*, seppur in forma diversa, assumono la tinta dal romanzo. Ogni uomo, colto e che si forma, contiene nel suo interno un romanzo. Che poi lo esprima e lo scriva, non è necessario.

Il frammento 89 del *Lyzeum* continua sulla stessa considerazione circa la natura progressiva del romanzo in questi termini: «Sollte es nicht überflüssig sein, mehr als Einen Roman zu schreiben, wenn der Künstler nicht etwa ein neuer Mensch geworden ist? – Offenbar gehören nicht selten alle Romane eines Autors zusammen, und sind gewissermaßen nur ein Roman»[72] («Non sarebbe inutile scrivere più di un romanzo se l'artista non è diventato un uomo nuovo? – Evidentemente tutti i romanzi di un autore non raramente vanno bene insieme, e sono per così dire un solo romanzo»). Il romanzo, dunque, come «dialogo socratico»[73] dell'epoca romantica, stabilisce una netta interferenza tra la stasi e il ritmo, tra la forma e la vita di chi scrive, tra il «tutto intenzione e il tutto istinto»[74] e con ciò si qualifica come genere ibrido, anfibio per eccellenza. Il valore che la prosa assume nel contesto della poetica romantica, incontestabilmente superiore rispetto alla poesia, fu messo in luce a suo tempo in modo esemplare da Walter Benjamin in una considerazione espressa nella sua dissertazione *Sul concetto di critica nel romanticismo tedesco*. Secondo la sua lettura, nella prosa la riflessione poetica ha trovato la sua naturale forma letteraria, e il romanzo, nella fattispecie, è in grado di reggere, meglio di quanto non faccia la poesia, quel «continuum» tra teoria e prassi:

> Il primo romanticismo, non soltanto ha incluso il romanzo nella sua teoria dell'arte come la più alta forma della riflessione nella poesia, ma, in esso, ha trovato la più straordinaria conferma trascendentale della teoria, ponendolo in una più vasta e immediata relazione con la sua fondamentale concezione dell'idea dell'arte. Secondo tale concezione, l'arte è il continuum delle forme e il romanzo, secondo la concezione

[72] F. SCHLEGEL, *Lyzeum-Fragmente*, fr. 89, *KFSA* II: 158.
[73] Ivi, p. 149.
[74] *Ibidem*

> primo-romantica, è l'apparizione percepibile di questo continuum: lo è tramite la prosa. L'idea della poesia ha trovato nella prosa l'individualità cercata da Schlegel.[75]

La *Lucinde* traduce gli intenti poetologici dell'autore, sicché il risultato raggiunto, sebbene dubbio sotto il profilo letterario,[76] ha valore per lo meno sotto il profilo teorico. La continua interferenza di teoria poetologica e prassi scrittoria emerge, d'altro canto, dal romanzo stesso. Sfruttando i presupposti poetologici dell'*ironia*, Schlegel si predispone anche all'interno del suo romanzo ad una distanza critica rispetto all'opera creata.[77] Spingendo oltre il principio della *Einbildungskraft* dell'idealismo fichtiano, in base alla quale l'io produce il non-io postulandone l'inserimento nell'io infinito e riconoscendosi come parte integrante di questo processo, anche Julius/Schlegel si predispone con *ironica* distanza rispetto al tessuto narrativo. Come dimostra un passo della *Vorrede* del romanzo, l'autore confessa la difficoltà insita nel suo compito in questi termini: «Aber was soll mein Geist seinem Sohn geben, der so arm an Poesie ist als reich an Liebe?»[78] («Ma cosa darà il mio spirito a suo figlio, che è tanto povero di poesia quanto ricco d'amore?»). Appena di seguito, nella prima lettera di Julius a Lucinde, la *vox loquens*, protagonista e narratore al contempo, esprime il senso del suo disagio nei confronti della materia narrata in termini di «confusione» – una «confusione» («Verwirrung») che caratterizzerà, *ex necessitate*, il suo romanzo. Julius/Schlegel sa già che tutto ciò che scriverà in quest'opera dovrà avere un aspetto «confuso», stante che la sua opera rivendica quel carattere «progressivo» di cui il moderno si fa carico, ovvero il pieno inserimento dell'opera nella vita di colui che la sta scrivendo:

> Doch will ich als ein gebildeter Liebhaber und Schriftsteller versuchen, den rohen Zufall zu bilden und ihn zum Zwecke gestalten. Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich Anfangs das, was wir Ordnung nennen, vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne [...] Dies ist um so nötiger, da der Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und meiner Feder gibt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist.(*Lucinde*, *KFSA* V: 5)

> Io voglio tuttavia tentare come colto dilettante e scrittore di dare forma e orientamento alla grezza casualità. Per me e per questo scritto, per l'amore che gli porto e per la sua creazione in se, non c'è scopo più appropriato di questo: che io, cioè, sin dall'inizio elimini ciò che noi chiamiamo ordine, lo tenga lontano e mi appropri del diritto di una stimolante confusione [...] Questo è tanto più necessario, in quanto la materia che la vita e l'amore danno al mio spirito e alla mia penna è così inarrestabilmente progressiva e così asistematica.

---

[75] W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it, di G. Agamben, Torino 1982, p. 94.

[76] Tra i più noti commenti negativi espressi sul valore letterario del romanzo cfr. R. HAYM, *La scuola romantica*, Napoli 1965, pp. 538 ss.

[77] Per una lettura del romanzo in riferimento alla riflessione schlegeliana sulla filosofia di Fichte e Schelling cfr. J.J. ANSTETT, Lucinde*: Eine Reflexion,* cit.

[78] F. SCHLEGEL, *Lucinde, KFSA* V: 5. Le traduzioni dei passi, dove non segnalato, sono di M. D'Agostini (F. Schlegel, *Lucinde*, Pordenone 1992).

Il «Verwirrungsrecht» («diritto alla confusione) rivendicato da Julius/Schlegel all'inizio del romanzo condizionerà inevitabilmente l'opera intera. All'interno di essa, infatti, la confusione trova spazio nella continua mistione di generi e di temi: una lettera di Julius a Lucinde apre il romanzo (*Julius an Lucinde*), a questa forma segue una «fantasia ditirambica» (*Dithyrambische Phantasie über die schönste Situation*); un bozzetto concentrato sulla figura della piccola Wilhelmine (*Charakteristik der kleinen Wilhelmine*); uno schizzo allegorico sull'arte del romanzo (*Allegorie von der Frechheit*); una divagazione in forma di idillio sul motivo dell'*otium* (*Idylle über den Müssiggang*); una *confessio* monologica di Julius come variazione sul tema dell'amore (*Treue und Scherz*); un quadro diegetico articolato sulla storia di Julius (*Lehrjahre einer Männlichkeit*); una fantasia sul mito di Amore e Psyche (*Metamorphosen*); due lettere a Lucinde (*Zwei Briefe*); uno schizzo filosofico sul rapporto tra finito ed infinito (*Eine Reflexion*); una lettera di Julius ad Antonio (*Julius an Antonio*); un dialogo socratico tra Julius e Lucinde[79] (*Sehnsucht und Ruhe*). Le più eterogenee forme e i temi più vari si integrano nel romanzo in forma certamente non coesa, l'*impasse* che ne viene è quello di un romanzo incompiuto, disorganico, risultato di una commistione poco equilibrata tra teoria del romanzo e prassi. È assai probabile, come nota Rouge, che il romanzo rappresenti il tentativo da parte dell'autore di conseguire «non una forma realistica ma didattica»[80] che si facesse portavoce delle sue considerazioni estetiche e poetologiche.

La bizzarria della forma rivela anche l'intima sostanza romantica che ne ispirò l'esecuzione. Il concetto schlegeliano di *Witz* gioca in questo contesto un ruolo fondamentale per delineare la struttura anfibia di un romanzo che ha tutti i requisiti per configurarsi come chimera letteraria. Il *Witz*, estro combinatorio, *esprit*, indica nella teoria schlegeliana un processo dell'intuizione opposto rispetto al meccanicismo dell'intelletto (*Verstand*), sintetico l'uno, causale l'altro. Il *Witz* garantisce all'intelletto di giungere a sintesi per mezzo dell'intuizione, dell'accostamento tra elementi eterogenei, spingendolo ad approssimare tra di loro concetti che di per sé sfuggirebbero all'accostamento o alla sintesi: «Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist»[81] («L'intelletto è spirito meccanico, l'estro chimico, il genio organico»). L'importanza di questo concetto all'interno del romanzo, e nella fattispecie in merito al tema dell'androginia, viene svelata dal romanzo stesso, ovvero dalla comparsa in scena del *Witz* sotto sembianze allegoriche nel capitolo *Allegorie von der Frechheit* (*Allegoria dell'impertinenza*).

Nell'*Allegoria dell'impertinenza* vi è un personaggio che entrato in scena sgombra il campo dalla presenza di un «mostro odioso» («hässlicher Untier»), che altro non è se

---

[79] La forma del dialogo a chiusa del romanzo non è certamente casuale. Essa prospetterebbe non solo l'accordo tra l'io e il tu, ma soprattutto la riconosciuta esistenza di un "tu" femminile concreto nella sua corporeità, non più idealizzato. Su questo punto trovo riscontro nell'interpretazione di Bräutigam, che individua nella formula dialogica tra Julius e la "concreta" Lucinde il «bisogno di un intelocutore diaologico», la soppressione dell'astratta e stereotipa formula della donna come *schöne Seele*. Cfr. B. BRÄUTIGAM, *Leben wie im Roman,* cit., p. 84.

[80] I. ROUGE, *Erläuterungen zu Friedrich Schlegels Lucinde*, Diss., Lausanne 1904, p. 17.

[81] F. SCHLEGEL, *Athäneum-Fragmente*, fr. 366, *KFSA* II: 233.

non l'allegoria della «pubblica opinione». Questo personaggio si presenta, infatti, come personificazione del *Witz*: «Das ist die öffentliche Meinung und ich bin der Witz»[82] («Questa è la pubblica opinione e io sono l'Estro») dice a Julius. Considerato in sé, questo personaggio che si qualifica da sé come allegoria dell'Estro (*Witz*) ha ben poco di estroso: la sua figura rievoca i busti marmorei dell'alessandrinismo accademico, dotato però di occhi brillanti che rilucono di fuoco amichevole. È proprio il *Witz* a mostrare a Julius/Schlegel le personificazioni dei «quattro romanzi» (tutti progetti dello stesso autore mai portati a termine): «un bel giovane», «un cavaliere», «una figura vestita alla greca» e «un moderno».

Il caos apparente dell'allegoria, della quale il *Witz* si fa mentore come personaggio, si confà adeguatamente a quella combinazione di confusione e genialità che si riassume nel presupposto di un'*ars combinatoria*, unica garante sul piano esistenziale e trascendentale dell'auspicata sintesi, come osserva Cottone:

> L'arte combinatoria del *Witz* […] rappresenta sul piano gnoseologico ciò che nella dimensione ontologica-cosmologica rappresenta il *Chaos*, altro concetto chiave nella filosofia di Schlegel. Il concetto di *Chaos* si oppone in Schlegel a quello di sistema, se a quest'ultimo è sotteso il principio di un procedimento analitico. Caotico è invece il procedimento sintetico che amplia il pensiero. […] Su due piani diversi dunque, *Witz* e *Chaos* sono la stessa cosa.[83]

Nella *Lucinde* prende corpo, pertanto, quella «genialità frammentaria»[84] della quale si fa carico lo spirito combinatorio-sintetico del *Witz*. Il «diritto alla confusione» («Verwirrungsrecht») rivendicato dall'autore ad inizio del romanzo si trasferisce sul piano formale in policromia, accostamento di temi e spunti eterogenei, in altri termini in *arabesco*. Se al *Witz* viene assegnato il valore combinatorio, all'*Arabeske* spetta quello dell'infinita pienezza, «la lettura di un arabesco come la *Lucinde* presuppone un lettore "sintetico", cioè attivamente romantico»[85]. Il *Witz* nel suo rapporto diretto con la fantasia, come la facoltà creatrice che dona la vita alla poesia, è similmente all'*Arabeske* animato da quell'impulso della «discordia concors»[86], garante dell'«unità nella diversità […] dell'infinito nel finito»[87]. Lo stesso Schlegel definì il suo romanzo un *arabesco* solo per quanto attiene alla prima parte, mentre tale assunto viene meno nella seconda parte: «So arabesk der erste Teil, so märchenhaft der zweite»[88]. La *Lucinde* può essere inquadrata nell'*arabesco* proprio in grazia della «sua struttura generale caotica»[89] fatta di simmetrie pur nella generale contraddizione.

---

[82] ID., *Lucinde, KFSA* V: 16.
[83] M. COTTONE, *Ars combinatoria e arabesco in Friedrich Schlegel,* in *Figure del romanticismo*, a cura di Ead., Venezia 1987, p. 68.
[84] F. SCHLEGEL, *Lyzeum-Fragmente*, fr. 9, *KFSA* II: 148.
[85] M. COTTONE, *Ars combinatoria e arabesco,* cit., p. 79.
[86] Cfr. A. MUZELLE, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris 2006, p. 66.
[87] Ivi, p. 69.
[88] F. SCHLEGEL, *Fragmente zur Poesie und Literatur, KFSA* XVI: 233.
[89] A. MUZELLE, *L'Arabesque*, cit., p. 315.

Dati questi presupposti, il romanzo si qualifica certamente come una *Mischform*, caratterizzata da una polifonia di voci alle quali sarebbe stato più congeniale il genere del dialogo platonico. Come nota Kurz,[90] Schlegel mutua dalla forma del dialogo platonico la doppia struttura del suo romanzo, quel gioco di opposizione che regge la dialettica tra *diegesis* (dell'autore) e *mimesis* delle sue figure. Inoltre, il *dialogo* platonico costituisce per sua stessa natura una forma aperta, dinamica, nella quale il pensiero va sviluppandosi in modo progressivo – sotto questa accezione Schlegel interpreta il dialogo platonico come la forma più appropriata di un pensiero in divenire.[91] Già nella struttura e nel genere il romanzo schlegeliano tradisce quello «spirito combinatorio», tendente a conciliare attraverso il *medium* della fantasia, del *Witz* e del capriccio o *Arabeske*, il finito con l'infinito, il caotico con l'armonico, l'individuale con l'universale. Lo «Streben nach dem Unendlichen», sunteggiato nella continua interferenza di caos e dominio sul piano formale, acquista all'interno del romanzo una sua particolare connotazione sul piano concettuale: la riunificazione di ciò che è scomposto in armonia, dell'individuale nell'universale, della divisione in totalità avviene attraverso l'esperienza dell'amore. I due aspetti, quello formale e quello del contenuto, sembrano convergere: alla *Zerrissenheit* di Julius nel corso del romanzo corrisponde l'arabesco, il capriccio di quadri disorganici, il caos, mentre la conclusione, filtrata dall'esperienza dell'amore per Lucinde, si armonizza nel dialogo platonico tra i due amanti, ricomponendo la struttura generale dell'opera non meno che la coscienza del suo protagonista.

Quando il romanzo fu pubblicato, nel 1799, a Berlino presso l'editore Fröhlich, fu subito salutato da amici e detrattori come l'*affaire scandalose* dell'anno. E scandaloso risultava almeno per due motivi. In primo luogo, il romanzo tratta un tema consueto, quello dell'amore, rivoluzionandone interamente però il criterio di approccio: l'amore non viene trattato solo poeticamente, bensì come inscindibile connubio di anima e corpo, di spiritualità e sensualità. Per la società dell'epoca ciò bastava a decretarne l'indecenza. In secondo luogo, esso tradiva, nemmeno in forma tanto implicita, il concubinato di Schlegel con Dorothea Veit – relazione che aveva già scandalizzato la società berlinese dei benpensanti. I contemporanei intesero ben poco del significato dell'opera e non seppero agire altrimenti che da consequenziari: la personale esperienza sentimentale che legava Friedrich a Dorothea doveva necessariamente rappresentare l'unica chiave di lettura della *Lucinde*. Spregiudicata, libera e liberale appare Lucinde, e tale appariva nel contesto della società berlinese la signora Veit, che all'epoca aveva abbandonato il tetto coniugale per unirsi al poeta, che la sposerà solo qualche anno più tardi (con rito cattolico dopo la conversione).

È un dato di fatto che il romanzo risultava certamente rivoluzionario nella trattazione del tema dell'amore. Con la *Lucinde* debutta un'epoca nuova. I romantici, e Friedrich Schlegel in prima linea, contribuirono a svecchiare una moralità puritana del tutto ossidata, 'anglista' come ironicamente l'apostrofava Schleiermacher. Nel corso del '700 e ancora per buona parte dell' '800 la cultura tedesca viveva nella tensione tra carne

---

[90] G. KURZ, *Der Roman als Symposion der Moderne. Zu Friedrich Schlegels* Gespräch über die Poesie, in *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht*, hrsg. von S. Matuschek, Heidelberg 2002, p. 73.
[91] Ivi, p. 67.

e spirito, intelletto e corpo. Il culto dello spirituale, vale a dire di un'esperienza amorosa vissuta solo sentimentalmente, senza essere inficiata da un troppo esplicito prorompere dei desideri sensuali, rappresentava l'attrattiva dei più: se si considera quale successo riscosse la tormentata storia d'amore di *Werther*, oltre dieci anni prima della pubblicazione della *Lucinde*, ci si avvede che era gusto del pubblico santificare l'esperienza d'amore in un meno definito sublime-spirituale: all'interno del romanzo goethiano troviamo, infatti, un solo bacio, per giunta rubato da un lui ad una lei. Come nota Amoretti, «la morte di Werther, la solitudine desolata di Hyperion, per il quale splende soltanto la speranza di un al di là riparatore, erano ai segni palesi di quel problema che l'umanità porta in se dalla sua origine e che era dalla distinzione di Platone (*ouranios e pandemos; cosmos e metà tes ubreos eros*) in poi, rimasto insoluto in tutti i sistemi filosofici. Restavano pertanto spirito e carne due inconciliabili nemici»[92].

All'amico Schleiermacher spettò il compito di difendere[93] pubblicamente (nelle sue *Lettere intime sulla Lucinde di F. Schlegel*) la *Lucinde* e di indicare ai contemporanei la giusta chiave d'accesso ad un'opera tanto scomoda[94]:

> Cercar di conciliare l'opera con il clamore suscitatole ovunque contro, cercar magari di convertire ed illuminare certa gente, queste lettere, per la loro origine e natura, non potranno, e la mentalità in esse trasfusa ed i principi che vi traspaiono devono esporci necessariamente allo stesso scandalo della *Lucinde*, anzi ad uno maggiore, perchè le nostre parole sono ponderate ed assennate senza voli poetici.[95]

L'ammonimento che Schleiermacher rivolge all'interno del suo libro alla corrispondente epistolare Ernestine si rivela di particolare efficacia, non solo come apologia dell'opera, riscattandola completamente, ma anche nella comprensione che di essa ebbe lo stesso Schleiermacher circa l'emancipazione della femminilità espressa dal romanzo:

> Non esiste alcun precedente termine di confronto per quest'opera, ed essa è, sia dal punto di vista generale che nei riguardi dell'autore, qualcosa di originale […]E ne è indizio solo quella brama che arde anche in noi da tanto tempo, quel bisogno interiore dello spirito al quale tu devi ispirarti tenendolo sempre presente; quest'è la consacrazione a cui devi mirare. Rammentati come noi, a ben riflettere, siamo rimasti sempre poco soddisfatti di quanto venne detto sull'amore come riflessione e di quanto venne poetato su di esso come rappresentazione, come noi ci lamentavamo che dei sensi null'altro si sapesse fare se non un male necessario, che si deve tollerare soltanto per rassegnazione alla volontà di Dio e della Natura, o si dovesse ridurla a indegno e bruto libertinaggio superbo di aver raffinato e umanizzato un istinto animale magari

---

[92] V. AMORETTI, *Introduzione* a F. Schleiermacher, *L'amore romantico. Lettere intime sulla "Lucinde" di Friedrich Schlegel*, Bari 1928, p. V.

[93] Per la ricezione della *Lucinde* da parte di Schleiermacher cfr. H. DIERKES,, *Friedrich Schlegels* Lucinde, cit.

[94] Per R. HAYM (*La scuola romantica*, cit., p. 567), che non fu benevolo con la *Lucinde,* l'interpretazione di Schleiermacher fu frutto di un autentico «errore estetico».

[95] F. SCHLEIERMACHER, *L'amore romantico*, cit., p. 4.

> fino all'altezza dell'arte culinaria. Rammentati quanto ci è sempre rincresciuto di non poter far a meno di schernire coloro che nelle loro idee e nella loro vita credevano essersi impossessati in modo assoluto dell'elemento spirituale dell'amore e che poi non potevano affatto dissimulare di non saper che farsene, e col non essere in grado di render nessun conto della caratteristica del loro sentimento e col non potere dare alcuna ragionevole spiegazione del fatto che alla fine si rifugiavano in un matrimonio regolare [...] Ricorda bene come, di fronte a tali unilateralità, si sia destata in noi la brama di scorgere al fine, interamente ritratta, la pianta divina dell'amore nella sua forma completa.[96]

Con ciò Schleiermacher condanna quella «pretesa d'innocenza senza innocenza» che l'amico Schlegel aveva denotato con «pruderie», individuando il vero nodo del romanzo in quella teoria della femminilità che avrebbe dovuto indicare all'uomo come alla donna la strada verso un'umanità oltre l'umanità. Le speculazioni in merito nel romanzo figurano in rapida successione e si radicano sul presupposto di una possibile reintegrazione dell'umano attraverso l'esperienza dell'amore, reintegrazione che ha tutte le caratteristiche di una palingenesi, di una «Erlösung»[97].

La sintomatologia amorosa di Julius, nonché la sua concezione dell'amore come esperienza totalizzante, in grado di «elevare l'umanità al di sopra dell'umanità», viene espressa già all'inizio del romanzo nella lettera del protagonista a Lucinde. Julius dice di trovarsi in un boschetto («Hain»), mentre tutto il genere umano svanisce come disperso nell'insignificanza. Si tratta di un'ambientazione che lascia presagire l'epifania. Nel momento beatificante del godimento della natura Julius vede l'immagine della donna amata, un'immagine che resta appunto pura proiezione spirituale:

> Und so sah ich auch die mit dem Auge meines Geistes die Eine ewig und einzig Geliebte in vielen Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüte und Energie der Liebe und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter mit dem ernsten Knaben im Arm. (*Lucinde*, *KFSA* V: 4)

> E così io vedevo anche con l'occhio dello spirito l'Unica eternamente e unicamente amata sotto molte sembianze, ora come tenera fanciulla, ora come donna nel pieno rigoglio dell'energia dell'amore e della femminilità, ora come madre dignitosa con il serio bambino in braccio.

Nella sua lettera Julius riferisce di vedere la donna amata come l'unica cosa degna di considerazione nella generale bellezza della primavera. La donna amata diventa, in un certo senso, un dinamico concettuale («in vielen Gestalten»): fanciulla senza sesso («kindlisches Mädchen»), donna sensuale («Frau in der vollen Blüte») e madre, armonizzandosi con il processo cosmico, con la scala progressiva del divenire fanciulla-donna-madre. Riflettendo sul suo amore per Lucinde, Julius confessa che il suo pensiero non può ragionare per frammenti o distinzioni («wenigstens zum Gliedern und Zergliedern der Begriffe war ich nicht sonderlich gestimmt»), pertanto cerca di spiegare il suo sentimento in termini di «Vermischung»:

---

[96] *Ibidem*

[97] H. KORFF, *Geist der Goethezeit*, cit. p. 87.

> was ich träumte war nicht bloß ein Kuß, die Umschließung deiner Arme, es war nicht bloß der Wunsch, den quälenden Stachel der Sehnsucht zu brechen und die süße Glut in Hingebung zu fühlen, nicht nach deinen Lippen allein sehnte ich mich, oder nach deinen Augen, oder nach deinem Leibe: sondern es war eine romantische Verwirrung von allen diesen Dingen, ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsüchten. Alle Mysterien des weiblichen und des männlichen Muthwillens schienen mich zu umschweben, als mich Einsames plötzlich deine wahre Gegenwart [...] auf deinem Gesichte vollends entzündete.[98]

> Ciò che io sognavo non era semplicemente un bacio, un tuo abbraccio, non desideravo soltanto di porre fine al tormentoso aculeo dell'anelito e di sentire la dolce fiamma della dedizione, non anelavo soltanto alle tue labbra o ai tuoi occhi o al tuo corpo: ma si trattava di una confusione romantica di tutte queste cose, di una strana mescolanza dei ricordi più diversi e dei più diversi desideri. Tutti i misteri della femminilità e della spavalderia maschile sembrava che fluttuassero a me attorno, quando all'improvviso la tua reale presenza [...] si accese completamente sul tuo volto.

Nel contesto del romanzo è soprattutto la *Fantasia ditirambica sulla più bella situazione* (*Dithyrambische Phantasie über die schönste Situation*), successiva alla lettera summenzionata, a fornire argomentazioni più precise sulla condizione dell'amore. La «più bella situazione» è rappresentata dall'unità raggiunta tra i due amanti, attraveso la quale Julius esperisce una nuova dimensione di 'umanità'. L'amore ricongiunge l'io-individuo, empiricamente finito e confinato nella distinzione, nella disarmonia e nella molteplicità, all'universale-umano, un concetto che non patisce l'antitesi uomo-donna: «nur hier sehe ich mich ganz und harmonisch, oder vielmehr die ganze volle Menschheit in mir und in dir»[99] («solo qui mi vedo completo e armonico, o piuttosto, vedo in me e in te l'umanità totale e piena»). L'uomo diviso, e la donna divisa, attraverso l'amore tornano ad essere creature edeniche, ricongiunte ad un ideale armonico di umanità scevro di opposizioni polari e confini tra generi. L'amore ridesta nell'io-finito la coscienza, per anamnesi, del suo essere stato uno-indivisibile: «auch würde ich immer in diesen Gedrängen und Erscheinugen nur immer das eine unerschöpfliche Gefühl unserer ursprünglichen Harmonie von neuem wiederholen müssen»[100] («nella ressa di queste apparizioni io dovrei soltanto ripetere nuovamente l'inesauribile sentimento della nostra originaria armonia»).

Tale armonia riconosciuta da Julius in Lucinde consiste nella capacità dell'amata di essere tanto donna-amante quanto amica. Lucinde rappresenta un *unicum* nel contesto più generale della femminilità borghese: essendo al contempo la «zärtliche Geliebte» («tenera amata») e «die beste Gesellschaft» («ottima compagnia»), ovvero «eine vollkommene Freundin» («amica perfetta»). Agli occhi di Julius Lucinde possiede un *quid* che la rende superiore rispetto tutte le altre donne: «aber du bist nicht wie die

[98] Ivi, p. 7.
[99] F. SCHLEGEL, *Lucinde*, *KFSA* V: 10.
[100] *Ibidem.*

anderen. Was Gewohnheit oder Eigesinn weiblich nennen, davon weisst du nichts»[101] («Ma tu non sei come le altre. Quell'abitudine alla testardaggine che chiamiamo femminile, tu non la conosci»).

Sarebbe sufficiente il richiamo ai passi summenzionati per riconoscere nella *Lucinde* l'utopia di una reintegrazione androginica dell'essere umano attraverso l'amore. Vi è tuttavia una considerazione che spinge oltre la nostra argomentazione. Presupposto che l'amore nella *Lucinde* realizzi pienamente il sogno di una utopica reintegrazione dell'essere umano, e che attraverso Lucinde Julius ritrovi quell'armonia celeste che non era riuscito a rinvenire in nessun'altra esperienza erotica, la *Fantasia ditirambica* suggerisce un allargamento delle prospettive. Riteniamo necessario riflettere sul concetto di «armonia», al quale Julius ricorre nei passi precedenti.

Un dato è certo: all'interno del romanzo, fatto di disarmonie, vi sono solo due note armoniche, Lucinde e Julius dopo il suo incontro. Disarmonico è Julius negli *Anni di noviziato di una virilità*, incapace di rinvenire nelle molteplici esperienze sentimentali che precedono l'incontro con Lucinde una qualche forma di duratura pienezza:

> Sein Geist war in einer beständigen Gärung; er erwartete in jedem Augenblick, es müsse ihm etwas Außerordentliches begegnen. Nichts würde ihn befremdet haben, am wenigsten sein eigner Untergang. Ohne Geschäft und ohne Zweck trieb er sich umher unter den Dingen und unter den Menschen wie einer, der mit Angst etwas sucht, woran sein ganzes Glück hängt. Alles könnte ihn reizen, nichts mochte ihm genügen. […] Es war ihm, als wolle er eine Welt umarmen und könne nichts greifen. Und so verwilderte er denn immer mehr und mehr aus unbefriedigter Sehnsucht. (*Lucinde*, *KFSA* V: 36)

> Il suo spirito era in continuo fermento; si aspettava in ogni istante che gli accadesse qualcosa di straordinario. Nulla avrebbe potuto stupirlo, tanto meno poi la sua stessa catastrofe. Senza occupazioni e senza meta vagabondava fra le cose e fra gli uomini come colui che cerca angosciosamente qualcosa a cui è legata tutta la sua felicità. Tutto aveva il potere di attirarlo, nulla riusciva ad appagarlo. […] Era come se volesse abbracciare il mondo intero e non riuscisse ad afferrare nulla. E così si inselvatichì sempre più per il desiderio inappagato.

Siffatta è la situazione di Julius all'inizio dei suoi *Anni di noviziato*: un'anima lacerata, preda del sentimento inappagato, anelante ad un indefinito assoluto. Prima dell'incontro con Lucinde Julius passa attraverso una varietà di esperienze sentimentali che costituiscono solo brevi espedienti per appagare un non meno identificato anelito («Sehnsucht»). La fanciulla verginea e sensibile, incontrata all'inizio del suo noviziato, rappresenta un'esperienza deludente, cedendo parzialmente alla seduzione e dimostrando con il suo contegno pudibondo di essere affetta da quella «pruderie» borghese che l'autore, non meno di Julius, esecrava. Nemmeno la dama libertina riesce ad appagare l'anelito di Julius, dalla quale egli si allontana riconoscendo la freddezza maliziosa di cui solo l'essere femminile è capace. La prostituta Lisette costituisce un capitolo a sé nell'apprendistato di Julius. In Lisette, che muore di parto per dargli un figlio, Julius

[101] Ivi p. 11.

rinviene per la prima volta quell'esperienza di amore totalizzante, fatto di sincera partecipazione di anima e di corpo, che lo spinge, morta Lisette, ad idolatrarne l'immagine, santificando nell'ideale la donna reale. L'intermezzo dell'amore omoerotico, male esplicitato nel romanzo, se non addirittura censurato, costituisce una parentesi fuggevole, che ad ogni modo non garantisce a Julius l'appagamento tanto anelato.[102] Se la prostituta Lisette rappresenta l'esaltazione dell'amore sensuale, unito ad un animo scevro da «pruderie», in quell'esperienza manca a Julius un elemento fondamentale per sentirsi totalmente unito con la donna amata: l'amicizia spirituale. In Lisette Julius riconosce la profondità d'animo, il fine gusto estetico, la sensualità, ma non ne rinviene la parte noetica, unica garante di un matrimonio spirituale tra anime. Nell'amicizia tra uomini, di converso, è il secondo aspetto dell'amore ad attirare Julius, ovvero la complementarità spirituale, senza che tuttavia da questa complementarità gli venga un riscontro sensuale. Le cautele dell'autore non riescono del tutto a censurare il fatto che l'amicizia tra uomini cercata da Julius sia amicizia sostanzialmente omoerotica:

> Jeden Mann, der ihm interessant erschien, suchte er, und ruhte nicht, bis er ihn gewonnen und die Zurückhaltung des andern durch seine jugendliche Zudringlichkeit und Zuversicht besiegt hatte. Es läßt sich denken, daß er, der sich eigentlich alles erlaubt hielt und sich selbst über das Lächerliche wegsetzen konnte, eine andere Schicklichkeit im Sinne und vor Augen hatte, als die, welche allgemein gilt. In dem Gefühl und Umgang des einen Freundes fand er mehr als weibliche Schonung und Zartheit bei erhabenem Verstande und fest gebildetem Charakter. […] Aber die Wut der Unbefriedigung zerstückte seine Erinnerung, er hatte nie weniger eine Ansicht vom Ganzen seines Ich. (*Lucinde*, *KFSA* V: 45)

> Cercava ogni uomo che gli sembrava interessante e non aveva pace finchè non lo aveva conquistato e non aveva vinto la riservatezza dell'altro con la sua invadenza giovanile e la fiducia che ispirava. È lecito pensare che, in quanto riteneva gli fosse tutto permesso e che gli sarebbe stato possibile sottrarsi al ridicolo, avesse in mente e dinanzi agli occhi una nozione della convenienza diversa da quella generalmente accettata. Nel sentimento e nella frequentazione di uno degli amici trovò qualcosa in più della delicatezza e della dolcezza femminile, unito a un intelletto sublime e a un carattere saldamente foggiato. […] Ma il furore dell'insoddisfazione frantumava i suoi ricordi e mai come in quel momento ebbe una visione limitata della totalità del suo io.

L'esperienza omoerotica appaga l'io di Julius solo per metà, la sua attrazione per «l'intelletto sublime» dell'amico viene filtrata da un processo di astrazione che gli impone di attribuire all'amico requisiti femminili, quali la «delicatezza» e la «dolcezza». Tale androginizzazione risulta troppo astratta, tradendo la consistenza reale dell'anelito di Julius, il quale deve alla fine confessare a se stesso l'inappagamento derivato dal suo costante tentativo di mediare tra l'ideale e il reale.

---

[102] Anche C. Braun osserva che l'amicizia al maschile di cui fa esperienza Julius nel romanzo costituisca un tentativo del personaggio di richiamarsi al «Vorbild» dell'amicizia omoerotica greca. Cfr. C. BRAUN, *Divergentes Bewusstsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert*, Wien, 1999, p. 170.

Prima che Julius approdi a Lucinde, l'ultima stazione del suo noviziato è rappresentata dall'incontro con una donna dallo spirito forte, che tuttavia non può essere sua amante in quanto sposa dell'amico. Si fa presto a rinvenire nel personaggio i tratti di Caroline, consorte del fratello August Wilhelm. In lei Julius riconosce la pienezza dell'amicizia tra anime affini, esalta la parte noetica della donna-amata, ma l'esperienza è costretta a restare nella sua dimensione ideale.

Eccoci dunque a Lucinde, ultima stazione del *Noviziato* di Julius. Cosa la rende diversa dalle precedenti figure? Rispetto alle donne incontrate da Julius in precedenza, Lucinde si differenzia per la forza caratteriale, l'indipendenza, il senso artistico, il grado di emancipazione, l'accesa presenza di una componente che la rende 'mascolina', quella noetica:

> Lucinde hatte einen entschiedenen Hang zum Romantischen, er fühlte sich betroffen über die neue Ähnlichkeit und er entdeckte immer mehrere. Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eigenen selbstgedachten und selbstgebildeten. Nur was sie von Herzen liebte und ehrte, war in der Tat wirklich für sie, alles andere nichts, und sie wußte was Wert hat. Auch sie hatte mit kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und alle Bande zerrissen und lebte völlig frei und unabhängig. (*Lucinde*, *KFSA* V: 53)

> Lucinde aveva una netta propensione per l'elemento romantico, ed egli si sentiva toccato da questa nuova affinità e ne scoprì via via più di una. Era anch'ella una di quelle persone che non vivono nel mondo comune, bensì in un mondo proprio, pensato e foggiato da sé. Era reale per lei solo ciò che amava e onorava nel suo cuore, il resto non esisteva; e sapeva che cosa ha valore. Aveva infranto anche lei ogni riguardo e ogni legame con temeraria determinazione, e viveva del tutto libera e indipendente.

L'incontro con una donna «indipendente», «libera» dalle strettoie delle norme sociali, artefice del suo destino, cultrice dell'arte, rappresenta per Julius un'esperienza epifanica, giacchè nella donna che presto diventerà sua amata egli riconosce tanto l'amante quanto l'amica, tanto la sensualità quanto lo spirito: «Nichts zog ihn anfangs so sehr an, und hatte ihn so mächtig getroffen, als die Wahrnehmung, daß Lucinde von ähnlichem ja gleichem Sinn und Geist mit ihm selbst war»[103] («All'inizio nulla lo aveva attratto tanto, e lo aveva colpito così profondamente, quanto la percezione del fatto che Lucinde era simile anzi identica a lui nel modo di sentire e nello spirito»).

Lucinde, a differenza di Julius, ha una natura armonica – «dein Wesen ist eins und unteilbar» («il tuo essere è uno e indivisibile»); «du fühlst alles ganz und unendlich» («tu senti tutto in modo completo e infinito») le dice Julius nella *Fantasia ditirambica*. In quanto emblema di quella femminilità evoluta, teorizzata da Schlegel sia negli studi giovanili sull'antichità sia nei frammenti, Lucinde è specchio di un'armonia sulla quale si riflette l'animo lacerato di Julius: come Lucinde ha raggiunto pienamente in sé la consapevolezza di essere *Mensch*, essere umano prima che donna, così anche Julius, riflettendosi nella sua armonica umanità può riconoscere la sua umanità: «Nur in der

[103] F. SCHLEGEL, *Lucinde*, *KFSA* V: 56.

Antwort eines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen»[104] («Solo nella risposta di un Tu ogni Io può sentire totalmente la sua unità»). È in questo riconoscimento che si potrà compiere il passaggio dell'umanità all'oltre-umanità, ovvero dalla apparente divisione tra i due sessi alla loro mistica unione attraverso l'amore. Tale superamento dei confini avviene però solo quando le due parti, uomo e donna, avranno riconosciuto in se stessi l'infinito dentro di sé, la presenza di un'androginica armonia consustanziale all'umano e sublimata in oltre-umano poi nell'amore. È questo il senso di quello straniante processo di commutazione dei ruoli al quale si assiste nella *Fantasia ditirambica* e che altrimenti non sarebbe comprensibile: lo scambio dei ruoli equivale ad un «gioco», proprio in virtù del fatto che Julius e Lucinde non costituiscono altro che lo stesso volto dell'umano, «Blüthen einer Pflanze, oder Blätter einer Blume», fiori di una stessa pianta o foglie di uno stesso fiore, in ogni caso parti identiche di un tutto unitario – non casualmente qui il 'tutto' risulta efficacemente metaforizzato con il ricorso a piante e fiori, i quali, partenogenicamente autogenerantesi, sono chiare immagini androgine.[105] Lo scambio dei ruoli, pertanto, annulla il maleficio dell'opposizione già in concreto, in quanto le due parti, uomo e donna, riconoscono per il tramite dello scambio l'altro-da-sé come parte del sé:

> Wie könnte uns die Entfernung entfernen, da uns die Gegenwart selbst gleichsam zu gegenwärtig ist. Wir müssen ihre verzehrende Glut in Scherzen lindern und kühlen, und so ist uns die witzigste unter den Gestalten und Situationen der Freude auch die schönste. Eine unter allen ist die witzigste und die schönste: wenn wir die Rollen vertauschen und mit kindischer Lust wetteifern, wer den anderen täuschender nachäffen kann, ob dir da die schonende Heftigkeit des Mannes besser gelingt, ob mir die anziehende Hingebung des Weibes. Aber weißt du wohl, daß dieses süße Spiel für mich noch ganz andre Reiz hat als seine eignen? Es ist auch nicht bloß die Wollust der Ermattung oder das Vorgefühl der Rache. Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit. (*Lucinde*, *KFSA* V: 12-13)

> Come potrebbe allontanarci la lontananza, visto che lo stesso presente è anche fin troppo presente? Dobbiamo lenire il suo ardore struggente e raffreddarlo, e così la situazione più curiosa tra tutte sarà anche la più bella occasione di gioia. Una tra le altre è anche la più curiosa e la più bella: se ci scambiamo i ruoli e gareggiamo con piacere infantile a chi sa scimmiottare meglio il ruolo dell'altro, se cioè a te venga meglio l'impeto cauto del maschio o a me l'affascinante dedizione della femmina. Ma sai che questo dolce gioco ha per me un'attrattiva che va al di là di quella propria? Non si tratta solo della voluttà dell'infiacchimento o del presentimento della vendetta. Io vedo una meravigliosa e significativa allegoria per il compimento dell'uomo e della donna a piena e completa umanità.

[104] Ivi, p. 61.

[105] L'immagine vegetale richiama anche l'idea del «microcosmo», di una «totalità naturale vitale e dinamica» secondo C. BRAUERS (*Perspektiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*, Berlin 1996, p. 160).

In questo ricordo mimato della perduta unità, ridestato nella coscienza dei due amanti attraverso la commutazione dei ruoli, vi è tutto il tentativo di annichilire la distanza dall'*Urmesch* androgino che il matrimonio tra Julius e Lucinde rende nuovamente attuale solo nella sua accezione di «ewige Einheit und Verbindung» («eterna unione e unità») delle loro anime.[106] Se lo scopo dell'amore consiste nel rendere cosciente l'essere umano della sua perduta unità, «ihr Ziel ist intensive Unendlichkeit, Unzertrennlichkeit»[107] («il suo scopo è un'intensificazione dell'infinitezza, dell'indivisibilità»), tale «eterna unità» si rende possibile solo quando l'uomo ami come essere umano, riconoscendo nell'altro non la donna o l'uomo ma l'essere umano identico a sé – un'utopia androginica alla quale Schlegel ha dato voce nel corso di tutto il suo romanzo, ma che sembra efficacemente risaltare attraverso il concetto dello 'scambio dei ruoli', del quale si diceva prima:

> Das […] höchste Grad ist das bleibende Gefühl von harmonischer Wärme. Welcher Jüngling das hat, der liebt nicht mehr bloß wie ein Mann, sondern zugleich auch wie ein Weib. In ihm ist die Menschheit vollendet und er hat den Gipfel des Lebens erstiegen. (*Lucinde*, *KFSA* V: 21-22)
>
> Il grado più alto è quel sentimento rimanente di armonico calore. Il giovane che lo possiede non ama più solo come un uomo, ma contemporaneamente anche come una donna. In lui l'umanità è compiuta ed egli ha scalato la cima della vita.

Come sottolinea efficacemente Silvio Vietta, il processo di «sconfinamento» tra uomo e donna in nome di un ideale di armonica umanità andrebbe letto non tanto nel segno di uno «sconfinamento» dei «sessi», ma dei «generi»[108]. Con ciò Vietta si richiama al principio novalisiano, valido tanto più per l'amico Schlegel, dello sconfinamento progressivo dell'io nel tu, condensato da Novalis nella felice espressione «Wir sind Ich»[109]. Il periplo che l'io traccia per il raggiungimento dell'ideale androginico di «Menschheit» si compie nel senso di quel trittico romantico per antonomasia che già Luciano Zagari indicava in termini di perdita-nostalgia-recupero[110]. Tale periplo compiuto dall'io romantico comporta, in termini relativi all'androginia, la consapevole frattura dell'individuo tra l'io e l'altro-da sé, la nostalgia per un postulato originario nel quale tale frattura non sarebbe esistita, il tentativo di riconferire all'io la sua unità

---

[106] Cfr. G. MATTENKLOTT, *Der Sehnsucht eine Form. Zum Ursprung des modernen Romans bei Friedrich Schlegel*, in *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch, Stuttgart 1977, pp. 143-166. Anche Mattenklott sostiene che lo scambio dei ruoli nel romanzo costituisca l'avvio ad una relazione d'amore tra Julius e Lucinde libera dalla gerarchia uomo-donna. C. BRAUN (*Divergentes Bewusstsein*, cit., p. 179), di converso, vede nello scambio di ruoli della scena dalla *Fantasia ditirambica* una «processualità» dell'idea androginica che traduce in forma mimica la fichtiana *Intellektuelle Anschauung*.

[107] F. SCHLEGEL, *Lucinde*, *KFSA* V: 21.

[108] S. VIETTA, *Die Romantisierung der Diotima. Friedrich Schlegels* Lucinde *und die Philosophie der weiblichen Geselligkeit*, in *Wo das philosophische Gespräch*, hrsg. von S. Matuschek, cit., pp. 125-135, qui p. 125.

[109] NOVALIS, *NS* II: 127.

[110] Cfr. L. ZAGARI, *Mitologia del segno vicente*, Bologna 1985, pp. 130 ss.

primeva, scevra di distinzioni tra i generi, attraverso l'utopia di uno «Integrationsmodell»[111] qual è quello offerto dal concetto androginico di «volle Menschheit».

4. A PROPOSITO DELL'INFANTA DI SPAGNA. UNA RIFLESSIONE.

«Nächst der Lucinde sind mehrere Dramas an der Tagesordnung»[112] («Accanto alla *Lucinde* ci sono molti drammi all'ordine del giorno»), annuncia Friedrich Schlegel a Schleiermacher; riferendo il progetto di cimentarsi con un genere letterario, quello del dramma, per il quale i romantici di Jena non avevano manifestato la stessa attenzione che invece avevano riservato al romanzo. Dei «molti drammi» in cantiere sui quali riferisce con la solita spavalderia, e con il non meno infrequente eccesso ottimistico con il quale propagandava agli amici i suoi progetti letterari, Schlegel ne porterà a compimento soltanto uno, l'*Alarcos.*[113] La tragedia può dirsi compiuta nel 1801, come testimoniano le lettere di Friedrich al fratello August Wilhelm e a Schleiermacher; mentre la sua pubblicazione avviene un anno dopo, nel 1802, nello stesso anno nel quale il dramma fu rappresentato a Weimar riscuotendo un sonoro fiasco (complice anche Goethe che non seppe trattenere le risate su qualche battuta) [114].

La tragedia schlegeliana, germinata come probabile tentativo di gareggiare con lo *Jon* del fratello August Wilhelm, si rifà alla leggenda spagnola del conte Alarcos e dell'infanta di Spagna; leggenda tramandata da una ballata popolare e rielaborata in forma drammatica da Lope de Vega in *La fuerza lastimosa*. È probabile che Schlegel abbia sfruttato entrambi i precedenti, sia la tragedia di Lope de Vega che la romanza, ai quali arriva attraverso il *Magazin der spanischen und portugienischen Literatur* (1781) del Bertuch. Commentando la tragedia di Lope de Vega, Bertuch stabiliva, infatti, un *continuum* tra questa e la romanza popolare del conte Alarcos (contenuta nel *Cancioneros de Romances*), e si risolveva per presentarla in traduzione al pubblico tedesco (*Romanze*

---

[111] S. VIETTA, *Die Romantiserung*, cit., p. 129.

[112] Lettera di F. Schlegel a Schleiermacher, senza data, in W. DILTHEY, *Aus Schleiermachers Leben*, cit., Bd. III, p. 268.

[113] Sulla tragedia *Alarcos* la critica non si è soffermata in modo considerevole. La monografia di B. M. BLOK (*Romantisches in F. Schlegels Trauerspiel* Alarcos, Groningen 1931) si offre come esclusiva. L'introduzione di A. ESCHER alla traduzione italiana della tragedia (Padova, 1965), alla quale facciamo riferimento, si presenta ricca di spunti e di informazioni. Cfr. anche R. ULSHÖFER, *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik*, Berlin 1935, pp. 66-71.

[114] Per una ricostruzione dei dettagli della rappresentazione a Weimar cfr. H. EICHNER, *Einleitung*, in *KFSA* V: LXXII ss.; P. KLUCKHOHN, *Dramen der Frühromantik*, Leipzig 1936, pp. 13 ss. Il giudizio dei contemporanei Schiller e Körner sulla tragedia fu severo. Mentre Goethe si dimostra ambiguo, incoraggiando la rappresentazione e poi compromettendo in parte il successo, per Schiller «lo strano amalgama di antico e moderno» (lettera a Goethe del 12 maggio 1802) offerto dalla tragedia non prometteva niente di buono; per Körner la tragedia rappresentava chiaramente una «malattia dello spirito […] il penoso anelito a realizzare un'opera d'arte da concetti generici e nella totale mancanza di fantasia» (lettera a Schiller 9 giugno 1802). Anche il giudizio negativo di P. KLUCKHOHN (*Dramen der Frühromantik*, cit., p. 14) sembra proseguire sulla stessa linea: «Quest'opera merita interesse solo come esperimento, essa è il prodotto di un sottile teorico, ma non di uno genio creatore».

von Grafen Alarcos und der Infantin Solisa). Dalla romanza popolare, più che da Lope de Vega, sembra avere tratto ispirazione Schlegel – anche se alcune scene (come quella della caccia) sono assenti nella romanza. Come nota Escher, «se, dopo avere letto l'antica romanza ed il dramma di Lope de Vega, noi leggiamo il dramma dello Schlegel, notiamo subito come quest'ultimo abbia seguito la ballata proprio da vicino, direi quasi anche nella forma, avendo diviso il dramma in due atti, così come la romanza spagnola era divisa in due parti e abbia tratto dal dramma del Lope solo qualche particolare, quale quello della caccia»[115]. Particolare, quello della scena di caccia, per noi non irrilevante, come vedremo appena di seguito.

La romanza spagnola riferiva la storia del conte Alarcos, uomo virtuoso e devoto servitore dello Stato, finito in disgrazia a causa della passione di una donna. Avendo promesso di sposare l'infanta di Spagna e poi, dimentico del giuramento, convolato a nozze con un'altra donna, Alarcos subisce la vendetta di Solisa; la quale, pervasa dal demone della gelosia, chiede al re di intervenire in suo favore e di indurre Alarcos a ripudiare la moglie. Da affare di cuore la vicenda tra Alarcos e l'infanta diventa presto affare di Stato. L'etica dell'onore ferito alla quale si richiama il re fa leva sulla morale cavalleresca di Alarcos, costretto alla fine della romanza a sacrificare la consorte. La romanza, a differenza del dramma schlegeliano, si chiude con la morte della sola contessa e con la sua maledizione.

Diluita in drammi plurimi, l'azione drammatica dell'*Alarcos* schlegeliano si distingue per la polifonia dei destini individuali, e si profila certamente come «un dramma a tesi»[116]. È come se lo sviluppo della tragedia offrisse più tragedie simultaneamente e ne seguisse il graduale o drastico progredire: nell'*Alarcos* assistiamo, infatti, alla tragedia d'amore dell'infanta Solisa, al dramma dell'onore del re, all'inestricabile conflitto di Alarcos tra ragion di Stato e amore, al dramma di Clara, che assurge a novella Alcesti e a quello di Cornelia che, sospesa tra la *mater dolorosa* e la veggente, emerge nel dramma attraverso gesti dotati di plasticità vibrante, risultando tra le figure più riuscite.

Lungi dal voler approntare un'analisi della tragedia, siamo tuttavia indotti a qualche considerazione. È soprattutto la figura dell'infanta di Spagna a stimolare la nostra curiosità, invogliandoci a riflettere su un dato non irrilevante nel contesto dell'argomentazione condotta fin qui: la sua figura contraddice o asseconda le teorie sulla femminilità propagandate dal suo autore? Solisa sembra smentire a prima vista le teorie sul tragico femminile espresse da Schlegel nel saggio *Sui caratteri femminili nei poeti antichi*, rivelandosi con la sua brama di vendetta non diversa da quelle figure di donne euripidee verso le quali Schlegel aveva espresso biasimo. Tuttavia, anche Solisa, nei limiti del suo personaggio, certamente meno articolato di altri esempi più eloquenti di *Kraftweiber* (Orsina in Lessing, Johanna in Schiller, Pentesilea in Kleist), contrassegna un tipo femminile alquanto sofisticato. La complessità della sua natura, riteniamo, si rivela nella dilacerazione tra *ethos* e *pathos*; l'uno portavoce di codici tutti maschili (l'onore, la vendetta), l'altro squisitamente femminile, espresso dalla gelosia esacerbata,

[115] A. ESCHER, *Introduzione*, cit., pp. 14-15.
[116] Ivi, p. 53.

dalla malinconia struggente, dall'ossessività erotica, dalla morte per deperimento. Con ciò Solisa si rivela figura non certo monocorde, ma contraddittoria nella sua dubbia integrità, per molti versi intimamente anfibia. Una natura contraddittoria, questo è certo, fa di Solisa il centro ideale del dramma, non solo in quanto suo autentico movente, ma anche, e forse principalmente, perché incarnazione di una natura non saturata, inevitabilmente proiettata alla catastrofe. Non è incidentale osservare che la sua figura, presente nel dramma solo nella prima parte, scatena specularmente contraddizioni: contraddittorio è il padre sospeso tra illuminismo e sanguinarietà; Alarcos tra indolenza e integrità; anche Clara si rivela contraddittoria nel conflitto tra la sua celestiale condiscendenza, che la spinge ad accettare la morte per aiutare il marito, e la maledizione con la quale accompagna questa scelta. In altri termini, Solisa è il motore diabolico delle contraddizioni che spingeranno all'estremo ciascun personaggio, e lo è in quanto *forma viventis* della più alta contraddizione: quella tra una sensibilità femminile e un intelletto maschile, un ibrido sospeso tra «la figlia viziata […] e un'emancipata figlia di reggenti»[117], tra la cacciatrice e l'animale ferito.

La caccia, dicevamo, è la spia più appariscente del suo intimo ibridismo. Proprio nell'*habitus* della cacciatrice Solisa si rivela, a nostro avviso, l'equivalente di modelli più articolati di *Kraftweiber*. Come nella figura di Pentesilea (Kleist) o in quelle di Darthula e Hildgund (Günderrode), anche nella figura di Solisa entrano in conflitto due codici, quello maschile della violenza (o della caccia, della guerra, della vendetta, dell'onore) e quello femminile dell'amore ferito (della gelosia e dell'autoimmolazione). L'interferenza tra questi due codici nella sua natura fa di lei, non meno che di Pentesilea, di Darthula e di Hildgund, una mente androgina. Già Blok nella sua monografia sull'*Alarcos* si soffermava, senza poi scendere nel dettaglio, sulla natura di Solisa, individuando nella 'caccia', che tanto attira la nostra attenzione, un elemento non insignificante per decifrarne il carattere, osservando:

> nella romanza il conte è costretto ad uccidere la consorte sotto induzione dell'infanta. Nel dramma questo non avviene. Sebbene Solisa attenda con ansia la morte della contessa, non rivela questo desiderio davanti al padre. Se Schlegel avesse aggiunto anche questo dettaglio, l'infanta non sarebbe stata più un essere femminile, ma sarebbe diventata una furia. Nella versione di Schlegel, solo l'amore esacerbato e passionale per il conte stringe un nodo tra l'infanta e la natura femminile. Nel carattere dell'infanta, che non conosce la tenerezza, la grazia, la leggiadria, e le qualità propriamente femminili, emerge un tratto straordinariamente nuovo, quello della passione per la caccia. […] Questa nuova versione della figura dell'infanta potrebbe tradire l'influsso del nuovo ideale romantico di umanità, che anela a realizzarsi attraverso la fusione delle proprietà caratteristiche dei due sessi.[118]

Sempre Blok argomenta che non solo la caccia offre un dettaglio non irrilevante per definire la complessa umanità di Solisa assurta a *mixtum compositum* androginico, ma anche il mancato riferimento nella tragedia di Schlegel al dramma dell'orfana è

[117] B. M. BLOK, *Romantisches in F. Schlegels Trauerspiel,* cit., p. 22.
[118] Ivi, p. 45.

funzionale a demarcare la durezza caratteriale del personaggio. Nella romanza Solisa pativa, infatti, l'assenza della madre, e si rivelava con ciò più tenera, più umanamente tratteggiata nella fragilità della figlia cresciuta senza il sostegno di un genitore. Schlegel omette questo dettaglio, forse, come osserva efficacemente Blok, per rendere ancor più chiaro allo spettatore «das Unweibliche in ihrem Wesen»[119], «l'antifemminile del suo essere». Ma osserviamo da vicino l'infanta nelle scene che la vedono protagonista.

Un bozzetto apre il dramma. La scena, di fatto, non inquadra una battuta di caccia, ma il ritorno da questa dei personaggi, tra i quali l'infanta. Solisa e Don Alvaro appaiono sulla scena, una camera del palazzo reale, in abiti da caccia; ad accoglierli c'è Laura, la nutrice. La prima battuta della tragedia viene pronunciata da Solisa; da essa è dato cogliere all'istante il temperamento inquieto, instabile, febbricitante dell'infanta, che svela già l'addensarsi di nuvole oscure sul seguito dell'azione. Spossata dall'impresa di caccia e ancora con indosso tutta la forza marziale che l'impresa ha impresso sul suo umore, Solisa ordina alle trombe di suonare, per poi implorare subitaneo silenzio. Il primo verso pronunciato da Solisa, «So recht! – Laßt die Trompeten mutig schmettern» («Fate suonare arditamente le trombe!»), viene immediatamente contrappuntato dal verso successivo, «So darf der innere Unmut sich nicht zeigen» («così non può mostrarsi l'intimo sbigottimento»)[120]. Dai primi due versi emerge l'intima tragedia dell'infanta. Nella furia della caccia, stordita dal rumore, Solisa si è precipitata come alla ricerca di autoannientamento, per frastornare con il chiasso dei corni e con lo scalpitare dei cavalli quell'intimo «sbigottimento» derivato dall'amore infelice per Alarcos. La sofferente instabilità del suo umore è resa così attraverso il contrappunto di rumore lenitivo e silenzio martoriante. Lo stordimento, tuttavia, non basta a placare il dolore, del quale Solisa ha altresì bisogno per tenere desta la coscienza del suo essere donna:

> Oh weh! Wie nun der lauten Hörner Schallen
> Mich tief verwundet. Laßt sie endlich schweigen!
> […]
> Nicht Ruhe, nein! Doch Stille laßt mich haben,
> Und tiefes Schweigen ahndend mich umgeben,
> Es mag der König wissen, wie ich traure;
> Drum soll kein Freudenlaut sich hier erheben. (*Alarcos, KFSA* V: 223)
>
> Oh, ahimé! Come adesso il risuonare dei forti corni / profondamente mi ferisce. Fateli una buona volta tacere! / […] / Non calma, no! Ma silenzio fate ch'io abbia. / E che profondo silenzio di vendetta mi circondi. / Il re deve sapere com'io soffro; / perciò non deve qui levarsi alcun suono di gioia.

L'inquietudine dell'anima di Solisa è quella della cacciatrice per vocazione, in equilibrio precario tra stordimento e silenzio, ma mai paga della quiete. La nutrice Laura prova a mitigare l'animo dell'infanta attraverso il canto. Accompagnata dalla lira intona una

[119] Ivi, p. 67.
[120] F. SCHLEGEL, *Alarcos*, *KFSA* V: 223.

poesia che racconta dell'amore fedele di un cavaliere. Al suo canto segue immediata la furia distruttrice dell'infanta che in esso ravvisa solo menzogna, modulata ad arte per teneri cuori femminei facili all'illusione:

> So treue Liebe wird nicht mehr gefunden,
> Daß eine solches Leid um Liebe trüge.
> Der heiße Ernst ist aus der Welt verschwunden,
> Die schöne Dichtung ward zu eitlen Lüge,
> weil keiner mehr der Liebe Kraft empfunden.
> Zerbrochen liege denn zu meinen Füßen,
> Du täuschende Sirene, helle Laute,
> Du, der ich alle Wünsche anvertraute!
> […]
> Oh Könn'ich so wie diese schwachen Saiten,
> zerreißen ganz die schon zerrißne Seele;
> so dürft'ich nicht mehr mit dem Schwerzen streiten. (*Alarcos, KFSA* V: 224)

> Amore così fedele non lo si trova più, / che uno senta tanto dolore per amore; / l'ardente sentimento è sparito dal mondo / la bella poesia si mutò in vana menzogna, / poiché più nessuno sentì la forza dell'amore. / Spezzata giaci qui ai miei piedi, / tu, ingannevole sirena, chiaro liuto, / tu, a cui io affidai tutti i desideri. / […] / O potessi io come queste deboli corde / spezzare del tutto la già infranta anima; / allora non dovrei più lottare con i dolori.

La polarità che dilacera lo spirito dell'infanta, «anima infranta» («zerrissene Seele») si definisce già la stessa Solisa, si rende tangibile attraverso una serie di contrasti: la caccia si oppone al bisogno di quiete; il rumore alla necessità del silenzio; la mestizia del canto alla furia distruttrice. Tali disarmonie non germinano solo dall'amore infelice per il conte Alarcos, ma si radicano più profondamente nella stessa natura del personaggio, che è cacciatrice e preda al contempo. L'orgoglio virile di Solisa, ben espresso nella fierezza dell'*habitus* della cacciatrice, entra così in collisione con la ferita di un amore non ricambiato, che la rende donna, fragile e vulnerabile preda del dolore.

Nei versi seguenti Solisa implora che le sia portato il ritratto di Alarcos, al cospetto del quale riflette lucidamente sulla sua anima dilacerata dall'esperienza dell'amore. L'orgoglio virile della cacciatrice fa i conti col rossore dell'innamorata e dall'intimo contrasto emerge la cosciente lacerazione della sua identità, per la quale Solisa non è più in grado di rintracciare un punto di saturazione:

> Schon freut mich meiner alten Freuden keine;
> Die Jagdlust selbst kann keine Lust gewähren.
> Ich kann mich oft der Tränen nicht erwehren,
> So daß ich selbst das arme Reh mir scheine,
> Mir zürnend dann, daß ich so bittre weine. (*Alarcos, KFSA* V: 225-226)

> Già nessuna delle mie antiche gioie più mi rallegra. / La caccia stessa non può più darmi gioia. / Spesso non posso sottrarmi al pianto, / tanto che mi raffiguro essere il povero cervo, / e poi mi adiro perché piango così amaramente.

Cosa spinge Solisa verso Alarcos? Le battute da lei pronunciate lasciano emergere l'ambiguità del suo sentimento. Troppo cacciatrice per essere coinvolta da sentimenti di tenerezza femminile, Solisa si rispecchia nel volto di Alarcos come alla ricerca di una soluzione alle disarmonie della sua natura. Ad Alarcos l'infanta si rivolge con lo spirito della cacciatrice che anela di conquistare le sua preda e non si dà pace finché questa non sia sua. Il suo personaggio, tuttavia, non sarebbe così enigmatico se in esso prevalesse la mascolinità della sua natura, quella sete di conquista, quella brama di riscattare l'orgoglio ferito dalla mancata promessa di Alarcos o di vendicarsi. In Alarcos Solisa rinviene, ci sembra, il corrispettivo maschile della sua natura contrastante. Alcuni versi tradiscono la similarità che lei ravvisa in Alarcos, «regale» non meno di lei, assettato di vittorie non meno di lei. La guerriera per vocazione, la cacciatrice, la dominatrice spia nell'amato il suo volto occultato, anelando al suo corrispettivo per puro narcisismo. Alcuni versi tradiscono la proiezione alla quale Solisa sottopone Alarcos, si noti la *variatio* modulata sull'impiego del sostantivo «König», che si espande ossessivamente nell'uso avverbiale e aggettivale:

> Nur ist die Königin, die seine Liebe
> Anbetend sich zur Herrin auserwählte;
> Denn königlich hat die Natur mit Liebe
> Ihn ausgeschmückt, dem keine Tugend fehlte,
> Wenn er sich selber kennend durch die Liebe,
> Dem königlichen Glücke sich vermählte,
> Als König siegend selbst dem Sieg geböte,
> Und meinen Stolz durch seinen noch erhöhte. (*Alarcos, KFSA* V: 226)

> Regina è solo colei, che adorando col suo amore / lui scegliesse per signora; / poiché con amore la natura ha ornato / regalmente lui, a cui non mancherebbe alcuna virtù, / se riconoscendo se stesso con l'amore / sposasse la gioia regale, / come re vincendo comandasse sulla stessa vittoria, / e il mio orgoglio con il suo accrescesse.

Dal passo summenzionato si evince già la distinzione alla quale Solisa sottopone l'unione elettiva tra due anime affini («und meinen Stolz durch seinen») e la labilità di un'unione fondata solo sul sentimento. In altri termini, se Alarcos si fosse unito in matrimonio a lei, entrambi sarebbero diventati un'unica identità, in quanto specularmente affini. Agli occhi di Solisa, senza considerare la realtà del vero amore di Alarcos per Clara, il matrimonio di Alarcos è solo un impiccio inutile, che allontana due anime affini dalla loro unione predestinata. Mentre un matrimonio con lei avrebbe garantito la piena integrità di due anime dilacerate se disgiunte l'una dall'altra:

> Nun sprich, Alvaro, ob es wohl zu dulden,
> Daß dieser Herrliche sich so verkannte,
> Mit einem Kinde töricht sich vermählte,
> Um eine Königstochter zu verlassen?
> Und wär's nicht recht, die Ehe zu vernichten,
> Den Grafen zu befreien von den Banden,
> Die ihn von aller Glorie nur entfernen,

Um in Gewöhnlichkeit ihn festzuhalten? (*Alarcos, KFSA* V: 226)

> Sù, dì, Alvaro, se si deve sopportare / che questo grande si sia tanto disconosciuto, / si sia sposato stoltamente con una fanciulla / per abbandonare una principessa reale? / E non sarebbe giusto annullare il matrimonio, / per liberare il conte dai legami, / che solo lo allontanano da ogni gloria, / per trattenerlo in una condizione di mediocrità?

In linea di principio la considerazione di Solisa collima con l'idea schlegeliana del matrimonio come unione indissolubile tra due anime e ben distinto dalle «unioni morganatiche» o dai «concubinati» riconosciuti solo dall'occhio sociale. Le sue parole, però, sono frutto di illusione, giacché Alarcos non è sposo di Clara solo per convenzione ma per autentico amore.

A questo punto Alvaro ricorda a Solisa la possibilità di fare valere il suo antico diritto, avendo Alarcos un tempo promesso a lei la mano, prima che conoscesse Clara. Attraverso l'intercessione del re il conte sarà costretto a riconoscere il diritto dell'infanta e allontanare la moglie. Anche il sovrano, a colloquio con Alarcos, definisce il suo matrimonio con Clara «ein Mißheirat», mantenendosi sulla linea di pensiero della figlia. Le posizioni di Solisa e di Alarcos sul matrimonio risultano, tuttavia, del tutto affini: entrambi riconoscono nel matrimonio l'indissolubilità di due anime che riconoscendosi affini si completano per l'eterno; ma Solisa rifiuta di confrontarsi con la realtà e sconfessa il sentimento che lega Alarcos a Clara. Questi invece, a colloquio col fido Dagobert, si esprime sul suo matrimonio con Clara in termini inequivocabili, «ich kann das Ewige nur ewig fühlen»[121] («Io posso sentire l'eterno solo eternamente»), stabilendo con ciò l'inscindibilità del suo vincolo.

Il «bruciante desiderio» di Solisa di ricompattarsi con se stessa attraverso l'amore è inevitabilmente destinato allo scacco. In uno struggente monologo con la luna, che tanto da vicino ricorda quello di Medea nel terzo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, Solisa intona il suo ultimo canto, esprimendo per l'unica volta in termini non squilibrati tutta la profondità della sua femminilità ferita:

> An diese Brust zu sinken,
> Die ihn nur fühlt, und strebt mit heißen Schlägen
> Ihn zu umschlingen, liebend zu umfangen,
> Umarmt an ihm zu hangen,
> Die Seele von den Lippen ihm zu trinken,
> In Glut gebadet, immer neu zu fühlen
> Das brennende Verlangen. (*Alarcos, KFSA* V: 241)

> invece di gettarsi su questo petto, / che sente solo lui, e cerca con caldi battiti di avvincerlo, circondarlo d'amore, / stare a lui vicina, abbracciata, / suggergli l'anima dalle labbra, / sentire nell'ardore sempre di nuovo / il bruciante desio.

Il monologo con la luna conclude di fatto la tragedia di Solisa, mentre l'opera proseguirà rapidamente nei drammi individuale di tutti gli altri personaggi. Solisa apre la tragedia

[121] *KFSA* V: 232.

da cacciatrice ferita, esce di scena silenziosamente come una donna, morendo di consunzione. Il personaggio riesce a Schlegel solo in parte. Come ideale sorella germana di Penthesilea, anche la natura di Solisa è doppia e in disaccordo. La sua morte avviene troppo prematuramente nel dramma, e di Solisa resta solo l'ambiguo eco di un'amazzone ferita.

Capitolo IV

Perdita e recupero dell'*imago Dei*. L'androginia nell'opera di Novalis

1. SUGGESTIONI ANDROGINICHE IN NOVALIS: INFLUENZE E MOTIVI

Come «Drang nach der Vereinigung»[1], impulso, tensione e anelito dell'Io a ricompattarsi, l'amore romantico veicola l'utopia di una riconduzione del diviso ad unità, del molteplice a sintesi, del singolo a totalità. Tale «wunderbare Vereinigung»[2], intesa da Friedrich Schlegel come *Erfüllung* e *Vollendug* di una «piena umanità», va configurandosi nell'universo poetico novalisiano anche, e diremmo soprattutto, come *Erlösung*. Il viatico che l'io-finito dovrà compiere per ricongiungersi con la sua matrice infinita, recuperando la sua struttura ontologica primigenia, quella dell' *imago dei*, passa, infatti, attraverso l'amore. L'esperienza autobiografica dell'autore, segnata dall'amore per Sophie von Kühn e dalla perdita irreparabile, dà l'abbrivo all'utopia androginica. «Ohne meine Sophie bin ich gar nichts – Mit Ihr Alles»[3] («Senza la mia Sophie non sono proprio niente – con lei tutto»), annota Novalis in una pagina del suo diario qualche mese dopo la perdita dell'amata. Il nulla e il tutto costituiscono, irrefutabilmente, i due poli opposti dell'intero universo poetico novalisiano – nulla è, infatti, l'esperienza del finito senza l'anelito all'infinito, dell'io-diviso senza il presagio della totalità.[4] Che l'amore terreno rappresenti per Novalis il «Vorgefühl» di una eterna *Vereinigung* lo svelano già alcuni versi composti all'epoca dell'incontro con Sophie. Nella poesia *Anfang* (*Inizio*), scritta nel 1794, il poeta celebra l'incontro con l'amata in termini di «presagio» della «futura unione», un'unione nient'affatto esauriente la sua consistenza nel terreno legame tra due cuori amanti, ma evocata come *unio mystica*, in grado di rendere il *tu* parte integrante dell'*io*. In tal senso, l'unione terrena affermata dall'amore non è che illuminante ipostasi dell'immagine eterna dell'uomo creato come *imago dei* e soltanto provvisoriamente sospeso nella precaria divisione del regno sensibile:

> Soll ich getrennt seyn ewig? – ist Vorgefühl
> Der künftigen Vereinigung, dessen, was
> Wir hier für Unser schon erkannten,
> Aber nicht ganz noch besitzen konnten –[5]

> Diviso dovrei esser io in eterno? – Non è forse sentimento presago / della futura unione ciò che qui / noi abbiamo conosciuto come Nostro, / ma posseduto interamente non abbiamo ancora potuto?

---

[1] R. HUCH, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1908, p. 248.
[2] H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, Bd. 3, Leipzig 1940, p. 87.
[3] NOVALIS, *Journal 1797,* 6 giugno 1797, *NS* IV: 44. Citiamo le opere dell'autore dall'edizione: NOVALIS, *Schriften.* Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel (Bände I-IV), H.J. Mahl und G. Schulz (Bände V-VI), Stuttgart 1960 ss., con sigla *NS* seguita dal numero del volume e delle pagine. Per le traduzioni italiane dei frammenti filosofici citiamo dall'edizione NOVALIS, *Opera filosofica*, in 2 volumi, a cura di G. Moretti (vol. I) e F. Desideri (vol. II), Torino 1993, con sigla *OF* seguita dal numero del volume e della pagina.
[4] Cfr. B. SENCKEL, *Individualität und Totalität. Aspekte zu einer Anthropologie des Novalis*, Tübingen 1983.
[5] NOVALIS., *Anfang* ("Inizio"), *NS* I: 386. [trad. mia.]

Come «presagio» l'amore redime l'essere diviso dalla sua divisione, consentendo al soggetto di preconizzare quella «futura unione» che, rimandata al regno sovrasensibile, si riannoda all'*Urbild* androginico affermato dal postulato biblico della *Gottebenbildlichkeit*. Già secondo l'analisi di Ricarda Huch, l'utopia androginica novalisiana è inscindibilmente condizionata dall'esperienza dell'amore. Tale esperienza, tuttavia, non costituisce il momento conclusivo della corsa dell'io verso l'assoluto, ma solo quello incipiente. Attraverso l'amore, infatti, l'individuo non ritrova la parte di sé che lo completa, ma 'ricorda' l'anelito a riconquistare la sua struttura ontologica perduta, quella dell'essere stato creato come *imago dei*, ovvero uomo e donna al contempo: «Wenn nun ein Mannes- und eine Weibeseele fühlen, daß sie miteinander das verlorene Gottesbild herstellen können, so entsteht Liebe. Sie müssen in Sehnsucht zueinander entbrennen, nicht weil sie Hälften eines Ganzen sind, sondern Hälften, aus denen ein Ganzes werden kann»[6].

Notoriamente, la *Erinnerung* novalisiana, concetto chiave del suo 'idealismo magico', e non incidentalmente siglata nella poesia *Anfang* in termini di «Vorgefühl», assolve un duplice compito: da un lato, essa costituisce il raccordo tra *innere Welt* e *äußere Welt*, tra interiorità e realtà, rendendo presente all'io gli oggetti del mondo esteriore (*Er-innern*)[7]; dall'altro lato, essa assurge a 'reminiscenza' platonica (*ἀνάμνησις*), per mezzo della quale il soggetto rievoca gli *Urbilder* sovrasensibili. L'*imago dei* androginica sembra configurarsi in Novalis, pertanto, come *Erinnerung* sotto entrambe le accezioni: attraverso l'amore il soggetto ricorda, platonicamente, l'*Urbild* perfetto dal quale egli discende, ovvero l'essere stato creato come *imago dei*, lo presagisce e ne anela la riproposizione; allo stesso tempo, la fagocitazione della realtà nell'interiorità, ovvero il suo «potenziamento»[8] attraverso la «compenetrazione»[9] di spirito e materia, invoglia il soggetto a ravvisare ogni manifestazione del mondo sensibile come simbolo criptato dell'assoluto, sicché anche l'oggetto dell'amore sarà interiorizzato e sublimato *sub specie aeternitatis*.

Arcinoti sono i frammenti novalisiani che illustrano tale processo di sublimazione della realtà esterna a simbolo di una realtà superiore, nonché quello della decifrazione da parte del soggetto di ogni singola manifestazione del mondo reale assurto al rango di immenso geroglifico. Se nel primo frammento di *Blütenstaub* (*Polline*) l'autore parafrasa lo scoramento di un soggetto tutto proteso all'assoluto ma confinato nel limite del finito, «Wir suchen überall das Unbendingte, und finden immer nur Dinge»[10] («Cerchiamo

---

[6] R. HUCH, *Blütezeit der Romantik*, cit., p. 269, («L'amore nasce quando l'anima dell'uomo e quella della donna sentono che l'uno con l'altra possono ristabilire la perduta immagine di Dio. Dovranno accendersi d'anelito l'uno verso l'altra, non per il fatto che essi siano metà di un tutto, ma metà dalle quali potrà venirne un tutto»).

[7] Secondo J. STRIEDTER (*Die Komposition der "Lehrlinge zu Sais"*, in *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz, Darmstadt 1970, pp. 259-282, qui p. 266) la *Erinnerung* novalisiana ha duplice accezione: «Vergängenwärtigen von Vergangenem» e «das Aneignen oder Er-Innern von Äußerem».

[8] NOVALIS, *Logologische Fragmente*, fr. 105, *NS* II: 545.

[9] ID., *Blütenstaub*, fr. 19, *NS* II: 418.

[10] Ivi, fr. 1, p. 412.

ovunque l'incondizionato, e troviamo sempre soltanto cose», *OF* I: 360), nella stessa raccolta di frammenti Novalis magnifica l'onnipotenza del soggetto quale chiave di volta tra l'assoluto e il relativo, tra la molteplicità delle impressioni («Dinge») e la totalità dell'universo che le contiene e ne annulla, nel suo nesso infinito, l'opposizione e la distinzione: «Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren. Wo sie sich durchdringen, ist er in jedem Punkte der Durchdringung»[11] («La sede dell'anima è lì, dove mondo interiore ed esteriore si sfiorano. Dove si compenetrano, essa è in ogni punto della compenetrazione», *OF* I: 363). Nel punto di «compenetrazione» tra realtà e interiorità il soggetto agisce sulla fugacità e sulla molteplicità delle impressioni provenienti dall'esterno 'potenziandole', ovvero sottraendole alla provvisorietà dell'*hic et nunc* e concatenandole con l'eternità e la totalità. In tal senso, il «geheimnißvoller Weg nach Innen»[12] non indica *ipso facto* la scepsi tra il soggetto e il mondo sensibile, ma l'incipit di un processo di 'potenziamento' della realtà esterna ricondotta alla sua unità attraverso la forza demiurgica di un soggetto elevato al rango di *microtheos*: «In-sich-Zurückgehn bedeutet bei uns, von der Außenwelt abstrahieren. […] So entspringt das irdische Leben aus einer ursprünglichen Reflexion – einem primitiven Hineingehn, Sammeln-in-sich-selbst»[13] («Ritornare in sè significa per noi astrarre dal mondo esterno. […] La vita terrena scaturisce così da un'originaria riflessione – da un primitivo ingresso in sé», *OF* I: 377).

L'«astrazione dal mondo esterno», annunciata dai frammenti sopraccitati, costituisce il momento nodale per la riconversione di ogni manifestazione del reale (soggetto empirico, oggetti etc.) in realtà potenziata, simbolicamente ricongiunta con il Tutto. L'idealismo magico novalisiano, «capace di trasformare i pensieri in cose e le cose in pensieri»[14], è pura traduzione miracolistica del trascendentalismo fichtiano e, nella fattispecie, delle illimitate potenzialità offerte dalla sua terminologia. La riflessione su Fichte conduce il poeta oltre il filosofo, convertendo l'idealismo trascendentale di questi in 'idealismo magico' e puntellando tale conversione sul concetto di *immaginazione produttiva*. Ricorrendo alla *produktive Einbildungskraft* Fichte aveva inteso l'atto inconscio attraverso il quale l'Io pone il mondo oggettivo (Non-Io), del quale l'Io-finito ha coscienza. Indicando la «reciprocità» necessaria del porsi dell'Io «in sé e con se stesso […] come finito ed infinito», Fichte delucidava nella *Dottrina della scienza* tale reciprocità tra Io-finito e Io in questi termini: «poiché l'Io vuole unificare l'inconciliabile, e ora tenta di accogliere l'infinito nella forma del finito, ora, respinto, pone di nuovo l'infinito fuori di quella forma e nello stesso momento tenta un'altra volta di accoglierlo nella forma della finità – questa reciprocità è la facoltà dell'*immaginazione*»[15]. Inoltre, solo attraverso l'*immaginazione produttiva* «infinità e limitazione sono unificate in un solo e medesimo termine sintetico»[16]. Il principio fichtiano dell'*immaginazione produttiva* viene rimaneggiato da Novalis per reificare il

[11] Ivi, fr. 19, p. 418.
[12] Ivi, fr. 16, p. 418.
[13] Ivi, fr. 45, p. 430.
[14] R. HAYM, *La scuola romantica*, Napoli 1965, p. 408.
[15] J. G. FICHTE, *La Dottrina della scienza*, a cura di A. Tilgher e F. Costa, Bari 1971, p. 170.
[16] Ivi, p. 165.

soggetto, l'io-finito, adergendolo a demiurgo di *ogni* realtà esterna, della quale esso prende coscienza solo progressivamente e con il ricorso alle più alte facoltà spirituali: «Einbildungskraft ist lediglich produktif. Entweder correspondirt sie dem äußern Sinne oder dem Innern. Dort ist sie schaffend und bildend. Auch hier gleichfalls»[17] («L'immaginazione è unicamente produttiva. Essa corrisponde al senso esterno e a quello interno. Lì essa è creatrice e formatrice – e del pari qui»); «Die Einbildungskraft ist Schöpfungskraft»[18] («L'immaginazione è creazione»). Con ciò, l'immaginazione novalisiana è più che produttiva, qualificandosi non solo come termine sintetico tra incondizionato e condizionato, ma anche come «magia», «arte di usare arbitrariamente il mondo sensibile» («Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen»[19]).

L'idealismo magico, del quale la conversione della *Einbildungskraft* fichtiana in «Schöpfungskraft» costituisce il nerbo, contrassegna l'essere umano non solo come *imago dei*, ma anche, e più significativamente, come *microtheos*, germe divino demiurgicamente produttivo nel regno sensibile:

> Gott *sind* wir – als Individuum denken wir. Wenn Transscendenz zur Immanenz wird, so ists die Idee der Gottheit – i.e. wenn die Vorstellung zur Anschauung wird – so sind wir im Gebiete des göttlichen Ich – die Einbildungskraft, als Anschauung, ist Gott.[20]

> Dio *siamo* noi – noi pensiamo come individuo. Se la trascendenza diviene immanenza, questa è l'idea della divinità – cioè se la rappresentazione diviene intuizione – allora siamo nell'ambito dell'io divino – l'immaginazione, come intuizione, è Dio. (*OF* I: 219)

Spingendosi oltre i limiti del trascendentalismo fichtiano, Novalis rivendica non solo «l'autonomia e la trascendenza del non-io rispetto all'io, della natura rispetto allo spirito, affermando che l'incondizionato è nel condizionato, l'infinito nel finito, e non viceversa»[21], ma procede anche ad una ridefinizione dell'umano che assurge nel suo pensiero, grazie al processo di «ontologizzazione dei postulati della filosofia trascendentale»[22], a sintesi vivente di individualità e totalità, *imago dei* e *microtheos* al tempo stesso. Un allargamento della questione, per altro già ampiamente trattata[23],

---

[17] NOVALIS, *Fichte-Studien*, fr. 212, *NS* II: 167.
[18] Ivi, fr. 248, p. 188.
[19] ID., *Logologische Fragmente*, fr. 109, *NS* II: 547.
[20] ID., *Fichte-Studien*, fr. 218, *NS* II: 168.
[21] S. GIVONE, *Prefazione*, in *Novalis. Del poeta regno sia il mondo. Attraversamenti negli appunti filosofici*, a cura di S. Mati, Bologna 2005, p. 6.
[22] B. SENCKEL, *Individualität und Totalität*, cit., p. 2.
[23] Per la cronologia e il raggruppamento interno delle *Fichte-Studien* cfr. G. MORETTI, *Nota critica*, in *OF* I: 37 ss; H. J. MAHL, *Einleitung*, in *NS* II: 29 ss. Per un'analisi dettagliata delle *Fichte Studien* cfr. M. FRANK, *Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*, in *Geist und Zeichen*, hrsg. von H. Anton/B.Gajek, Heidelberg 1977, pp. 75-97; S. SUMMERER, *Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion: Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs*, Bonn 1974; G. MOLNÁR, *Novalis' Fichte-Studies: the foundation of his aesthetics*, The Hague 1970; G. STANCHINA, *Il limite generante. Analisi delle Fichte-Studien di Novalis*, Milano 2002. Sull'idealismo magico cfr. K. H. VOLKMANN-SCHLUCK, *Novalis' magischer Idealismus*, in *Die deutsche*

porterebbe lontano la nostra argomentazione. I frammenti finora analizzati comprovano, tuttavia, la genesi di un pensiero, quale è quello novalisiano, animato dalla tensione a riconfigurare l'uomo non solo come *imago dei* (e qui si inserisce il nostro discorso sull'androginia), ma anche, inevitabilmente, come ipostasi divina, *microtheos*. La riflessione sulla filosofia fichtiana e la riorganizzazione della *produktive Einbildungskraft* in «Schöpfungskraft» denuncia, infatti, il tentativo di istituire un *analogon* tra uomo e Dio, prima ancora di pronunciare, come l'autore per altro non eluderà di fare in seguito, la piena identità, sul piano ideale, tra *imago dei* e *imago hominis*. Solo l'*immaginazione produttiva* «potrà tentare una sintesi, rappresentando la necessità filosofica (e anche storica) di un tempo della riunificazione. […] Il filosofo e poeta, l'artista, può dunque trovare un principio unificatore situato nella propria coscienza, attraverso la sua facoltà di immaginazione produttiva […] tutto è unito dalla coscienza, tutto ne *dovrà* essere unito»[24].

Solo partendo da tali presupposti si intende il senso del «romantisiren» novalisiano, quale processo garante del recupero dello «ursprünglichen Sinn», quel perduto «senso originario» che satura la ferita tra il finito e l'infinito e riconduce il reale all'Unità primeva:

> Die Welt muss romantisirt werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualitative Potenzirung. Das nidre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. […] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es.[25]

> Il mondo deve essere romanticizzato. Così ritroveremo il senso originario. Romanticizzare non è altro che un potenziamento qualitativo. L'io più basso sarà identificato in questa operazione con l'io più alto. […] Quando conferisco a ciò che è usuale un senso superiore, a ciò che è comune un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un senso infinito, allora lo sto romanticizzando.

Nella «paradossale pretesa di realizzare il segno vivente intorno alla soggettività intesa come *imago dei*»[26] i romantici si spingono oltre il sentiero già battuto dall'arroganza faustiana di configurare l'io come «segno e realtà insieme della divinità»[27]. Nel suo dialogo con lo Spirito della terra già Faust esprimeva in modo drammaticamente efficace la tensione, poi tutta romantica, di riconfigurare l'uomo come *analogon* della divinità. Una analogia lecita, tutelata nel suo diritto dalla parola biblica –

Romantik, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967, pp. 45-53; M. FRANK, *Die Philosophie des sogennanten 'magischen Idealismus'*, in "Euphorion" 63, 1969, pp. 88-116.

[24] S. MATI, *Del poeta regno sia il mondo*, cit., p. 36.

[25] NOVALIS, *Logologische Fragmente*, fr. 105, *NS* II: 545.

[26] L. ZAGARI, *Giochi nichilistici con l'«imago dei»*, in ID., *Mitologia del segno vivente*, Bologna 1985, pp. 33-77, qui p. 36.

[27] Ivi, p. 33.

«Et Deus creavit hominem ad imaginem suam, ad imaginem Dei creavit illum» (Gen., 1,27). E proprio la parola biblica Faust chiama in causa quando, in colloquio con lo Spirito della terra, stroncato dall'imperturbata asciuttezza del suo interlocutore in quella smania di «cogliere e di realizzare nell'ambito umano il paradosso del segno vivente»[28], egli non retrocede e con un ultimo scatto si appella al diritto della *Gottebenbildlichkeit*:

> FAUST. Der du die weite Welt umschweifst,
> Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich dir.
> GEIST. Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
> Nicht mir!
> *verschwindet*
> FAUST. *zusammenstürzend*
> Nicht dir?
> Wem denn?
> Ich Ebenbild der Gottheit!
> Und nicht einmal dir![29]

> FAUST. Tu che scorri il mondo grande, / operoso Spirito, quanto a te mi sento simile! / SPIRITO. Allo spirito somigli che tu stesso concepisci: / non a me! *Sparisce.* FAUST *CADENDO* Non a te? / A chi, allora? / Io, immagine della Divinità / e neanche a te?[30]

La sconfitta del superomismo faustiano non nega ai romantici la possibilità di proseguire sullo stesso sentiero. Se è vero, come ha già evidenziato Luciano Zagari, che la ridefinizione del 'segno vivente' comporta nella letteratura romantica una «deformazione o addirittura disintegrazione dell'*imago dei*»[31], bisognerebbe spostare la questione dal negativo al positivo. Il sosia, il doppio, l'ombra, la maschera, l'automa, la marionetta, tutte figurazioni germinate nel romanticismo tedesco in risposta alla dispersione dell'identità,[32] rappresentano certamente lo sfaldarsi dell'*imago dei*, ma da tale erosione germina anche una nuova mitologia dell'umano, qual è quella rivendicata da Novalis, nella fattispecie, e dai romantici di Jena in generale. In Novalis, specificamente, la perdita, la nostalgia e il recupero di una *conditio humana* ricongiunta con la totalità disintegra sì l'identità dell'io,[33] ma solo per ricreare una nuova identità potenziata, che fa dell'umano simbolo vivente della totalità, parte integrante dell'universo e germe divino.

L'utopia androginica si intreccia in tal modo con l'idealismo magico: l'uomo novalisiano, «in grado in ogni istante di essere una natura sovrasensibile»[34], di percepirsi

---

[28] *Ibidem.*

[29] J. W. GOETHE, *Faust I*, vv. 509-517.

[30] La traduzione italiana di F. Fortini (*Goethe. Faust*, Milano 2005, vol. I, p. 43) è stata da me leggermente rimaneggiata.

[31] L. ZAGARI, *Giochi nichilistici con l'«imago dei»,* cit. p. 35.

[32] Ivi, p. 45.

[33] Sulle implicazioni della nullificazione della soggettività in Novalis cfr. L. ZAGARI, *Quando sarà l'ultimo mattino? Gli Inni alla notte di Novalis e la strutturazione romantica del nulla*, in ID., *Mitologia del segno vivente*, cit., pp. 127-185.

[34] NOVALIS., *Blütenstaub*, fr. 22, *NS* II: 421, «Der Mensch vermag in jedem Augeblicke ein übersinnliches Wesen zu seyn».

autocoscientemente come creatura e creatore, «tanto Non-Io quanto Io»[35], tanto *analogon* divino quanto sua ipostasi sensibile, è specchio in linea ideale, in quanto *imago dei*, della paradossale natura coincidente della divinità («non dovrà il principio supremo contenere nel suo compito il massimo paradosso? […] Secondo antiche saghe mistiche Dio è qualcosa di simile per gli spiriti»[36], *OF* I: 531). Se però sul piano ideale gli opposti coincidono, sicchè «Der Mann ist gewissermaaßen auch Weib, so wie das Weib Mann»[37] («l'uomo è in certo qual modo anche donna, così come la donna uomo»), su quello reale tale coincidenza è ostacolata dal limite della «polarità». Forte degli studi scientifici[38] (galvanismo, magnetismo, mesmerismo etc.), Novalis contraddistingue la «polarità» patita dal soggetto in ogni ambito del regno sensibile come l'unico ostacolo alla corsa dell'io verso l'assoluto, come principio dissolutore di ogni possibile armonia, come «bellum omnium contra omnes»:

> Polaritaet ist eine Unvollkommenheit – es soll keine Polaritaet einst seyn. Sie tritt in System ein, eh es vollkommen ist. Wenigstens wird sie einst nur Mittel, nur transitorisch seyn dürfen. Bey der Polaritaet entsteht eine Trennung des Nothwendig Verbundenen – eine *Feindseligkeit* – gegenseitige Aufhebung und Beschränkung. Es ist ein antinomischer Zusammenhang da – der Satz des *Widerspruchs* regiert – Status naturalis, polaris est bellum omnium contra omnes.[39]

> La polarità è una imperfezione e in futuro non dovrà esserci alcuna polarità. Essa entra nel sistema prima che sia perfetto. O almeno un giorno non potrà essere altro che un mezzo, potrà essere soltanto transitoria. Con la polarità si ha una soppressione di ciò che è necessariamente connesso – un'*ostilità* – una reciproca soppressione e delimitazione. Vi è una connessione antinomica – domina il principio di *contraddizione* – status naturalis, polaris es bellum omnium contra omnes. (*OF* II: 372)

Sulla relazione tra assoluto e relativo, divinità e soggettività, occorrerà ancora tener presenti alcune considerazioni filosofiche degli anni 1795-1797. A partire dalle *Fichte-Studien* si rintracciano in Novalis, infatti, spunti di riflessione sul rapporto tra io-empirico e io-assoluto, tra divisione e totalità, tra micro- e macrocosmo, tra dispersione e anelata coincidenza degli opposti. Se «nell'atto originario» («In der Urhandlung»), come scrive l'autore riflettendo su Fichte, «non c'è né tesi né antitesi. C'è solo incondizionato e condizionato – unità e molteplicità» («ist weder These, noch Antithese. Es ist nur Bedingtes und Unbedingtes – Einheit und Mannichfaltigkeit drinn»[40]), la polarità e la divisione patite invece dall'io-finito in ogni ambito del sensibile danno l'abbrivo

---

[35] ID., *Fichte-Studien*, fr. 561, *NS* II: 268, «Der *Mensch* ist so gut Nichich, als Ich».
[36] ID., *Logologische Fragmente*, fr. 9, *NS* II: 523-524, «Sollte das höchste Princip das höchste Paradoxon in seiner Aufgabe enthalten? […]Nach alten mystischen Sagen ist Gott für die Geister etwas Ähnliches».
[37] ID., *Das Allgemeine Brouillon*, fr. 117, *NS* III: 262.
[38] Sull'influsso delle scienze in Novalis cfr. J. HEGENER, *Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis*, Bonn 1975; H. UERLINGS, *Novalis und die Wissenschaften*, Tübingen 1997; E. HANSEN, *Wissenschaftswahrnehmung und –umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1992; J. HOLLAND , *German Romanticism and Science*, Routledge 2009.
[39] NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon*, fr. 479, *NS* III: 342.
[40] ID., *Fichte-Studien*, fr. 39, *NS* II: 130.

all'anelito alla saturazione di ogni opposto. In tal senso, come è stato già evidenzato,[41] l'utopia novalisiana si esprime in modo circolare, qualificandosi come regressiva e progressiva al contempo: da un canto auspica il 'ritorno' ad una *Vorzeit* edenica nella quale gli opposti coincidevano (si veda il concetto di «Urhandlung»), dall'altro la progressione verso una nuova armonia (si veda il concetto di «zukünftige Vereinigung») dopo la morte, in cui essi torneranno a coincidere.

Alcuni frammenti delle *Fichte-Studien* prospettano la ridefinizione dell'umano come segno vivente dell'*imago dei* ora attraverso l'omologia tra il concetto di Io-assoluto dell'idealismo trascendentale e quello del Dio biblico (e di conseguenza tra Io e Dio), ora attraverso l'esplicita rievocazione del *Genesi* (1,27): «Gott ist Ich. […] Gott hat uns nach seinem Bilde geschaffen»[42] («Dio è Io. […] Dio ci ha creati a sua immagine»); «Gott – Natur – Ich. Gott hat den Menschen nach seinem Bilde geschaffen»[43] («Dio – natura – Io. Dio ha creato l'uomo a sua immagine»); «Gott ist Ich schlechthin»[44] («Dio è Io per antonomasia»). Nei frammenti sopraccitati, alla creazione dell'uomo come *imago dei* si associa una riflessione sulla relazione tra creatore e creato: la triade Dio-natura-Io è risolta in termini di «sintesi». Non solo, la sovrapposizione Dio-Io, «Dio è Io per antonomasia», radicalizza la coincidenza tra creatore e creatura. Prima che l'idealismo magico saturi definitivamente lo iato tra assoluto e relativo, le *Fichte-Studien* offrono non di rado spunti di riflessione sulla consistenza di tale iato, e lo fanno in termini di 'divisione' e 'unità', osserviamo qualche esempio:

> «Das Ich muß getheilt seyn, um Ich zu seyn – nur der Trieb nach Ich zu seyn vereinigt es. […] Wir sind Ich – folglich identisch und getheilt – folglich mittelbares und unmittelbares Ich zugleich. Das mittelbare Ich ist ja das getheilte Ich»[45]; «Das Ich ist absolute Eins – das Subjekt absolut getheilt […] der Charakter des Absoluten […] kein Gegensetzen – kein *Fortsetzen* – Stillstand – Ruhe – Identität. […] Das Subject, ordine inverso des Ichs, muß allein den Charakter, des Getheilten, des Fortsetzenden, der Thätigkeit»[46].

> «L'Io dev'essere diviso per essere Io – soltanto l'impulso a essere Io lo unifica […] Noi siamo Io – di conseguenza identici e divisi – di conseguenza, Io mediato e immediato al contempo. L'Io mediato è l'Io diviso» (*OF* I: 86); «L'Io è assolutamente uno – il soggetto, assolutamente diviso […] Il carattere dell'assoluto è […] nessuna opposizione – nessuna *prosecuzione* – stasi, quiete, identità […] Il soggetto, ordine inverso dell'Io, deve avere soltanto il carattere del diviso, del prosecutore, dell'attività» (*OF* I: 93).

L'atto creatore dell'Io-assoluto si traduce per il soggetto creato, l'Io-finito, nella sua dispersione nel molteplice, ovvero nella sua divisione. All'identità dell'Io-assoluto con se stesso corrisponde la divisione dell'io empirico, all'unità la necessaria mediazione, alla

---

[41] Cfr. J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Tübingen 1994.
[42] NOVALIS, *Fichte-Studien*, fr. 54, p. 141.
[43] Ivi, fr. 119, p. 154.
[44] Ivi, fr. 71, p. 143.
[45] Ivi, fr. 32, p. 127
[46] Ivi, fr. 44, p. 133.

quiete l'anelito alla *Vereinigung*. Ma proprio l'anelito ad una riconfigurazione del sé come *imago dei*, quella «prosecuzione» che inficia l'Io nella sua relatività divisa, costituisce il vero *medium* per una riconversione del finito in infinito. Tale riconversione rima in Novalis solo con la parola amore, un sentimento che l'autore riconosce come «der Erdzweck der *Weltgeschichte* – das Unum des Universums»[47] («lo scopo finale della *storia universale*, l'*unum* dell'universo»), in quanto in grado di ingenerare il «presagio» della perduta totalità e l'incoraggiamento a tendervi. L'amore rappresenta, pertanto, la forza interna che regge il cosmo, ciascuna parte del quale, uomo compreso, tende incessantemente al superamento dell'individuazione, ad un'identità assoluta che lo riassorba nuovamente nel tutto.[48] Come «forza sintetica»[49] l'amore riconcilia l'individuale con l'universale, garantendo al soggetto di riconoscere attraverso il *tu* «la reciproca compenetrazione [Durchdringung] di tutte le manifestazioni dell'universo […] l'identità tra uomo e cosmo»[50]: «Was man liebt, findet man überall, und sieht überall Ähnlichkeiten. Je größer die Liebe, desto weiter und mannichfaltiger diese ähnliche Welt. Meine Geliebte ist die Abbreviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten»[51] («Ciò che si ama lo si trova ovunque e ovunque si vedono somiglianze. Quanto più grande è l'amore, tanto più ampio e variegato questo mondo simile. La mia amata è l'abbreviazione dell'universo, l'universo l'estensione della mia amata»). L'amore, in altri termini, e secondo specifiche accezioni che saranno più chiare nelle successive analisi, assurge in Novalis a forza sintetica in grado di ricongiungere l'uomo con l'*imago dei* androginica dalla quale egli discende e della quale auspica il recupero.

Nella sua concezione dell'amore Novalis subisce certamente l'influenza del filosofo olandese Franz Hemsterhuis. Conosciuto da Goethe, Jacobi, Lessing, Hamann, il filosofo olandese godette di indiscusso successo nella Germania del Settecento, grazie soprattutto all'opera di commento e di divulgazione di Herder.[52] Anche Novalis si dedica alla lettura di alcune delle sue opere da vero appassionato sin da giovane, come testimonia una lettera di Friedrich Schlegel al fratello August Wilhelm del gennaio 1792 in cui descrive la personalità e gli interessi dell'amico appena conosciuto a Leipzig («seine Lieblingsschriftsteller sind Plato und Hemsterhuis», *NS* IV: 417). Più tardi, dopo la morte di Sophie, Hemsterhuis rappresenta, accanto a Fichte, Kant, Eschenmayer, una delle letture principali dell'anno 1797.[53] L'idea hemsterhuisiana di un *organo morale*

---

[47] ID., *Das Allgemeine Brouillon*, fr. 50, *NS* III: 248.

[48] Cfr. E. G. GAEDE, *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs*, Marburg 1973, pp. 238 ss.

[49] NOVALIS, *Fichte-Studien*, fr. 651, *NS* II: 292, «Liebe – als synthetische Kraft».

[50] B. SENCKEL, *Individualität und Totalität*, cit., p. 172.

[51] NOVALIS, *Glauben und Liebe*, *NS* II: 485.

[52] Cfr. C. MELICA, *Introduzione*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, Napoli 2001, pp. XV ss. Sull'influenza del filosofo nel romanticismo tedesco cfr. J. E. PORITZKI, *Franz Hemsterhuis, seine Philosophie und ihr Einfluß auf die deutschen Romantiker*, Leipzig 1926.

[53] Cfr. le lettere di Novalis del 1797, oltre agli appunti e excerpta dalle opere di Hemsterhuis (*Hemsterhuis-Studien*, *NS* II: 360 ss.). Per l'influenza di Hemsterhuis in Novalis cfr. R. SAMUEL, *Einleitung*, *NS* II: 309-330; J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters*, cit., pp. 266 ss. Novalis lesse Hemsterhuis nella traduzione francese a cura di H. J. Jansen (*Oeuvres Philosophiques,* 2 voll., Paris 1792).

attraverso il quale l'uomo svela il criptico messaggio dell'universo, scoprendone l'intima unità, è tra quelle che influiscono maggiormente su Novalis. Se per il filosofo olandese tutto l'universo è un'unità vivente, della quale l'uomo prende coscienza solo attraverso il potenziamento dei sensi interiori e attraverso l'amore, Novalis coglie nel suo pensiero, come già in Fichte e, semmai coniugandolo con quello di Fichte, le infinite possibilità demiurgiche affidate a tale organo interiore; sicché, come nota Desideri, «l'aspetto di attesa trepidante, tipico della spiritualità soggettiva di Hemsterhuis, si trasforma in Novalis in una egoità maggiormente attiva, spiritualmente attiva, nel senso di cercare l'unità delle cose procurandola al contempo»[54]. Come forza morale che regge l'universo e tiene unite le singole parti, «une faculté qui lie en quelque façon le êtres ensemble, et qui agit en raison de l'homogénité»[55], l'amore traduce secondo Hemsterhuis la tensione delle singole parti, disperse nel loro isolamento, verso il recupero dell'originaria unità con il Tutto. Il filosofo, e non diversamente Novalis, postula l'appagamento di questo anelito alla *Vereinigung* solo nel regno sovrasensibile, giacché in quello sensibile ogni unione rappresenta una larvata forma di armonia, mai totale e mai completa, sicché l'anelito resta anelito e le singole parti dell'universo, benché indefessamente animate dalla tensione all'«omogeneità», non possono soddisfare, sul piano reale, tale afflato: «Dans toutes le parties physiques ou matérielles de l'univers, nous voyons une attraction mutuelle et réciproque […] l'univers sera un, par l'attraction mutuelle de ses parties […] c'est cette action primitive que empêche l'univers d'être un»[56]. Nella sua *Lettre sur les Désirs* ci sembra di cogliere, per altro, una rievocazione dell'androginia come condizione edenica che consente infine all'anima quell'unione totale tra gli opposti alla quale essa anela incessantemente e invano sul piano reale: «Si je suppose l'ame et l'object deux substances homogènes, la jouissance pourra être réciproque et parfait, c'est-à-dire, que les deux substances feront tallement une seule substance, que toute idée de dualité sera détruite»[57]. Il presupposto concettuale della *Lettre*, alla quale poi Herder risponderà polemicamente con il saggio *Liebe und Selbstheit* (*Amore ed egoismo*), consiste, infatti, nella constatazione che l'uomo può solo anelare sul piano terreno all'unione completa con l'oggetto desiderato, ma potrà appagare tale desiderio solo nell'aldilà: «le but absolu de l'ame, lorsqu'elle désire, est l'union la plus intime et la plus parfaite de son essence avec celle de l'object désiré. Mais comme dans l'état actuel où l'ame se trouve, il lui est presqu'impossible de tendre vers cette union […] de parvenir à la jouissance parfaite de quoi que puisse être»[58]. Secondo Mähl, tali presupposti lasciano traccia in Novalis nell'utopia di una mitica «età dell'oro»[59] che tende a configurarsi, come per altro in

---

Le nostre citazioni delle opere di Hemsterhuis sono invece dall'edizione del 1825, che rivede quella del 1792, a cura di Sylvain van de Weyer (*Oeuvres Philosophiques*, 2 voll, Louvain 1825), che citeremo con sigla *OePh* seguita dall'indicazione del volume e delle pagine.

[54] F. DESIDERI, *Nota di lettura*, *OF* I: 281.

[55] F. HEMSTERHUIS, *Aristée ou de la Divinité*, in *OePh* I: 253.

[56] Ivi, pp. 258-259.

[57] *Ibidem*.

[58] ID., *Lettre sur les Désirs*, *OePh* II: 205.

[59] H.J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters,* cit., p. 270.

Hemsterhuis, tanto come progressivo appressamento ad una condizione edenica prospettata come 'a venire', quanto come evocazione di una mitica *Vorzeit* perduta.

Se, per citare Busst, la filosofia di Novalis, è «dominata dall'immagine dell'androgino»[60], lo sfruttamento di questa immagine risente di tutte le svariate suggestioni delle quali si imbeve il pensiero dell'autore: dall'idealismo al neoplatonismo, dal magnetismo all'alchimia, dalla mistica teosofica al pietismo, dalla chimica alle scienze della natura. Ad incoraggiare in modo precipuo il motivo dell'androginia in Novalis, decretandone anche l'orientamento, è soprattutto Jakob Böhme. L'influenza del teosofo di Görlitz sui romantici tedeschi è nota: all'interno del cenacolo romantico Böhme si impone come autorità indiscussa. Da Baader a Tieck, da Friedrich Schlegel a Schleiermacher, da Schelling a Novalis, quasi tutti i romantici subiscono il fascino del suo pensiero.[61] Ironizzando polemicamente sul prestigio esercitato da Böhme all'interno del cenacolo romantico, e in pieno accordo con la sua generale avversione per l'*habitus* cattolico indossato dai massimi esponenti del gruppo, Heinrich Heine stigmatizza l'ammirazione modaiola nei confronti del *Philosophus Teutonicus* come una delle tante «stramberie» del gruppo: «Unter den Verücktheiten der romantischen Schule in Deutschland verdient das unaufhörliche Rühmen und Preisen des Jakob Böhme eine besondere Erwähnung»[62] («Tra le stramberie della scuola romantica in Germania sono degne di menzione la gloria e la considerazione riservate a Jakob Böhme»). Nel caso specifico di Novalis, diversi studi hanno già indagato le influenze e le implicazioni del pensiero di Böhme sul poeta romantico.[63] Non sarà superfluo rimarcare alcuni dei risultati raggiunti, circoscrivendo le influenze del pensiero di Böhme al solo contesto del motivo androginico nella sua opera.

Se le considerazioni sull'androginia adamitica pervadono in lungo e in largo l'opera del teosofo tedesco, il nucleo delle speculazioni sul tema è costituito, come abbiamo evidenziato in precedenza, dall'esegesi del libro del *Genesi* offerta dall'opera *Mysterium Magnum*. Sulla possibilità che Novalis abbia letto o meno l'opera in questione le ipotesi si dividono: Heinz Ritter ha delimitato la conoscenza delle opere di Böhme da parte di Novalis alla sola *Morgenröthe,*[64] altri studiosi, invece, hanno ipotizzato una conoscenza

---

[60] A. BUSST, *The image of the androgyne in the nineteenth century*, in *Romantic mythologies*, ed. by I. Fletcher, New York 1967, pp. 1-95, qui p. 59.

[61] Sull'influenza di Böhme nel romanticismo tedesco rimando, tra i numerosi studi, a E. EDERHEIMER, *Jakob Boehme und die Romantiker*, Heidelberg 1904; J. ROOS, *Aspects litteraires du mysticisme philosophique et l'influence de Bohme et de Swedeborg au debut du romantisme : William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg 1951; P. MEYER, *Jena Romanticism and ist Appropriation of Jakob Böhme*, Montreal 1999.

[62] H. HEINE, *Die romantische Schule*, in *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von M. Windfuhr, Düsseldorf 1973 ss., Bd. 8/I, p. 185.

[63] Oltre agli studi sopracitati rimando anche a K. PASCHEK, *Der Einfluss Jakob Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, Bonn 1967 e W. FEILCHENFELD, *Der Einfluss Jacob Böhmes auf Novalis*, Berlin 1922.

[64] H. RITTER, *Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung,* Göttingen 1967, p. 181. In riferimento alla strofa della poesia *An Tieck*, nella quale Novalis sembra accennare al *Mysterium* («Die Zeit ist da, und nicht verborgen / Soll das Mysterium mehr sein», «Il tempo è giunto e il mistero / non deve più esser nascosto»), Ritter esclude perentoriamente la possibilità che l'autore abbia letto il *Mysterium Magnum* di Boehme e vi faccia riferimento nella poesia: «Nur von diesem einen Buche ist die Rede [Morgenröthe],

più ampia, che non escluderebbe, di conseguenza, la lettura del *Mysterium Magnum*.[65] Anche a prescindere da una conoscenza di prima mano dell'esegesi böhmeana del *Genesi* da parte di Novalis, diversi intermediari (Baader, Tieck, Schleiermacher, Schelling) avrebbero potuto far confluire nell'autore le idee del teosofo. All'amico Ludwig Tieck, che rappresentò l'intermediario più importante tra Novalis e Böhme, l'autore scrive ad inizio del 1800:

> Jacob Böhm les ich jetzt im Zusammenhange[66], und fange ihn zu verstehen, wie er verstanden werden muß. Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinen quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären – Ein ächtes Chaos voll dunkler Begier und wunderbaren Leben – einen wahren, auseinandergehenden Microcosmus. Es ist mir sehr lieb ihn durch Dich kennen gelernt zu haben.[67]

> Adesso leggo Boehme in modo coerente e inizio a comprenderlo per come debba essere compreso. Si vede in lui in modo assoluto la potente primavera con le sue forze che sgorgano, trascinano, formano e mischiano e dalle quali germina il mondo – un autentico caos pieno di oscuro ardore e di straordinaria vitalità – un vero microcosmo che si stacca. Sono molto contento di averlo conosciuto tramite te.

Tanto professato entusiasmo per Böhme lascia tracce considerevoli nell'opera di Novalis, che ne assimila, oltre al pensiero, anche l'oscurità di una lingua simbolica che svela il suo mistero passando attraverso le immagini. Alcune delle immagini più strettamente congiunte con il motivo dell'androginia in Novalis, come vedremo in seguito, sono di ascendenza chiaramente böhmeana. Per limitarci allo *Heinrich von Ofterdingen*, i simboli più seducenti del romanzo subiscono manifestamente l'influenza di Böhme: il *fiore azzurro*, la figura della creatura siderale (Astralis), il potere dell'elemento acquatico, rievocano il repertorio böhmeano. Il *fiore azzurro* potrebbe rimandare alla *himmlische Sophia*, anch'essa associata in Böhme ad un fiore (il giglio). L'elemento acquatico, che scorta come *Leitmotiv* Heinrich nel suo viatico poetico, risente della suggestione di Böhme nel suo richiamo alla *Ursubstanz*[68] caotica nella quale tutto coincide. Astralis, la creatura nata dall'impalpabile amore tra Heinrich e Mathilde, è altresì di ascendenza böhmeana: non solo il nome della figura, come vedremo, è assegnato in ossequio a Böhme, ma anche il presupposto che la riconquista dell'androginia edenica passi attraverso la dissoluzione dei corpi fisici e si incarni in uno spirito siderale è di influenza

---

nicht etwa auch vom Mysterium Magnum, einer anderen Schrift Böhmes. Nur die Morgenröthe liest und bespricht Novalis» (*Ibidem*).

[65] Cfr. E. EDERHEIMER, *Jakob Boehme und die Romantiker*, cit., pp. 58 ss.

[66] Secondo la sottile analisi di E. EDERHEIMER (Ivi, p. 58), l'espressione («jetzt im Zusammenhange») non testimonia il fatto che Novalis non abbia letto 'prima' Böhme, ma solo il fatto che per la prima volta («jetzt») lo legga in modo coerente. Di opinione discorde è W. FEILCHENFELD (*Der Einfluss Jacob Böhmes auf Novalis*, cit., p. 35), secondo il quale prima del 1799 l'autore avrebbe avuto una conoscenza solo superficiale dell'opera di Böhme.

[67] NOVALIS, lettera a Ludwig Tieck, 23 febbraio 1800, *NS* IV: 322-323. [trad. mia]

[68] W. FEILCHENFELD, *Der Einfluss Jacob Böhmes auf Novalis*, cit., p. 64.

böhmeana.[69] Ancora più stringente si fa il richiamo a Böhme nel romanzo *Die Lehrlinge zu Sais* (*I discepoli di Sais*), con il quale decidiamo di introdurre la nostra indagine sullo sfruttamento del motivo androginico nelle opere dell'autore.

Il romanzo, al quale Novalis inizia a lavorare già nel 1798,[70] e del quale riferisce agli amici Schlegel e Tieck all'inizio del 1800, risulta, come per altro lo *Ofterdingen*, incompiuto. Distintamente diviso in due parti, una prima intitolata *Der Lehrling* (*Il discepolo*) e una seconda *Die Natur* (*La natura*), il romanzo avrebbe dovuto qualificarsi, stando alle intenzioni comunicate da Novalis all'amico Tieck, come «Naturroman»[71], un «romanzo sulla natura». Le parti concluse si concentrano sulla questione del rapporto tra la natura e l'anima, sul quale Novalis andava indagando, forte degli studi scientifici, nel periodo trascorso alla *Bergakademie* di Freiberg. In tal senso, il romanzo traduce quel tentativo di una *reductio ad unum* di tutte le scienze, perseguito poi dal progetto enciclopedico dell'*Allgemeines Brouillon*, sintetizzando i risultati delle indagini dell'autore sulla fisica, sulla chimica, sulle scienze naturali e sulla filosofia in un'opera poetica. Il filo d'Arianna che lega le due parti del romanzo, nonché i singoli quadri, è dato, infatti, dal continuo sforzo di decrittare la natura nella sua *lingua cifrata*, un ampio codice entro il quale si inscrive anche quello umano. Nei *Discepoli di Sais*, in altri termini, *innere Welt* e *äußere Welt* costituiscono un unico aspetto della legge universale, rappresentando l'uomo in piccolo ciò che la natura è in grande, un microcosmo che pulsa in relazione alla più vasta legge dell'universo. Il mondo come «tropo universale dello spirito – sua immagine simbolica»[72] presuppone, infatti, la piena *analogia* tra uomo e natura, un'analogia che l'autore esprime in termini di corrispondenza tra macro- e microcosmo: «Unser Körper ist ein Theil der Welt – Glied ist besser gesagt. Es drückt schon die Selbstständigkeit, die Analogie mit dem Ganzen, kurz den Begriff des Mikrokosmus aus. Diesem Gliede muß das Ganze entsprechen. So viel Sinne, so viel Modi des Universums. Das Universum völlig ein Analogon des menschlichen Wesens in Leib, Seele und Geist»[73] («Il nostro corpo è una parte del mondo. Membro per meglio dire: esprime già l'autonomia, l'analogia con l'intero – in breve il concetto di microcosmo. L'intero deve corrispondere a questo membro. Tanti sensi altrettanti modi dell'universo – l'universo un completo *analogon* dell'essenza umana nel corpo – anima e spirito», *OF* I: 597).

A Sais, nel lontano Oriente, in luoghi annessi al tempio consacrato alla dea Iside, Novalis ambienta la sua opera, trasfigurando miticamente l'esperienza alla *Bergakademie* di Freiberg, alla quale rimanda notoriamente la figura del «maestro» (versione poetica del professore Gottlob Werner). Se per la scelta dell'ambientazione e per il presupposto di

---

[69] Ivi, p. 83.

[70] Nella lettera a F. Schlegel del 24 febbraio 1798 Novalis fa esplicito riferimento al suo progetto letterario: «Ich habe noch eine Boge logologische Fragmente, Poëticismen und einen Anfang, unter dem Titel, der Lehrling zu Saïs – ebenfalls Fragmente – nur alle in Beziehung auf Natur» (*NS* IV: 251), («Ho ancora un foglio con i frammenti logologici, poeticismi e un inizio di romanzo dal titolo Il discepolo a Sais – in ogni caso solo frammenti e tutti in relazione con la natura»).

[71] NOVALIS, lettera a Ludwig Tieck, 23 febbraio 1800, *NS* IV: 323.

[72] ID., *Teplitzer Fragmente*, fr. 30, *NS* IV: 602.

[73] ID., *Studien zur bildenden Kunst*, fr. 485, *NS* IV: 422.

un *Bildungsroman* Novalis si richiama evidentemente ora a Schiller,[74] ora a Goethe,[75] l'influsso di Böhme è da ritenersi altrettanto sostanziale, lasciando traccia consistente nella trasfigurazione di Sophie (l'amata morta già da due anni all'epoca del concepimento dell'opera) in *himmlische Sophia*, ovvero in quella «sposa celeste» alla quale Böhme si era appellato per argomentare sull'androginia adamitica. Ci concentreremo, pertanto, su quest'unico aspetto del romanzo, giacché sull'analogia tra Sophie e *Sophia*, espressa soprattutto nella favola di Giacinto e Fiordirosa, si radica l'utopia androginica dell'autore. Ma procediamo con ordine, riferendo prima il quadro generale all'interno del quale si inserisce la favola.

Nella prima parte del romanzo, la voce narrante, il *discepolo* che dà il titolo alla sezione, riferisce i discorsi e gli insegnamenti del «maestro», al quale fanno riferimento un gruppo di discepoli consacrati all'amore per la natura e alla ricerca della verità. La voce narrante informa sui metodi dell'insegnamento del maestro, sulle esperienze degli altri discepoli e sul suo personale desiderio di conoscenza. Già ad incipit del capitolo, la natura si configura alla stregua di un grande libro dal linguaggio cifrato, caratterizzata da una *Chiffrenschrift* costituita da simboli, da abbreviazioni che vanno tutte decifrate per comprendere il libro intero della creazione. Questo riempimento di senso del mondo viene raggiunto solo dal poeta, unico in grado di rinvenire, per il tramite dell'analogia, il senso originario occultato tra i simboli della creazione:

> Mannichfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chiffernschrift zu gehören scheinen, die man überall […] erblickt. […] In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. (*NS* I:79)

> Gli uomini percorrono strade molteplici. Chi le segue e le confronta vedrà originarsi figure bizzarre; figure che sembrano far parte di quella grande scrittura cifrata che si scorge dappertutto […] In tutto questo si avverte la chiave, la grammatica di questa scrittura straordinaria, questo presentimento, però, non vuole assumere i contorni di una forma stabile e sembra non volersi trasformare in una chiave superiore.[76]

Il «presentimento» di un piano superiore entro cui inscrivere in modo concatenato i singoli fenomeni della natura, quasi fossero sillabe di un più coordinato discorso, non è tuttavia sufficiente per raggiungere una verità piena, «stabile». L'uomo ha sensi sui quali sembra essersi riversato il mitico *alcaesto*, una sostanza già nota a Paracelso, che avrebbe la capacità di rendere liquida ogni altra sostanza. In altri termini, se i sensi degli uomini non fossero per loro stessa costituzione irretiti dalla fugacità delle impressioni, dalla

---

[74] La critica è concorde nel ritenere che il saggio schilleriano *Die Sendung Moses* (*La missione di Mosè*, 1790) e la ballata *Das verschleierte Bild zu Sais* (*L'immagine velata a Sais*, 1795) costituiscano motivo di ispirazione per l'ambientazione del romanzo novalisiano.

[75] Nello stesso periodo Novalis studia il *Wilhelm Meister* di Goethe ed esprime le sue considerazioni in diversi frammenti e nelle lettere agli amici.

[76] La traduzione italiana dei passi del romanzo è di A. Reale (*I discepoli di Sais*, Milano 1998).

fluidità del divenire, l'uomo potrebbe aspirare ad un' immagine cristallizzata dell'universo e osservare ogni sua manifestazione nel grande legame con il Tutto:

> Ein Alkahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu sein. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahndungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken. (*NS* I: 79)

> Sembra che sui sensi degli uomini sia stato versato un alcaesto. I loro desideri, i loro pensieri sembrano consolidarsi solo per un attimo. In questo modo si originano i loro presentimenti ma, dopo poco tempo, ai loro sguardi tutto è di nuovo fluido come prima.

Dopo una breve sezione che riguarda la figura di un mitico fanciullo, sul quale torneremo poco più avanti, la voce narrante, il discepolo (*alter ego* dell'autore), riferisce del suo personale metodo di ricerca della verità, un metodo diverso da quello indicato dal maestro: laddove questi cerca fuori da se stesso, nella natura, i segni del Tutto, il discepolo li cerca invece dentro se stesso. In tale professione di metodo consacrato alla predilezione della *innere Welt* si riscontra il primo richiamo alla figura della misteriosa *Jungfrau*, che ritornerà nel suo ruolo di *Leitmotiv* del romanzo anche nella favola di Giacinto e Fiordirosa in esso contenuta. Nel discorso del discepolo la comparsa della *Jungfrau* sembra alludere alla dea velata di Sais (Iside), alla quale rimanda in modo più stringente l'ambientazione stessa del romanzo; al contempo, risulta innegabile la suggestione di un richiamo all'amata Sophie, assurta nell'immaginario poetico dell'autore a divina sapienza, a «sposa celeste» in senso böhmeano:

> Mich führt alles in mich selbst zurück. Was einmal die zweite Stimme sagte, habe ich wohl verstanden. Mich freuen die wunderlichen Haufen und Figuren in den Sälen, allein mir ist, als wären sie nur Bilder, Hüllen, Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild, und dieses liegt mir immer in Gedanken. Sie such ich nicht, in ihnen such ich oft. Es ist, als sollten sie den Weg mir zeigen, wo in tiefem Schlaf die Jungfrau steht, nach der mein Geist sich sehnt. (*NS* I: 81)

> Mi danno gioia i gruppi e le figure bizzarre nelle sale, ma mi sembra che siano solo immagini, involucri, ornamenti, riuniti attorno ad una meravigliosa immagine divina che è sempre presente nei miei pensieri. Non cerco queste figure, spesso però cerco dentro di loro. È come se dovessero indicarmi la strada in cui, immersa in un sonno profondo, si trova la vergine cui il mio spirito anela.

L'anelito alla verità, metaforizzato con la dea velata di Sais, presuppone un superamento dell'uomo oltre se stesso. Tale superamento implica per l'uomo un percepirsi contemporaneamente tanto Io quanto Non-Io, tanto natura sensibile quanto natura sovrasensibile, rinsaldando il legame analogico tra individualità e totalità e annichilendo in tal modo la precarietà del suo essere confinato nei limiti mortali del mero regno sensibile: «und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter

Lehrling zu Sais»[77] («se nessun mortale, secondo il testo di quell'iscrizione, solleverà il velo, allora dobbiamo cercare di diventare immortali; chi non vuole sollevarlo non è un vero discepolo di Sais»). Notoriamente, Herder e Schiller furono per Novalis fonte di ispirazione alla sua «vergine velata». Herder aveva argomentato nelle *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* su diversi culti egizi e dato notizia di quello riservato ad Iside. Schiller, ancora più incisivamente, aveva riferito nel saggio *Die Sendung Moses* l'antica iscrizione della piramide di Sais, «Ich bin alles, was ist, war war und was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben»[78] («Io sono tutto ciò che è, che è stato e che sarà: nessun mortale ha sollevato il mio velo») – poi riproposta da Novalis nel passo summenzionato.

La *Jungfrau* novalisiana si carica, rispetto ai modelli offerti, di significati più variegati, che risentono certamente dell'influenza del teosofo di Görlitz. Assurta a *medium* per la purificazione del soggetto, specie nella favola di Giacinto, la «vergine velata» rinsalda il vincolo tra spirito e natura, tra uomo e Dio, assurgendo, nel momento del suo 'disvelamento' da parte del soggetto, a specchio che riflette la totalità di chi vi si riflette. In altri termini, e secondo le accezioni che metteremo a fuoco poco più avanti, colui che solleva il velo della *Jungfrau* ritrova la verità, ovvero se stesso come *imago dei*. Come la «himmlische Sophia» in Böhme rappresentava «ein Spiegel der Gottheit […] ein Auge der Herrlichkeit Gottes»[79] («uno specchio della divinità […] un occhio della sovranità di Dio»), indicando quella «sapienza» («Weisheit») consustanziata alla divinità ed espressa come sua parte femminile, così anche la *Jungfrau* novalisiana adempie al suo ruolo di *speculum veritatis*, riflettendo all'io la sua immagine più vera, l'*Urbild* androginico dal quale egli discende.[80]

Nel romanzo incompiuto aleggia, dicevamo, l'influsso della filosofia di Fichte, che spinge Novalis ad osservare la natura come un immenso geroglifico dal quale risuona la voce dello spirito assoluto. Alle suggestioni dell'idealismo l'autore coniuga anche la fede cristiana: la misteriosa figura del «fanciullo», che appare nel primo capitolo del romanzo per eclissarsi subito dopo, richiama certamente Cristo - «einst wird er wiederkommen, sagte der Lehrer, und unter uns wohnen»[81] («un giorno egli ritornerà, disse il maestro, e dimorerà tra di noi»). Interpretato ora come un «messia della natura»[82], ora come incarnazione del divino fanciullo annunciatore di una nuova epoca sulla scorta della quarta ecloga virgiliana,[83] il *Kind* che figura nel primo capitolo del romanzo ha un ruolo del tutto superfluo e resta immortalato nel mistero della sua improvvisa quanto fugace apparizione. Tuttavia, come ci sarà possibile mettere in luce anche in seguito, la figura

---

[77] NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais*, *NS* I: 45.

[78] F. SCHILLER, *Die Sendung Moses*, in ID., *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke, München 1966 ss., Bd. I, p. 224.

[79] J. BÖHME, *Von der Menschenwerdung Jesu Christi*, *SS* IV: 33.

[80] Sulle diverse sfumature della *Jungfrau* novalisiana, anche in senso alchemico, si vedano le argomentazioni offerte da R. FANKHAUSER, *Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis,* Wien 1997, pp. 120 ss.

[81] NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais*, *NS* I: 81.

[82] F. HIEBEL, *Novalis. Der Dichter der blauen Blume*, München 1951, p. 108.

[83] H.J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters*, cit., p. 363.

del *Kind* veicola in Novalis spesso l'utopia di un ritorno alla beata unità dell'essere, intesa anche come ritorno all'unità androginica (si veda la figura di Astralis nello *Ofterdingen*). «Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter»[84] («L'età dell'oro è dove sono i fanciulli») sentenzia l'autore in uno dei suoi frammenti. L'indefinitezza del *Kind* suggerisce, infatti, prospettive simboliche molteplici. Più prossimi al senso elementare della natura, e di conseguenza più vicini al suo mistero, i *fanciulli* vedono in modo più chiaro di quanto non faccia l'adulto ostacolato dalla logica dell'intelletto. In tal senso il *Kind* novalisiano incarna l'età dell'oro perché nella sua stessa natura indeterminata, provvisoria, è più vicino all'unità originaria alla quale l'uomo anela in età adulta.[85] La poesia del *Kind*, della quale la fidanzata bambina Sophie costituisce il *tableau vivant*, si radica nell'ibridismo di una natura non risolta, magmaticamente provvisoria nell'indefinitezza androginica. Come *provisorium* della natura, sospeso tra l'indefinito e il definito, il *fanciullo* si fa portavoce, infatti, di quella coincidenza tra uomo e natura, tra io e totalità, tra finito ed infinito, tra relativo ed assoluto, sulla quale si imposta il romanzo stesso. Il *Kind* rappresenta infatti un *analogon* del più generale percorso compiuto dall'umanità, passata dall'unione indifferenziata di uno stato di natura edenico alle dicotomie della sua condizione terrena. In tal senso, la funzione del *Kind* all'interno del primo capitolo del romanzo sembra non essere incidentale. Se il compito annunciato dal maestro nella prima sezione del romanzo ai suoi discepoli consiste nel rinvenire in ogni aspetto della natura la cifra dell'universale, anche la figura del fanciullo potrebbe assurgere a cifra, ad «abbreviazione dell'universo», in virtù della quale l'umanità 'presagisce' la futura *Vereinigung*, la riconquista di una *conditio humana* armonicamente ricongiunta con la sua natura primigenia.

La seconda sezione del romanzo corrobora gli spunti di riflessione annunciati dalla prima, snodandosi attorno al tema del rapporto tra uomo e natura; ora rievocando una mitica età dell'oro nella quale l'umanità percepiva ancora la natura come totalità indivisa, ora argomentando le suggestioni offerte dalla filosofia presocratica e i simboli delle più antiche mitologie, nelle quali la natura aveva assunto tratti antropomorfi. La *Vorzeit* edenica dell'umanità, un'età dell'oro nella quale uomo e natura erano in perfetto accordo, viene evocata ad apertura della seconda sezione del romanzo per coniugare i due diversi metodi di ricerca annunciati nella prima sezione; ovvero quello del «maestro» mirante a rinvenire la verità tra gli oggetti del mondo esteriore, prediligendo la via alla *äußere Welt*, e quello del discepolo che invece consacra la sua ricerca tutta all'interiorità, alla *innere Welt*. Nella*Vorzeit* edenica rievocata nel romanzo, invece, l'umanità non conosceva distinzione tra 'interno' ed 'esterno', tra spirito e materia, assegnando «un unico nome per i molteplici oggetti» e vivendo nella completa sintonia tra anima e mondo. Lo sviluppo dell'umanità nel corso dei secoli ha invece compromesso tale originaria armonia, traducendosi nella perdita di quella beata unità tra io e non-io e nella dispersione del soggetto tra le impressioni; le quali (si rammenti la metafora dell'*alcaesto* versato sull'anima dell'uomo) compromettono irreparabilmente l'esperienza della natura come totalità indivisa dall'interiorità. Se «tutto il paesaggio deve formare un *unico*

[84] NOVALIS, *Blütenstaub*, fr. 96, *NS* II: 457.
[85] Cfr. H.J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters*, cit., p. 365.

individuo – vegetazione e natura inorganica – fluidi, solidi – *maschile* – *femminile*», a tal punto che «lo si deve sentire come corpo»[86], questa perfetta mistione tra uomo e mondo, in grado di riassumere ogni polarità, anche quella maschio/femmina, si radica nell'utopia regressiva di una beata età dell'oro, nella quale il «bellum omnium contra omnes»[87] della polarità non vigeva ancora come principio dominatore del cosmo. L'utopia novalisiana di un recupero dell'aurea *Vorzeit* si risolve nei *Discepoli di Sais* nella prospettiva di un ritorno dell'umanità all'unità, di ciò che è diviso ad integrità:

> und so scheint allmählich die alte goldne Zeit zurückzukommen, in der sie den Menschen Freundin, Trösterin, Priesterin und Wundertäterin war, als sie unter ihnen wohnte und ein himmlischer Umgang die Menschen zu Unsterblichen machte. Dann werden die Gestirne die Erde wieder besuchen, der sie gram geworden waren in jenen Zeiten der Verfinsterung; dann legt die Sonne ihren strengen Zepter nieder, und wird wieder Stern unter Sternen, und alle Geschlechter der Welt kommen dann nach langer Trennung wieder zusammen. Dann finden sich die alten verwaisten Familien, und jeder Tag sieht neue Begrüßungen, neue Umarmungen; dann kommen die ehemaligen Bewohner der Erde zu ihr zurück, in jedem Hügel regt sich neu erglimmende Asche, überall lodern Flammen des Lebens empor, alte Wohnstätten werden neu erbaut, alte Zeiten erneuert, und die Geschichte wird zum Traum einer unendlichen, unabsehlichen Gegenwart. (*NS* I: 86)

> e così poco alla volta sembra ritornare l'età dell'oro, quando la natura per gli uomini era amica, consolatrice, sacerdotessa, guaritrice, quando abitava in mezzo a loro e una frequentazione divina rendeva gli uomini immortali. Allora le stelle torneranno a visitare la terra, con la quale si erano arrabbiate in quei tempi bui; allora il sole deporrà il suo scettro severo e tornerà ad essere stella tra le stelle e tutte le razze della terra, dopo lunga separazione, si riuniranno di nuovo. Allora le antiche famiglie abbandonate si ricongiungeranno, e ogni giorno vedrà nuovi saluti e nuovi abbracci; allora gli antichi abitanti della terra vi faranno ritorno, in ogni tumulo si agiterà la cenere e si accenderà di nuovo, dappertutto divamperanno alte le fiamme della vita, le antiche dimore verranno riedificate, gli antichi tempi rinnovati e la storia diventerà il sogno di un presente infinito che si stende a perdita d'occhio.

Nel passo Novalis rievoca espressamente la «goldene Zeit», quell'«età dell'oro», alla quale in termini di epifanica presenza del divino si erano già appellati Klopstock e Hölderlin. Ma l'epifania novalisiana, quella «frequentazione divina» che rende gli uomini «immortali», si presta a tradurre non solo la soppressione di ogni polarità tra regno umano e regno divino, ma soprattutto ogni dialettica tra individualità e totalità. Il miracolo dell'immanente *coincidentia oppositorum* è espresso in termini inequivocabili attraverso l'antroporfizzazione della natura in sembianze tutte femminili («amica», «consolatrice», «sacerdotessa», «guaritrice»). L'assunzione di connotati antropomorfi determina un necessario interscambio tra uomo e natura-donna, interscambio che si riassume nell'assoluto androginico del Tutto: «e tutte le razze della terra, dopo lunga separazione, si riuniranno di nuovo».

---

[86] NOVALIS, *Studi di arte figurativa*, fr. 476, *OF* I: 594-595.
[87] ID., *Das Allgemeine Brouillon*, fr. 479, *NS* III: 342.

In tal senso, la favola di Giacinto e Fiordirosa sviluppa in termini poetici il nodo centrale del romanzo, ovvero la relazione tra spirito e materia, tra io e mondo, tra individuo e totalità. La *Jungfrau* alla quale anela il discepolo all'inizio del romanzo, parimenti allusa anche dall'antroporfizzazione della natura nelle vesti muliebri della «sacerdotessa» e della «guaritrice», e che costituisce il motivo di fondo dell'inserto favolistico, rinsalda concettualmente le due sezioni del romanzo e assurge certamente a *Leitmotiv*. L'intermezzo favolistico narrato da uno dei discepoli costituisce, pertanto, la chiave poetica del romanzo stesso, portando a sintesi le argomentazioni sviluppate in modo discontinuo.

La favola narra di un giovane, Giacinto, cresciuto in armonia con la natura, di indole sognatrice non meno del protagonista dello *Ofterdingen*, innamorato sin da fanciullo di Fiordirosa e da lei felicemente ricambiato. Quando nel suo villaggio giunge un misterioso vegliardo che narra storie sul vasto mondo e fa dono a Giacinto di un libro scritto in una lingua incomprensibile (anche qui l'analogia tra la storia di Giacinto e quella di Heinrich è palese), il giovane, ammaliato dai racconti del vegliardo, inizia ad essere sollecitato da un'invisibile e ineffabile inquietudine. Assecondando lo sprone di un'irrequietezza anche a lui indecifrabile, Giacinto abbandona Fiordirosa e inizia il suo viaggio alla ricerca di una verità ch'egli esprime in termini poetici ricorrendo all'immagine della vergine velata nel tempio di Sais: «Ich wollt'euch gern sagen, wohin, ich weiß selbst nicht, dahin wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleyerte Jungfrau»[88] («Vorrei davvero dirvi dove vado, ma nemmeno io lo so, vado là dove abita la madre delle cose, la vergine velata»). Dopo lungo peregrinare, Giacinto giunge infine nel tempio della vergine, nel quale, dopo essersi addormentato, sogna di sollevare il velo della dea. Il sogno offre certamente, come poi nello *Ofterdingen*, uno «spazio per l'impossibile, per la percezione di qualcosa altrimenti incompatibile»[89], e nel sogno Giacinto giunge a quella 'verità' altamente incompatibile col piano reale:

> Unter himmlischen Wohlgedüften entschlummerte er, weil ihm nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte. Wunderlich führte ihn der Traum durch unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klängen und in abwechselnden Akkorden. Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in niegesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme. Eine ferne Musik umgab die Geheimnisse des liebenden Wiedersehns, die Ergießungen der Sehnsucht, und schloß alles Fremde von diesem entzückenden Orte aus. (*NS* I: 94-95)

> Si addormentò tra i profumi celestiali, perché solo al sogno era permesso di condurlo nella parte più sacra e riposta del tempio. Ed ecco: il sogno prodigiosamente lo condusse, su suoni pieni di fascino e fra accordi che si alternavano, attraverso una serie infinita di stanze piene di cose strane. Gli sembrava che tutto fosse così noto, eppure di una magnificenza mai vista; ma

[88] NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais*, *NS* I: 95.
[89] M. FOLKMANN, *Figurationen des Übergangs. Zur literarischen Ästhetik bei Novalis*, Frankfurt a.M. 2006, p. 111.

> ecco, anche l'ultima traccia terrena scomparve come se si fosse dissolta nell'aria ed egli si trovò al cospetto della vergine celeste; sollevò allora il velo sottile e rilucente Fiordirosa cadde fra le sue braccia.

Affinché si intenda pienamente il senso del passo conclusivo della favola, ovvero il suo messaggio simbolico che si pone patentemente ben al di là di un mero *happy end* novellistico, esso andrà relazionato con la sua *variatio* offerta dai *Paralipomena*. L'enigmatica *variatio* dei *Paralipomena* al romanzo suona:

> Einem gelang es – er hob den Schlyer der Göttin zu Sais – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich selbst.[90]

> Ad uno riuscì – egli sollevò il velo della Dea di Sais – Ma che cosa vide? Vide – miracolo dei miracoli – se stesso.

Quale relazione concettuale incorre tra la chiusa della favola e il frammento dei *Paralipomena*? Nella chiusa della favola il 'disvelamento' si traduce come incontro dell'*io* con il *tu* amato. Il frammento dei *Paralipomena*, invece, comporta un riflesso speculare e potenziato dell'io che nel 'disvelamento' incontra *se stesso*. Applicando una sorta di *ars combinatoria* tra le due vie indicate dalla chiusa della favola e dal frammento ci sarà possibile delucidare il senso di quello che vorremmo definire un 'disvelamento androginico' dell'io. Per le ragioni che emergeranno in seguito, non concordiamo con la lettura di Fankhauser, secondo cui l'*happy end* della favola si risolverebbe «in una vuota *Selbstverdoppelung*»[91] del protagonista. Secondo la lettura di Ederheimer[92], con la quale invece concordiamo, la favola di Giacinto e Fiordimona risulterebbe del tutto incomprensibile senza tener conto delle influenze del pensiero böhmeano e, di conseguenza, delle implicazioni dell'androginia adamitica del quale il teosofo argomenta in lungo e in largo nelle sue opere.

L'Adamo androgino, stando a Böhme, è un essere totale, in quanto composto, lo ricordiamo, di una parte maschile, ch'egli chiama *Jüngling*, e una femminile, la *Jungfrau*. Al contempo, queste due componenti dell'*Urmensch* adamitico, riassumono anche la duplicità dell'essere umano in spirito e natura, essendo la *Jungfrau* espressione dello spirito di Dio e lo *Jüngling* espressione dello spirito della natura. La sintesi androginica annunciata tanto dal frammento novalisiano quanto dalla chiusa della favola traduce la realizzata *Vereinigung* non solo tra spirito e natura, ma anche tra uomo e donna, ottenuta per mezzo dell'amore: nell'atto del 'disvelamento' della verità ultima Giacinto trova un se stesso ricongiunto con la totalità, ovvero si riflette in se stesso come *imago dei*. Le implicazioni dell'androginia böhmeana sul testo si spingono oltre, interrelandosi con le argomentazioni sostenute da Novalis nel corso del suo romanzo, ovvero con la proclamata piena corrispondenza tra *innere* e *äußere Welt*: se l'uomo possiede *tutto* in se stesso, il disvelamento della verità corrisponde alla constatazione che la *Jungfrau* è

---

[90] NOVALIS, *Paralipomena*, *NS* I: 110.
[91] R. FANKHAUSER, *Der Dichter Sophia*, cit., pp. 73 ss.
[92] E. EDERHEIMER, *Jakob Boehme und die Romantiker*, cit., pp. 73 ss.

'dentro' il contemplante, il quale alla fine si ritrova come davanti ad uno specchio che riflette la sua immagine sintetizzata, quella che ad esso sfugge sotto il maleficio delle impressioni e della molteplicità. Giacinto, in altri termini, per ritornare alla favola, peregrina sul mondo alla ricerca della perduta unità del suo essere, la rinviene (non incidentalmente nel sogno) ritrovando un 'se stesso' che è *anche* l'amata, ovvero percependosi per la prima volta autocoscientemente nella sua identità di *imago dei* androginica, recuperando grazie al *tu* femminile amato la certezza che esso sia parte integrante del suo *io*, del suo *se stesso* ricondotto ad unità. Il *gestus* eloquente del 'disvelamento' indica chiaramente l'atto di autocoscienza del soggetto: nel momento in cui Giacinto svela la dea velata trova se stesso, ciò che gli era noto, in forma potenziata. Come ha notato efficacemente Endres, disvelando la dea velata e vedendo *se stesso*, Giacinto rinviene un se stesso in termini di «Ko-Subjekte»[93], ovvero tanto sé quanto Fiordimona, la sua immagine ricomposta nell'androginia. L'identità tra l'io e il tu, espressa dal 'disvelamento' di Giacinto traduce l'idea dell'uomo come totalità androgina, una totalità della quale egli prende consapevolezza grazie all'amore, che riconduce l'io-finito, diviso in uomo/donna, all'io-assoluto di cui è segno vivente:

> So ist für das große Ich, das gewöhnliche Ich und das gewöhnliche Du nur Supplemente. Jedes Du ist ein Supplement zum großen Ich. Wir sind gar nicht Ich – wir können und sollen aber Ich werden. Wir sind Keime zum Ichwerden. Wir sollen alles in ein Du – in ein zweytes Ich verwandeln – nur dadurch erheben wir uns selbst zum Großen Ich – das *Eins* und Alles zugleich ist.[94]

> Così per il grande Io, il comune io e il comune tu sono solo supplementi. Ogni tu è un supplemento del grande io. Noi non siamo Io – ma possiamo e dobbiamo diventare Io. Siamo germi per diventare io. Dobbiamo convertire tutto in un tu, in un secondo io – solo con ciò eleviamo noi stessi al grande io – che è *uno* e tutto al contempo.

In tal senso, il raccordo tra il frammento dei *Paralipomena* e la chiusa della favola si rende a questo punto stringente, e certamente ci appare meno contraddittorio.[95] Che Giacinto, svelata la dea, trovi se stesso o Fiordirosa poco importa, avendo egli disvelato il mistero del sé ricongiunto al tutto, del sé come *microtheos* e *imago dei* androginica.

Se, per citare il noto giudizio di György Lukács, nell'«unico vero poeta della scuola romantica»[96] vita e opera giunsero ad inscindibile unità, anche un'indagine sul motivo androginico nell'opera di Novalis risulterà strettamente vincolata all'esperienza

---

[93] J. ENDRES, *Der Schleier des Novalis*, in *Novalis*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 110-123, qui p. 121.

[94] NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon,* fr. 398, *NS* III: 314.

[95] Secondo la lettura di W. DILTHEY (*Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig 1919, p. 335), se il disvelamento della *Jungfrau* costituisce il «punto di soluzione» dell'intero romanzo, questo punto di soluzione passa nella favola di Giacinto in forma «parodistica».

[96] G. LUKÁCS, *Novalis*, in *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz, Darmstadt 1970, pp. 20-35, qui p. 34: «Novalis è l'unico vero poeta della scuola romantica, solo in lui tutta l'anima del romanticismo è diventata canto. Gli altri, sebbene siano stati poeti, sono stati solo poeti romantici. […] Vita e opera formano in Novalis un'unità inscindibile e sotto tale accezione di unità costituiscono un simbolo di tutto il romanticismo».

biografica dell'amore per Sophie von Kühn. Suggestioni androginiche si ancorano alla figura dell'amata-bambina ancor prima che la morte ne sublimasse la sembianza fino alle soglie dell'*imago dei*. Come creatura sospesa tra il *Kind* e la *Jungfrau*, Sophie rappresenta agli occhi del poeta un essere indefinito nella sua sostanza umana, ora un *neutrum* tra la bambina e la donna, ora un *provisorium* della natura cristallizzato nel mistero del non-ancora-compiuto. Alla morte dell'amata subentra l'idealizzazione della sua figura: come «Wunderbild»[97], immagine miracolosamente rinnovante la sua invisibile presenza, Sophie si confonde, fino a coincidere, con Cristo. L'indefinitezza di Sophie, evocata nelle *Hymnen an die Nacht* e nei *Geistliche Lieder*, in modo precipuo, veicola il sogno di un androgino 'Mittler' tra il regno terreno e quello celeste, foriero di un messaggio soteriologico non solo per il poeta ma anche per l'umanità intera. Il *Kind* androgino e la sua sublimazione soteriologica lascia tracce significative anche nella fitta ragnatela metaforico-simbolica del romanzo *Heinrich von Ofterdingen*: nell'impiego di metafore botaniche associate a Mathilde; nello sfruttamento di suggestioni alchemiche sul filo rosso dell'androgino (si veda la figura di Astralis, creatura siderale nata dall'impalpabile amore tra Mathilde e Heinrich); nella riproposizione, non sempre chiaramente manifesta, del mito di Ermafrodito associato al viatico poetico di Heinrich.

L'utopia androginica novalisiana si distingue nettamente da quella formulata dall'amico Friedrich Schlegel su un punto essenziale: a differenza di Schlegel, per il quale l'utopia androginica rima con l'emancipazione della femminilità, Novalis non si inserisce a pieno titolo tra i sostenitori dell'emancipazione femminile coinvolti nel dibattito sulla caratteriologia dei sessi di fine Settecento, rivelandosi sull'argomento alquanto conservatore. Il *bellum omnium contra omnes* contraddistintivo dello *status naturalis polaris* avrebbe potuto suggerire a Novalis, in linea di principio, un'auspicata soppressione dei confini, specie di ordine sociale, tra maschilità e femminilità. L'autore, invece, si rivela alquanto contraddittorio. La contraddizione del suo pensiero emerge attraverso un confronto tra la linea ideale della soppressione di ogni «polarità», sulla quale attecchisce l'utopia androginica, e quella reale, che invece denuncia ancora uno strenuo ancoraggio alla più che tradizionale distinzione dei ruoli tra i sessi nella società. In linea ideale, Novalis è convinto assertore della piena parità tra i sessi. Numerosi frammenti riconoscono, inoltre, la piena corrispondenza tra mascolinità e femminilità, senza stabilire alcuna distinzione: «Männer können Weiber, Weiber können Männer am natürlichsten gut unterhalten»[98] («Gli uomini possono intrattenersi naturalissimamente bene con le donne, e le donne con gli uomini»); «Das sich Widersprechende widerstreitet sich nicht, und das Widerstreitende widerspricht sich nicht – weil beydes in entgegengesezten Sfären wechselt. /Mann und Weib/»[99] («Ciò che si contraddice non si contrasta, e il contrastante non si contraddice – poiché entrambi si scambiano in sfere contrapposte. /uomo e donna/»).

[97] Cfr. lettera di Novalis a Caroline Just del 28 marzo 1797, *NS* IV: 211.
[98] ID., *Fichte-Studien*, fr. 579, *NS* II: 275.
[99] Ivi, fr. 609, p. 280.

Se le donne sono considerate più «complete e più libere»[100] rispetto all'uomo dal punto di vista spirituale, «più coerenti e indivisibili»[101], «simili all'infinito per il fatto di non poterle elevare al quadrato, e di poterle trovare soltanto tramite approssimazione […] assolutamente vicine e tuttavia sempre cercate – assolutamente comprensibili, eppure ancora non comprese»[102], la loro natura ha poco in comune, tuttavia, con quella dell'uomo. E Novalis esprime il concetto altrettanto chiaramente in altri frammenti: «nell'uomo a dare il tono è la ragione, nella donna il sentimento / entrambi positivi. La moralità della donna è fondata nel sentimento – come quella dell'uomo nella ragione»[103]; «loro individualizzano, noi universaliamo»[104]; «L'uomo può desiderare il *sensibile* in forma *razionale*, la donna il *razionale* in forma *sensibile*. L'essenza *accessoria* dell'uomo è quella *principale* della donna»[105]. In altri frammenti, inoltre, l'autore non risparmia qualche stoccata ironica sulla femminilità, come per esempio quando sostiene: «Les Femmes sind Muster der zärtlichsten, weiblichsten Konstitution – *höchste Asthenieen* – mit einem Minimum von Vernuft. So werden sie sehr begreiflich. Annihilantinnen der Vernunft»[106] («Les femmes sono modelli della costituzione più delicata, più femminea – *supremamente asteniche* – con un minimum di ragione. In tal modo divengono molto comprensibili. Annichilatrici della ragione»). Ancora più significative considerazioni in tema di femminilità si rinvengono nel saggio del 1798 *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* (*Fede e amore. Ovvero il re e la regina*), composto per omaggiare i nuovi reggenti prussiani Friedrich Wilhelm III e la consorte Luise ascesi al trono nel novembre 1797.[107] Dal saggio non emerge solo una visione conservatrice della regalità, che si mette in linea con il pensiero politico dell'autore enunciato nel saggio *Die Christenheit oder Europa,* ma una più che antiquaria classificazione dei ruoli tra uomo e donna. Un passo del saggio vale su altri punti altrettanto espliciti nel confinare la femminilità (in questo caso iconizzata nella figura della sovrana) in ruoli tradizionali di madre, educatrice, modello per le altre donne, *speculum virtutis*:

> La regina non ha sfera di azione politica ma domestica al sommo grado. In particolare, le spettano di diritto l'educazione del proprio sesso, la vigilanza sui fanciulli della

[100] ID.,, *Klarisse*, *NS* IV: 25 («Sie sind vollendeter als wir, *freyer* als wir. […] Sie erkennen besser, als wir – Ihre Natur scheint unsere Kunst – […] Sie sind geborne Künstlerinnen. Sie individualisieren, wir universalieren»).

[101] ID.,, *Ergänzungen zu den Teplitzer Fragmente*, fr. 17, *NS* II: 617, («und so sind sie durchaus über uns und unter uns und dabey doch zusammenhängender und untheilbarer, als wir»).

[102] *Ibidem,* («Haben sie nicht die Aenlichkeit mit dem Unendlichen, daß sie sich nicht quadriren, sondern nur durch Annährung finden lassen? […] daß sie uns absolut nah sind, und doch immer gesucht – daß sie absolut verständlich sind und doch nicht verstanden»).

[103] ID.,, *Fichte-Studien*, fr. 576, *NS* II: 275, («Im Manne ist Vernunft, im Weibe Gefühl / beydes positiv / das Tonangebende. Die Moralität des Weibes ist im Gefühl – wie die des Mannes, in der Vernunft gegründet»).

[104] ID., *Klarisse*, *NS* IV: 25.

[105] ID., *Fichte-Studien*, fr. 577, *NS* II: 275, «Der Mann darf das *Sinnliche* in *vernünftiger* Form, die Frau das *Vernünftige* in *sinnlicher* Form begehren. Das *Beweisen* des Mannes ist das Hauptwesen der Frau».

[106] ID., *Teplitzer Fragmente*, fr. 52, *NS* II: 604

[107] Lo scritto fu poi pubblicato negli *Jahbücher der Preußischen Monarchie* nel 1798.

> prima età, sui costumi della casa, la cura alimentare dei poveri e dei malati, specialmente quelli del suo sesso, l'andamento con gusto della casa, la disposizione delle feste familiari e l'organizzazione della vita di corte. […] Nell'educazione del proprio sesso rientrerebbe l'abolizione di tutto ciò che espressamente lo corrompe. […] Il suo esempio avrà un influsso enorme. […] diverrà il vero modello della veste femminile. La veste è certamente un etometro molto fedele. A Berlino ha regnato purtroppo un livello sempre molto basso, spesso sotto lo zero. Costituirebbe già di per sé un segno onorevole di distinzione e si rifletterebbe necessariamente in maniera morale sull'opinione pubblica; e in fin dei conti l'opinione pubblica è il mezzo più potente per ripristinare e formare i costumi. (*OF* I: 434)

2. SÖPHCHEN, L'AMATA BAMBINA. LE SEDUZIONI DEL *PROVISORIUM* ANDROGINICO

> Ich war noch nicht lange in Tennstedt gewesen, als ich die Bekanntschaft des unvergeßlichen Mädchens machte, der ich meinen Character zu verdanken habe. […] Nun war die Zeit der Thorheiten und Frivolitäten vorüber und ich sah mich beym Eintritt in das männliche Leben von der edelsten Gestalt begrüßt, und auf ewig gefesselt.[108]

> Non ero a Tennstedt da molto tempo allorchè feci la conoscenza dell'indimenticabile fanciulla alla quale devo il mio carattere. Era finito il tempo delle follie e delle frivolezze e mi vedevo entrare nella vita di un uomo adulto, salutato dalla figura più nobile e incatenato per sempre.

La parabola esistenziale ed artistica di Novalis fu segnata da due episodi che ne condizionarono irreversibilmente la direzione. Il primo porta la data 17 novembre 1794 e si lega ad un incontro. Approdato a Tennstedt per assolvere il suo apprendistato sotto la guida del funzionario d'amministrazione Just, dopo avere concluso gli studi universitari a Wittenberg, il giovane Hardenberg fu introdotto da un amico appena conosciuto, l'ufficiale Adolph von Selmnitz, nella casa del capitano von Rockenstein, presso Grüningen. Qui il suo destino incrociò quello della fanciulla destinata a rappresentare il «centro dei suoi pensieri»[109], orientando simile a «stella polare»[110] tutto il suo iter biografico e poetico: Sophie von Kühn, non ancora tredicenne all'epoca dell'incontro, figlia di primo letto della moglie del padrone di casa. Alcuni versi, composti con ogni probabilità nelle ore immediatamente successive al primo incontro, tradiscono l'incontenibile entusiasmo delle impressioni – l'augurio di eterna amicizia rivolto all'amico Selmnitz, destinatario reale dei versi, si coniuga con la trasfigurazione del luogo felice, che in un *climax ascendens* viene evocato ora come «tempio»[111], ora come

---

[108] NOVALIS, lettera a von Oppel, gennaio 1800, *NS* IV: 311.

[109] Nella premessa alla terza edizione degli scritti di Novalis (1815), l'editore Ludwig Tieck definisce Sophie «Mittelpunkt seiner Gedanken» (*NS* IV: 555).

[110] H. RITTER, *Der Unbekannte Novalis*, cit., p. 15.

[111] La trasfigurazione della casa di Sophie in tempio si ritrova anche nella poesia *Lied beim Punsch. Am Abend der Trennung* (*Canto al punch. La sera del commiato*), scritta nel settembre 1795, dopo il congedo da Sophie per un viaggio di lavoro (Cfr. H. RITTER, *Der Unbekannte Novalis*, cit., pp. 52 ss.): «Zum Tempel wird die Stube. / Der Punschtisch zum Altar. / Es bringt der Geist der Liebe / Jetzt seine Opfer dar» (*NS*

«cielo» che promette gioia per l'avvenire: «Ein Tempel – wo wir knieen – / Ein Ort – wohin wir ziehen, / Ein Glück – für das wir glühen / Ein Himmel – mir und Dir»[112] («Un tempio – dove ci inginocchiamo – / un luogo – verso il quale andiamo, / una gioia – per la quale ardiamo / un cielo – per me e per Te»). La celebrazione delle gioie dell'amore, coronato dal fidanzamento, è riservata ad uno scarno corpus di poesie composte tra il 1794 e il 1795, lasso di tempo nel quale la malattia di Sophie non era ancora insorta (ad essa Novalis reagì con un lungo silenzio poetico fino al 1797). In un componimento del 1794, dal titolo incongruente *Letzte Liebe* (*Ultimo amore*), l'autore proclama l'assolutezza di un sentimento riconosciuto come definitivo già nel suo momento incipiente. L'amore per Sophie von Kühn fu cantato dal poeta come «ultimo» ancor prima che la morte dell'amata cristallizzasse il sentimento in una dimensione misticamente atemporale, un amore al quale neppure il fidanzamento con Julie von Charpentier[113] potè mai costituire, nei fatti, un controcanto efficace. Se, stando alle parole dell'autore,[114] un quarto d'ora fu sufficiente a determinare il suo destino, il giorno dell'incontro con Sophie viene immortalato nella poesia *Letzte Liebe* come quello nel quale il poeta volle proclamarsi, illusoriamente, «gewiß eines unendlichen Glücks» («sicuro di un'infinita gioia»). Reso più consapevole di se stesso e del mondo attraverso l'esperienza dell'amore, il poeta testimonia l'inconsistenza di ogni attimo vissuto prima dell'avvento di Sophie, magnificando il giorno dell'incontro come *terminus post quem* risolutivo per il suo progresso spirituale e morale:

> durch sie erfuhr ich die Welt erst,
> fand mich selber und ward, was man als Liebender wird.
> Was bisher nur ein Spiel der Jugend war, das verkehrte
> nun sich in ernstes Geschäft,
> […]
> endlich erschien der Tag, der die Erziehung vollzog,
> welcher mein Schicksal mir zur Geliebten gab und auf ewig
> frei mich gemacht und gewiß eines unendlichen Glücks.[115]
>
> solo grazie all'amore conobbi il mondo, / trovai me stesso e divenni ciò che si diventa quando si ama. / Quanto fino ad allora era stato solo gioco di giovinezza si tramutò / ora in seria occupazione […] / apparve finalmente il dì, che a compimento portò l'educazione, / che all'amata diede il mio destino / libero mi rese e sicuro di un'infinita gioia.

I: 394), «La stanza divenne tempio. / Il tavolo del punch altare. / Ora lo spirito dell'amore / offre il suo sacrificio».

[112] NOVALIS, *An Adolph Selmnitz* (*Ad Adolph Selmnitz*), *NS* I: 385-386. [trad. mia.]

[113] Al 1798 risale la data di fidanzamento tra Novalis e Julie von Charpentier.

[114] Il fratello Erasmus scrive a Novalis il 28 novembre 1794 citando alcuni passi di una lettera del poeta andata perduta: «Eine Viertelstunde hätte Dich bestimmt» (*NS* IV: 367). In quella stessa lettera perduta Novalis riferiva del suo incontro con Sophie e si mostrava ancora alquanto incerto sull'età della ragazza, supponendo che avesse quattordici anni.

[115] NOVALIS, *Letzte Liebe* (*Ultimo amore*), *NS* I: 404. [trad. mia]

In una poesia risalente all'inizio del 1795 l'autore continua a prospettare, come nella poesia *Letzte Liebe*, un futuro gioioso, nel quale Sophie possa assurgere a «parola d'ordine»: «Die guten Stunden haben Schwestern, / und Schwestern – die gesellen sich. / Damit sie immer sich erkennen / und immer froh beysammen seyn, / will ich ein Wort zur Lösung nennen – / Sophie soll die Losung seyn»[116] («Le ore buone hanno sorelle, / e sorelle che s'accompagnano. / Affinchè esse si riconoscan sempre / e insieme sempre sian liete, / voglio dire una parola risolutiva – / Sophie sarà la parola d'ordine»). La promessa di gioia infinita fu presto infranta dal secondo avvenimento: la morte dell'amata il 19 marzo 1797. Tra i due eventi trascorsero tre anni di comunione scanditi da promesse di «gioia infinita» anchilosate troppo presto dall'ombra della morte – il primo attacco di infiammazione epatica, che avrebbe portato Sophie alla tomba dopo lungo calvario, risale all'inizio di novembre del 1795.[117] L'amore e la morte furono così destinati ad inscindibile connubio nell'esistenza e nella produzione poetica dell'autore, che a profondità speculativa e a grandezza poetica approdò solo dopo avere attraversato l'esperienza dell'estasi amorosa e quella della perdita irrevocabile.

Se, per citare Korff, la morte di Sophie assurse in Novalis a «fonte della sua illuminazione»[118], anche la poesia attinge incessantemente da questa fonte. Il poeta degli *Inni alla notte* e dei *Canti spirituali* preludia gli accordi[119] della vibrante stagione lirica inaugurata con la morte di Sophie in un «mosaico»[120] di componimenti che, spesso appianati sulle corde della *Schulpoetik* del tardo illuminismo,[121] e espressamente condizionati dall'ammirato Schiller, non sembrano annunciare l'originalità della produzione posteriore. Le nove poesie[122] scritte da Novalis tra il novembre 1794 e l'inizio di settembre 1795 rappresentano l'unica testimonianza poetica dell'idillio di Grüningen. Partito per Weißenfels e Tennstedt nel settembre 1795 e appresa di lì a poco la notizia della malattia di Sophie, l'autore non scrisse più alcuna poesia fino alla morte dell'amata.

Agli occhi di Novalis Sophie potrebbe avere quattordici anni, mentre al momento del loro incontro non aveva compiuto ancora il tredicesimo anno (era nata nel 1782).

---

[116] NOVALIS, *Am Sonnabend* ("Sabato"), *NS* I: 388. [trad. mia]

[117] L'inizio della malattia, che si concluderà in tubercolosi, fu determinata da una infiammazione epatica. Due interventi chirurgici a Jena nel 1796, dove Sophie ricevette anche la visita di Goethe e Friedrich Schlegel, non riuscirono a salvarle la vita. Il calvario fisico di Sophie è ben documentato. Le lettere della nutrice di Sophie, Jeanette Danscour, e della sorella a Novalis riferiscono costantemente di drenaggi di una ferita al ventre sempre in suppurazione, febbre e dolori. Cfr. la lettera di Jeanette Danscour del 3 febbraio 1797 (*NS* IV: 471) e il dettagliato resoconto da Jena di Friederike von Mandelsloh del 16 ottobre 1796 (*NS* IV: 452).

[118] H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, Bd. 3, Leipzig 1940, p. 564.

[119] H. RITTER (*Der unbekannte Novalis*, cit., p. 16) definisce i componimenti poetici novalisiani fino al 1797 «Vorklänge», preludi melodici alla più ricca stagione creativa posteriore a questa data.

[120] R. SAMUEL, *Einleitung*, in *NS* I: 441.

[121] Cfr. H. SCHANZE, *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, Nürnberg 1976, pp. 1 e ss.

[122] Le nove poesie risalenti al periodo dell'idillio di Grüningen sono: *An Adoph Selmnitz* (*Ad Adolph Selmnitz*); *An M. und S.* (*A M. e S*); *Anfang* (*Inizio*); *Letzte Liebe* (*Ultimo amore*); *Am Sonnabend* (*Sabato*); *An Caroline* (*A Caroline*); *Antwort an Caroline* (*Risposta a Caroline*); *Zu Sophiens Geburtstag* (*Per il compleanno di Sophie*); *Lied beim Punch am Abend der Trennung* (*Canto al punch. La sera del commiato*).

Lo schizzo *Klarisse*,[123] contenuto nel diario di Novalis e risalente all'agosto/settembre 1796, delinea un quadro caratteriale della fanciulla amata all'epoca della sua malattia (Sophie era già stata sottoposta ad un primo intervento chirurgico). Novalis la definisce «precocemente matura» («Ihre Frühreife»), ne esalta la «decenza» («Dezenz») e l'«innocente candore» («unschuldige Treuherzigkeit»). Dallo schizzo emerge un quadro variegato del carattere di Sophie, ritratta ora nella sua natura ingenua ed infantile, ora in quella di donna, ora nella fermezza d'animo, ora nelle ambiguità. I tratti della bambina vengono delineati attraverso la descrizione della sua «propensione al gioco» («ihr Hang zum kindischen Spiel»), del suo attaccamento alla madre («Ihre Anhänglichkeit an die Mutter, als Kind»), dell'infantile timore dei fantasmi («Ihr Gespensterfurcht»), dei ragni e dei topi («Sie fürchet sich so für Spinnen und Mäusen»). Quelli della donna si evincono dal suo zelo negli affari domestici («Geschäftigkeit im Hause»; «Hang zu weiblichen Arbeiten»), così come dal poco infantile piacere per il tabacco e per il vino («Ihr Tabakrauchen», «Sie trinckt gern Wein»). Emerge poi la forza caratteriale dimostrata nella malattia («Ihr Betragen in der Krackheit»), il decoro della mancata ostentazione del dolore («Die Wunde soll ich nicht sehen»,«non devo vedere la ferita») dopo un intervento chirurgico che all'epoca, come tutti gli interventi, equivaleva ad una tortura fisica.[124] Ma *Klarisse* è soprattutto uno schizzo sulle luci e sulle ombre caratteriali di Sophie. Nella successione di frasi brevissime emergono anche le intime contraddizioni della figura: «*Ihr Betragen gegen mich.* Ihr Schreck für der Ehe […] Sie hats übel genommen, daß ich mich zu früh an die Eltern gewandt habe. […] Sie läßt sich nicht dutzen»[125] («il suo contegno nei miei confronti. Il suo spavento per il matrimonio. […] Ha preso male il fatto che io mi sia rivolto troppo presto ai genitori. […] Non si lascia dare del tu»). Il pezzo è certamente un ritratto letterario e ideale di Sophie, la cui autenticità rischia ad ogni passo di essere messa in discussione dal processo analitico che riferisce dettagli, spesso insignificanti, sull'amata. Il testo è sembrato, infatti, alla critica poco autentico: Sophie ha tratti «volutamente artificiali e diafani» che la rendono un «puro prodotto della poesia»[126]; il testo stesso assurge più che a «rievocazione di Sophie, assente e malata, […] ad una sorta di base di lavoro: raccolta di materiali in cui vengono poste le prime ipotesi e la prime domande dallo studio dell'oggetto vivente»[127]. Come nota Fankhauser, la sua morte e l'asessualità infantile contrassegnano sin dall'inizio un'immagine di Sophie come «verginità immateriale, presagio di un mondo futuro, ovvero: pura possibilità»[128].

---

[123] NOVALIS, *Klarisse*, *NS* IV: 24-25.
[124] Cfr. R. SAMUEL, *Einführung*, NS IV: 13.
[125] NOVALIS, *Klarisse*, *NS* IV: 24 e 25.
[126] Secondo J. HODKINSON (*Women und Writing in the Works of Novalis,* New York 2007, p. 32) lo schizzo *Klarisse* potrebbe essere stato suggerito dal romanzo *Clarissa* di Samuel Richardson, che avrebbe invogliato Novalis ad offrire un ritratto puramente letterario dell'amata: «The textual image of Sophie becomes consciously artificial or *diaphanous*. Although this image appears alredy to have many of the characteristics of a product of *Poësie*» (Ivi, p. 34).
[127] R. FANKHAUSER, *Des Dichters Sophia*, cit., p. 28.
[128] Ivi, p. 235.

Le testimonianze poetiche relative al periodo di Grüningen non sono sufficienti a delineare un profilo completo né di Sophie né dell'amore che la legò al poeta. Alcuni versi, tuttavia, se associati alla corrispondenza epistolare dell'autore e a passi del suo diario, lasciano emergere su uno sfondo opaco la *silhouette* dell'amata bambina, che il poeta, nelle lettere in cui vi fa riferimento, si compiace di chiamare con un neutro affettivo «Söphchen», che in parte contribuisce a rendere ancora più indefinita la sembianza di una fanciulla troppo bambina per essere chiamata donna. Il diminuitivo affettivo associato alla «zarte Geliebte» ne neutralizza chiaramente ogni specificità: donna ancora troppo in germe per essere tale, *Söphchen* traspare dalle lettere dell'autore nella tenerissima inconsistenza del *Kind*. Già nel ritratto biografico dell'autore offerto dall'amico Ludwig Tieck, nella premessa alla terza edizione delle sue opere, Tieck discettava sul fascino emanato da Sophie sul poeta che la rese immortale col suo canto. Non incidentalmente, riteniamo, Tieck indugia proprio sulla seduzione altamente evocativa emanata dalle «Kindergestalten»:

> Der erste Anblick dieser schönen und wunderbaren lieblichen Gestalt entschied für sein ganzes Leben, je man kann sagen, daß die Empfindung, welche ihn durchdrang und beseelte, der Inhalt seines ganzen Lebens ward. Schon in Kindergestalten prägt sich zuweilen ein Ausdruck ab, den wir, weil er zu holdselig und geistig lieblich ist, überirdisch oder himmlisch nennen müssen, und gewöhnlich befällt uns bei diesen verklärten und fast durchsichtigen Ansichten die Furcht, daß sie zu zart und feingewebt für dieses Leben sind, daß es der Tod oder die Unsterblichkeit ist, die uns so bedeutend aus den glänzenden Augen anschaut.[129]

> La prima vista di questa bella, amabile e meravigliosa figura fu decisiva per tutta la sua vita, si può dire che la sensazione che lo pervase e lo animò divenne il contenuto di tutta la sua esistenza. Nelle figure dei fanciulli s'imprime talora un'espressione che, poiché è troppo tenera e spiritualmente amabile, dobbiamo definire ultraterrena o celeste, e davanti a queste visioni trasfigurate e quasi diafane ci coglie il timore che esse siano troppo tenere e troppo finemente tessute per questa vita, e che sia la morte o l'immortalità a guardarci così significativamente dagli occhi splendenti.

La considerazione tieckiana sul fascino della figura ibrida dei fanciulli non è lontana dall'effetto prodotto su Novalis dal *Kind* Sophie. Nell'«idillio rousseauano»[130] di Grüningen Sophie apparve al poeta, infatti, come un essere naturale, scevro di civetteria, una creatura non ancora donna e ancor più affascinante in grazia del suo amorfismo. «Knospendes Mädchen»[131] («fanciulla in germe») è definita, non incidentalmente, da Novalis in uno dei primi componimenti a lei dedicati (*M und S*) , mentre ritrae l'amata nell'idillio della vita comune con la madre e le sorelle. Nel giro di pochi versi, il componimento si fa portavoce dell'arcano seducente della sua figura, un arcano che

---

[129] L. TIECK, *Vorrede* (alla terza edizione delle *Schriften* di Novalis, Berlin 1815), *NS* IV: 552-553.
[130] R. SAMUEL, *Einführung*, *NS* IV: 11.
[131] NOVALIS, *M. und S.* (*M. e S.*), *NS* I: 389. Il componimento era dedicato alla sorella maggiore di Sophie, Fritzchen, e alla stessa Sophie.

campeggia attraverso l'affiancamento tra la «fanciulla in germe» e la femminilità piena della madre:

> Siehst du sie beide, so siehst du das Räthsel neben der Lösung.
> Einzeln ist jede für sich Räthsel und Lösung zugleich.[132]

> Se vedi entrambe, vedi l'enigma accanto alla soluzione.
> Ciascuna singolarmente è per sé enigma e soluzione al contempo.

Rispetto alla madre, Sophie sembra farsi portavoce dell'«enigma» della natura: mentre la femminilità della madre è segno della «soluzione» della natura che giunge a suo compimento, quella di Sophie resta un «enigma», veicolando la promessa o il presagio di un compimento non ancora realizzato. Madre e figlia così accostate come la «soluzione» accanto all'«enigma» sintetizzano i poli opposti di una natura che per raggiungere la sua forma compiuta deve prima attraversare il *provisorium* dell'amorfo («ognuno è per sé enigma e soluzione al contempo»). Mentre nella figura della madre la natura è giunta al suo compimento, in quella della figlia il *provisorium* si cristallizza e si traduce nell'enigma amorfo di un presagio; presagio che, lo dicevamo all'inizio del nostro discorso su Novalis, assurge a sentimento altamente poetico: come l'amore terreno era stato cantato dal poeta in termini di «Vorgefühl der künftigen Vereinigung»[133], così davanti al *provisorium* Sophie il poeta presagisce la «soluzione» di una natura cristallizzata nel momento del suo rapido divenire, nella fanciullezza.

La malattia di Sophie, insorta improvvisamente nel novembre 1796, prostra il poeta fino al giorno della sua morte: «Ich sehe die Seele meines Lebens langwierig leiden, ohne ihr helfen zu können und eine unaufhörliche Unruhe läßt mich nie zu Athem kommen»[134] («Vedo l'anima della mia vita soffrire a lungo, senza poterla aiutare, e un'incessante inquietudine non mi dà un attimo di respiro»). Quando poi, nel gennaio 1797, anche l'amato fratello Erasmus si ammala gravemente (morirà qualche settimana dopo Sophie), Novalis crede che la «Materia peccans» abbia congiurato contro di lui[135].
La morte di Sophie, viene registrata con pietrificata disperazione:

> Es ist Abend um mich geworden, während ich noch in die Morgenröthe hineinsah. Meine Trauer ist gränzenlos, wie meine Liebe. Drei Jahre ist sie mein stündlicher Gedanke gewesen. Sie allein hat mich an das Leben, an das Land, an meine Beschäftigungen gefesselt. Mit ihr bin ich von allem getrennt, denn ich habe mich selbst fast nicht mehr. Aber es ist Abend geworden, und es ist mir, als würde ich früh weggehen.[136]

> Si è fatta sera attorno a me, mentre io ancora volgevo lo sguardo all'aurora. Sconfinato è il mio cordoglio, come il mio amore. Per tre anni lei è stata il mio pensiero costante. Solo lei mi ha

[132] *Ibidem.*
[133] ID., *Anfang* (*Inizio*), *NS* I: 386. [trad. mia.]
[134] ID., lettera a Wilhelmine von Thümmel, 19 settembre 1797, *NS* IV: 192.
[135] ID., lettera a Friedrich Schlegel, 10 gennaio 1797, *NS* IV: 194.
[136] ID., lettera a Ludwig Woltmann, 22 marzo 1797, *NS* IV: 206.

> avvinto alla vita, alla terra, alle mie occupazioni. Con lei sono separato da tutto, poiché non possiedo quasi più nemmeno me stesso. Ma si fatta sera ed è come se io volessi andare via presto.

Alla tragedia Novalis reagisce con la poesia. Ci chiediamo in che misura la figura di Sophie si reinserisca *sub specie religionis* nei testi poetici novalisiani non più nel suo ruolo di *provisorium* androginico, ma in un ruolo soteriologico nondimeno associato all'androginia. Se la morte è «Endigung und Anfang zugleich – Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich. Durch den Tod wird die Reduktion vollendet»[137] («fine ed inizio al contempo, separazione e al contempo più prossima *autoriunificazione*. La morte compie la riduzione»), gli *Inni alla notte* e i *Canti spirituali* propongono certamente una *reductio ad unum* attraverso la morte.

3. SOPHIE-CRISTO. EROTIZZAZIONE DELL'*IMAGO DEI* E ANDROGINIA SOTERIOLOGICA NELLE *HYMNEN AN DIE NACHT* E NEI *GEISTLICHE LIEDER*.

Non paragonabili a nessun altro testo tedesco[138] gli *Inni alla notte* di Novalis sono un'opera che, pur nel triennale processo di stratificazione, si rivela uniformemente condizionata dall'esperienza della morte dell'amata, che ne costituisce, in ultima sostanza, il vero catalizzatore poetico e simbolico.[139] Si è ormai concordi nel rinvenire la *Urfassung*[140] degli *Inni* in una pagina dei diari di Novalis datata 13 maggio 1797. In essa l'autore, a due mesi di distanza dalla morte di Sophie, trasfigura l'esperienza della visita alla sua tomba in visione estatica, concordemente a quanto prospettato poi in forma poetica dal terzo inno: «Abends ging ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrtausende waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten»[141] («Di sera sono stato da Sophie. Lì sono stato indescrivibilmente lieto – momenti di entusiasmo balenati all'improvviso – Ho soffiato via la tomba davanti a me come se fosse polvere – secoli come momenti – la sua vicinanza era sensibilmente percepibile – credevo che dovesse sempre presentarsi davanti a me»). «Sfrenati momenti di gioia»[142] sulla tomba dell'amata si registrano anche il giorno successivo a questa annotazione. L'auspicata *coniunctio* con Sophie, che costituirà il vero nodo concettuale

---

[137] ID., *Blütenstaub*, fr. 14, *NS* II: 416.

[138] R. HAYM, *La scuola romantica*, cit., p. 380.

[139] Come nota efficacemente D. PETERSDORFF (*Die Auferstehung Sophie von Kühns in den* Hymnen an die Nacht, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 125-139, qui p. 127): «Gli *Inni alla notte* sono espressione dell'autore empirico Friedrich von Hardenberg».

[140] Sull'ormai ricostruita tradizione del testo cfr. P. KLUCKHOHN, *Eileitung*, *NS* I: 115 ss; H. RITTER, *Novalis' Hymnen an die Nacht*, Heidelberg 1974; H. KAMLA, *Novalis' Hymnen an die Nacht. Zur Deutung und Datierung*, Kopenhagen 1945; H. FAUTECK, *Novalis. Hymnen an die Nacht. Athenäumstext und Züricher Handschrift*, Göttingen 1949.

[141] NOVALIS, *Journal 1797,* 13 Maggio, *NS* IV: 35-36.

[142] Ivi, 14-15 maggio, p. 36: «Gestern Abend war ich am Grabe und hatte einige wilde Freudenmomente» («Ieri sera sono stato alla tomba e ho avuto momenti di gioia sfrenata»).

degli *Inni alla notte*, non passa attraverso l'anelito alla morte fisica dell'amante desolato sulla sua tomba,[143] ma attraverso una catabasi spirituale che respinge perentoriamente sullo sfondo il mondo sensibile. Sono sempre le annotazioni dei diari a testimoniare la reazione alla morte dell'amata come annichilimento del mondo sensibile e potenziamento di quello spirituale:

> Ich muß nur immermehr *um IhretWillen leben – für Sie* bin ich nur – für mich und für keinen Anderen nicht. Sie ist das Höchste – das Einzige. *Wenn ich nur in jedem Augenblicke ihrer werth seyn könnte* – Meine Hauptaufgabe sollte seyn – Alles in Beziehung auf ihre Idee zu bringen.[144]
> […]
> Ohne Sie ist für mich *nichts* in der Welt – Eigentlich sollt ich auf nichts mehr einen Werth legen.[145]
> […]
> Die Welt wird immer fremder – die Dinge um mich her immer gleichgültiger. Desto *heller* wird es jetzt *um* mich und *in* mir.[146]
> […]
> *mit ihr ist für mich die ganze Welt ausgestorben* – Ich gehöre seitdem nicht mehr hierher.[147]

> Devo vivere sempre soltanto *per amor suo* – solo *per lei* esisto – non per me e per nessun altro. Lei è la cosa più alta – l'unica. *Se solo potessi essere in ogni momento degno di lei* – Il mio compito principale dovrebbe essere – quello di relazionare tutto alla sua idea.
> […]
> Senza di lei non c'è più *nulla* al mondo – Io non dovrei propriamente più dare un valore a nulla.
> […]
> Il mondo diventa sempre più estraneo – le cose attorno a me sempre più insignificanti. Tanto più *luminoso* si fa adesso *attorno* a me e *in* me.
> […]
> *con lei tutto il mondo per me è morto* – Da allora io non appartengo più a questo mondo.

L'esperienza dell'incontro interiore con l'«idea» di Sophie si configura, pertanto, tanto come 'morte' dell'identità individuale, quella vincolata al mondo sensibile, alle leggi dello spazio e del tempo, quanto come rinascita in una dimensione superiore, nella quale l'anelata *Vereinigung* con l'amata non conosce i limiti del sensibile e si annuncia nell'assolutezza della coincidenza degli opposti. In tal senso andrebbe inquadrata anche un'altra annotazione dei diari che si stringe concettualmente, come vedremo, con la chiusa del primo inno, rivelando la certezza dell'eterna unione tra le anime nell'infinito spazio dischiuso dalla morte: «Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist – ist

[143] Tra le pagine dei diari scritte nelle settimane immediatamente successive alla morte di Sophie, il pensiero dominante è quello di seguire al più presto l'amata. Tale pensiero viene espresso fino al 14 maggio 1797 in termini di «Entschluß» (decisione), cfr. ivi p. 30.
[144] Ivi, 17-18 maggio, p. 37.
[145] Ivi, 20 maggio, p. 38.
[146] Ivi, 22 maggio, p. 39.
[147] Ivi, 9 giugno, p. 45.

eine Hochzeit – die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe, am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht – ein Geheimniß süßer Mysterien»[148] («Il legame, stretto anche per la morte, è uno sposalizio, che ci dà una compagna anche per la notte. Nella morte c'è l'amore nel modo più dolce; per chi ama la morte è una notte nuziale – un segreto di dolci misteri»).

Gli *Inni alla notte* estendono concettualmente la divaricazione tra regno sensibile e regno spirituale, tra *innere Welt* e *äußere Welt*, prefigurata già nei diari. Nella fitta tessitura simbolica che li contraddistingue, gli *Inni* glorificano lo scisma tra il mondo della 'luce', quello terreno, finito, mutevole, preda del divenire e delle leggi del tempo, e il mondo della 'notte', regno indiscusso dell'interiorità che dischiude all'io l'infinito. Con ciò, gli *Inni* si configurano certamente come «una rappresentazione del viatico d'iniziazione dell'uomo e dell'umanità nel regno infinito della vita sovrasensibile»[149], una rappresentazione all'interno della quale l'androginia gioca un ruolo tutt'altro che accidentale. L'utopia androginica prospettata dagli *Inni* si snoda in modo non univoco: nei primi tre inni essa è rivelata dalla mistica *coniunctio* tra l'io lirico e l'amata nel grembo infinito della notte, un'unione annunciata come «infinita notte nuziale» sin dal primo inno e glorificata come «vincolo inscindibile» nel terzo; dal quarto al sesto inno è invece la figura di Sophie a subire un graduale processo di androginizzazione, confondendosi con l'immagine del Redentore. Se gli *Inni* veicolano «il mito della redenzione e della deificazione»[150] dell'uomo nel suo progressivo appressamento all'infinito, il motivo androginico, nella sua doppia variazione ora di alchemica *coniunctio maris et foeminae* e biblico *duo in carne uno*, ora di mistica rivelazione della *imago dei*, ci sembra che rappresenti un nodo simbolico non secondario.

Se le indagini più considerevoli sul motivo dell'androginia in letteratura non hanno certo trascurato l'arsenale simbolico offerto da Novalis nella sua opera, l'attenzione degli studiosi sembra essersi concentrata precipuamente sul romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, concedendo spazio limitato ad un'analisi degli *Inni alla notte* e dei *Canti spirituali*, che invece riteniamo rivelarsi particolarmente efficaci per le implicazioni offerte dalla presenza, latente o meno, del motivo. Tanto l'indagine di Aurnhammer[151] quanto quella di Horstkotte[152], per citare due esempi eloquenti, sembrano glissare sulle molteplici sfumature offerte dagli *Inni alla notte* e dai *Canti spirituali* sul motivo dell'androgino, mentre risaltano per finezza interpretativa nell'argomentazione riservata al romanzo *Heinrich von Ofterdingen*. Oltracciò, le discettazioni di Horstkotte relativamente al simbolismo androginico degli *Inni* sembrano finanche agghiaccianti, laddove segnalando la più appariscente figurazione androginica degli *Inni*, quell'invocazione nel quarto inno rivolto a Sophie-Cristo «O! sauge, Geliebter, /

---

[148] ID., *Betrachtung. Freiberg, Juli 1798*, *NS* IV: 50.
[149] H. RITTER, *Novalis' Hymnen an die Nacht*, cit., p. 190.
[150] Ivi, p. 197.
[151] Cfr. A. AURNHAMMER, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur,* Köln/Wien 1986, pp. 188 ss.
[152] Cfr. S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft: Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentano*, Tübingen 2004, pp. 83 ss.

Gewaltig mich an»[153] («Oh! Suggimi in te, amato, / con forza»), la studiosa interpreta l'immagine come una «oralsadistische Fantasie»[154], una fantasia di erotismo orale sadico dell'io lirico maschile. Quale lambiccato processo abbia indotto la studiosa a questa conclusione non viene rivelato dalla sua analisi, permane però il dubbio sul senso della suggestione androginica del passo, se poi questo viene delucidato in termini di erotismo omosessuale. Cercheremo, pertanto, qui di seguito di rintracciare la presenza del motivo nei sei *Inni alla notte*, evidenziandone i richiami simbolici, esoterici e mistici.

*

L'incipit del primo inno[155] magnifica la luce quale anima vivificante di tutto il cosmo («des Lebens innerste Seele») e sovrana indiscussa della natura («ein König der irdischen Natur»), che con la sua forza premunisce il divenire dell'universo, intrecciando e sciogliendo ogni vincolo terreno («ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse»[156]). L'assunto innico in attacco, magistralmente orchestrato per celebrare l'onnipotenza della luce, è presto troncato dall'avverbio «abwärts», che perentorio campeggia per introdurre il secondo, e più ampio, movimento dell'inno: «Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht» («Da lei mi distolgo e mi volgo verso la sacra, ineffabile, misteriosa notte»). Il crescendo aggettivale associato alla notte stempera il *magnificat* alla luce. La sacralità, l'ineffabilità e il mistero della notte riducono a mero teatro il regno della luce mutevole e discorde: «Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle» («lontano giace il mondo – perso in un abisso profondo – la sua dimora è squallida e deserta»). Da questo momento l'inno alla luce si converte in inno alla notte, una notte che chiaramente non è più «notte fisica […] ma regno dell'Essere che si confonde con il regno del Nulla»[157]. L'ultimo residuo vincolo tra l'io e il mondo, espresso dal sentimento della «profonda malinconia» («In den Sayten der Brust weht tiefe Wehmuth»[158]) insorto con la perdita della luce, è repentinamente estromesso dalla potenziata chiaroveggenza instillata dalla catabasi notturna. Antropomorfizzata in vesti muliebri, la notte, nuova «Weltkönigin» («regina del mondo»), si presenta quale «Verkündigerin heiliger Welten» («annunciatrice di mondi santi»), in grado di annichilire ogni vincolo tra l'io e il mondo sensibile e di rendere efficace la conversione della «malinconia» in ebbra visione estatica di nuovi e potenziati sensi: al passo incerto dell'uomo, che come uno straniero si muove nel mondo terreno («der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den

---

[153] NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, IV, *NS* I: 139.

[154] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft*, cit., p. 84.

[155] NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, I, *NS* I: 130-133. Citiamo gli *Inni alla notte* dalla *Athenäum-Fassung*, la seconda versione, in prosa, redatta per la pubblicazione sul sesto fascicolo dell'*Athenäum* (agosto 1800). Laddove sarà necessario, segnaleremo le variazioni rispetto alla *Handschriftsfassung* (prima versione manoscritta) del 1799.

[156] «Chiama ogni forza a mutamenti innumerevoli, annoda e scioglie vincoli infiniti». Le traduzioni sono di G. Bemporad (*Novalis. Inni alla notte e Canti spirituali*, Milano 1999).

[157] A. BEGUIN, *L'anima romantica e il sogno*, Milano 2003, p. 292.

[158] «Malinconia profonda fa vibrare le corde del mio petto».

zartgeschlossenen, tonreichen Lippen»[159]), fanno da controcanto gli «unendliche Augen» («gli occhi infiniti») schiusi dalla notte, che traducono l'acquisizione di sensi superiori dopo la catabasi dell'io.

Solo dopo il riconoscimento della superiorità del mondo interiore su quello esteriore, l'io lirico è sopraffatto dall'ebbrezza di due visioni, quella della notte e quella dell'amata. L'una, la notte, antropomorfizzata e stilizzata nei tratti materni; l'altra, l'amata, rarefatta tra gli ossimori che ne dissolvono ogni umana connotazione. Il «manto», la «mano», il «volto severo, dolce e devoto», i «riccioli senza fine intrecciati», riferiti alla notte, si prestano a delineare più che una silhouette, e riconducono la sua figura alla funzione di madre di tutte le creature, di salvifica consolatrice e redentrice dal peso della coscienza:

> Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt. (*NS* I: 131-133)

> Quale cosa tu porti sotto il manto che con forza invisibile mi penetra nell'anima? Delizioso balsamo stilla dalla tua mano, dal mazzo di papaveri. Le gravi ali dell'anima tu innalzi. Noi ci sentiamo oscuramente e ineffabilmente turbati – con gioioso spavento vedo un volto severo che su di me si china dolce e devoto, e svela tra i riccioli senza fine intrecciati la cara giovinezza della madre.

La visione dell'amata si annuncia solo dopo il potenziamento della coscienza derivato dalla consacrazione dell'io al mondo superiore della notte. Innalzando un ultimo e grandioso *magnificat* a quel regno non funestato dal divenire terreno e ormai svincolato dalle leggi del finito, l'io lirico proclama l'acquisizione di una coscienza più alta: «Himmlicher, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere» («Più divini delle stelle scintillanti ci sembrano gli occhi infiniti che in noi la notte dischiude. Vedono oltre le più pallide gemme di quelle schiere innumerevoli»).

Con ciò, non più asservito al giogo del finito e ricondotto invece nello spazio più alto dell'infinito attraverso la notte, l'io recupera un più intimo contatto con l'amata, prospettando la riconquista di quel connubio che sul piano terreno risulta infranto dalla ferrea legge del tempo. L'epilogo del primo inno, condensato nell'ebbra visione di un «Vereinigungsfest»[160], di una apoteosi dell'unione, attesta il recupero non solo dell'amata, ma anche, per mezzo di essa, dell'*imago dei* androginica. La consonanza di *eros* e *thanatos*, che segue l'intera modulazione simbolica e concettuale dell'inno come un sotterraneo accordo di ogni frase ritmica, non si presta a suggellare l'anelito sconfortato

---

[159] «Il maestoso straniero con gli occhi pieni di profondi sensi, col passo leggero e con le labbra ricche di suoni dolcemente dischiuse». Come *Fremdling* il poeta si presenta in due poesie composte dopo la morte di Sophie: *Der Fremdling* (*NS* I: 399-400) e *Der müde Fremdling ist verschwunden* (*NS* I: 405).
[160] H. RITTER, *Novalis' Hymnen an die Nacht*, cit., p. 147.

del poeta a seguire l'amata nella tomba, bensì l'arcano di una potenziata consanguineità tra amore e morte restituita dal notturno della coscienza all'infinito interscambio. Nello spazio infinito dischiuso al mondo interiore, ridotto il sensibile a mero teatro d'ombre, il poeta stabilisce con l'amata una potenziata *coniunctio* oltre la vita e oltre la morte. L'*unio mystica* annunciata dalla chiusa dell'inno passa, pertanto, attraverso il doppio processo di dissoluzione dei corpi terreni e di *mistione* (*Mischung*) delle anime fino a confonderle in un'unica identità:

> Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt. (*NS* I: 133)
>
> Lode alla regina del mondo, alta annunziatrice di mondi santi, custode del beato amore – che a me ti manda – tenera amata – amabile sole notturno, – ed ora veglio – sono Tuo e Mio – la notte mi annunziasti come vita – mi hai fatto uomo – consuma con l'ardore dell'anima il mio corpo perché lieve nell'aria con te più strettamente io mi congiunga e duri eterna la notte nuziale.

Pressoché spoglia di specifica connotazione, la «tenera amata», Sophie, si dissolve nell'ossimoro di un «sole notturno» che permeando la coscienza interiore risveglia il poeta a nuova vita («ora sono sveglio»). L'*unio mystica* è un processo che si compie gradatamente e si rivela vibrante nella trepidante attesa di quella completa mescolanza (si veda l'impiego del verbo *mischen*) che fluttua tuttavia arcanamente sospesa nell'augurio di un'«eterna notte nuziale». La 'visione' dell'amata si rivela, pertanto, una mancata visione. È piuttosto il sentimento dell'invisibile presenza dell'amata a incoraggiare il processo graduale di identificazione tra l'io e il tu.

Prima di prendere in esame la chiusa dell'inno, non ci sembra superfluo citare una lettera di Novalis all'amica Caroline Just, risalente all'epoca dell'elaborazione del lutto per Sophie. In essa l'autore descrive il sentimento dell' «invisibile presenza» («unsichtbare Gegenwart») dell'amata in termini concordi all'esperienza di quella mistica visione interiore prospettata dalla chiusa del primo inno:

> Was Sie von Sophieens unsichtbarer Gegenwart reden ist eine herrliche Wahrheit – Ihr Bild soll und wird mein besseres Selbst seyn – das Wunderbild, das in meinem Innern von einer ewigen Lampe erleuchtet wird und das mich gewiß retten wird für so manchen Anfechtungen des Bösen und Unlautern […] Sie soll mein Vorbild seyn – Um Todte weht der Geist des ewigen Friedens […] Ist nicht Ihr Tod und mein Nachsterben eine Verlobung im höhern Sinn?[161]
>
> Ciò che Lei dice dell'invisibile presenza di Sophie è una splendida verità – la sua immagine dovrà essere il mio Io migliore – l'immagine miracolosa nel mio intimo viene rischiarata da un eterno lume, che sicuramente mi salverà dalle tentazioni del male e della cattiveria […] Lei

[161] NOVALIS, lettera a Caroline Just, 28 marzo 1797, *NS* IV: 211, trad. mia.

> dovrà essere il mio modello – attorno alla morte spira lo spirito dell'eterna pace […] Non è la sua morte e il mio morire dopo di lei un fidanzamento nel senso più alto?

La chiusa del primo inno e il passo della lettera si rivelano affini: l'«invisibile presenza» di Sophie è associata tanto nella lettera quanto nell'inno ad una luce interiore, «sole notturno» nell'inno, «eterno lume» nella lettera; il «Wunderbild», l'immagine miracolosa dell'amata, assurge nella lettera a «Vorbild», modello verso il quale tende lo spirito per approssimarsi all'eternità, mentre fluttua nell'inno come epifanica rivelazione notturna; il recupero dell'amata, seppur ancorato al tetro auspicio di seguirla presto nella morte («ihr Tod und mein Nachsterben») è contrassegnato nella lettera come «Verlobung im höhern Sinn», mentre nell'inno la «ewige Brautnacht» suggerisce l'ormai superato discrimine tra vita e morte nella profondità del grembo notturno, ovvero nell'infinito della coscienza. La chiusa dell'inno, in altri termini, converte il presagio di un «fidanzamento in senso più alto» in esperienza di *unio mystica*: l'annullamento dei limiti del mondo esterno e il potenziamento di quello interiore garantiscono all'io l'esperienza della *coincidentia oppositorum*, di quella *Vereinigung* tra l'io e il tu che ricongiunge l'individualità con la sua primigenia totalità – quella dell' *Urmensch* androgino creato come *imago dei*. Il richiamo all'androginia adamitica sembra fors'anche alluso nell'invocazione all'amata quale mediatrice per il recupero della piena umanità: il poeta destato a nuova vita, «nun wach ich» («ora son desto»), si rivolge all'amata con due asserzioni che ne esaltano il ruolo di mediatrice per la rivelazione notturna. Nella prima asserzione, «du hast die Nacht mir zum Leben verkündet» («la notte mi annunziasti come vita»), l'amata assurge a chiaro *medium* per l'accesso al mondo superiore della notte. Nella seconda, «du hast mich […] zum Menschen gemacht» («mi hai fatto uomo»), rinveniamo il richiamo all'androginia adamitica, ovvero all'ideale di una umanità creata piena e totale – il sostantivo *Mensch* sembra alludere all'ideale edenico di tale umanità ridestata alla pienezza.

L'incontro interiore con l'amata così profilato dissolve l'individualità per coagularla in quella dell'*Urmensch* creato come *imago dei*, per il quale non vale la scissione tra io e tu: «ich bin Dein und Mein» («sono Tuo e Mio»). Il biblico *duo carne in uno* garantito dalla sacralità del matrimonio, si carica di un senso mistico più alto, quello di una «notte nuziale» («Brautnacht») prospettata come «eterna». L'apoteosi androginica così offerta dalla chiusa del primo inno è foriera di molteplici suggestioni. Da Boehme a Baader, l'androginia adamitica si risolve nell'annullamento delle due 'tinture', quella maschile e quella femminile, nell'unità completa dell'uomo (*Mensch*) creato come *imago dei*. Oltracciò, riteniamo che il richiamo alla tradizione alchemica dell'androgino giochi nella chiusa dell'inno un ruolo nient'affatto marginale.

Sull'influenza dell'alchimia nell'opera di Novalis si lamenta ancora oggi l'assenza di un'indagine completa[162]. Per Heinz Ritter le conoscenze alchemiche di Novalis non sono

[162] Diversi studi hanno fatto riferimento alle influenze dell'alchimia in Novalis, si tratta perlopiù di saggi o di capitoli di volumi concentrati su argomenti eterogenei. Tra questi rimando a H. GEBELEIN, *Zur Alchemie im Werke Novalis*, in *Esotérisme, gnoses & imaginaire symbolique*, hrsg. von C. Richard, Leuven 2001, pp. 285-298; G. ROMMEL, *Geheimnisvolle Zeichen: Alchemie, Magie, Mystik und Natur bei Novalis*,

state né specifiche né approfondite: secondo la sua analisi, come tutti gli allievi del chimico Lampadius alla *Bergakademie* di Freiberg, anche Novalis studiò l'alchimia, costituendo essa parte del programma di storia della chimica; la sua conoscenza sarebbe stata, tuttavia, limitata ai rudimenti essenziali della materia.[163] Tale dato risulta corroborato da alcuni appunti che Novalis annota nel primo dei suoi *Quaderni chimici* in data 22 giugno 1798, all'epoca della frequenza delle lezioni di Lampadius a Freiberg.[164] L'annotazione elenca alcune opere alchemiche, presenti nella biblioteca di Freiberg, che con ogni probabilità Novalis consultò. Nel suo elenco troviamo il *De Alchymia* di Libanius (1597), gli *Alchymistische Briefe* di Meyer (1667), la *Chymische Hochzeit* di Christian Rosencreuz (1616). Se l'annotazione conferma l'analisi di Ritter, lo studioso non ha tuttavia considerato, come invece prospetta Gebelein,[165] il contesto più generale della cultura di fine Settecento, all'interno del quale l'alchimia esercitava influenze sotterranee. Il linguaggio alchemico, in altri termini, filtra in Novalis non solo attraverso la conoscenza diretta delle opere summenzionate, ma anche attraverso mediazioni eterogenee. In primo luogo, lo studio della chimica implicava all'epoca un costante confronto con l'alchimia.[166] Anche la mistica pietistica risente notevolmente di variegate influenze esoteriche e alchemiche – non è irrilevante citare il caso di Goethe, che all'alchimia, come confessa in *Dichtung und Wahrheit*, giunse attraverso la fervente pietista Susanne von Klettenberg.[167] La lettura dei teosofi secenteschi, Boehme in prima linea, e il confronto con Baader, incide non di meno per la filtrazione in Novalis dell'arsenale simbolico alchemico. Influenze del linguaggio alchemico in Novalis sono ravvisabili nei suoi *Quaderni chimici*, negli studi scientifici dell'anno 1797-1798, nel romanzo *Heinrich von Ofterdingen,* come vedremo in seguito, nei frammenti e in alcuni componimenti poetici. La poesia *Kenne dich selbst* ("Conosci te stesso"), scritta nel 1798, è una più che vivida testimonianza dell'impiego dell'arsenale figurativo offerto dai testi alchemici. Il componimento si concentra, infatti, su alcuni termini chiave del linguaggio alchemico: il «re» (l'oro degli alchimisti), l'«elisir» (la pietra filosofale), l'«adepto» etc., si prestano a sunteggiare, per rapidi cenni, il processo alchemico, sfruttato nel suo «valore simbolico come viatico che conduce alla scoperta di se stessi, come processo di purificazione e di rivelazione dell'interiorità»[168]. La poesia, tuttavia, non offre spazio

---

Leipzig 1998; F. RODER, *Novalis: Die Verwandlung des Menschen. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, Stuttgart 1992, pp. 380 ss.

[163] Cfr. H. RITTER, *Der unbekannte Novalis*, cit., p. 112.

[164] Cfr. NOVALIS, *Chymische Hefte*, Heft I, 22. Junius 1798, *NS* III: 34 ss.

[165] Cfr. H. GEBELEIN, *Zur Alchemie im Werke Novalis*, cit., pp. 286 ss.

[166] Anche le teorie sul flogisto, sostenute da Lavoisier e osteggiate da Priestley, influiscono notevolmente su Novalis, allievo del chimico Lampadius seguace delle teorie flogistiche (cfr. F. DESIDERI, *Nota di lettura, OF* II: 7). Sulle teorie flogistiche, secondo H. GEBELEIN (*Zur Alchemie im Werke Novalis*, cit., p. 294), l'influenza dell'alchimia è notevole. L'equivalenza tra il flogisto e lo spirito, che rinveniamo in alcuni frammenti di Novalis (cfr. *NS* III: 318 e 533) indica chiaramente l'influsso dell'alchimia, identificandosi il flogisto con lo spirito mercuriale. Sulle analogie tra l'anima e principi chimico-alchemici di ascendenza paracelsiana si veda anche il passo sull'*alcaesto* nei *Dicepoli di Sais.*

[167] Cfr. J.W. GOETHE, *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit* (Achtes Buch), *HA,* IX: 338 ss. Sull'influenza dell'alchimia in Goethe cfr. R. GRAY, *Goethe the alchemist*, Cambridge 1952.

[168] H. RITTER, *Der unbekannte Novalis*, cit., p. 113.

all'androginia alchemica, concentrandosi piuttosto sul valore metaforico offerto dal travaglio dell'*opus alchemicum* per la purificazione dell'anima:

> Glücklich, wer weise geworden und nicht die Welt mehr durchgrübelt,
> Wer sich selber den Stein ewiger Wahrheit begehrt.
> Nur der vernünftige Mensch ist der ächte Adept – er verwandelt
> Alles in Leben und Gold – braucht Elixire nicht mehr.
> In ihm dampfet der heilige Kolben – der König ist in ihm –
> Delphos auch und er faßt endlich das: *Kenne dich selbst*.[169]

> Felice chi è diventato saggio e sul mondo non va più almanaccando, / chi ha desiderato per se stesso la pietra dell'eterna verità. / Solo l'uomo ragionevole è il vero adepto – egli tramuta / tutto in vita e oro – e non ha più bisogno di elisir. / Esala in lui il sacro matraccio – il re è in lui – / anche Delfi e infine egli ciò comprende: *Conosci te stesso*.

Alla luce di quanto emerso dalla nostra analisi, riteniamo che il richiamo all'*opus alchemicum* nella chiusa del primo inno non sia affatto incidentale. La *coniunctio* dell'io e del tu, foriera dell'utopia androginica, procede nella chiusa dell'inno sul filo rosso del motto alchemico *solve et coagula*, sul quale sembrano modularsi le due invocazioni all'amata. La prima invocazione, «zehre mit Geisterglut meinen Leib» («consuma con l'ardore dell'anima il mio corpo»), potrebbe alludere alla fase del processo alchemico nota come *dissolutio*: la «fiamma spirituale» («Geisterglut») che deve consumare il corpo richiama l'*ignis naturalis* o *primus agens* che nel processo alchemico induce la *materia prima*, dopo dissociazione dei due elementi di zolfo e mercurio (spirito maschile e femminile, *re* e *regina* nel linguaggio alchemico), alla volatilizzazione. Lo stadio intermedio tra la *dissolutio* e l'ottenimento del *lapis* è rappresentato nell'*opus* alchemico dalla volatilizzazione degli elementi (*revificatio*). Tale processo ci sembra alluso nella seconda invocazione all'amata: «daß ich luftig mit dir inniger mich mische» («perché lieve nell'aria con te più strettamente io mi congiunga»). L'avverbio «luftig» («nell'aria») indica l'ormai avvenuta *dissolutio* del corpo e prepara una più alta *coniunctio* in termini di coagulazione completa delle due identità in una sola: «inniger mich mische». Se nelle *nozze alchemiche* i due principi di zolfo e mercurio sono infine coagulati a tal punto che le rispettive forze si annullano in un'entità che è unica e allo stesso tempo doppia, nel *rebis* (o *lapis*) rappresentato con l'ermafrodito, nella chiusa dell'inno l'«eterna notte nuziale» corona altresì il recupero dell'unione con l'amata in termini di identità tra l'io e il tu[170].

La dialettica tra giorno e notte si rinsalda nel secondo inno,[171] avvalorando il discrimine tra la precarietà del mondo sensibile e l'eternità di quello interiore, tra la veglia cosciente nel regno spettrale del finito e il chiaroveggente inabissarsi della

---

[169] NOVALIS, *Kenne dich selbst* (*Conosci te stesso*), *NS* I: 404, trad. mia.

[170] Sull'uso della simbologia alchemica ed esoterica negli *Inni alla notte* F. KNOPPER (*La négation de la dualité ou la vision triangulaire chez Novalis. Remarques sur la structure des* Hymnes à la Nuit, in "Recherches Germaniques", 17, 1987, pp. 29-44, qui p. 39) ha sottolineato l'analogia tra l'acqua mercuriale degli alchimisti e la polarità che Novalis pone come principio della vita.

[171] NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, II, *NS* I: 133-135.

coscienza nello spazio infinito dell'interiorità. Sul paradosso si snoda la dialettica tra finito ed infinito, tra giorno e notte, tra apparenza e verità. Come la notte 'apparente' è per i non iniziati solo «sonno», «Nur die Thoren verkennen dich und wissen von keinem Schlafe, als den Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst» («Soltanto i folli non ti conoscono e di te nulla sanno se non l'ombra che tu spandi su di noi pietosamente nel crepuscolo della notte vera»), così anche l'unione terrena tra gli amanti non è che forma imperfetta e provvisoria di quell'eterna «fiamma» che ricongiunge nell'infinito l'io e il tu: «Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen?» («E mai l'offerta segreta dell'amore arderà in eterno?»).

Sul filo rosso dell'inestinguibile unità con l'amata prosegue anche il terzo inno.[172] La trasfigurazione della tomba di Sophie rinsalda l'eternità del vincolo d'amore. L'esperienza sulla tomba dell'amata, registrata anche nella pagina del diario del 13 maggio 1797, alla quale abbiamo già fatto riferimento in precedenza, demarca una netta linea di confine tra finitudine ed infinito. Il sentimento dell'unione eterna con l'amata insorge solo dopo l'annichilimento di ogni residuo vincolo con il mondo sensibile: «Hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr – zusammen floß die Wehmut in eine neue, unergründliche Welt» («Svanì la magnificenza terrestre e il mio lutto con lei – confluì in un mondo nuovo e impenetrabile la malinconia»). Liberato dal peso del finito («entbundener, neugeborner Geist»), lo spirito «rinasce» in una nuova e potenziata realtà. A differenza dell'esperienza offerta dal primo inno, la sembianza dell'amata, pur diafana, si arricchisce nel terzo inno di tratti umani; cosicché a quella 'mancata visione' illustrata nella chiusa del primo inno, la chiusa del terzo oppone una *coniunctio* quasi tangibile:

> Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich faßte ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen. – Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte. (*NS* I: 135)

> Il tumulo divenne una nube di polvere – attraverso la nube io vidi le fattezze trasfigurate dell'amata. Nei suoi occhi posava l'eternità – afferrai le sue mani e le lacrime divennero un vincolo scintillante, inscindibile. Millenni dileguarono in lontananza, come uragani. Al suo collo piansi lacrime d'estasi per la nuova vita. – Fu questo il primo unico sogno – e da allora sento un'eterna, immutabile fede nel cielo della notte e nella sua luce, l'amata.

Il richiamo agli occhi, alle mani e al collo dell'amata sottrae l'esperienza alla rarefazione. Se nella chiusa del primo inno l'amata appariva nel fulgore di un «sole notturno» inviata dalla notte, qui l'esperienza dell'incontro assume i tratti dell'epifania. Il «vincolo inscindibile» derivato dall'epifania rinsalda il credo del poeta nel regno del notte, nel cui

[172] Ivi, III, p. 135.

contesto Sophie assurge non solo a *medium*, come nel primo inno, ma anche a centro d'irradiazione («sein Licht, die Geliebte»).

Fino al terzo inno l'esperienza sovrumana del ricongiungimento con l'amata si traduce nella fusione delle due anime in un'unica identità, sì da suggerire non solo l'utopia di una ricongiunta umanità androgina, ma anche, conseguentemente, il recupero della condizione edenica dell'*Urmensch* creato come *imago dei*. Il quarto e il quinto inno propongono ulteriori sviluppi del motivo androginico. L'interferenza tra Sophie e Cristo, preludiata nel quarto inno nell'accostamento tra il sacro sepolcro e la tomba dell'amata, «Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz»[173] («Lungo e faticoso mi fu il pellegrinaggio alla tomba santa, grave la croce»), si inserisce negli ultimi tre inni come autentivo *Leitmotiv*, sì da condensare l'utopia soteriologica in un'unica identità androgina, quella del *mixtum compositum* dell'amata-Redentore.

L'identificazione di Sophie con Cristo non è esclusiva degli *Inni*. Già nei diari, in un'annotazione risalente al giugno 1797, Novalis accosta l'amata al Redentore: «Xstus und Sophie»[174] («Cristo e Sophie»). Il binomio diventa inscindibile negli *Inni*, a partire dal quarto, svelando progressivamente «l'idea di una doppia mediazione»[175] tra l'umano e il sovrumano, tra finito ed infinito, affidata ad un androgino *Mittler*. La «Christosophia»[176] prospettata dagli *Inni* stabilisce una mutua correlazione tra Sophie e Cristo: da un lato, Cristo assurge a *Mittler* non solo tra il terreno e il sovraterreno ma anche, imprescindibilmente, tra l'amata e il poeta; dall'altro lato, la stessa Sophie si rivela al poeta come *Mittlerin*, in grado di palesare, con la sua invisibile presenza, la profondità dell'infinito. Il connubio tra i due *mediatori* è, pertanto, tanto inscindibile da sintetizzarsi in un'unica sembianza, quella di un *Mittler* androgino, tanto Sophie quanto Cristo al contempo.[177]

Il quarto inno[178] inaugura già nell'incipit il graduale processo di assimilazione della figura di Sophie a quella di Cristo. Se la tomba descritta nel terzo inno era esclusivamente quella dell'amata, nel quarto inno l'interferenza tra la tomba concreta di Sophie e la sua trasfigurazione nel Santo Sepolcro si rende più che esplicita:

> Himmlische Müdigkeit fühl ich in mir – Weit und ermüdend ward die Wallfahrt zum heiligen Grab, drückend das Kreuz. Die kristallene Woge, die gemeinen Sinnen unvernehmlich, in des Hügels dunklem Schoß quillt, an dessen Fuß die irdische Flut bricht, wer sie gekostet, wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset. (*NS* I: 137)

---

[173] NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, IV, *NS* I: 137.
[174] ID., *Journal 1797, NS* IV: 48.
[175] P. KLUCKHOHN, *Einleitung*, *NS* I: 19.
[176] H. KAMLA, *Novalis' Hymnen an die Nacht*, cit., p. 77.
[177] Cfr. D. HOLISKI, *Poetische Religion der Liebe. Studien zur Religionsanschauung des Novalis*, Diss. 1976, pp. 65 ss.
[178] NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, IV, *NS*I: 135-139.

> Lungo e faticoso mi fu il pellegrinaggio alla tomba santa, grave la croce. Chi ha assaporato l'onda cristallina che, impercettibile ai sensi comuni, zampilla nel grembo oscuro del tumulo, ai cui piedi s'infrange il flutto terrestre, chi stette sopra le montagne all'estremo limite del mondo, e guardò di là, nella nuova terra, nella dimora della notte – costui davvero non torna al travaglio del mondo, alla terra dove la luce abita in eterna inquietudine.

La «tomba santa», che il poeta raggiunge dopo lungo e faticoso «pellegrinaggio», è la tomba di Sophie assurta a simbolo universale: il Santo Sepolcro. La croce gravosa e le montagne «all'estremo limite del mondo» rievocano la passione di Cristo e, nella fattispecie, il Golgota; l'«onda cristallina» zampillante nel tumulo e impercettibile ai sensi comuni potrebbe alludere al sangue di Cristo.[179] In tal modo, la sovrapposizione tra i due piani, quello reale (la tomba di Sophie) e quello simbolico assurto ad emblema religioso (il Santo Sepolcro e il Golgota), rende universale quell'esperienza che nel terzo inno era stata meramente individuale.

Mediatore tra l'umano e il divino, come già Sophie nei tre inni precedenti, Cristo veicola il messaggio soteriologico, ovvero la redenzione dell'uomo dal peso del finito, il ritorno alla sua «antica patria»:

> In mir fühl ich deiner Geschäftigkeit Ende – himmlische Freiheit, selige Rückkehr. In wilden Schmerzen erkenn ich deine Entfernung von unsrer Heimat, deinen Widerstand gegen den alten, herrlichen Himmel. Deine Wut und dein Toben ist vergebens. Unverbrennlich steht das Kreuz – eine Siegesfahne unsers Geschlechts. (*NS* I: 139)

> Sento in me la fine dell'opera tua laboriosa – libertà celeste, ritorno beato. In selvaggi dolori riconosco la tua lontananza dalla nostra patria, la tua riluttanza all'antico splendido cielo. La tua furia e il tuo sdegno sono vani. Indistruttibile sta la croce – vittoriosa insegna della nostra stirpe.

Nell'invocazione conclusiva del quarto inno l'identificazione tra i due mediatori, tra Sophie e Cristo, si rivela arcana nell'impiego di un linguaggio sospeso tra il tripudio mistico e l'erotismo. L'ebbrezza che il poeta presagisce nel «grembo dell'amore», restituito a quella «vita potente ed infinita» che si dischiude solo dopo l'annientamento di quella terrena, si rivela quale «sacro ardore», non diversamente da quanto prospettato negli inni precedenti. Qui, però, il volto dell'amata si unisce, dissolvendosi, in quello del Redentore, sul quale, nondimeno, il poeta proietta lo slancio mistico-erotico che nelle precedenti esperienze di *coniunctio* aveva riservato all'amata. Il «Geliebter», l'amato invocato, è tanto Cristo quanto Sophie, *Mittler* androginico foriero di salvezza e di estasi amorosa:

> Hinüber wall ich,
> Und jede Pein
> Wird einst ein Stachel

[179] H. RITTER, *Novalis' Hymnen an die Nacht*, cit., p. 156.

Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß.
Unendliches Leben
Wogt mächtig in mir
Ich schaue von oben
Herunter nach dir.
An jenem Hügel
Verlischt dein Glanz –
Ein Schatten bringet
Den kühlenden Kranz.
O! sauge, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Daß ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Äther
Verwandelt mein Blut –
Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut. (*NS* I: 139)

> Mi libro al di là / ed ogni mia pena / sarà uno stimolo / di ebbrezza eterna. / Tra poco libero / sarò da catene, / giacerò inebriato / nel grembo d'amore. / In me vita ondeggia / potente, infinita: / io guardo dall'alto / laggiù verso te. / Si spegne il tuo vivo / fulgore sul colle – / ed un'ombra porta / la fresca corona. / Aspirami in te, / o amato, con forza, / perché mi addormenti / e impari ad amare. / Sento in me della morte / l'onda che fa giovani, / in balsamo ed etere / si muta il mio sangue – / Io vivo di giorno con fede e coraggio / e muoio le notti / in ardore sacro.

L'ampio respiro del quinto inno[180] offre un'apologia di Cristo nel suo ruolo di redentore dell'umanità dal giogo del finito, del divenire e della morte. L'incipit dell'inno delinea il quadro di una mitica età beata, nella cui descrizione confluiscono ora i contrassegni dell'età aurea greca, ora quelli del paradiso cristiano. In essa l'umanità, congiuntamente agli Dèi, viveva in accordo con la natura e il divino, non sfiorata dal presagio della morte: «ein ewig buntes Fest der Himmelskinder und der Erdbewohner rauschte das Leben, wie ein Frühling, durch die Jahrhunderte hin» («un'eterna variopinta festa dei figli del cielo e degli abitatori della terra passava stormendo la vita, come una primavera, attraverso i secoli»). La beata condizione dell'età dell'oro si infrange allorquando l'arcano pensiero della morte s'impone sulle stirpi degli uomini e degli Dèi: «Geheimnisvoll war dieses Unholds Pfad / Des Wut kein Flehn und keine

[180] NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, V, *NS* I: 141-153.

Gabe stillte; / Es war der Tod, der dieses Lustgelag / Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach» («La via di questo demone era arcana, / non lo placava supplica né offerta; / fu la morte a interrompere quest'orgia / con l'angoscia, le lacrime e il dolore»). Mentre gli Dèi, atterriti dal demone implacabile, abbandonano la natura e si confinano in un regno imperscrutabile e inaccessibile all'umano, «Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge – Einsam und leblos stand die Natur» («Scomparvero gli dei col loro seguito – solitaria e inanimata stava la natura»), il destino degli uomini resta soggiogato all'inesorabile legge del tempo, che disgiunge ogni unità:

> Auf ewig nun von allen abgeschieden,
> Was hier das Herz in süßer Wollust regt,
> Getrennt von den Geliebten, die hienieden
> Vergebne Sehnsucht, langes Weh bewegt,
> Schien matter Traum dem Toten nur beschieden,
> Ohnmächtiges Ringen nur ihm auferlegt.
> Zerbrochen war die Woge des Genusses
> Am Felsen des unendlichen Verdrusses. (*NS* I: 143)
>
> Per sempre ora da tutto ciò diviso / che a dolce voluttà qui muove il cuore, / lontano dagli amati, in cui si accende / vana sete quaggiù, lungo rimpianto, / parve assegnato al morto solo un sogno / fioco, a lui solo un'impotente guerra. / S'infranse l'onda del piacere contro / la roccia di un cordoglio interminato.

La fine dell'interminabile cordoglio si annuncia con la nascita di Cristo, raffigurato nel verso di un misterioso cantore nel suo ruolo di annunciatore della vita eterna: «Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit / Auf unseren Gräbern steht in tiefen Sinnen; Ein tröstlich Zeichen in der Dunkelheit – / Der höhern Menschheit freudiges Beginnen / […] Im Tode ward das ewge Leben kund, / Du bist der Tod und machst uns gesund» («Tu sei il fanciullo che da lungo tempo / medita assorto sulle nostre tombe; / nella tenebra un segno che consola – / di umanità più alta inizio lieto. / […] Nella morte si aprì la vita eterna, / tu sei la morte, e noi sola risani»).

Il messaggio soteriologico di Cristo inaugura una nuova epoca per l'umanità che, liberata dal cordoglio della morte in essa ritrova la via ad una nuova e infinita esistenza: «Gehoben ist der Stein – / Die Menschheit ist erstanden – / Wir alle bleiben dein / und fühlen keine Banden» («La pietra è sollevata – / l'umanità è risorta – / noi tutti siamo tuoi, / non sentiamo più i vincoli»). Alla resurrezione dell'umanità annunciata da Cristo si associa, alla fine dell'inno, l'esultante ebbrezza per il recupero di un'inscindibile unità tra gli amanti. Cristo non è solo annunciatore della vita oltre la morte ma anche, e soprattutto, mediatore per una ricongiunzione potenziata tra gli amanti:

> Zur Hochzeit ruft der Tod –
> Die Lampen brennen helle –
> Die Jungfrauen sind zur Stelle
> Um Öl ist keine Not –
>
> […]

Die Lieb ist frei gegeben,
Und keine Trennung mehr.
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer.
Nur eine Nacht der Wonne –
Ein ewiges Gedicht –
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht. (*NS* I: 151 e 153).

La morte invita a nozze, / chiare ardono le lampade – / sono pronte le vergini, / d'olio non c'è mancanza – / […] L'amore è liberato, / non più separazione. / La vita ondeggia piena / come un mare infinito. / Solo una notte d'estasi – / Solo un poema eterno – / e il sole di tutti noi / è il volto di Dio.

Il connubio con l'amata si rinsalda, come già negli inni precedenti, nell'eco dell'eternità annunciata dalla morte. Nello spazio infinito dischiuso all'umanità dalla morte l'*unio mystica* viene confermata in termini di «Hochzeit», conformemente agli inni precedenti, nei quali essa era stata annunciata ora come «Brautnacht» ora come «unzerreißliches Band». La «Zukunftsvision» della chiusa del quinto inno prospetta la compiuta riunificazione degli opposti; con essa «si chiude il cerchio della storia e comincia l'eterno regno dell'amore […] la transustanziazione del divino nel terreno e del terreno nel divino diviene compiuta realtà»[181].

Il recupero da parte dell'«umanità risorta» della sua primeva condizione di *imago dei*, prospettato già alla fine del quinto inno, si carica di più ricche suggestioni nel sesto.[182] L'«anelito alla morte»[183] indica l'anelito ad un ritorno alla «casa del padre» («Zum Vater wollen wir nach Hause»), ad un recupero di quella edenica *Vorzeit* nella quale l'uomo identificava il suo volto in quello divino – l'«Urbild», al quale il poeta fa riferimento come *conditio humana* della remota età edenica, è il sigillo dell'uguaglianza tra l'umano e il divino, essendo stato creato l'uomo come *imago dei*.

Die Vorzeit wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten,
Des Vaters Hand und Angesicht
Die Menschen noch erkannten.
Und hohen Sinns, einfältiglich
Noch mancher seinem Urbild glich. (*NS* I: 155)

Il tempo in cui i sensi ardevano / luminosi in alte fiamme, / quando la mano e il volto del padre / gli uomini ancora conoscevano. / E qualcuno, nobile e semplice, / alla sua immagine originaria era uguale.[184]

[181] H.J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, cit., p. 391.
[182] Novalis, *Hymnen an die Nacht*, VI, *NS* I: 153-157.
[183] Il sesto inno è l'unico ad avere un titolo: *Sehnsucht nach dem Tod*e.
[184] Qui la traduzione è mia.

La riconquista dello spazio edenico perduto, annunciata negli inni dalla doppia mediazione di Cristo e Sophie, si risolve nella chiusa del sesto inno in un vortice di ebbrezza panica. Il ritorno all'infinito è prospettato come *coincidentia oppositorum* che, saturando l'abisso tra divisione e totalità, riconduce l'io all'*Urbild* edenico. Nel trionfo del momento panico, l'io si ricompatta con l'unità perduta, fondendosi con «l'amata» e «l'amato, Cristo», sprofondando nell'abisso infinito di un Dio androginizzato («nel grembo del padre»):

> Hinunter zu der süßen Braut,
> Zu Jesus, dem Geliebten –
> Getrost, die Abenddämmrung graut
> Den Liebenden, Betrübten.
> Ein Traum bricht unsre Banden los
> Und senkt uns in des Vaters Schoß. (*NS* I: 157)

> Giù dalla dolce sposa, / in Gesù, l'amato – / Consolato, il crepuscolo ingrigia / per gli amanti affannati. / Un sogno spezza i nostri legami / e ci sprofonda nel grembo del padre.[185]

Il sogno subentrato alla realtà dà l'abbrivo allo «sprofondare» mistico-panico dell'individuo nell'infinito, un infinito che esclude ogni polarità e riassume l'individuo nell'indifferenziato grembo del Tutto. Nel giro di pochi versi si assiste ad un trionfo di figurazioni androginiche. La soppressione della ferrea legge del finito, la divisione, si attua attraverso un mediatore androgino: la «dolce sposa», Sophie, e l'«amato», Cristo, sono infatti fusi misticamente in un'unica identità. Il recupero dell'*Urbild* passa, quindi, attraverso la dissoluzione della propria identità, riassorbita da un Dio («Vater») androginizzato – il «grembo del padre» sintetizza il ruolo del divino in padre e madre. Il processo così indicato dagli *Inni* sposta dal piano individuale a quello universale l'anelito all'*imago dei*: se nei primi tre inni, la *vox loquens*, quella del poeta che ha perduto l'amata, tende incessantemente ad un recupero della sua immagine in termini di dissoluzione delle rispettive identità e di *coniuctio* mistica delle anime, fino a coagularle in un'unica «fiamma»; gli ultimi tre inni, per il tramite di Cristo, prospettano un viatico al recupero dell'*imago dei* come *conditio sine qua non* della ritrovata concordia tra uomo e divinità. Nella costante interferenza tra Sophie e Cristo è lecito, come fa Benz, individuare un richiamo alla tradizione boehmeana della *himmlische Sophia.*[186] La figura concreta di Sophie von Kühn si identifica con quella mistica della Sapienza (*Sophia*) celeste che, consunstaziata con Adamo al momento della creazione, ovvero sua parte femminile, e da lui scissa dopo il primo peccato (quello del sonno), si ripresenta quale *sposa celeste* di Cristo.

Tali analogie risultano altresì fondate sulla base di alcune annotazioni dell'autore, risalenti al 1799. Le annotazioni si riferiscono, nella fattispecie, ad alcuni progetti che avrebbero dovuto orientare la composizione dei *Geistliche Lieder* (*Canti spirituali*).

---

[185] Qui la traduzione è mia.

[186] Cfr. E. BENZ, *Adam. Der Mythos vom Urmenschen*, München 1955, p. 25.

Riflettendo sulla forma da assegnare ai *Canti Spirituali*,[187] concepiti come «Xstliche Lieder […] Lieder und Predigten»[188] («Canti cristiani. Canti e prediche»), Novalis propende per il ditirambo, il metro di Dioniso. Il richiamo a Dioniso non è limitato alla forma. In un più che astruso labirinto concettuale, un'annotazione fa riferimento all'arsenale mitico legato a Dioniso, il dio anfibio per eccellenza, associandolo con i simboli del cristianesimo – così si legge nell'annotazione:

> *Xstliche Dythiramben und Lieder.* Der Tod. / Die Verlobte Xsti. / Das wiedergefundne Paradies. / Die xstliche Semele. / Die *Wahnsinnige.* (religioeser Wahnsinn) *Jo* […] Die Taufe / Die Vision. (Alle Arten von ReligionsVerwandlungen –) / Leda – das Göttliche Thier. / Die Auferstehung. / Die Offenbarung Gottes in der Menschengestalt. / Gott in der Natur oder der Mensch in der Natur. / Wer Gott einmal suchen will, der findet ihn überall.[189]

> *Ditirambi cristiani e canti.* La morte. / La fidanzata di Cristo. / Il Paradiso ritrovato. / La Semele cristiana. / *I folli.* (follia religiosa) *Jo* […] Il battesimo / La visione. (Tutte le forme di metamorfosi religiosa –) / Leda – L'animale divino. / La resurrezione. / La rivelazione di Dio in sembianza umana. / Dio nella natura o l'uomo nella natura. / Chi vuole cercare Dio, lo troverà dappertutto.

L'annotazione testimonia il progetto di una commistione di simboli, antichi e cristiani, sul filo rosso della metamorfosi (Dioniso, Semele, Io, Leda). Nell'annotazione, inoltre, si fa esplicito riferimento alla «fidanzata di Cristo», che la tradizione teosofica, sulla scorta di Boehme e proseguendo fino a Baader, identifica con la *celeste Sophia*. Il sincretismo testimoniato dall'annotazione (si veda anche l'*analogon* tra Semele, madre di Dioniso, e la Madonna, riassunto nella formula «Semele cristiana») prosegue anche in successive annotazioni dello stesso anno. In una di queste, Novalis suggerisce l'analogia tra la coppia Amore-Psiche e quella Adamo-Eva: «Aehnlichkeit der Geschichte von Amor und Psyche und Adam und Eva»[190] («Somiglianza della storia di Amore e Psiche e Adamo ed Eva»). Tale professato sincretismo si traduce tanto negli *Inni alla notte*, quanto nei *Canti spirituali* in una poco ortodossa resa della figura di Cristo. Se negli *Inni alla notte* il *Mittler* tra Dio e l'uomo si riassume nel *mixtum compositum* androginico di Cristo-Sophie, ora dissolti in un'unica identità, ora coppia celeste, anche nei *Canti spirituali* l'androginizzazione di Cristo passa attraverso la sovrapposizione tra il Redentore e l'amata Sophie.

Forte del retaggio della spiritualità pietista,[191] Novalis presenta l'incontro con Cristo in termini di presenza immanente nella coscienza dell'uomo, una presenza che

---

[187] Sulla genesi e la struttura die *Geistliche Lieder*, cfr. P. KLUCKHOHN, *Einleitung*, *NS* I: 120-128; I. MINNIGERODE, *Die Christusanschauun des Novalis*, Berlin 1941, pp. 70-113; M. SEIDEL, *Novalis' Geistliche Lieder*, Bern 1983.

[188] NOVALIS, *Aus den Aufzeichnungen, Sommer-Herbst 1799*, 20, *NS* I: 432.

[189] Ivi, 24, p. 433.

[190] Ivi, 25, p. 434.

[191] R. THIERSTEIN (*Novalis und der Pietismus*, Bern 1910) ha messo in luce il legame tra l'immagine di Cristo die *Canti* e la mistica di Zinzendorf.

stringendo l'uomo con la divinità garantisce il recupero sul piano spirituale di quella «Gottenebenbildlichkeit»[192] perduta sul piano reale. Se negli *Inni alla notte* il recupero di questa coscienza, l'essere *imago dei*, «Mensch» creato ad immagine e somiglianza di Dio, era passata attraverso Sophie («Du hast mich zum Menschen gemacht»), nei *Canti* la fede in Cristo ristruttura l'uomo nella sua primigenia completezza: «Mit ihm bin ich erst Mensch geworden»[193] («Solo con lui sono diventato uomo»).

Nel secondo canto spirituale l'immagine di Cristo è evocata attraverso una similitudine che ne androginizza la figura – alla fede dell'uomo in Cristo, egli risponderà con altrettanta fedeltà, una fedeltà simile a quella della donna amata verso colui che l'ama:

> Greife dreist nach seinen Händen,
> Präge dir sein Antlitz ein,
> Mußt dich immer nach ihm wenden,
> Blüte nach dem Sonnenschein;
> Wirst du nur das ganze Herz ihm zeigen,
> Bleibt er wie ein treues Weib dir eigen.[194]
>
> Senza timore afferra le sue mani / e il suo volto imprimi in te, / devi sempre rivolgerti a lui / come un fiore al raggio di sole; / ed egli sarà tuo, come una sposa / fedele, se gli mostri il tuo cuore.[195]

Se la similitudine del secondo canto fa eco all'androginica raffigurazione di Cristo già annunciata negli *Inni*, i *Canti* offrono altresì una più chiara congruenza tra l'immagine androginica di Cristo e il suo ruolo di mediatore tra il poeta e l'amata. Nel terzo canto, la figura di Cristo non è androginizzata, ma si erge a rappresentare il punto di incontro tra gli amanti disgiunti, il *medium* stesso della *coniunctio* eterna: «Was du verlohrst, hat er gefunden; / Du triffst bei ihm, was du geliebt: / Und ewig bleibt mir dir verbunden, / Was seine Hand dir wiedergibt»[196] («Egli ha trovato ciò che hai perduto; / incontrerai da lui quello che amasti: / a te congiunto, ciò che la sua mano / ti ha ridonato, resterà in eterno»).

E' soprattutto il settimo canto, l'unico contrassegnato nel titolo come *Inno*, ad offrire un'apoteosi del mistero dell'*unio mystica* tra il poeta e l'amata per il tramite della figura di Cristo. La simbologia cristiana della Sacra cena, del sangue e del corpo di Cristo, è rievocata in riferimento all'unione eterna degli amanti. In uno dei frammenti di Teplitz, per altro, Novalis stabilisce l'analogia tra l'«abbraccio» e la «Sacra cena»,

---

[192] I. MINNIGERODE, *Die Christusanschauung des Novalis*, cit., p. 74.
[193] NOVALIS, *Geistliche Lieder*, I, *NS* I: 159.
[194] ID., *Geistliche Lieder*, II, *NS* I: 162.
[195] Le traduzione dei *Canti spirituali* sono di G. Bemporad (*Novalis. Inni alla notte e Canti spirituali*, Milano 1999).
[196] NOVALIS, *Geistliche Lieder*, III, *NS* I: 163.

proponendo una «rielaborazione tetica del Nuovo testamento e della fede cristiana»[197]. Nel settimo canto spirituale la similitudine tra la Sacra Cena e la *coniunctio* erotica degli amanti si aderge a *Leitmotiv*. «Confrontare il desiderio amoroso con la Sacra Cena allude all'immagine del mangiare e incorporare l'altro per operare una trasformazione spirituale del proprio sé. Il momento eucaristico, l'atto della Teofagia, come erotico atto d'amore di cui gli uomini hanno perso il senso, costituisce l'oggetto dell'*Abendmahl-Hymne*»[198]. La teofagia veicola il messaggio più radicale della simbologia cristiana dell'incorporamento dell'umano e del divino. Ma nella *Abendmahl-Hymne* essa assurge anche a viatico per la ricongiunzione degli opposti in un unico corpo, quello dell'androgino divino.

La prima delle tre stanze del settimo canto si snoda lungo una similitudine che stringe in analogia la simbologia del sangue e del corpo del mistero eucaristico all'eros. Il «simbolo divino della Cena» è «enigma» solo per i sensi terreni, ma la profondità del suo messaggio è accessibile per il tramite dell'esperienza erotica che, quale estasi momentanea dei sensi terreni, costituisce un *analogon* del simbolo eucaristico, un presagio (si ricordi il verso della poesia *Anfang* in cui l'amore viene denotato come «Vorgefühl der künftigen Vereinigung»[199]) dell'unione inscindibile dell'umano e del divino, di carne e spirito:

> Wenige wissen
> Das Geheimnis der Liebe,
> Fühlen Unersättlichkeit
> Und ewigen Durst.
> Des Abendmahls
> Göttliche Bedeutung
> Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
> Aber wer jemals
> Von heißen, geliebten Lippen
> Atem des Lebens sog,
> Wem heilige Glut
> In zitternde Wellen das Herz schmolz,
> Wem das Auge aufging,
> Daß er des Himmels
> Unergründliche Tiefe maß,
> Wird essen von seinem Leibe
> Und trinken von seinem Blute
> Ewiglich.[200]

---

[197] ID., *Teplitzer Fragmente*, fr. 5, *NS* II: 596, «Thetische Bearbeitung des neuen Testaments oder der kristlichen Religion. Ist die Umarmung nicht etwas dem Abendmahl Ähnliches. Mehr über das Abendmahl».

[198] M. COTTONE, *Antropofagia magica nei frammenti di Novalis*, in *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, a cura di L. Crescenzi e M. Cometa, Roma 2003, pp. 247-274, qui p. 267.

[199] NOVALIS, *Anfang*, *NS* I: 386.

[200] ID., *Geistliche Lieder*, VII, *NS* I: 166-167.

> Pochi sanno / il mistero dell'amore, / sentono fame insaziabile / e sete eterna. / Il simbolo divino / della Cena / è un enigma per i sensi terreni: / ma chi una volta / da calde, amate labbra / bevve il soffio della vita, / cui sciolse un ardore sacro / in onde di brividi il cuore, / chi aprì gli occhi / per misurare l'insondabile / profondità del cielo, / mangerà del suo corpo / e berrà del suo sangue / per sempre.

L'analogia è funzionale ad introdurre il secondo movimento del canto. Due domande retoriche danno l'abbrivo alla visione dell'umanità ricongiunta con la sua sostanza divina per il *medium* di Cristo: al corpo terreno si contrappone nella visione estatica della futura umanità un «unico corpo», che riassorbendo la polarità uomo/donna prefigura la dissoluzione dell'individualità in un Tutto segnato nel simbolo cristologico e dionisiaco del sangue:

> Wer hat des irdischen Leibes
> Hohen Sinn erraten?
> Wer kann sagen,
> Daß er das Blut versteht?
> Einst ist alles Leib,
> *Ein* Leib,
> In himmlischem Blute
> Schwimmt das selige Paar. –

> Chi ha decifrato l'alto / senso del corpo terreno? / Chi può dire / di comprendere il sangue? / Tutto sarà un giorno / corpo, *un solo* corpo, / in sangue celeste / nuoterà la coppia beata – .

La chiusa dell'inno «fonde insieme il topos della sacra cena con il concetto dell'androginia»[201]. Specchio dell'infinito divino, Cristo assurge ad *imago dei* androginica, annunciando all'umanità quell'infinita sintesi alla quale essa anela con l'esperienza dell'amore terreno. I versi richiamano anche la simbologia alchemica associata a Cristo, identificato nell'*opus* alchemico con il *lapis*, a sua volta simboleggiato dalla coppia regale congiunta nell'ermafrodito. Cibarsi del corpo di Cristo e berne il sangue, assecondando la simbologia eucaristica, equivale per Novalis a preludio di quella più alta *coniunctio* con il divino che dissolve ogni opposizione e garantisce il recupero dell'*imago dei* androginica.

[201] R. FANKHAUSER, *Der Dichter Sophia*, cit., p. 199. I. MINNIGERODE (*Die Christusanschauung des Novalis* cit., p. 97) esclude il richiamo all'androginia: «Alles, dessen Leben von der Liebe als schaffender Kraft durchdrungen ist, kann sich in seinen Urbildern zu einem geistigen Leib vereinen. Nur eine zu kurz geratene Fehldeutung kann hier eine übersteigerte Erotik erkennen wollen».

4. *HEINRICH VON OFTERDINGEN*: ERMAFRODITISMO RITUALE E APOTEOSI ANDROGINICA DEL VIATICO POETICO.

Conforme al tentativo di concretizzare l'utopia di una «poesia progressivo-universale», enunciata sul piano teorico dal frammento 116 dell'*Athenäum*, *Heinrich von Ofterdingen* traduce, non meno della *Lucinde* schlegeliana, il progetto di un 'libro assoluto'. All'interno del suo tessuto narrativo il principio di «universalità», auspicata dalla poetica romantica come «Mischung» («mescolanza») e «Vereinigung» («fusione») dei diversi generi letterari, di «poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia naturale»[202], si mette in atto con l'inserzione di squarci lirici, favole, disquisizioni di ordine scientifico, filosofico e poetico. Il carattere «progressivo» del romanzo novalisiano si esprime in un andamento formale e concettuale non definitorio, anch'esso impiegato in ossequio a quell'identificazione tra arte e vita annunciata sempre dal frammento 116 come la via di mezzo tra «il rappresentato e chi lo rappresenta […] come in una fila interminabile di specchi»[203], e radicalizzata da Novalis nella nota sentenza «Ein Roman ist ein *Leben*, als Buch»[204] («Un romanzo è una *vita* in forma di libro»).

Per rievocare la bella formula di Rudolf Haym, lo *Ofterdingen* è «quasi la prova della grande equazione fra la visione del mondo e la poetica di Novalis. Un mondo assolutamente poeticizzato, cioè meravigliosamente trasparente […] sottratto alle leggi dell'intelletto e al peso della realtà sensibile»[205]. Un'indagine sul motivo androginico nello *Ofterdingen* dovrà tener conto, pertanto, non solo di una narrazione «trasparente», «sottratta alle leggi dell'intelletto», ma anche di un linguaggio figurativo, simbolico, allegorico e metaforico che ne distingue in modo specifico la diegesi. La poetica trascendentale dell'autore incoraggia e legittima, per altro, un approccio decrittante da parte del lettore, invogliato a rinvenire nelle strategie figurative del testo più profondi nessi simbolici, che si impongono sulle concatenazioni logiche di uno sviluppo diegetico precariamente sospeso tra sogni, visioni e profezie. Notoriamente, in ossequio alla poetica trascendentale, l'autore pone su piani non contrapposti poesia e narrazione, impiegando anche nel romanzo il principio dell'«associazione», un principio che svincola il *ductus* dai nessi della concatenazione logica a favore di più reconditi nodi simbolici che il lettore dovrà rinvenire e decrittare: «Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie *Träume.* Gedichte – blos *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strofen verständlich – sie müssen, wie lauter Bruchstücke, aus den verschiendenartigsten Dingen seyn. Höchstens kann wahre Poësie einen *allegorischen* Sinn im Großen haben und eine

---

[202] Citiamo della traduzione italiana *Athenäum. Tutti i fascicoli della rivista di A.W. Schlegel e F. Schlegel*, a cura di G. Cusatelli / A. Agazzi / D. Mazza, Milano 2009, p. 167.
[203] Ivi, p. 168.
[204] NOVALIS, *Teplitzer Fragmente*, fr. 341, *NS* II: 599. Sul carattere progressivo del romanzo nella sua interferenza con la vita di chi lo scrive il frammento 66 di *Blütenstaub* si rivela altresì eloquente: «Tutti i casi della nostra vita sono materiali di cui possiamo fare ciò che vogliamo. Chi ha molto spirito fa molto della sua vita. Ogni conoscenza, ogni avvenimento, per chi è completamente spirituale, costituirebbe il primo elemento di una serie infinita, l'inizio di un romanzo infinito» (*OF* I: 383).
[205] R. HAYM, *La scuola romantica*, cit., p. 427.

indirecte Wirkung wie Musik etc. thun»[206] («racconti, privi di concatenazione e tuttavia fatti di associazione, come i *sogni*. Poesie – che *suonano* semplicemente *bene* e piene di belle parole – ma anche senza senso e senza nesso – comprensibili al massimo in alcune strofe – debbono essere, come frammenti vivaci, formati da cose di genere quanto più vario. La vera poesia, soprattutto deve avere nel complesso un senso allegorico e esercitare un effetto indiretto come la musica»). Il romanzo, in altri termini, condivide con la poesia quella 'musicalità' fine a se stessa, non essendo finalizzato all'ottenimento di alcun risultato preciso, ma sviluppato progressivamente attorno all'urgenza di «realizzare un'idea», ovvero di conferirle una forma espressiva, che tuttavia sia infinita ed intuitiva come lo è ogni idea: «Der Roman, als solcher, enthält kein bestimmtes Resultat – er ist nicht Bild und Factum eines *Satzes*. Er ist anschauliche Ausführung – Realisierung einer Idee. Aber eine Idee läßt sich nicht, in einen Satz fassen. Eine Idee ist *eine unendliche Reihe* von Sätzen»[207] («Il romanzo, come tale, non contiene alcun risultato preciso – non è un'immagine o un *factum* di una *frase*. È un'attuazione chiara – realizzazione di un'idea. Ma un'idea non si lascia contenere in una frase. Un'idea è *una serie infinita* di frasi»).

Nell'impiego di costanti «strategie figurative» finalizzate ad una «interrogazione dei segni», sia da parte del lettore sia da parte dell'autore e dello stesso protagonista, lo *Ofterdingen*, come osserva in modo illuminante Perrone Capano, «ci mette in guardia sin dalla prima pagina da ogni illusione realistica, contrapponendo al cosiddetto mondo visibile lo splendore di un altro mondo con il quale il rapporto non può essere diretto e denominativo, ma deve necessariamente passare attraverso un linguaggio mediato il cui discorso si fa contemporaneamente scrittura»[208]. Che il motivo androginico nello *Ofterdingen* sia intrecciato con l'«utopia di un linguaggio pieno, aldilà della separazione tra "designazione" e "designato"»[209] lo rivelano non soltanto gli elementi figurativi, ma anche, e diremmo soprattutto, quel progressivo assottigliamento dei confini linguistici all'interno della coppia Heinrich/Mathilde. A differenza della coppia Julius/Lucinde, per la quale il sogno di una «piena umanità» si trasferiva in quel *gestus* mimico dello scambio dei ruoli profilato dalla *fantasia ditirambica*, nella pretesa di affidare l'utopia di una piena integrazione tra le due identità al «nachäffen den anderen»[210] (allo «scimmiottare l'altro»), nella coppia Heinrich/Mathilde l'assottigliamento dei confini tra l'io e il tu, e di

---

[206] NOVALIS, *Aus den Aufzeichnungen, Sommer-Herbst 1799*, 11, *NS* I: 432.

[207] ID., *Logologische Fragmente*, fr. 212, *NS* II: 570.

[208] L. PERRONE CAPANO, *Alle origini dell'allegoria moderna. Testi narrativi di Jean Paul, Novalis e Goethe*, Napoli 1993, p. 55. Sull'impiego dell'allegoria e del simbolo nella *Goethe-Zeit* la studiosa sottolinea che «mentre il simbolo […] assurge ad una posizione di primo piano si assiste ad una contemporanea e progressiva svalutazione dell'allegoria. Da una parte si colloca il simbolo, immagine immediata, comprensibile a tutti ma contemporaneamente espressione dell'indicibile e, dall'altra, l'allegoria, immagine convenzionale e arbitraria che stimola l'intelletto e si traduce in concetti» (Ivi, p. 12). Per lo *Ofterdingen* le «figure dai caratteri allegorico-simbolici», distribuite sui tre piani della narrazione, della favola e del sogno, fanno parte «di una stessa costellazione di motivi. Così una figura rimanda all'altra e non esprime singolarmente o esaurisce in sé il suo significato» (Ivi, p. 18).

[209] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*, Tübingen 2004, p. 66.

[210] F. SCHLEGEL, *Lucinde*, *KFSA* V: 13.

conseguenza tra uomo e donna, avviene invece gradatamente, man mano che Heinrich acquista consapevolezza poetica. Nella seconda parte del romanzo Mathilde, ormai morta, parla per bocca di Heinrich, assurgendo a simbolo della poesia stessa, una poesia il cui linguaggio assoluto si rivela in ultima sostanza androginico. Il tal senso, il viatico poetico di Heinrich traduce la sua progressiva acquisizione di un linguaggio assoluto, androginico: alla fine del romanzo la lingua poetica trascende i confini di colui che la esprime e si qualifica parola androginica – per bocca di Heinrich parla anche Mathilde. C'è di più. Secondo l'attenta analisi di Horstkotte, l'autore si serve della coppia Heinrich/Mathilde per configurare anche se stesso, la *vox poëtica*, come Io-assoluto androginico, per realizzare sul piano letterario, in conformità ai principi della poetica trascendentale, un'identità autoriale potenziata, «un Io-autore progressivo universale», che per essere tale deve necessariamente superare i confini restrittivi della «Sprecher-Identität»[211]. La poesia, stando alle considerazioni poetologiche dell'autore, deve infatti «elevare l'uomo oltre se stesso»[212], «elevare la singolarità tramite una peculiare connessione con la rimanente totalità»[213].

Come *Bildungsroman* lo *Ofterdingen* traccia il viatico poetico del protagonista. Tale viatico si associa suggestivamente al progressivo superamento dei limiti ontologici dell'io: il sogno si confonde con la realtà, rivelandosi specchio infinito di questa e suo profetico anticipatore; il presente si sfuma con il passato e con il futuro, svelando segni più o meno eloquenti del più ampio geroglifico nel quale l'io è inserito; la poesia si trasfonde nella vita, conferendole nuovi nessi e più profondo significato. Nel graduale assottigliarsi dei confini tra *innere Welt* e *äußere Welt*, tra io e cosmo, i confini dell'individuo tendono ad allargarsi. Le implicazioni della *Einbildungskraft* fichtiana, come atto produttivo e inconscio della realtà da parte del soggetto, trovano nello *Ofterdingen* la loro cassa di risonanza, per trasferirsi magicamente in «Schöpfungskraft»[214], una «forza creativa» coincidente *tout court* con la poesia, assurta ad unico *medium* garante dell'unificazione tra soggetto ed oggetto, limitato e illimitato, finito ed infinito.[215] Se l'emancipazione androginica prospettata dalla *Lucinde* si consumava nell'*ars combinatoria* dei ruoli, annunciata esplicitamente dalla *fantasia ditirambica*, nello *Ofterdingen* si assiste ad un 'Androgynenwerden' tanto per il protagonista maschile quanto per l'amata: in altri termini, la coppia Heinrich/Mathilde, a differenza di quella Julius/Lucinde, assurge a modello androginico non già per l'interscambio dei ruoli, ma perché entrambe le figure, l'una indipendentemente dall'altra, sopprimono in sé, in grazia di una più alta identità mistico-poetica, i confini restrittivi dell'io. L'*Entgrenzung* androginica si profila certamente anche nello *Ofterdingen* come *ars combinatoria* tra l'io e il tu, un'*ars combinatoria* che, radicalizzata nella seconda parte del romanzo, corrisponde alla piena unisonia delle voci di Heinrich e Mathilde. A tale raggiunta unisonia delle anime coincide la piena acquisizione da parte di Heinrich del linguaggio poetico, un linguaggio

---

[211] S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft*, cit., p. 63.

[212] NOVALIS, *Lavori preparatori alla raccolta di frammenti*, fr. 42, *OF* I: 474.

[213] Ivi, fr. 31, p. 472.

[214] ID.,, *Fichte-Studien*, fr. 248, *NS* II: 188.

[215] Sulle implicazioni della *Einbildungskraft* nella poetica trascendentale dello *Ofterdingen* cfr. H. UERLINGS, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis*, in *Novalis*, hrsg. von Id., Tübingen 2004, pp. 22-62.

«universale», che in grazia di tale universalità riassorbe la voce del poeta integrandola con il Tutto, e di conseguenza anche con il 'tu'. In tal senso, si è concordi nel ritenere che le figure femminili presenti nel romanzo, sulle quali la critica si è concentrata copiosamente,[216] costituiscano incarnazioni simboliche di quella *poesia* alla quale Heinrich si appressa progressivamente nel suo viatico: la madre di Heinrich ha conoscenze poetiche; Zulima è dedita al canto; Mathilde fa corpo con il *fiore azzurro*, simbolo per eccellenza della poesia. L'associazione tra femminilità e poesia è tutt'altro che incidentale, implicando «il superamento delle barriere sessuali in relazione allo sviluppo di Heinrich come poeta», il cui viaggio ha come scopo «un libero gioco della poesia al di là di ogni limitazione […] un'apoteosi della poesia che impone una lingua maschile-femminile, al di là delle differenze sessuali»[217]. Nel dialogo finale tra Heinrich e Mathilde il lettore non distingue più, infatti, quale sia l'identità di colui che parla e, soprattutto, se esso sia uomo o donna, ovvero se sia Heinrich o Mathilde.

Romanzo incompiuto al pari de *I Discepoli di Sais*, e come questo strutturato in due parti, lo *Ofterdingen*[218] fu presentato dall'autore come «apoteosi della poesia» già nei primi mesi in cui vi lavorava – a Ludwig Tieck scriveva nel febbraio 1800: «Mein Roman ist im vollen Gange […] Das Ganze soll eine Apotheose der Poësie seyn. Heinrich von Afterdingen[219] wird im 1.sten Theil zum Dichter reif – und im Zweyten, als Dichter verklärt»[220] («Il mio romanzo è in piena azione […] Il tutto sarà un'apoteosi della poesia. Heinrich von Afterdingen diventa maturo per la poesia nella prima parte – mentre nella seconda è trasfigurato in poeta»). Se il romanzo si configura, stando alle parole dell'autore, come un'apoteosi della poesia, tale apoteosi coinvolge non solo l'esperienza del protagonista, ma anche la struttura del testo. Questo, infatti, avrebbe dovuto «trasformarsi gradualmente in favola»[221], a tal punto che la seconda parte (quella poi incompiuta) sarebbe risultata «molto più poetica della prima parte»[222], offrendo «singoli tratti solo come arabeschi»[223].

L'apoteosi della poesia si annuncia già ad apertura del romanzo, in una *Dedica* in forma poetica nella quale l'elemento femminile si identifica completamente con la poesia

---

[216] Tra le molte indagini rimandiamo agli studi più recenti di R. FANKHAUSER, *Des Dichters Sophia*, cit.; J. HODKINSON, *Novalis und die Poetisierung des Weiblichen,* cit., pp. 201-219; D. HOFF, *Women and Writing in the Works of Novalis*, New York 2007.

[217] S. HORSTKOTTE, *Die Poetik der Androgynie in Novalis' Heinrich von Ofterdingen*, in *Novalis*, hsrg. von H. Uerlings, cit., pp. 221-240, qui p. 225.

[218] Le lettere di Novalis a Friedrich Schlegel e Tieck, a partire dal gennaio 1800, documentano bene le diverse fasi compositive del romanzo. Il 30 gennaio 1800 Novalis ne dava una prima notizia a F. Schlegel, presentandolo già con il titolo *Heinrich von Afterdingen* («Das neueste von mir ist ein bald fertiger Roman – Heinrich von Afterdingen», *NS* IV: 318). Per seguire in dettaglio le fasi compositive del romanzo cfr. S. VIETOR, *Astralis von Novalis. Handschrift-Text-Werk*, Würzburg 2001, pp. 34-61. Vietor distingue quattro fasi sulla base delle indicazioni offerte dalle lettere, dagli appunti diaristici e dalla tradizione manoscritta.

[219] Sulle fonti utilizzate da Novalis per l'ambientazione del romanzo, e per l'impiego delle cronache relativo al poeta medioevale Heinrich von Afterdingen, cfr. I. KASPEROWSKI, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen 1994, pp. 136-166.

[220] NOVALIS, lettera a Ludwig Tieck, 23 febbraio 1800, *NS* IV: 322.

[221] ID., lettera a F. Schlegel, 5 aprile 1800, *NS* IV: 330.

[222] ID., lettera a F. Schlegel, 18 giugno 1800, *NS* IV: 333.

[223] *Ibidem*

stessa. L'identità del 'tu' della *Dedica*, sulla cui femminilità non v'è dubbio essendo apostrofata come «Geliebte» («amata»), si sfuma nel polimorfismo di soluzioni tutte possibili. Tale 'tu' fluido, al quale una non meno imprecisata *vox loquens* si rivolge, potrebbe suggerire, infatti, la presenza di Mathilde[224] (e in tal senso la *vox loquens* sarebbe quella di Heinrich ormai diventato poeta); ma nulla esclude che in essa si celi il volto dell'amata Sophie, o ancora quello di Julie von Charpentier,[225] oppure quello metaforico della musa poetica. Tutte le identità risultano egualmente possibili, stante quella piena coincidenza tra femminilità e poesia che, lo dicevamo prima, assurge nel romanzo a *Leitmotiv*. L'eterno femminino incarnato dal 'tu' assurge ad «Urbild zartgesinnter Frauen»[226] («archetipo delle donne sensitive»), il cui potere sull'anima di colui che ama si traduce in sprone alla poesia: «Du hast in mir den edeln Trieb erregt / Tief ins Gemüt der weiten Welt zu schauen; / […] Hast als Urbild zartgesinnter Frauen, / Des Jünglings Herz zum höchsten Schwung bewegt»[227] («Tu suscitasti in me la nobile brama / di profondare lo sguardo nell'anima del vasto mondo; / […] come archetipo delle donne sensitive, / movesti il cuore del giovane al più alto entusiasmo»[228]). La consacrazione dell'io alla poesia avviene, infatti, attraverso il *medium* di una femminilità assurta a «musa» e a «spirito protettore». Per mezzo di essa, l'io si ricongiunge con la totalità, si ridesta a vita potenziata, e accede al regno della poesia, consacrandosi a quella «forza misteriosa» per la quale il 'tu' femminile funge da *Mittler*:

> Was fesselt mich an irdische Beschwerden?
> Ist nicht mein Herz und Leben ewig Dein?
> Und schirmt mich Deine Liebe nicht auf Erden?
>
> Ich darf für Dich der edlen Kunst mich weihn,
> Denn Du, Geliebte, willst die Muse werden,
> Und stiller Schutzgeist meiner Dichtung sein.
>
> In ewigen Verwandlungen bergüßt
> Und des Gesangs geheime Macht hinieden,
> Dort segnet sie das Land als ew'ger Frieden,
> Indes sie hier als Jugend uns umfließt.
>
> Sie ist's, die Licht in unsre Augen gießt,
> Die uns den Sinn für jede Kunst beschieden,
> Und die das Herz der Frohen und der Müden
> In trunkner Andacht wunderbar genießt. (*NS* I: 193)
>
> Che cosa mi avvince al duolo terreno? / La mia vita, il mio cuore non son tuoi per sempre? / E sulla terra non mi guarda il tuo amore? // Io posso per te votarmi alla nobile arte, / giacchè tu,

[224] Cfr. U. RITZENHOFF, *Novalis. Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart 1988, pp. 5 ss.
[225] Cfr. H. RITTER, *Der unbekannte Novalis*, cit., pp. 242 ss.
[226] NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, (*Zueignung*), *NS* I: 193.
[227] *Ibidem*
[228] Da qui in poi le traduzioni dei passi sono di T. Landolfi (*Enrico di Ofterdingen*, Milano 1978).

> amata, diverrai mia musa, / il silenzioso spirito protettore della mia poesia. // In eterne trasmutazioni ci saluta / quaggiù la segreta potenza del canto, / e là benedice la terra come eterna pace, / mentre qui come giovinezza ci lambe. // Essa è che versa luce nei nostri occhi, / che ci compartisce senso per ogni arte, / e che il cuore dei lieti e degli stanchi / in ebbra devozione meravigliosamente gode.

Se il viatico poetico di Heinrich è imprescindibilmente condizionato dall'incontro con una femminilità (e non solo dall'incontro con Mathilde) elevata al rango di *Mittlerin* per l'acquisizione della lingua poetica, il suo progressivo diventare poeta si traduce con l'altrettanto progressivo approssimarsi all'identità di quel 'tu' femminile dal quale germina la sua vocazione. Solo quando Heinrich avrà soppresso i confini angusti del suo io-maschile, riconoscendosi come identà coniugata con il 'tu'-femminile, a tal punto da disintegrare ogni distanza, egli avrà raggiunto la piena unisonia con l'universo e si esprimerà nel canto come io-assoluto (androginico). Seguiremo, pertanto, il viatico poetico di Heinrich dalla prospettiva del suo graduale 'Androgynenwerden', mettendone in luce i variegati nodi simbolici fnzionali a suggerire la corrispondenza tra androginia dell'io e acquisizione della coscienza poetica.

L'incipit del viatico di Heinrich si annuncia attraverso il sogno e le infinite corrispondenze da esso innescate, che come preludi profetici del suo destino di poeta si svelano tra intricati nodi simbolici. Il simbolo dei simboli del romanzo, la «blaue Blume» (il «fiore azzurro»), fa comparsa sin dal primo capitolo. Heinrich, reso insonne dai racconti di un misterioso straniero, come già Giacinto nella favola de *I discepoli di Sais*, è colto da uno stato di indefinita trepidazione. Tra i racconti dello straniero, uno in particolare si è impresso sulla sua anima e continua a suggestionarlo in attesa del sonno, quello del «fiore azzurro»:

> Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben«, sagte er zu sich selbst; »fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätt ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört. (*NS* I: 195)

> Non sono già i tesori che hanno risvegliato in me un così ineffabile desiderio, si diceva; ogni cupidigia m'è aliena: ma io agogno di vedere il fiore azzurro. Esso mi sta di continuo nel cuore, e ad altro non so pensare. Mai ancora avevo provato qualcosa di simile: è come se avessi sognato, o piuttosto se mi fossi addormentato in un altro mondo; ché in quello in cui ho vissuto fin qui chi si sarebbe preoccupato di fiori, né mai ho sentito prima di così portentose passioni per un fiore.

Che il fiore sia legato al destino di Heinrich e al suo processo di autocoscienza poetica, lo testimonia l'insorgere improvviso dell'innefabile trepidazione, da un indecifrato «wunderlicher Zustand», uno stato di grazia nel quale l'animo del giovane è sollecitato improvvisamente da un «impulso interiore» («inniges Treiben») ad anelare al *fiore*

azzurro. Sotto lo stimolo del richiamo misterioso del *fiore azzurro*, Heinrich registra il mutamento delle sue percezioni sensoriali: tutto all'improvviso gli diviene «viel bekannter», «più familiare»; e in tale ritrovato potenziamento dei sensi Heinrich riconosce l'atavica beatitudine dell'età dell'oro («alte Zeit»), nella quale l'umanità non conosceva alcun divario tra interno ed esterno, tra la sua lingua e quella dell'universo, tra io e natura, tra individuo e totalità. Il sonno profetico al quale Heinrich si abbandona subito dopo si carica di non meno misteriosi simboli, che indurranno poi il protagonista, nel corso del suo viatico, ad una loro graduale decifrazione. Scandito in tre momenti, il sonno di Heinrich risulta suggestivo non solo per il suo alto valore simbolico, ma soprattutto in quanto annunziatore di un processo iniziato alla poesia. L'iniziazione alla poesia annunciata dal sogno, come vedremo, si stringe con rituali che alludono alla necessaria trasmutazione dell'io-maschile in un'identità androginica superiore. Ma procediamo con ordine, analizzando nelle sue diverse fasi il sogno del protagonista.

Nel primo sogno, carico di immagini dinamiche e confuse, Heinrich sogna di vivere ora in guerra ora in tranquille dimore, ora in prigionia, ora in libertà, di rinascere e di morire, di amare con passione e di essere diviso dall'amata. La scansione caotica delle immagini sembra seguire l'andamento di stasi e ritmo, felicità e sconforto, vita e morte, amore e separazione – una dinamica che rende il sogno un condensato di multiformi trasmutazioni, nutrite dal principio dell'opposizione e del contrasto, senza che tuttavia il sognatore giunga a metamorfosi e ad unità. La continua interferenza dell'oscurità potrebbe alludere alla cecità dell'anima del giovane, non ancora approdata a quella chiaroveggenza superiore, alla quale sarà indotta solo dopo un rituale iniziatico nel secondo sogno; rivelando nella piena magmatica delle immagini un'ancora inconscia, e pertanto indomata, capacità creativa.[229]

Tale graduale acquisizione della luce interiore, ovvero di una coscienza superiore garante d'armonia e di totalità, quale si rivela nel secondo sogno, è preludiata metaforicamente dall'insorgere del mattino, che produce anche nelle immagini del sognatore un effetto chiarificante: «Endlich gegen Morgen, wie draußen die Dämmerung anbrach, wurde es stiller in seiner Seele, klarer und bleibender wurden die Bilder»[230] («Da ultimo, verso il mattino, come fuori spuntava l'aurora, la sua anima si calmò un poco, le immagini divennero più limpide e persistenti»). La palingenesi alla quale il sognatore giunge a conclusione del secondo sogno è annunciata da simboli eloquenti, di consolidata tradizione cristiana ed esoterica, indicanti il travaglio dell'anima prima che essa giunga a purificazione e a superiore coscienza. L'oscurità dell'anima del giovane, ancora preda dalla molteplicità caotica del finito, si trasferisce simbolicamente nel cammino solitario in un'oscura selva («in einem dunkeln Walde allein»), nella quale la forza della luce viene ostacolata dalla «rete» del fogliame («grünes Netz»). Il viatico ad un grado di coscienza superiore corrisponde all'uscita di Heinrich dalla selva e alla scalata di una gola montana, all'apice della quale, significativamente, egli incontra la luce.

---

[229] Cfr. G. VON MOLNÁR, *Romantic Vision, Ehtical Context: Novalis and the Artistic Autonomy*, Minneapolis 1987, p. 108.
[230] NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, *NS* I: 196.

Da questo momento prende avvio nel sogno di Heinrich un preciso percorso che lo condurrà alla rivelazione della sua missione poetica. Penetrato attraverso un imbocco tagliato nella roccia nel cuore della montagna, Heinrich viene accolto da un improbabile scintillio sfolgorante, che si impone a decretare la cesura tra l'oscurità del suo percorso e l'inizio di un iter illuminato. Alla luce, elemento altamente simbolico per denunciare la progressiva rivelazione, si associa anche un altro simbolo, l'acqua: «einen mächtigen Strahl […], der wie aus einem Springquell bis an die Decke des Gewölbes stieg, und oben in unzählige Funken zerstäubte, die sich unten in einem großen Becken sammelten»[231] («un potente raggio che si levava dalla polla fino alla volta e si frangeva in innumerevoli faville, le quali si riunivano in basso in un grande bacino»). L'elemento acquatico, con la sua limpida allusione ai riti purificatori e al battesimo, si annuncia anche per Heinrich nel suo alto valore iniziatico. Il colore azzurro, garante simbolico di un continuo nesso con il mistico fiore al quale anela il protagonista, si associa all'elemento fluido: «Die Wände der Höhle waren mit dieser Flüssigkeit überzogen […] und an den Wänden nur ein mattes, bläuliches Licht von sich warf»[232] («Le pareti della grotta erano coperte di quella liquida materia […] e dava alle pareti soltanto una luce opaca, azzurrognola»). Il rito iniziatico del bagno, sul quale concentreremo poco più avanti la nostra attenzione, è preludiato da un primo contatto con la liquidità; Heinrich accosta le sue labbra all'acqua della fonte e da essa attinge nuova vita potenziata: «Er tauchte seine Hand in das Becken und benetzte seine Lippen. Es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch, und er fühlte sich innigst gestärkt und erfrischt»[233] («Tuffò la mano nel bacino e si umettò le labbra. Fu come se un fiato divino lo penetrasse, e si sentì internamente fortificato e ristorato»). Solo dopo questo momento iniziatico, in grazia del quale un fiato divino infonde al protagonista nuova linfa vitale, Heinrich sente irresistibile il desiderio di immergersi interamente nella fonte.

L'immersione di Heinrich nella fonte azzurra, dalla quale il suo spirito uscirà tanto potenziato da sognare, nel sogno, un sogno premonitore, implica un primo contatto del protagonista con l'assoluto, un contatto che svincolandolo dall'individualità lo ricongiunge con una totalità simbolicamente connotata come androginica. Simili a «fanciulle» le onde azzurre della fonte si «incorporano» nel protagonista. Se alcuni studiosi hanno rinvenuto nel passo un richiamo al mito di Narciso, noi riteniamo che in esso si assista ad una riproposizione alchemica del mito ovidiano di Ermafrodito. Si è già osservato in precedenza che alcuni testi alchemici fanno riferimento al mito ovidiano di Ermafrodito per esprimere lo stadio finale dell'*opus* alchemico, ovvero l'ottenimento del *lapis*. Se in altri testi alchemici il *lapis* risultava simbolicamente rappresentato dall'androgino, senza alcuna allusione al mito di Ermafrodito, nell'emblema trentottesimo dell'*Atalanta fugiens* di Michael Maier si assiste allo sfruttamento del mito di Ermafrodito per alludere all'ottenimento del *lapis*. Ermes e Afrodite figurano nell'emblema come variazioni del binomio *rex et regina*, alle loro spalle un ermafrodito reso secondo i canoni della *Bildersprache* alchemica. La coagulazione tra principio

[231] *Ibidem*
[232] *Ibidem*
[233] *Ibidem*

maschile e femminile nel momento in cui Heinrich si immerge nell'acqua, annunciata dal verbo «verkörpern» («incorporare»), implica non già un autorispecchiamento conforme al mito di Narciso al quale rimandano diverse letture,[234] ma allude più plausibilmente alla *coniunctio* tra la sua identità e quella della poesia, incarnata nel corso del romanzo da sembianze femminili o schiettamente androgine (*il fiore azzurro*):

> mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue, niegesehene Bilder entstanden, die auch ineinanderflossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten. (*NS* I: 197).

> con intima voluttà innumeri pensieri anelavano a confondersi in lui; immagini nuove, mai vedute, sorsero e anch'esse si confondevano e divenivano attorno a lui esseri sensibili, e ogni onda del soave elemento si stringeva a lui come un tenero petto. L'onda pareva la dissoluzione di leggiadre fanciulle, che d'un tratto accanto al giovane si incarnassero.

A questo punto, l'identità del protagonista non è più quella di partenza, confusa da immagini molteplici nel primo sogno, ma armonicamente ricongiunta con la totalità, androginicamente ricompattata e consacrata alla poesia. Solo dopo tale potenziamento, Heinrich è pronto per la rivelazione profetica del suo ultimo sogno. Il sognatore, che sta ancora sognando, sogna di sognare. L'impiego della *mise en abyme,*[235] rivelato dal sogno nel sogno, gode di indiscussa presenza all'interno del romanzo,[236] ed è certamente funzionale all'incastonamento speculare di passato e futuro, sogno e realtà che coinvolge in rivelazioni, profezie e presagi la narrazione: nel terzo sogno Heinrich rinviene, nella corolla del *fiore azzurro*, il volto di una donna che non tarderà a ritrovare nella realtà nelle sembianze di Mathilde. Non incidentalmente, la comparsa del *fiore azzurro* nel sogno di Heinrich si associa all'elemento liquido, che già per altro ne preannunciava la comparsa, nel secondo sogno, attraverso le sfumature cromatiche di onde e riflessi azzurrini.

Il binomio acqua/pianta suggerisce certamente una sessualizzazione della natura, ovvero una esplicita correlazione tra natura e femminilità, che assurgono ad *unicum* con

---

[234] Cfr. J. HODKINSON, *Women und Writing in the Works of Novalis*, cit., p.173: «unlike Narcissus, Heinrich is not trapped in the destructive endeavor of trying to grasp the unknowable essence of himself. Although his experience is interior (he is, after all, exploring an allegory of his ego within his own dream), his is an exploration of the expanding word of otherness as imagined and represented within his own consciousness».

[235] La *mise en abyme* è strettamente congiunta con la poetica romantica dell'infinito. Essa indica «ogni specchio interno che riflette l'insieme del racconto attraverso una duplicazione semplice, ripetuta o speciosa» (L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma 1994).

[236] Per l'impiego della *mise en abyme* nel romanzo novaisiano cfr. M. BONIFAZIO, *«Rappresentazioni compiutamente simboliche». La mise en abyme nell'opera di Novalis,* in "Strumenti critici", 97, 3, 2001, pp. 441-455. All'interno del romanzo la *mise en abyme* veicola la continua intermittenza tra rivelazione e realtà, sogno e premonizione, esemplificata in modo magistrale non solo in questa scena del sogno nel sogno ma anche in quella del quinto capitolo, nel quale l'incastonamento a specchio all'interno della narrazione è garantita dalla presenza del libro meraviglioso nel quale Heinrich legge la sua storia.

il quale Heinrich deve integrarsi per conquistare un'identità androginicamente totale.[237] Il basso continuo di questo progressivo processo di integrazione, inaugurato dal bagno rituale, è garantito dall'azzurrità imperante, che come cifra poetica contraddistingue acqua, fiore e paesaggio. Già Heinrich Heine aveva notato tale persistenza monocromatica, scrivendo nella *Scuola romantica*: «Überall in diesem Roman leuchtet und duftet die blaue Blume»[238] («Dappertutto in questo romanzo riluce e esala il suo profumo il fiore azzurro»). L'azzurrità incontrastata non ha certamente lasciato indifferente la critica, propensa a rinvenire più intricati nessi simbolici che ne svelino la consistenza dell'impiego da parte dell'autore. Il colore azzurro, come ha evidenziato Valtolina nella sua ampia indagine, vanta una lunga tradizione: da Paracelso a Böhme, da Telesio agli alchimisti, l'azzurro è riconosciuto come colore spirituale per eccellenza; colore dell'anima, del pensiero, «della meraviglia filosofica e dell'iniziazione ai misteri»[239]. Svariate potrebbero essere le suggestioni che inducono Novalis alla predilezione del colore azzurro nel suo romanzo. Specie per la sua applicazione al fiore, Valtolina richiama il giacinto azzurro di Persefone, legato ai misteri orfici; la rosa celeste del romanzo cavalleresco; l'azzurra campanula essicata che Sophie inviò come pegno d'amore al poeta prima della sua morte; i loti blu di Śakuntalā.[240] Ritter riconosce poi nell'impiego originale del colore associato al fiore l' «immagine di senso» dello *Streben* di Heinrich, un «*Urbild* dell'anima umana che indica ad Heinrich la direzione»[241]. Al di là delle suggestioni simboliche, il colore azzurro segna il *continuum* tra i due elementi che consacrano Heinrich al regno superiore della poesia, l'acqua e il fiore. Entrambi gli elementi non solo espressione di una natura sensualizzata (le onde dell'acqua sono associate a fanciulle che si incorporano con Heinrich; il fiore azzurro custodisce nella sua corolla il volto dell'amata), con la quale Heinrich anela una *coniunctio*, ma cifrano in modo diverso un amorfismo che suggerisce il richiamo alla *Ursubstanz* universale. In primo luogo, al di là di specifici richiami alle filosofie presocratiche, l'acqua è l'elemento degli elementi, dal quale germina ogni altro elemento dell'universo, implicando un immediato rimando ora al liquido amniotico, ora alla *materia prima* degli alchimisti, nella quale tutto coincide in forma magmatica. In tal senso l'elemento liquido assurge a *Ursubstanz*. Il fiore, sul quale la critica si è concentrata da sempre in modo copioso,[242] implica già per la sua stessa natura partenogenetica un richiamo più immediato all'androginia, ad una neutralizzazione di mascolinità e femminilità. Il connubio tra i due elementi avviene in modo distintivo del terzo sogno del protagonista.

---

[237] Cfr. S. HORSTKOTTE, *Androgyne Autorschaft*, cit., p. 74.

[238] H. HEINE, *Die romantische Schule*, cit., p. 194.

[239] A. VALTOLINA, *Blu e poesia*, Milano 2002, p. 6.

[240] Ivi, pp. 23 ss.

[241] H. RITTER, *Der unbekannte Novalis*, cit., p. 197.

[242] Per un'interpretazione esaustiva cfr. S. VIETOR (*Astralis von Novalis*, cit., pp. 187 ss.). A.L. WILLSON, (*The Blaue Blume. A New Dimension*, in "German Review", 34, 1959, pp. 50-58) lega il concetto della *Blaue Blume* al fiore di Loto, con tutti i rimandi mitici ad esso intrecciati; J. OBENAUER (*Die Blaue Blume*, Jena 1985) individua la correlazione tra il fiore e l'elemento liquido, relazionado entrambi gli elementi con l'idea dell'innocenza dell'umanità primeva (Ivi, p. 121); B. LUTHER (*Bedeutungsbereiche bei Novalis. Dargestellt am Traum der blauen Blume*, München 1954) stabilisce una correlazione simbolica tra il fiore, l'immagine della Madonna e Sophie (Ivi, p. 111).

Heinrich sogna di trovarsi in un prato «am Rande einer Quelle»[243] («sulla riva di una sorgente»); il colore azzurro si espande come unico accordo cromatico sul paesaggio, «rocce turchine» («dunkleblaue Felsen») si stagliano sullo sfondo di un cielo altresì «turchino e tutto terso» («schwarzblau und völlig rein»). L'azzurro scuro («dunkelblau», «schwarzblau») si schiarisce poi nell'azzurrità del mistico fiore esaltato nella sua cromia luminosa: «Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte» («Ma ciò che soprattutto lo attrasse fu un alto fiore azzurro chiaro, che stava presso la fonte e lo sfiorava colle sue larghe foglie lucenti»). Contemplato da vicino, esso svela all'interno della sua corolla «un tenero volto»:

> Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blüthenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. (*NS* I: 197)

> Ma lui non vedeva che il fiore azzurro, e a lungo lo contemplò con ineffabile tenerezza. Infine volle avvicinarglisi, quando esso prese d'un tratto a muoversi e a mutarsi; le foglie divennero più lucenti e si strinsero al crescente gambo, il fiore si piegò verso di lui e mostrò un'espansa corolla azzurra, in cui si cullava un tenero volto.

Il «tenero volto» cullato dalla corolla azzurra del fiore è quello di Mathilde, che Heinrich riconoscerà solo successivamente. A differenza della coppia Julius/Lucinde, quella dello *Ofterdingen* è una coppia nella quale ciascuno dei due componenti racchiude in sé la totalità dell'io, prima ancora che il reciproco intercambio, garantito dall'amore, ne renda ciascuno dei due consapevoli. Heinrich ha già avuto un preludio della totalità dell'io a conclusione del secondo sogno, nel momento in cui il bagno iniziatico ne potenzia l'identità; ma anche Mathilde, allusa dalla presenza del «volto amato» nella corolla del fiore, è natura androginica, espressa nella completezza dell'identità donna-pianta che ne riassume ora la facoltà partenogenetica ora l'autosufficienza erotica.

Destato all'improvviso dal suo sogno, Heinrich constata che esso ha sortito su di lui effetto ben più profondo dei sogni comuni, avendogli indicato, anche se oscuramente, le vie del suo destino: «Gewiß ist der Traum, den ich heute Nacht träumte, kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift, und sie in mächtigem Schwunge forttreibt»[244] («E certamente il sogno che ho sognato stanotte non è per essere nella mia vita un avvenimento senza seguito, giacchè sento che mi s'è inserito nell'anima come una grande ruota e la spinge innanzi con potente slancio»). Il confronto con il padre al suo risveglio spinge Heinrich a rintracciare analogie con un sogno giovanile del padre che si era rivelato premonitore della futura felicità coniugale. Anche il padre aveva sognato in

[243] NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, *NS* I: 197.
[244] Ivi, p. 199.

gioventù un fiore misterioso, che annunciava la presenza dell'amata e futura consorte e del figlio. Mentre nel sogno di Heinrich l'amata e il fiore fanno corpo in un'unica immagine, in quello del padre il fiore si associava solo allusivamente all'amata e ne annunciava la presenza. Sulla questione di una possibile identificazione tra la madre di Heinrich, annunciata nel sogno del padre da un fiorellino azzurro («blaues Blümchen», *NS* I: 202), e Mathilde, altresì associata nel sogno di Heinrich dal fiore azzurro, sarebbe anche legittimo, stante all'interpretazione suggerita da Horstkotte,[245] che la madre e Mathilde siano un'unica identità, rappresentando quel «senso originario» («ursprünglicher Sinn») dischiuso all'io dopo il «potenziamento» del «romantizzare» poetico.[246] Il viaggio di Heinrich nella patria della madre, inaugurato nel secondo capitolo del romanzo, acquista con ciò valore regressivo e progressivo al contempo: è un viaggio a ritroso nel grembo materno, nell'infanzia; un viaggio che traduce il suo anelito di ricongiungersi con l'anima femminile.[247] Tale corrispondenza tra passato e presente, tra madre e amata, tra regressione e progressione sarà coronata alla fine del romanzo nel dialogo tra Heinrich e Cyane in questi termini:

> Wer hat dir von mir gesagt, frug der Pilgrimm. Unsere Mutter. Wer ist deine Mutter? Die Mutter Gottes. Seit wann bist du hier? Seitdem ich aus dem Grabe gekommen bin. […] Woher kennst du mich? O! von alten Zeiten; auch erzählte mir meine ehmalige Mutter zeither immer von dir? Hast du noch eine Mutter? Ja, aber es ist eigentlich dieselbe. […] Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause. (*NS* I: 325)

> «Chi ti ha detto di me?» chiese il pellegrino. «Nostra madre» «Chi è tua madre?» «La madre di Dio» «Da quanto sei qui?» «Da quando sono uscita dalla tomba» […] «Di dove mi conosci?» «Oh! da tempi antichi, e poi la mia primiera madre mi ha sempre raccontato, da allora, di te» «Tu hai dunque un'altra madre?» «Sì, ma è propriamente la stessa» […] «Dove stiamo dunque andando?» «Sempre verso casa».

Femminilità, natura e poesia si fondono nel simbolo del fiore azzurro, al quale Heinrich continua ad anelare nel corso del suo viaggio prima dell'incontro con Mathilde: «Die Wunderblume stand ihm vor» (*NS* I: 205). Se, come si osservato precendentemente, il viaggio di Heinrich ha un aspetto regressivo e progressivo al contempo, traducendo ora il ritorno al grembo primigenio della natura (alla quale rimanda la patria materna), ora l'iniziazione alla poesia (per il tramite di Mathilde), i due aspetti si raccordano nel basso continuo di un incontro con la femminilità esaltata come poesia e natura. Se i due aspetti della femminilità si sintetizzeranno nella figura di Mathilde, in grazia della simbologia della donna-pianta alla quale rimanda la sua associazione con il fiore azzurro, due stazioni del viaggio Heinrich preludiano alle successive esperienze nella patria materna. La prima stazione è offerta dall'incontro con Zulima, l'esule infelice dedita al canto. In Zulima Heinrich riconosce il connubio tra femminilità e poesia e, quasi ad anticipazione della sua consacrazione poetica, riceve da

---

[245] Cfr. S. HORSTKOTTE, *Die Poetik der Androgynie in Novalis' Heinrich von Ofterdingen*, cit., p. 231.
[246] Cfr. NOVALIS, *Logologische Fragmente*, fr. 105, *NS* II: 545.
[247] Cfr. J. HODKINSON, *Women and Writing in the Works of Novalis*, cit., pp. 177 ss.; R. FANKHAUSER, *Des Dichters Sophia*, cit., pp. 173-178.

lei lo strumento del suo canto, il liuto. La seconda stazione è invece offerta dall'incontro con il vecchio minatore e con l'eremita, per mezzo dei quali Heinrich comprende il legame tra natura e femminilità. Nel canto del vecchio minatore, infatti, si rinviene il senso di quel ritorno allo «ursprünglichen Sinn» come *coniunctio* sensuale tra l'uomo e una natura antropomorfizzata in «sposa»:

> Der ist der Herr der Erde,
> Wer ihre Tiefen mißt,
> Und jeglicher Beschwerde
> In ihrem Schooß vergißt.
>
> Wer ihrer Felsenglieder
> Geheimen Bau versteht,
> Und unverdrossen nieder
> Zu ihrer Werkstatt geht.
>
> Er ist mit ihr verbündet,
> Und inniglich vertraut,
> Und wird von ihr entzündet,
> Als wär'sie seine Braut. (*NS* I: 247)

> Quegli è signore della terra / Che sonda le sue profondità, / E ogni cura / Nel suo grembo dimentica; // Che delle sue membra di sasso / Intende l'arcana costituzione, / E instancabile scende / A lavorarla. // Egli è ad essa legato / E intimamente affidato, / Ed essa lo infiamma / Come fosse sua sposa.

Ma anche nel canto dell'eremita che vive nelle profondità cavernose della natura, alle quali Heinrich è introdotto dal vecchio minatore, si reitera l'associazione tra natura e donna: «Gern verweil'ich noch im Thale / Lächelnd in der tiefen Nacht, / Denn der Liebe volle Schaale / Wird mir täglich dargebracht. // […] Eingewiegt in seelges Schauen / Ängstigt mein Gemüth kein Schmerz. / O! die Königinn der Frauen / Giebt mir ihr getreutes Herz»[248] («Volentieri erro ancora in questa valle / Sorridendo nella profonda notte, / Perchè piena la coppa dell'amore / M'è offerta ogni giorno. // […] Cullato in beate visioni, / Nessun dolore angoscia l'anima mia. / Oh! la regina delle donne / mi dà il suo cuore fedele»).

L'ambiguità del contrasto madre/Mathilde, decretata dal simbolo del *fiore azzurro*, al quale entrambe rimandano, si scioglie nel prodigio di un'*ars combinatoria* per mezzo della quale il «senso originario» (poesia e natura) si rivela *Urbild* femminile magmatico, materno e sensuale al tempo stesso, con il quale il soggetto dovrà congiungersi. Il «potenziamento» dell'anima del protagonista, che si tradurrà nella sua consacrazione poetica, passa pertanto attraverso la ricompattazione dell'io con l'*Urbild* femminile al quale egli tende insconsciamente nell'anelito al *fiore azzurro*. Solo dopo il ritorno nella patria della madre e l'incontro con l'amata, infatti, Heinrich inizierà a poetare. L'*ars combinatoria* di questo recupero dell'*Urbild* femminile, materno e sensuale al tempo

[248] NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, *NS* I: 254.

stesso, sembra per altro delineato, in chiave tutta simbolica, nella seconda favola di Klingsohr. Nel *Märchen* di Klingsohr, che siggilla la prima parte del romanzo, al quale spesso si è riconosciuto il valore di «chiave del piano totale dello *Ofterdingen*», seppure una «chiave alquanto geroglifica»[249], si rinviene un passo che condensa nell'immagine simbolica del *fiore* la piena *Vereinigung* tra Eros e l'amata. Gli echi alchemici del passo sono chiaramente espressi: dalla *coniunctio* tra i due, che si realizza nell'immagine di una conquistata identità androginica, germinerà un nuovo mondo. Il preludio all'*unio mystica* tra Eros e l'amata è annunciato in chiave cosmica dall'unione tra cielo e terra («Cielo e terra si confusero in dolce musica»), dall'unione nasce un nuovo mondo amorfo nella sua fluidità azzurra. Sull'acqua nuota un «fiore meraviglioso», nel cui calice Eros scorge una fanciulla dormiente: «In dem Kelche lag Eros selbst, über ein schönes schlummerndes Mädchen hergebeugt, die ihn fest umschlungen hielt. Eine kleinere Blüte schloß sich um beide her, so daß sie von den Hüften an in *eine* Blume verwandelt zu sein schienen»[250] («Nel calice era lo stesso Eros, chino su una bella fanciulla dormiente, che lo teneva strettamente abbracciato. Un fiore più piccolo si chiuse attorno ad ambedue, sì che essi parvero, dalla cintola in giù, trasmutati in *un* sol fiore»). Come nota Schulz, la triade di fiore-Eros-amata non suggerisce semplicemente un'unione sensuale, ma richiama più implicitamente figurazioni dell'androginia alchemica.[251] Il risultato dell'*unio mystica* tra Eros e l'amata è infatti un fiore androginico che ricompatta in un'unica identità i due amanti.

Giunto nella patria della madre, Heinrich non tarda ad associare Mathilde al suo sogno. Incontrata già la sera stessa del suo arrivo al castello del nonno, e subito acceso d'amore, Heinrich riflette, prima di addormentarsi, sulle analogie tra Mathilde e le premonizioni del sogno e del libro misterioso nella caverna del romito:

> Ist mir nicht zu Muthe wie in jenem Traume, beym Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht, und nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buche gesehn zu haben. (*NS* I: 277)
>
> Non è forse per me come in quel sogno, alla vista del fiore azzurro? Che portentosa relazione c'è tra Mathilde e quel fiore? Quel volto che si protendeva a me dal calice era il divino volto di Mathilde, e ora mi ricordo anche d'averlo visto nel libro del romito.

Ma è altresì simultanea all'identificazione di Mathilde con il *fiore azzurro*, quella con la poesia, della quale la fanciulla sembra incarnazione misteriosa: «O! sie ist der sichtbare Geist des Gesanges […] Sie wird mich in Musik auflösen. Sie wird meine innerste Seele, die Hüterin meines heiligen Feuers seyn»[252] («Oh! ella è il visibile spirito del canto […] Ella mi scioglierà in musica. Ella sarà la mia anima più intima, la custode del mio fuoco

[249] R. HAYM, *La scuola romantica*, cit., p. 427.
[250] NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, *NS* I: 300.
[251] Cfr. G. SCHULZ, *Der Fremdling und die blaue Blume*, in *Romantik heute*, hrsg. von R. Grimm, Bonn 1972, pp. 31-47, qui p. 36.
[252] NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, *NS* I: 277.

sacro»). Non incidentalmente, il sogno che segue il primo incontro con Mathilde ripropone la fitta simbologia che aveva contraddistinto anche il primo sogno di Heinrich, concertata soprattutto sui motivi dell'acqua e dell'azzurrità. Su questo sogno converrà concentrarsi, in quanto anche in esso, e in maniera più nitida, si assiste alla riproposizione del rito iniziatico ermafroditico.

. Nella prima parte del sogno Mathilde muore inghiottita dall'acqua di un fiume; mentre nella seconda Heinrich la ritrova, pur conscio che l'amata sia morta:

> Wo ist der Strom? rief er mit Thränen. – Siehst du nicht seine blauen Wellen über uns? Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. Wo sind wir, liebe Mathilde? – Bey unseren Eltern. – Bleiben wir zusammen? – Ewig, versetzte sie, indem sie ihre Lippen an die seinigen drückte, und ihm so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte. Sie sagte ihm ein wunderbares geheimes Wort in den Mund, was sein ganzes Wesen durchklang. Er wollte es wiederholen, als sein Großvater rief, und er aufwachte. Er hätte sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen. (*NS* I: 278-279)

> Dov'è il fiume? – chiese fra le lagrime. – Non vedi le sue onde azzurre su di noi? – Egli guardò in alto, e il fiume azzurro scorreva leggermente sulle loro teste. – Dove siamo, cara Mathilde? – Dai nostri genitori. – E rimarremo insieme? – Eternamente, – rispose mentre premeva le labbra sulle sue e lo stringeva da non potersene più staccare. Gli disse una meravigliosa misteriosa parola sulla bocca, che risonò attraverso tutto il suo essere. Egli voleva ripeterla, ma il nonno lo chiamava e si destò. Avrebbe dato la sua vita per sapere ancora quella parola.

La *Vereinigung* tra i due amanti annunciata dal passo è rimandata ad un incontro *post mortem*, non dissimilmente da quanto auspicato dal poeta negli *Inni alla notte* e nei *Canti spirituali* per il recupero di Sophie. Le suggestioni alchemiche del passo sovraccitato sono rilevanti. Come le *personae* alchemiche di *re e regina*, anche Heinrich e Mathilde sono immersi completamente in un elemento liquido, quasi a rievocare la fase dell'*opus* (*solutio*) immediatamente precedente alla *coniunctio*. L'analogia tra l'acqua nella quale sono immersi Heinrich e Mathilde e la *materia prima* sembra per altro allusa dalla battuta di Mathilde che alla domanda di Heinrich («dove siamo?») replica con la perentorietà di una risposta («dai nostri genitori») con la quale sancisce il ritorno ad una *conditio humana* primeva. La *coniunctio* tra i due si attua appena dopo attraverso un abbraccio che incorpora le due identità («e lo stringeva da non potersene più staccare»). La riproposizione in chiave alchemica del mito di Ermafrodito, già per altro evidenziata nel primo sogno di Heinrich nel momento in cui onde simili a fanciulle si 'incorporavano' con lui, sembra qui più chiaramente espressa: simile alla ninfa Salmakis, Mathilde si stringe ad Heinrich indissolubilmente e quella «misteriosa parola» che «risuona attraverso tutto il suo essere», e di cui Heinrich non si ricorda più al suo risveglio, potrebbe cifrare il motto alchemico 'solve et coagula'.

Nel duetto d'amore che chiude l'ottavo capitolo del romanzo, Heinrich contrappone, infatti, l'«immagine terrena» dell'amata a quella «eterna», della quale ha avuto sentore nel suo sogno:

> Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegen leuchtet […] Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Theil der unbekannten heiligen Welt. (*NS* I: 289).

> Potessi solo vedere come m'appari, quale meravigliosa immagine compenetra la tua figura e dovunque mi luce innanzi […] La tua figura terrena non è che un'ombra di quell'immagine. Le forze terrestri contrastano e insorgono per trattenerla, ma la natura è ancora immatura; l'immagine è un'eterna immagine originaria, una parte del sacro mondo sconosciuto.

Lo «ewiges Urbild» prospetta l'esperienza di quella piena *Vereinigung* tra uomo e donna, indissolubilmente congiunti nell'immagine dell'androgino, di cui l'amore terreno è solo ipostasi scolorita – alla sacralità di tale *Urbild*, assurto a «parte di un mondo sconosciuto», Heinrich contrappone l'immagine terrena dell'amata quale *medium*, come già Sophie per il poeta, per l'anamnesi dell'archetipo androginico. La suggestione dei riferimenti all'*Urmensch* edenico in senso böhmeano, veicolata dalla dialettica tra *Abbild* e *Urbild* dell'amata nel passo sovraccitato, prosegue con più espliciti contrassegni nella seconda parte del romanzo e si condensa, soprattutto, nella figura della creatura siderale Astralis.

Nella seconda parte del romanzo, Heinrich si presenta come solitario pellegrino, come già il poeta si era presentato in alcuni componimenti dopo la morte di Sophie nelle vesti del *Fremdling*, Il luogo nel quale egli compare è suggestivamente contrassegnato come «Vorhof»[253], che sembra alludere non solo all'ingresso di un luogo sacro (tempio o monastero), ma anche al vestibolo del paradiso – Vietor propone, suggestivamente, un richiamo al «Vorhimmel»[254]. Mathilde è morta, ma la sua voce risuona significativamente da un albero, rinsaldando nuovamente il connubio tra natura e femminilità, reiterando la simbologia della donna-pianta.

Come già la prima parte del romanzo era stata preludiata da un componimento poetico (*Dedica*), anche la seconda parte è introdotta da una poesia: *Astralis*. Il componimento costituisce certamente un «testo chiave»[255] dello *Ofterdingen*, e nella fattispecie riassume la molteplicità delle suggestioni legate al motivo dell'androginia nel romanzo. Sulla figura della creatura siderale, Astralis, frutto dell'amore tra Heinrich e Mathilde, la critica si è espressa in modo vario, interpretandola ora come incarnazione della poesia,[256] ora dell'età dell'oro,[257] dell'amore spirituale o dell'androginia.[258] Dall'abbraccio tra Heinrich e Mathilde germina un nuovo mondo, il mondo della

---

[253] Sulla molteplicità dei significati metaforici del «Vorhof» cfr. S. VIETOR, *Astralis*, cit., pp. 219-221.
[254] Ivi, p. 221.
[255] S. VIETOR, *Astralis*, cit., p. 13.
[256] Cfr. F. STRACK, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Tübingen 1982, p. 45 e pp. 243 ss.; D. MAHONEY, *Die Poetisierung der Natur bei Novalis*, Bonn 1980, p. 63.
[257] Cfr. H. J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, cit., pp. 367 ss.
[258] Cfr. H. G. GÄDE, *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs*, Marburg 1974, pp. 152-155; Y. P. ALEFELD, *Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik*, Zürich 1996, pp. 269-285.

poesia, simbolicamente incarnato da un nuovo essere, una creatura siderale dai tratti spiccatamente androginici. Nella sua imponente monografia dedicata ad Astralis, Vietor ricostruisce, tra l'altro, l'etimologia del nome: Paracelso avrebbe giocato un ruolo fondamentale per la scelta del nome da parte di Novalis, indicando con l'aggettivo 'astralisch' la relazione metafisica tra le stelle e gli oggetti terreni.[259] Inoltre, già nel suo nome Astralis supporta concatenazioni più intrinseche con l'androginia: il genere del nome, derivato dal neutro *astrum*, «compatta già nella sua stessa formazione il genere maschile e quello femminile, rinviando alla natura androgina del nuovo essere»[260].

La *vox loquens* del componimento, scandito in due strofe, è quella di Astralis. Nella prima strofa, composta per lo più da *Blankverse* e pentametri giambici, Astralis delinea il miracolo della sua nascita e con ciò il prodigio della sua stessa essenza siderale, germinata significativamente non già da un amplesso terreno, bensì dal «desiderio di una più profonda e totale mistione» dei suoi genitori, Heinrich e Mathilde:

> An einem Sommermorgen ward ich jung;
> Da fühlt' ich meines eignen Lebens Puls
> Zum erstenmal - und wie die Liebe sich
> In tiefere Entzückungen verlor,
> Erwacht' ich immer mehr, und das Verlangen
> Nach innigerer, gänzlicher Vermischung
> Ward dringender mit jedem Augenblick. (*NS* I: 317)

> Nacqui una mattina d'estate; / Allora sentii il polso della mia propria vita / Per la prima volta, - e a misura che l'amore / Profondava in più intense ebbrezze, / Sempre meglio mi destavo, e la brama / Di più intima e totale mistione / Si faceva più acuta ogni istante.[261]

Portando a coronamento le suggestioni offerte dall'analogia Mathilde-fiore, ribadita dal connubio tra Eros e l'amata nella favola di Klingsohr della quale abbiamo riferito in precedenza, anche la nascita di Astralis è relazionata alla metafora botanica, che si appresta a demarcare il miracolismo di una procreazione svincolata dalle leggi terrene e contrassegnata, per il tramite del simbolismo botanico, come partenogenetica:

> Versunken lag ich ganz in Honigkelchen.
> Ich duftete, die Blume schwankte still
> In goldner Morgenluft. Ein innres Quellen
> War ich, ein sanftes Ringen, alles floß
> Durch mich und über mich und hob mich leise.
> Da sank das erste Stäubchen in die Narbe,
> Denkt an den Kuß nach aufgehobnem Tisch.
> Ich quoll in meine eigne Flut zurück -
> Es war ein Blitz - nun konnt ich schon mich regen,
> Die zarten Fäden und den Kelch bewegen.

---

[259] Cfr. S. VIETOR, *Astralis von Novalis,* cit., p. 259.
[260] Ivi, p. 256.
[261] Trad. di T. Landolfi leggermente modificata.

Schnell schossen, wie ich selber mich begann,
Zu irdschen Sinnen die Gedanken an. (*NS* I: 317-318)

Giacevo tutto immerso in un calice di miele; / Olezzavo, il fiore dondolava calmo / Alla dorata brezza del mattino. Un'intima sorgente / Ero, un lieve anelito, ogni cosa scorreva / Attraverso me e sopra di me e leggermente mi sollevava. / Allora si abbattè il primo grano di polline nello stimma / (Pensate al bacio serale dopo levate le mense), / Io rifluii nel mio proprio flutto –
Fu un attimo, - e già sapevo muovermi, / Muovere i molli fili e il calice; / E subito si rappresero, appena detti principio a me stesso, / In sensi terreni i pensieri.

Generato in un «calice», ovvero in quell'ormai riunita identità tra i due amanti in un'unica identità ibrida, partenogenetica, quale è quella del fiore, anche Astralis è in un primo momento una creatura floreale, altrettanto ibrida e altrettanto androgina: «e già sapevo muovermi / muovere i molli fili e il calice». In Astralis, concepito dall'unione spirituale tra Heinrich e Mathilde, un'unione poetica tutt'altro che terrena, si rinnova la nascita dell'uomo come *imago Dei*: creatura-pianta, presto Astralis diventa solo «fiamma» aerea, ovvero *Urmensch* siderale come Adamo prima della caduta. Anche Böhme aveva attribuito ad Adamo, al momento del *verbum fiat*, unitamente ad un corpo fisico (e non carnale) celeste,[262] un corpo spirituale che gli assicura la sua natura come *imago dei*.[263] I tre principi dell'*Urmensch* böhmeano, anima (*Seele*), spirito (*Geist*) e corpo (*Leib*) sono poi associati rispettivamente al fuoco (*Feuerprinzip*) alla luce e ai sensi. La natura siderale di Astralis richiama da vicino quella adamitica per la compresenza di un corpo fisico (e non carnale) associato alle immagini botaniche e un corpo siderale, associato al fuoco. La sua nascita ricompatta la natura umana, redime la «sorte terrena» attraverso il recupero della sostanza androginica dell'uomo creato come *imago dei*:

Nicht einzeln mehr nur Heinrich und Mathilde
Vereinten beide sich zu Einem Bilde. -
Ich hob mich nun gen Himmel neugeboren,
Vollendet war das irdische Geschick
Im seligen Verklärungsaugenblick,
Es hatte nun die Zeit ihr Recht verloren
Und forderte, was sie geliehn, zurück. (*NS* I: 318)

Non più distinti, Enrico e Mathilde / Si confusero in un'unica immagine. – / E io mi levai rinato incontro al cielo, / Compiuta fu la sorte terrestre / In quel beato attimo di trasfigurazione; / Ora il tempo aveva perduto il suo diritto, / E reclamava ciò che aveva prestato.

[262] Cfr. J. BÖHME, *Mysterium Magnum*, *SS* VII: 95: «Mit dem Schaffen versteht man das Corpus, welches zweyfach ist, als ein geistliches Corpus und ein leibliches».
[263] «Und das geistliches Corpus ist das Bilde Gottes» (*Ibidem*).

Capitolo V

Karoline von Günderrode
e l'anelito alla *Entgrenzung* androginica

1. «*Warum ward ich kein Mann!*»: L'anelito alla *Entgrenzung* androginica tra travestimento e utopia

La più «conosciuta sconosciuta»[1] delle scrittrici del primo Ottocento tedesco, Karoline von Günderrode[2], si inserisce nel contesto della letteratura del romanticismo in modo del tutto originale. Nel pur angusto panorama offerto dalla letteratura tedesca femminile della sua epoca[3], l'autrice rivendica uno spazio pienamente autonomo, che non agevola il confronto con le esperienze letterarie delle autrici tedesche sue contemporanee. A fare la differenza rispetto ai nomi più noti, Sophie La Roche, Sophie Mereau, Bettine Brentano, per citare solo le figure di autrici con le quali Günderrode ebbe contatti, non è solo l'iter biografico da *Einzelgänger* o da «weibliche Paria»[4], alla quale la condannava ora la sua condizione di *Stiftsfräulein* ora un'indole poco propensa all'aggregazione, e neppure la spettacolarità di un suicidio scenografico che conturbò i contemporanei[5] e continua a magnetizzare il lettore moderno fino alla consacrazione del 'mito Günderrode', ma primariamente la rivendicazione di una libertà di espressione non asservita al ricettacolo delle forme e dei contenuti istituzionalizzati in modo più o meno canonico per la scrittura femminile della sua epoca.

---

[1] D. Hopp, *Karoline von Günderrode*, Frankfurt a. M. 2006, p. 5.

[2] Citiamo le opere di Karoline von Günderrode dall'edizione: K. v. Günderrode, *Sämtliche Werke*, in 3 Bänden, hrsg. von W. Morgenthaler, Frankfurt a. M. 2006 [con sigla *SW* seguita dal numero del volume e delle pagine]. Per le lettere facciamo riferimento sia all'edizione *»Ich sende Dir ein zärtliches Pfad«. Die Briefe der Karoline von Günderrode*, hrsg. von B. Weißenborn, Frankfurt a. M. 1992 [con sigla *Briefe* seguita dal numero delle pagine], sia al romanzo epistolare di B. Brentano, *Die Günderode*, hrsg. von E. Bronfen, München 1998. Per lo *Studienbuch* citiamo da: *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt III. Karoline von Günderrodes Studienbuch*, hrsg. von D. Hopp und M. Preitz, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 1975, pp. 223-323 [con sigla *Preitz III* seguita dal numero delle pagine].

[3] Sulla letteratura femminile dell'epoca tardo settecentesca e romantica esiste ormai una vasta bibliografia. Tra i numerosi lavori ci limitiamo a rimandare ad alcuni degli studi più significativi: B. Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche-Werke-Wirkung*, München 2000; Ead., *Der lange Weg zur Müdigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, München 1989; I. Stephan, *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Wien 2004; Id., *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die französische Revolution und ihre Rezeption*, Hamburg 1989; N. Kohlhagen, *»Sie schreiben wie ein Mann, Madame!« Von der schweigenden Frau zur schreibenden Frau*, Frankfurt am Main 1983; L. Yixu, *Frauenherrschaft im Drama des 19. Jahrhunderts*, München 1993; S. Bovenchen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1979; D. Hoff, *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989; B. Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a.M. 1991; S. Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft. 1700-1900*, Weimar 1996.

[4] M. Lazarowicz, *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*, Frankfurt a. M. 1986, p. 13.

[5] Lo stesso Goethe, che già nel 1804 si era espresso favorevolmente sulla pubblicazione di *Gedichte und Phantasien* di 'Tian', venne a conoscenza della poetessa solo dopo la sua morte, attraverso i racconti di Bettine Brentano. In una pagina del suo diario (agosto 1810) Goethe annota «mit Bettinen im Park spatzieren. Umständliche Erzählung von ihrem Verhältniß zu Fräulein Günderode. Charakter dieses merkwürdigen Mädchens und Tod» (J.W. Goethe, *Tagebücher*, *WA* IV/3, p. 146); mentre al settembre 1814 risale una sua visita al luogo del suicidio di Günderrode: «Spraziergang erst allein dann mit Mad. Brentano […] Frl. von Günderode Leben und Tod. Ort ihres Selbstmordes» (J.W. Goethe, *Tagebücher*, *WA* V/3, p. 130).

Se il romanzo, perlopiù sentimentale, e la lirica, altresì affettiva o religiosa, assurgono a generi letterari *par excellence* della musa femminile di fine Settecento, quella di Günderrode è una musa inquieta, versatile, se non addirittura sperimentale. L'autrice incede, infatti, con disinvoltura nel vasto regno di forme e contenuti dal quale la scrittura maschile ha da sempre attinto, rivendicando il diritto di espressione in generi letterari eterogenei e in temi altresì vari. Nel contesto del generale proliferare di romanzi sentimentali e introspettivi, ai quali la musa femminile di fine Settecento si dedica in modo pressoché esclusivo, Günderrode percorre un viatico poetico eterodosso, escludendo quasi per partito preso il genere del romanzo e rivolgendosi piuttosto a forme espressive meno battute dalle autrici della sua epoca: il dramma (soprattutto nella forma breve del *Dramolett*), la prosa filosofica, la lirica architettata con rigore attraverso l'impiego di forme metriche studiate a tavolino.[6]

Sarebbe sufficiente riflettere sul dato, confermato dall'attenta analisi di Dagmar von Hoff, dell'esigua presenza della scrittura femminile nel contesto della fortunata stagione drammaturgica tra metà e fine Settecento, per avere conferma dell'originalità della scrittura günderrodiana. Il preconcetto secondo il quale «le donne non scrivono drammi, ma sono propense al massimo a sentimenti drammatici»[7] si rivela, chiaramente, solo un topos, che tuttavia ha condizionato (si vedano le argomentazioni di Fichte sulle quali ci siamo concentrati precedentemente) la cauta scelta del genere da parte delle donne. I drammi di Günderrode offrono, pertanto, oltre la qualità letteraria anche un valore aggiunto, rappresentando il «tentativo della scrittura femminile di emergere in sfere non solo private» e traducendo, conformemente al genere drammatico, la «pretesa di essere eroe, di parlare in pubblico, di guidare lo Stato»[8]. La forma breve della maggior parte dei drammi e dei frammenti drammatici di Günderrode, il *Dramolett* caratterizzato dall'assenza di atti e dalla successione delle scene in quadri, rivela certamente il realismo dell'autrice, ovvero lo scetticismo nei confronti delle reali possibilità di una rappresentazione delle sue opere nei teatri tedeschi, che restavano pur sempre il regno indiscusso dell'autorialità maschile. I suoi drammi sono perciò concepiti come drammi da leggere, come scene dialogiche, elaborati concettuali che aspirano a trasmettere pensieri piuttosto che ad essere rappresentati scenograficamente.[9]

Anche nella scelta dei contenuti Günderrode dimostra insofferenza per le strettoie imposte alle autrici sue contemporanee: nella sua produzione poetica la vena sentimentale-elegiaca si coniuga col timbro forte del codice eroico e con la profondità

---

[6] Nello *Studienbuch* rinveniamo studi accurati sulle forme metriche antiche. Günderrode annota, generalmente, prima informazioni teoriche sulle strutture metriche (dall'esametro al pentametro elegiaco fino alle più sofisticate strutture strofiche della lirica greca), e descrive poi lo schema metrico dei versi e le variazioni di cesure, soluzioni etc. I fogli di metrica testimoniano un capzioso esercizio sulla prosodia antica, della quale poi la poetessa si avvale nei suoi componimenti poetici. Per gli appunti di metrica dello *Studienbuch* cfr. *SW* III: 418-438.

[7] D. HOFF, *Dramen des Weiblichen,* cit., p. 9. Manca ancora a tutt'oggi un'indagine complessiva sui drammi di Günderrode. Lo studio di E. REGEN (*Die Dramen Karolinens von Günderrode*, Berlin 1910) si rivela oggi sicuramente superato e poco attendibile, stante il ritrovamento nel lascito della poetessa di frammenti drammatici e documenti che Regen ancora non poteva conoscere.

[8] D. HOFF, *Dramen des Weiblichen*, cit., p. 12.

[9] B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 213.

della riflessione filosofica. Conformemente alla *poikilia* dei suoi interessi, alla serietà dei suoi studi di filosofia e mitologia, di metrica e lingua antica, di chimica, fisiognomica, scienze naturali e culture orientali, di cui ci informa puntualmente il suo *Studienbuch*, l'autrice dà prova nelle sue opere dello spessore del *poëta doctus*. Sebbene la passione per l'Oriente costituisca nell'epoca di Günderrode un interesse *à la mode*, rintracciabile in Forster come nei fratelli Schlegel, in Herder come in Creuzer, la curiosità günderrodiana per l'Oriente germina probabilmente non solo da mero interesse erudito. In risposta alla mancanza di una solida tradizione tutelare alla quale la scrittura femminile avrebbe potuto rivolgersi per orientarsi, a quella lacuna di una tradizione secolare alle spalle che Bovenchen ha definito molto incisivamente «Geschichtslosigkeit des weiblichen Kulturschicksals»[10], Günderrode si rivolge all'Oriente, inteso come «immagine mitica e astrazione poetica»[11], come ad un *locus novus,* aperto alla sperimentazione in quanto non ancora inficiato da modelli maschili.

La sperimentazione procede di pari passo con la serietà con la quale l'autrice indaga modelli letterari antichi e contemporanei. Il suo *Studienbuch*, uno zibaldone di appunti eterogenei e excerpta delle sue letture quotidiane, avviato già a partire dal 1799, ci restituisce certamente «il quadro di un ingegno intellettualmente volitivo, intento al compito della propria formazione come ad una sorta di autoesperimento»[12]. Il confronto con la letteratura contemporanea tedesca testimonia, d'altra parte, la versatilità di uno spirito predisposto alla curiosità, onde poi misurarsi con i modelli ammirati o semplicemente indagati. Dal *Siebenkäs* di Jean Paul alle *Ideen zur Philosophie der Geschichte* di Herder, dal *Woldemar* di Jacobi all'*Hyperion* di Hölderlin, dal *Werther* di Goethe alla *Genoveva* di Tieck, da Novalis a Schlegel, passando per Fichte, Schelling e Schleiermacher, Günderrode informa costantemente nel suo quaderno di appunti sulle letture del giorno, condotte con serietà e spirito critico. L'insaziabilità delle sue letture è altresì comprovata da diversi passi del suo epistolario, dai quali emerge non solo la serietà dell'occupazione intellettuale, ma anche il valore compensatorio di uno studio che assurge a rifugio dal *tedium vitae*:

> es freut mich nichts, es schmerzt mich nichts bestimmt, ich bin in dem elenden Zustand, dem des Nichtsfühlens, des dumpfen kalten Dahinschleppens. In diesem Zustand hasse ich mich selbst. Es gehört zu dem Leben meiner Seele, daß mich irgend eine Idee begeistre; es ist auch oft der Fall; doch muß es immer etwas Neues sein, denn ich trinke so unmäßig an dem Nektarbecher, bis ich ihn in mich geschlürft habe; und wenn er denn leer ist, das ist unerträglich.[13]

> Nulla mi allieta, nulla di preciso mi addolora: sono nella misera condizione del non sentire nulla, dell'apatico trascinarmi. In questa condizione odio me stessa. Fa parte della vita della mia anima il fatto che mi entusiasmi per qualche idea; spesso si tratta di puro caso, ma deve essere

[10] S. BOVENSCHEN, *Die imaginierte Weiblichkeit,* cit., p. 260.
[11] B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 217.
[12] V. DI ROSA, *«Es ist hier eine Lükke in meiner Seele…». Una lettura dello* Studienbuch *di Karoline von Günderrode*, in "AION – Studi Germanici", Nuova serie I, 1991, pp. 83-106, qui p. 93.
[13] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 19 agosto 1801, *Briefe*: 77. Le traduzioni dei passi delle lettere da qui in avanti sono mie.

qualcosa di nuovo, poiché io bevo così smodatamente alla coppa del nettare fino a che non l'ho risucchiato in me, e quando torna ad essere vuota, è insopportabile.

Come lo studio, anche l'arte acquista per Günderrode un valore compensatorio per un'esistenza scandita da ritmi lenti, da isolamento e inadeguatezza nel confronto con l'esterno. Coartata dall'insufficienza di mezzi a un'esistenza in un ambiente angusto, alla quotidianità ripetitiva della vita nello *Stift Cronstett* di Francoforte (un pensionato per nobili donne nel quale visse dai diciassette anni fino al giorno del suicidio), Günderrode dimostra con la serietà del suo studio la pervicacia di un intelletto tutt'altro che arrendevole. Pur nella sua austerità, lo *Stift* giocò tuttavia a favore di un *modus vivendi* sottratto al conformismo delle regole borghesi. A differenza dell'esistenza che avrebbe potuto condurre nella ristretta cerchia familiare, lo *Stift* garantì a Günderrode una maggiore indipendenza[14], svincolandola dalle esecrate «convenienze» della vita borghese, assicurandole raccoglimento e autonomia al contempo: la poetessa, è noto, indossava l'oscura divisa di *Stiftsfräulein* solo in occasioni speciali, poteva ospitare le amiche (Bettine Brentano informa di lunghi soggiorni nel pensionato), allontanarsi per settimane in visita da amici e congiunti e godere di una libertà di movimento che le ristrette regole di una vita familiare non le avrebbero certo garantito. Ciononostante, le sue lettere esprimono sovente quel senso di «vuoto», «es ist hier eine Lükke in meiner Seele; unsonst suche ich sie zu erfüllen»[15] («c'è qui un vuoto nella mia anima, invano cerco di colmarlo»), che traduce tutta l'inadeguatezza di un'esistenza pur sempre isolata, l'insostenibile divario tra sé e il mondo circostante, verso il quale Günderrode manifesta tanta più insofferenza quanto più sente di essere da esso fraintesa nel suo ruolo di pensatrice, studiosa, poetessa: «Wie ich lebe? Oft unzufrieden mit mir selbst, von denen, die mich hier näher umgeben […] kann ich keinen eigentlichen lieben […] oft fühl ich Bitterkeit gegen diese Menschen, wenn ich sehe, daß sie so gar kein Gefühl haben für das, was mich interessiert»[16] («Come vivo? Spesso insoddisfatta di me stessa e di quelli che mi stanno vicino […] non posso amare nessuno di loro […] spesso provo amarezza verso queste persone, quando vedo che esse non hanno alcuna cognizione di ciò che mi interessa»). La sua anima oscilla, e bene lo testimoniano le lettere, tra l'orgogliosa professione di fede nel regno solitario dello spirito, incorrotto dall'«innaturalità delle moleste convenienze»[17] della società borghese, e il bisogno di rispecchiarsi nell'altro per raggiungere un'immagine stabile di se stessa: «ich hoffe, der andere wird mich ein schöneres Gemälde sehen lassen, als ich selber erblicke. Oder vielmehr ich habe zuweilen

[14] M. MATTHEIS, *Die Günderrode. Gestalt, Leben, Wirkung*, Berlin 1934, p. 18.
[15] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 24 Novembre 1801, *Briefe*: 83.
[16] Lettera di Günderrode a Karoline von Barkhaus, 14 febbraio 1800, *Briefe*: 62.
[17] All'amica Karoline von Barkhaus scrive già nel 1799 (*Briefe*: 48): «nichts ist mir mehr zuwider als die geist- und herzlose Unterhaltung alltäglicher Gesellaschaften, denen man doch so manche Stunde aufopfern muß, nie werde ich mich hineinfinden können […] die meisten sehen das Drückende und Unnatürliche lästiger Konvenienzen und schleppen doch an der Kette» («niente mi dà più fastidio che l'intrattenersi quotidiano senza spirito e senza cuore in società, a cui si devono però sacrificare alcune ore, è una cosa a cui non mi abituerò mai […] la maggior parte vede l'oppressione e l'innaturalità delle moleste convenienze e tuttavia vi si trascina in catene»)

gar keine Meinung von mir, so schwankend sind meine Selbstbeobachtungen»[18] («spero che il prossimo mi faccia vedere un'immagine di me più bella di quella che io stessa riesco a vedere. O meglio a volte io non ho proprio alcuna idea di me stessa, tanto instabili sono le osservazioni che faccio su di me»); «mir scheint es so süß, von ausgezeichneten Menschen geliebt zu sein; es ist mir der schmeichelhafteste Beweis meines eigenen Wertes»[19] («mi sembra così dolce essere amata da belle persone: è la prova più lusinghiera del mio valore»).

Quale immagine di lei rifletteva lo specchio dell'altro? In che misura essa corrispondeva poi alla percezione che Günderrode aveva di se stessa? Il numero consistente delle lettere a Günderrode da parte di affiatati ci restituisce certamente più che una *silhouette* dell'immagine riflessa della poetessa. Nonostante le variazioni dei toni dei corrispondenti, nei confronti di ciascuno dei quali Günderrode riserva un *ductus* epistolare polimorfo, un tratto della sua figura resta invariato: quasi tutti i suoi corrispondenti la mascolinizzano o ne neutralizzano il sesso. Lo *Stiftsfräulein* diventa così nelle lettere di amici o amiche *Günther* (nome proprio maschile in assonanza col suo cognome), *Freund* (amico), *Jüngling* (giovinetto), *Lehrer* (maestro) o più comunemente *Günderodchen* (neutro affettivo applicato al suo cognome).

Lo *Stift*, come contesto «asessuale»[20] e desessualizzante che mortificava certamente la naturale evoluzione psico-fisica di una giovane donna, rappresentando il luogo della castrazione fisica e spirituale, influì non poco sulla costruzione di un'aura androgina riflessa dallo *Stiftsfräulein*-Günderrode sui suoi corrispondenti. Nel suo romanzo epistolare *Die Günderode* (*La Günderode*), che Bettine Brentano scrive a distanza di trent'anni dalla morte dell'amica (1839), l'onnipresenza della voce dell'autrice tradisce non solo la patente manomissione delle lettere di Günderrode (molte di esse sono, infatti, fittizie[21]), ma anche la rielaborazione autobiografica dell'esperienza dell'incontro con una donna che per Brentano rivestì il ruolo di 'autorità' indiscussa, rappresentando un punto di riferimento pedagogico e un modello intellettuale al quale rivolgersi per la propria *Bildung*.[22] «Libro di un lutto, ma anche libro di un amore»[23], *Die Günderode* offre non pochi spunti per indagare il processo di autoconoscenza garantito dallo 'specchio' dell'altro, al quale Günderrode si appellava nelle sue lettere. Ma il

---

[18] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 11 agosto 1801, *Briefe*: 75.

[19] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 24 Novembre 1801, *Briefe*: 83.

[20] D. GERSDORFF, *Die Erde ist mir Heimat nicht geworden. Das Leben der Karoline von Günderrode*, Frankfurt a. M. 2006, p. 26.

[21] Cfr. D. HOPP, *Karoline von Günderrode*, cit. p. 31.

[22] Sul romanzo epistolare di Bettine Brentano esiste una copiosa bibliografia. Ci limitiamo a rimandare a G. SELLNER, *„Die Sterne haben mirs gesagt für Dich" : Vereinigung von Poesie und Philosophie in Bettina von Arnims* Die Günderode, Berlin 2007; W. SCHADE, *Bettine Brentano und Karoline von Günderrode: Ein Gespräch*, Berlin 2006; U. GROWE, *Das Briefleben Bettine von Arnims. Vom Musenanruf zur Selbstreflexion*, Würzburg 2003; E. AMETSBICHLER, *Erzählstrategie und Geschlechtskomponente in Bettina von Arnims* Die Günderode *und* Clemens Brentano's Frühlingskraz. *Ein Vergleich*, in "Internationales Jahrbuch der Bettine-von-Arnim Gesellschaft", 5, 1993, pp. 73-89; V. PERRETTA, *Bettine Brentano e Caroline von Günderode*, in *Felicità del dialogo. Relazioni tra donne*, a cura di R. Calabrese, Palermo 1991, pp. 153-159; M. L. WANDRUSZKA, *Orgoglio e misura. Quattro scrittrici tedesche*, Torino 1993.

[23] E. BRONFEN, *Vorbemerkung*, in B. BRENTANO, *Die Günderode*, cit., p. 16.

rispecchiamento, inteso come «autoriferirsi in modo produttivo, specchiarsi in un narcisismo positivo»[24], coinvolge nel romanzo quasi esclusivamente Bettine Brentano, mentre lascia sullo sfondo colei che dal rispecchiamento nell'altro avrebbe voluto vedere di sé un'immagine migliore. In altri termini, è sempre Bettine Brentano a cercare conferma nello specchio di Günderrode, mentre dalle lettere di Günderrode all'amica emerge la superiorità di una personalità coesa, non bisognosa di rispecchiarsi in Bettine per raggiungere un'immagine stabile di sè. L'immagine che Günderrode riceveva restituita dallo specchio di Bettine Brentano è tuttavia quella che, probabilmente, la poetessa amava di più: quella di un'autorità intellettuale, riconosciuta come spirito forte. L'ambiguità dell'*ars amandi*[25] alla quale Bettine ricorre spesso nelle sue lettere a Günderrode, evocando la poetessa come *Geliebte* (amata) o *Braut* (fidanzata), cede ancor più spesso il passo alla devozione nei confronti della sua altezza spirituale, riconoscendo in Günderrode la guida, il «maestro» al quale affidare la propria formazione. Per la più giovane Bettine, Günderrode rappresenta primariamente l'incarnazione socratica del *daimon* o del puro spirito che le apre le porte della conoscenza,[26] esortandola allo studio della storia e della filosofia, imponendole con il suo esempio di studiosa quell'impegno intellettuale che il piccolo «Hauskobold»[27] non era in grado di perseguire con pari solerzia:

> ich kann vor niemand sprechen wie vor Dir, ich fühl auch die Lust und das Feuer nicht dazu als nur bei Dir, und was ich Dir auch sag oder wie es herauskommt, so spür ich, daß etwas sich in mir regt, als ob meine Seele wachse, und wenn ich's auch selbst nicht einmal versteh, so bin ich doch gestärkt durch deine ruhigen klugen Augen, die mich ansehen, erwartend, als verständen sie mich, und als wüßten sie, was noch kommen wird, Du zauberst dadurch Gedanken aus mir, deren ich vorher nicht bewußt war, die mich selbst verwundern.[28]
>
> Non riesco a parlare con nessuno come davanti a te, con nessuno se non con te sento anche la gioia e il fuoco, e da ciò che dico a te o dal modo in cui esso viene fuori sento destarsi in me qualcosa, come se la mia anima crescesse; e se anche io non lo comprendo, a darmi forza sono i tuoi occhi tranquilli e intelligenti, che mi osservano in attesa, come se mi comprendessero, come se sapessero ciò che dirò. Tu fai apparire magicamente pensieri in me, dei quali io stessa prima non sapevo nulla e dei quali anche io stessa mi stupisco.

Günderrode come «autorità, un'autorità che esorta a divenire se stessi»[29] induce l'amica ad una stilizzazione pedagogica non irrilevante: nel sempre più sfumato rapporto maestro/allieva Bettine Brentano inserisce una componente che rende caratteristico tale

---

[24] M. L. WANDRUSZKA, *Orgoglio e misura*, cit., p. 21.

[25] Tratti omoerotici nella relazione tra Bettine Brentano e Günderrode sono stati spesso evidenziati dagli studiosi. Secondo D. GERSDORFF, (*Die Erde ist mir Heimat nicht geworden*, cit., p. 113) «si tratta di una relazione che non rinuncia a componenti omoerotiche», un'esperienza che Bettine ripetè dopo la morte dell'amica nella relazione con la Silverstoppe.

[26] Cfr. G. SELLNER, *„Die Sterne haben mirs gesagt für Dich"*, cit., p. 251.

[27] B. BRENTANO, *Die Günderode*, cit., p. 148.

[28] Ivi, p. 95.

[29] M. L. WANDRUSZKA, *Orgoglio e misura*, cit., p. 23.

rapporto, mascolinizzando l'amica. E lo svela bene un passo famoso del romanzo, nel quale la deformazione androginica non coinvolge solo Günderrode ma, specularmente, anche la stessa Brentano. Richiamandosi sotterraneamente all'omoerotismo pedagogico del mondo greco attraverso l'esempio di Platone e Dione, Brentano proietta la relazione con Günderrode su un terreno spinoso: l'analogia Platone/Günderrode e Brentano/Dione veicola patentemente una forma censurata di entusiasmo (omo)erotico. Il codice erotico non vuol intaccare, tuttavia, l'autorità-Günderrode, mascolinizzata come «maestro» in questo e in molti altri passi del romanzo: attraverso l'incanto di un'*ars combinatoria* che sovverte specularmente anche il sesso biologico di colei che in Günderrode coglie il tratto anfibio, la stessa Bettine proietta il suo ruolo di devota discepola in una figura maschile (Dione). La relazione con Günderrode risulta così perfettamente bilanciata ora nella sua componente (omo)erotica, ora in quella pedagogica, e il bilanciamento viene garantito attraverso l'androginizzazione conseguente delle due parti in gioco:

> Du bist der *Platon* und Du bist dort auf die Burg verbannt, und ich bin Dein liebster Freund und Schüler *Dion*, wir lieben uns zärtlich und lassen das Leben füreinander, […] denn ich möcht nichts lieber, als mein Leben für Dich einsetzen. Es ist ein Glück – ein unermeßliches, zu großen Taten aufgefordert sein. Für meinen *Platon*, den großen Lehrer der Welt, den himmlischen Jünglingsgeist mit breiter Stirn und Brust, mit meinem Leben einstehen! Ja, so will ich Dich nennen künftig, *Platon*![30]

> Tu sei *Platone*, in esilio là sulla rocca, e io sono il tuo più caro amico e discepolo *Dione*, ci amiamo teneramente e daremmo la vita l'uno per l'altro […] poiché io non vorrei altro che spendere la mia vita per te. È una gioia incommensurabile quella di essere invitati a grandi azioni; impavida e a testa alta garantirei con la mia vita quella del mio *Platone*, il grande maestro del mondo, il celeste spirito di giovinetto! Sì, in futuro ti chiamerò *Platone*!

L'analogia maestro/discepolo, che costituisce l'asse principale della relazione tra le due amiche, si regge non solo sulla devota remissività di Bettine nei confronti dell'amica più adulta, ma anche, e diremmo soprattutto, sulla proiezione di un'identità maschile riferita a Günderrode. Anche altrove, nel corso del suo romanzo epistolare, Bettine Brentano idealizza la poetessa nel suo ruolo di puro «spirito», tendendo a demarcarne i tratti androgini o a mascolinizzarla. Descrivendo «spirito» («Geist») e «figura» («Gestalt») di Günderrode in un passo del romanzo, Brentano si concentra su elementi che accentuano il tratto 'virile' dell'amica, non trascurando, tuttavia, l'affascinante commistione di grazia femminile e forza intellettuale: gli occhi di Günderrode, «pieni di fuoco, ma anche tranquilli» sono «occhi della dèa Pallade» («Pallasaugen»), evidenziando con ciò la forza eroica dell'animo della poetessa; la fronte, «tenera e bianca come d'avorio» è al contempo segno di quella profondità di pensiero che ne rende forte lo spirito, «stark gewölbt und frei», ampia «come quella di Platone» («breit wie Platons Stirn»).[31] La «musa» Günderrode, una musa che illumina con il suo spirito il pensiero

[30] B. BRENTANO, *Die Günderode*, cit., p. 56.
[31] Ivi, p. 73.

dell'amica («Du strahlst mich an mit Deinem Geist, Du Muse»[32]), acquista nell'immaginario di Bettine i tratti maschili del «maestro», del «timoniere» («Steuermann»[33]), dell'autorità indiscussa alla quale affidare il proprio destino: «*Günderode*, ich wollt, Du wärst ein regierender Herr und ich Dein Kobold»[34] («*Günderode*, vorrei che tu fossi un signore che regna ed io il tuo coboldo»).

Sono soprattutto gli uomini, tuttavia, a dimostrare turbamento di fronte allo «spirito virile» dello *Stiftsfräulein*, non riuscendone a decrittare l'enigma: lo *spirito* maschile di Günderrode poco si conformava alla tenerezza attesa dalla sua natura femminile. Laddove Clemens Brentano, invasato da certa morbosità da erotomane, rivolge alla poetessa nelle sue prime lettere ardenti profferte, profanando con il suo consueto spirito demonico e fanciullesco l'*imago sacra* di Madonna proiettata sullo *Stiftsfräulein*,[35] Günderrode reagisce con certa orgogliosa laconicità, contrapponendo pensiero ad emotività, e raggelando l'entusiasmo perturbante dell'amico facendo appello non già alla 'decenza', che avrebbe invece svelato il conformismo della dilagante *pruderie* dalla quale l'autrice prende le distanze, bensì alla ragione.[36] Ancora più incisivamente, Friedrich Carl von Savigny, primo amore della poetessa, esprimeva in una lettera a Leonard Creuzer, nella quale chiedeva informazioni sulla nuova amica, perplessità su una natura chiaramente bifronte: «und kennen Sie vielleicht die Günderrode, Ich weiß nicht, ob ich über dieses Mädchen dem Gerücht glauben soll, nach welchem sie kokett oder prüd oder *ein starker männlicher Geist* sein müßte, oder ihren blauen Augen, in denen viel sanfte Weiblichkeit wohnt»[37] («Conosce Günderrode? Non so se devo credere alle dicerie sul conto di questa fanciulla, secondo le quali sarebbe civettuola o pudica o *un forte spirito virile*, oppure se debba credere ai suoi occhi nei quali alberga tanta tenera femminilità»).

Non desta meraviglia, pertanto, se alla pubblicazione di *Gedichte und Phantasien* (*Poesie e fantasie*), il volumetto con cui la poetessa entrò nella scena letteraria nel 1804, i contemporanei reagirono esprimendo perplessità di fronte alla spregiudicatezza di un'autrice (occultata per altro dietro lo pseudonimo androgino 'Tian') che verseggiava su temi eroici e filosofici. L'identità femminile di 'Tian' disorientò i recensenti, turbati

---

[32] Ivi, p. 119.

[33] In una lettera a Bettine, Günderrode dichiara la sua apprensione per gli eccessi d'entusiasmo, per l'«elettricità» della giovane amica, ed esprime il suo imbarazzo nel gestire il ruolo che questa le ha assegnato di maestro e guida: «weil ich Deine Strömungen kenne und oft von ihnen mitgerissen bin worden, und noch täglich empfinde ich Deinen gewaltigen Wellenschlag. Du bist die wilde Brandung, und ich bin kein guter Steuermann» («poiché io conosco le tue correnti impetuose e spesso da esse sono stata trascinata, e giornalmente sento l'urto delle tue onde. Tu sei la selvaggia risacca marina ed io non sono un buon timoniere», ivi p. 147).

[34] B. BRENTANO, *Die Günderrode*, cit., p. 71.

[35] Cfr. lettera di Clemens Brentano a Günderrode dell'aprile 1802, *Briefe*: 86-88. In una lettera alla sorella Gunda del gennaio 1803 Clemens Brentano confessa, per altro, con certo candore: «Die Jungfrau wie ich sie liebe und die mir unendliche Ehrfurcht erregt, die ich anbeten könnte und bei der ich unfähig bin, mir einen bloß sinnlichen Gedanken zu denken, ist mir nie erschienen als in Minnchen Günderrode» (*Briefe*: 92).

[36] Cfr. Lettera di Günderrode a Clemens Brentano, 19 maggio 1802, *Briefe*: 88-89.

[37] Lettera di Friedrich Carl von Savigny a Leonard Creuzer, 7 luglio 1800, *Briefe*: 70.

dalla forza intellettuale coniugata all'animo femminile; come ha bene osservato Gersdorff, «Günderrode fece irruzione in un campo di competenza esclusivamente maschile, occupandosi di filosofia, mitologia e poesia […] il fatto che i temi della poesia femminile, Dio, natura, madri, figli, fiori, non giocassero alcun ruolo nella sua poesia, provocò e irritò i critici letterari uomini»[38]. Come «enigma» vivente l'autrice fu salutata, per esempio, da un recensente del "Journal des Luxus und der Moden", che imbattutosi nella poetessa in un ballo in maschera ad Offenbach commentò così l'incontro: «Schüchtern, neugierig schlich sich die Pilgerin durch das Gedränge. Aber die Pilgerin dort gehört nicht zu den gewöhnlichen…in ihr wohnt eine höhere Ansicht des Lebens, Tian demaskiert sich; die sanften, blauen Augen sprechen ein unendlich zartes, liebendes Gemüt aus; und – *mir ein Rätsel* – das zarte Gemüt schafft Helden und Tyrannen mit mehr Glück als sanfte, weibliche Charaktere»[39] («Timida, curiosa la pellegrina si insinuava furtivamente tra la ressa. Ma quella pellegrina non fa parte della gente comune… in lei alberga una visione più alta della vita, Tian si toglie la maschera; i teneri occhi blu esprimono un animo infinitamente tenero e amorevole; e – *per me un enigma* – il tenero animo crea con maggior successo eroi e tiranni piuttosto che teneri caratteri femminili»). Come già nella lettera di Savigny, anche nella recensione emerge il contrasto tra forza spirituale e grazia naturale, un contrasto che ingenerò turbamento e perplessità. In una lettera del maggio 1804 l'amica Bettine Brentano riferisce a Günderrode i giudizi del fratello Clemens, ancora in dubbio circa l'identità dell'autrice di *Gedichte und Phantasien*. Clemens Brentano giudica molto positivamente forma e contenuti delle poesie e della prosa del volumetto e esprime la sua ammirazione per il genio di un autore che, se donna come opinato dalla sorella Bettine, avrebbe rappresentato nel contesto della coeva letteratura femminile un'eccezione di riguardo:

> unter andern schreibt mir Clemens: »Ich habe die Gedichte, welche Du von der Günderode glaubst, gelesen, in Entzücken gelesen, eine Menge Züge darin machen mir es glaublich daß sie von ihr sind, aber der hohe Ernst, der Tiefsinn, die wunderschöne Sprache, die Gehaltenheit, und vor allem die oft ganz klassische Kunstvorstellung haben mich zweifeln lassen. Wenn Du gewiß weißt, daß der >Franke in Aegypten< von ihr ist, so kann alles von ihr sein, denn dieser ist ein ganz vortreffliches Gedicht, kein Weib hat noch so geschrieben, denn empfunden«. […] Wieder sagt er an einem andern Ort: »daß es in seiner Art vortrefflich und als weibliches Produkt einzige Erscheinung sei«.[40]
>
> Tra gli altri Clemens mi scrive: «Ho letto le poesie che credi siano di Günderode, le ho lette in estasi, molti tratti mi fanno credere che siano sue, ma l'alta serietà, la malinconia, la lingua meravigliosa, la misura, e soprattutto la visione classica dell'arte mi hanno messo in dubbio. Se sai per certo che il <Franco in Egitto> è suo, allora tutto può essere suo, poiché si tratta di una poesia eccellente, nessuna donna ha scritto ancora così, né sentito così.» […] In un altro passaggio dice: «che nella sua forma è eccellente e come prodotto femminile una apparizione unica».

---

[38] D. GERSDORFF, *Die Erde ist mir Heimat nicht geworden*, cit., p. 139.
[39] Cit. in N. KOHLHAGEN, *»Sie schreiben wie ein Mann, Madame!«*, cit., p. 17.
[40] Lettera di Bettine Brentano a Günderrode, aprile 1804, in *Briefe*: 128-129.

E certamente come «apparizione unica» nel contesto della scrittura femminile il volumetto di Günderrode fu salutato non solo da Clemens Brentano. In una recensione del maggio 1804 su "Der Freimüthige oder Ernst und Scherz", la rivista dalla quale l'editore Kotzebue pontificava contro i romantici, un anonimo recensente[41] svela l'identità dell'autrice di *Gedichte und Phantasien*, che si era cautamente occultata dietro lo pseudonimo 'Tian'. Il recensente si lascia condizionare palesemente dall'identità femminile di 'Tian' e, pur nell'ammanto di qualche delicato complimento, si sente in diritto di rivolgere all'autrice qualche ammonimento. In modo del tutto conforme al generale scetticismo manifestato dall'universo maschile nei confronti dell'incipiente emancipazione editoriale del gentil sesso, l'anonimo recensente suggerisce all'autrice di rivolgersi in futuro a forme letterarie più consone al suo sesso, alla «sfera dell'intimo sentimento, della rappresentazione bella e delicata»:

> Möchte die Verfasserin doch die Bitte eines ihr unbekannten Freundes hören, der selbst ihr Daseyn erst durch ihr Werkchen kennen, aber sie auch innig schätzen lernte, und dem deswegen bangt, vor der Knechtschaft der sie sich ergeben will; möchte sie in Zukunft nur dem Guten und Schönen huldigen, […] möge sie sich nie gewaltsam heben, nie in die Tiefen einer finstern Mystik versinken, und lieber in der ihr eignen Sphäre des innigen Gefühls, der schönen und zarten Darstellung bleiben: die wird desto reizender dichten, je freier sie es thut.[42]

> Voglia però l'autrice dare ascolto alla preghiera di un amico a lei sconosciuto, anch'egli venuto a conoscenza della sua esistenza solo per il tramite del suo volumetto, ma che la stima profondamente e che perciò si preoccupa della schiavitù alla quale si è votata; voglia in futuro rendere omaggio solo al buono e al bello […] non si aderga mai con violenza, non affondi mai nelle profondità di un'oscura mistica, e resti piuttosto nella propria sfera dell'intimo sentimento, della rappresentazione bella e tenera: comporrà versi tanto più seducenti quanto più liberamente lo farà.

La recensione non lusingò Günderrode, che si dimostrò subito alquanto contrariata dal fatto che il recensente avesse svelato l'identità di Tian e non meno dalla «cattiveria»[43] allusa dietro l'apparente blandizia.[44] La posa del recensente che esorta l'autrice a verseggiare senza ricorrere alla forza dei toni, a non toccare i massimi sistemi, a restare confinata nell'espressione di sentimenti delicati e intimi, più consoni all'*habitus*

---

[41] Günderrode venne a conoscenza dopo dell'identità del recensente, un oscuro signor Engelmann Hofmeister. Cfr. *Briefe*: 141.

[42] Recensione di anonimo in: "Der Freimüthige oder Ernst und Scherz", 15 aprile 1804, Nr. 97, p. 385. Cfr. *SW* III: 61.

[43] In una lettera a Savigny (31 maggio 1804) Günderrode scrive: «Im Freimüthigen steht eine Rezension die ich Euch hier, der Schlechtigkeit wegen, mischicke» («Nel *Freimüthig* c'è una recensione che qui vi mando per la sua cattiveria»), *Briefe*: 141.

[44] Non mancarono nemmeno recensioni benevole, come quella di Christian Nees sulla "Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung" del 9 luglio 1804 (cfr. *SW* III: 64), appoggiata dallo stesso Goethe, che in risposta al redattore Eichstädt scrive: «Diese Gedichte sind wirklich eine seltsame Erscheinung und die Rezension brauchbar» («Queste poesie sono realmente una singolare apparizione e la recensione è utile»), cfr. J.W. GOETHE, lettera a Carl Eichstädt, 28 aprile 1804, *WA* IV, 17, p. 131.

femminile, rivela ancora una volta la diffidenza generale di fronte ad una autrice 'sconfinata' in campi di competenza dell'universo maschile: nelle sfere intellettuali, filosofiche eroiche. Sebbene Clemens Brentano demistifichi in una lettera a Günderrode le argomentazioni della recensione sopracitata, considerandole espressioni offensive di «un uomo senza autorità», al quale rimprovera la mancanza di cavalleria nell'avere svelato l'identità di Tian, anch'egli non manca tuttavia di criticare la profondità intellettuale dei testi del volumetto, esortando l'amica a «passare dalla grigia riflessione alla variegata e viva rappresentazione»[45]. Con ciò, Brentano procede sulla stessa linea dell'anonimo recensente, ovvero individua il punto debole del volumetto günderrodiano nella presunzione da parte dell'autrice di trattare temi di pertinenza dell'autorialità maschile. Nella «fluttuazione» tra mascolinità (il regno della filosofia, dello spirito e dell'eroismo) e femminilità (il regno del sentimento, dell'introspezione, della rappresentazione delicata) Brentano riconosce l'ambiguità dell'autrice esordiente: «das Einzige, was man der ganzen Sammlung Böses vorwerfen könnte, wäre, daß Sie zwischen dem Männlichen und Weiblichen schweben»[46] («l'unico rimprovero che si potrebbe fare all'intera raccolta sarebbe che Lei fluttua tra il maschile e il femminile»). La risposta di Günderrode alla lettera di Brentano è significativa. Con la decisione di pubblicare le sue opere, l'autrice rivendica il diritto di abbattere la «barriera» che separa sé dal mondo, ovvero di conferire libertà alla «sensibilità interiore» in qualunque forma essa voglia erompere, senza timore di misurarsi con i modelli eccellenti (maschili) della letteratura contemporanea:

> Wie ich auf den Gedanken gekommen bin, meine Gedichte drucken zu lassen, wollen Sie wissen? Ich habe stets eine dunkle Neigung dazu gehabt, warum und wozu frage ich mich selten; […] leicht und unwissend, was ich tat, habe ich so die Schranke zerbrochen, die mein innerstes Gemüt von der Welt schied; und noch hab ich es nicht bereut, denn immer neu und lebendig ist die Sehnsucht in mir, mein Leben in einer bleibenden Form auszusprechen, in einer Gestalt, die würdig sei, zu den Vortrefflichsten hinzutreten, sie zu grüßen und Gemeinschaft mit ihnen zu haben. Ja, nach dieser Gemeinschaft hat mit stets gelüstet, dies ist die Kirche, nach der mein Geist wallfahret auf Erde.[47]

> Vuole sapere come mi sia venuto in mente di far pubblicare le mie poesie? Ho sempre avuto un'oscura propensione a farlo, e raramente mi chiedo perché e a qual fine; […] facilmente e ignara di ciò che facevo, ho così abbattuto la barriera che separava il mio più intimo sentire dal mondo; e ancora non me ne pento, poiché sempre vivo è stato in me l'anelito ad esprimere la mia vita in una forma durevole, in un aspetto che fosse degno per incedere tra gli eccellenti, per salutarli e far comunione con loro. Sì, ho sempre avuto il desiderio di questa comunione, questa è la chiesa verso la quale il mio spirito peregrina sulla terra.

[45] Lettera di Clemens Brentano a Günderrode, 2 giugno 1804, *Briefe*: 144.
[46] *Ibidem*
[47] Lettera di Günderrode a Clemens Brentano, 10 giugno 1804, *Briefe*: 151.

Per «entrare in comunione» con gli spiriti eccellenti della sua epoca, Günderrode ricorre, sin dagli inizi del suo apprendistato letterario,[48] ad una delle tante «strategie sovversive»[49] impiegate dalle scrittrici per avere più facile accesso all'editoria, ovvero all'impiego di uno pseudonimo che ne mascherasse l'identità femminile. Contrariamente a molte autrici sue contemporanee ricorse a pseudonimi maschili o all'anonimato per la pubblicazione delle loro opere, Günderrode occulta la propria identità dietro pseudonimi neutri, squisitamente androginici, come 'Tian' e poi 'Jon'. Lo pseudonimo 'Tian' non può dirsi maschile, traducendo piuttosto l'identità di un enigmatico *neutrum*. Il travestimento anfibio è sfruttato per camuffare l'originalità di una donna intenzionata ad occuparsi di temi riservati al dominio degli uomini.[50] Per mezzo di esso Günderrode si posiziona in una sorta di limbo soggettivo, tra il maschile e il femminile e nella mistione di entrambi, nell'androginia appunto.[51] Ad avvallare l'intenzionalità di un occultamento in un *neutrum* che vuol configurarsi come totalità vengono a testimonianza le parole annotate dall'autrice nel suo *Studienbuch*, laddove segnala che per i Cinesi Tian («Tien») rappresenta «das Ganze, oder das höchste Wesen»[52] («La totalità o l'essere più alto»). Come osserva efficacemente Görner, ricorrendo allo pseudonimo 'Tian', Günderrode «rivendicò per sé il diritto di oscillare spiritualmente tra il maschile e il femminile. 'Tian' non era solo uno pseudonimo che le rese possibile la pubblicazione delle sue poesie nel regno maschile della pubblicistica; Tian suonava già come il nome di questa *oscillazione*»[53].

Non si può concordare, perciò, con Hollmer quando riconduce ad una «ironica costruzione dell'io sul retroscena della poetica romantica»[54] il camuffamento di identità dell'autrice e il suo anelito, espresso più volte nelle lettere (come vedremo in seguito), di

---

[48] Le opere che Günderrode pubblica in vita costituiscono un *corpus* esiguo (il lascito, invece, ha restituito un numero consistente di frammenti drammatici, poesie, prosa, oltre al ciclo di *Melete* che la poetessa non riuscì a pubblicare in vita). La poetessa pubblicò in vita: *Gedichte und Phantasien* (Frankfurt a. M. 1804); *Poetische Fragmente von Tian* (Frankfurt a. M. 1805); *Uhdola, in zwei Acten. Von Tian – Magie und Schicksal, in drei Acten. Von Demselben* (in *Studien*, hrsg. von C. Daub und F. Creuzer, Bd. I, Heidelberg 1805, pp. 363-401 e 403-461); *Geschichte eines Braminen* (in *Herbsttage*, hrsg. von Sophie La Roche, Leipig 1805, pp. 24-47); *Nikator. Eine dramatische Skizze in drei Akten von Tian* (in "Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet", Frankfurt a. M. 1806, pp. 85-120).

[49] Cfr. B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 61; S. KORD, *Sich einen Namen machen,* cit., p. 30.

[50] M. HILLE, *Karoline von Günderrode*, Hamburg 1999, p. 83. Cfr. anche M. GERHARDT, *Stimmen und Rhytmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde*, Darmstadt 1986, p. 30: «Tabu, in die Literatur einzutreten, betrifft um 1800 alle Frauen und keinen Mann. […] Literatur als Kunst, als ein vom Leben abgehobenes, ins Metaphysische entrücktes Werk, bleibt ein Tabu».

[51] G. BRAMDSTETTER (*„Die Welt mit lachendem Mut umwälzen" – Frauen im Umkreis der Heidelberger Romantik*, in *Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800*, hrsg. von F. Strack, Stuttgart 1987, pp. 282-300, qui p. 291) propone un'etimologia diversa: secondo la sua lettura *Tian* ricorda una divinità celtica femminile (Tiana). Per quanto seducente, questa etimologia ignorerebbe il passo dello *Studienbuch*, che riteniamo sia più attendibile.

[52] K. V. GÜNDERRODE, *Studienbuch*, *SW* II: 414.

[53] R. GÖRNER, *Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen*, Tübingen 1996, p. 73.

[54] H. HOLLMER, *"Warum ward ich kein Mann!". Karoline von Günderrodes "ironische" Weiblichkeit,* in *Identitäten. Erfahrungen und Fiktionen um 1800,* hrsg. von G. Fink, Frankfurt a. M. 2004, p. 345.

sopprimere i confini tra i generi e di qualificarsi come io-androgino. Nella sua *Introduzione a Annette von Droste-Hülshoff,* Ricarda Huch formulerà più tardi alcune limpide considerazioni sul genio androgino, scrivendo: «Die Musen gehören zu den himmlischen Gestalten, die Mann und Weib nicht kennen; der einzige Maßstab für einen Künstler ist die Kunst, nicht Nationalität oder Geschlecht oder Konfession oder Stand. Geschlecht kann es schon deswegen nicht sein, weil jeder Dichter androgyn ist, es gibt keinen, der nicht Männliches und Weibliches in sich vereinigte»[55] («Le muse appartengono alle forme celesti, che non conoscono uomo o donna; l'unico criterio di giudizio per un artista è l'arte, non la nazionalità o il sesso o la confessione o lo stato sociale. E non può essere il sesso proprio per il fatto che ogni poeta è androgino e non ve n'è alcuno che non riunisca in sé mascolinità e femminilità»). In un foglio del lascito di Günderrode, poco importa se il contenuto sia germinato dalle speculazioni dell'autrice o se esso sia semplicemente l'estratto di qualche lettura,[56] rinveniamo alcune incisive argomentazioni sull'androginia dell'artista che si appianano sulle corde della sopracitata considerazione di Huch. Quale «Mittelnatur» («natura di mezzo») tra uomo e donna, l'artista è per sua essenza androgino, fluttuando tra mascolinità e femminilità; il compito più alto dell'arte («der Gipfel der Kunst»), di conseguenza, è quello di rappresentare la «Mischung» tra i due sessi, onde ottenere l'idea dell'umano come totalità («ein Ganzes»):

> so wie Mann u Weib getrennt beide nur Räpresentanten einer Kraft des Weltalls u jedes einzel nur eine halbe Erscheinung der Menschheit ausdrükken, so stellen beide vereint ein Ganzes im Leben wie in der Kunst dar – Alle Künstler sind gewissermaßen Mittelnaturen schwanken zwischen Mann u Weib […] Pallas mit der Lanze u dem Helm, geht schon mehr in die Männlichkeit hinüber, Bachus, Juno u Apoll, haben alle keinen reinen Geschlechts Karakter sondern sie sind von jenen wundersamen Gebilden wo Mann u Weib in einander verschmelzen ohne daß eines dem andern Eintrag thut. Sie fassen beide Geschlechter u erinnern an ein Ganzes – an den Gipfel der Kunst. In der Poesie stehn die Töchter großer Helden die heroischen Frauen Elektre, Antighone, Dejanaira in dieselbe Ordnung in ihnen liegt eine Mischung von Männlicher Kraft und Weiblicher Grazie u so sind sie der Gipfel der Kunst u die Bewunderung der Welt; sie wissen zart zu leben wie Frauen u kühn zu sterben wie Männer.[57]

> come uomo e donna separatamente sono rappresentanti solo di una forza dell'universo e singolarmente esprimono solo mezza manifestazione dell'umanità, così quando sono uniti rappresentano un intero nella vita come nell'arte. Tutti gli artisti sono in un certo senso nature di mezzo, oscillano tra l'uomo e la donna. […] Pallade con la lancia e l'elmo sconfina più nella mascolinità, Bacco, Giunone e Apollo sono tutti privi di un carattere sessuale preciso, e fanno parte di quelle meravigliose opere nelle quali uomo e donna si fondono l'uno con l'altra, senza

[55] R. HUCH, *Einleitung zu Annette von Droste-Hülshoff,* in *Gesammelte Werke,* hrsg. von W. Emrich, Köln 1966 ss., Bd. VI, pp. 857-882, qui p. 881.

[56] Il pezzo al quale ci riferiamo è catalogato nell'edizione di W. Morgenthaler tra il materiale «Zweifelhaftes» al Nr. 90 (*Jede Blüthe in der Natur, SW* I: 469). Le edizioni precedenti, nonché la critica, non hanno espresso dubbi, considerando il pezzo appartenente all'autrice. Morgenthaler non esclude che il contenuto sia dell'autrice, evidenzia tuttavia che la grafia del foglio non è sua. Cfr. *SW* III: 275 e 294.

[57] K. V. GÜNDERRODE, *Jede Blüthe in der Natur*, *SW* I: 469.

> che l'uno comprometta l'altro. Riassumono entrambi i sessi e ricordano la totalità – il culmine dell'arte. In poesia, le figlie di grandi eroi, le figure eroiche di Elettra, Antigone, Deianira stanno nello stesso ordine, in loro vi è una mescolanza di forza maschile e grazia femminile, ed in tal modo costituiscono il culmine dell'arte e l'ammirazione del mondo; sanno vivere teneramente come donne e come uomini morire audacemente.

Günderrode oscilla incessantemente tra la «tenerezza» di sentimenti femminili e l'«audacia» di una spiritualità fortemente virile. Lo «spirito filosofico» dell'autrice, secondo la seducente lettura di Christa Wolf, garantisce a Günderrode una piena emancipazione sotto il profilo intellettuale, nonché una consapevole rivendicazione di «autocoscienza soggettiva» non asservita alle strettoie dei ruoli imposti alla femminilità borghese[58] del suo tempo; autocoscienza destinata però a istituire una barriera, sotto ilprofilo erotico, tra sé e l'universo maschile, come dimostrano non solo le lettere agli amati Savigny e Creuzer, ma anche gli epiloghi infelici delle due storie d'amore.[59]

2. SCHIZOFASIA ANDROGINICA NELLE LETTERE D'AMORE DI GÜNDERRODE.

Sono soprattutto le lettere agli amati Friedrich Carl von Savigny e Friedrich Creuzer a denunciare la «fluttuazione» androginica di Günderrode, configurando proprio in grazia di tale fluttuazione quel «perfetto bilanciamento di maschile e femminile nella psiche umana» che assurge a contrassegno autentico dell'io androgino.[60] Per motivazioni diverse, come vedremo, Günderrode maschera nel dialogo epistolare con i due corrispondenti la propria femminilità e si impone nel ruolo maschile dell'«amico» («der Freund»). La schizofasia androginica nelle lettere di Günderrode si fa insistente, paradossalmente, laddove, convenzionalmente, la donna dovrebbe qualificarsi in primo luogo come donna, ovvero prestarsi al *lusus* erotico della civetteria, della tenerezza e di tutti i *topoi* connessi allo stereotipato dialogo epistolare tra amanti. Tuttavia, questa «presa di distanza dal proprio sesso biologico»[61] tradisce non già la volontà di una sovversione dei ruoli, o il semplice travestimento, bensì una più che studiata strategia epistolare, attraverso la quale la poetessa può ri-configurare la propria identità in termini di totalità, di io-assoluto: nel gioco sghembo tra femminilità e mascolinità, l'io-androgino si profila come un *neutrum utrumque*, non patente la polarità tra *animus* e *anima*. Nel tentativo di ricongiungere le due anime in lotta, di saturare ogni

---

[58] Cfr. CH. WOLF, *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode. Ein Entwurf,* in *Karoline von Günderrode. Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*, hrsg. von Ch. Wolf, Frankfurt a. M. 1981, pp. 21 ss.

[59] Cfr. ivi, p. 19: «Sie will vereinen, was unvereinbar ist: von einem Manne geliebt werden und ein Werk hervorbringen, das sich an absoluten Maßstäben orientiert. Die Frau eines Mannes und Dichterin sein; eine Familie gründen und versorgen und mit eignen kühnen Produktionen in die Öffentlichkeit gehen – unlebbare Wünsche. Drei Männer haben in ihrem Leben eine Rolle gespielt: Savigny, Clemens Brentano, Friedrich Creuzer – drei Varianten der gleichen Erfahrung: was sie begehrt ist unmöglich».

[60] D. HOEVELER, *Romantic Androgyny. The Women within*, London 1990, p. 4.

[61] H. HOLLMER, *"Warum ward ich kein Mann!". Karoline von Günderrodes "ironische" Weiblichkeit,* in *Identitäten. Erfahrungen und Fiktionen um 1800,* hrsg. von G. Fink, Frankfurt a. M. 2004, p. 345.

opposizione, di riqualificare una pienezza avvertita come essenziale, l'io epistolare di Günderrode si conforma al registro canoro di entrambi i generi, ora uomo ora donna, né l'uno né l'altro. La lettera acquista pertanto il valore di un campo franco, nel quale è lasciato libero sfogo alle sollecitazioni delle due istanze. Di conseguenza, il segno espressivo risulterà infestato dalla pressione di una doppia complementarietà e si tradurrà in pura schizofasia androginica. Nel dialogo epistolare di Günderrode agli amati «narcisismo ed ermafroditimo si congiungono»[62], il referente assurge, infatti, a specchio di un'identità che Günderrode vuole offrire come potenziata: costruendo, dietro il paravento della disinvoltura, un'istanza soggettiva «estetica»[63]. Con lo scopo di dissolvere le dilaceranti opposizioni della sua anima, la poetessa ricorre al travestimento dell'«amico» per qualificarsi come io-totale, per annullare, in un certo senso, ora ogni distanza tra sé e il referente maschile, ora, più palesemente, le contraddizioni della sua anima. Alcuni passi delle lettere[64] agli amati Savigny e Creuzer delucideranno in modo inequivocabile tale processo.

Nell'estate del 1799, ospite a Lengfeld dell'amica Leonhardi, Karoline fa la conoscenza di Friedrich Karl von Savigny, il suo primo amore. Le stazioni dell'innamoramento tra i due, testimoniate dalle lettere, seguono un canovaccio canonico: si riconoscono simili, provano tenerezza l'uno per l'altra, patiscono la mancanza, vivono con ansia l'attesa di un nuovo incontro. Ma già confessando il suo innamoramento per Savigny all'amica Karoline von Barkhaus, Günderrode esprime, non certo per *pruderie*, l'intima contraddizione che attanaglia il suo essere. Il «cuore», con il quale sintetizza l'emozionalità femminile, la invoglia all'esultanza per la scoperta del nuovo sentimento, la «ragione», invece, la severa censura della sua coscienza maschile, la induce a chiedere all'amica di bruciare la lettera:

> Schon beim ersten Anblick machte Savigny einen tiefen Eindruck auf mich, ich suchte es mir zu verbergen und überredete mich, es sei bloß Teilnahme an dem sanften Schmerz, den sein ganzes Wesen ausdrückt, aber bald, sehr bald belehrte mich die zunehmende Stärke meines Gefühls, daß es Leidenschaft sei, was ich fühlte. […]

---

[62] A. MEYER-SCHUBERT, *Mutterschoßsehnsucht und Geburtsverweigerung: zu Schellings frühe r Philosophie und dem frühromantischen Salondenken*, Wien 1992, p. 152.

[63] Sulla soggettività estetica nell'epistolografia romantica cfr. K. H. BOHRER, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München 1987.

[64] La parabola delle edizioni che raccolgono le lettere Günderrode si descrive a passi misurati. Le edizioni di fine Ottocento a cura di L. GEIGER (*Karoline von Günderrode und ihre Freunde*, Stuttgart 1895), E. ROHDE (*Friedrich Creuzer und Karoline von Günderrode. Briefe und Dichtungen*, Heidelberg 1896) e K. PREISEDANZ (*Die Liebe der Günderrode. Friedrich Creuzers Briefe an Karoline von Günderrode*, München 1912) curavano solo un aspetto della corrispondenza günderrodiana, ovvero la relazione epistolare con Friedrich Creuzer. Il contributo rilevante di M. PREITZ (*Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt: 1. Briefe von Lisette und Gottfried Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden*, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 1962, pp. 208-306. Dello stesso: *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt: 2. Karoline von Günderrodes Briefwechsel mit Friedrich Karl und Gunda von Savigny*, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 1964, pp. 185-235) e CH. WOLF (*Der Schatten eines Traumes*, cit.) è seguito dall'edizione di B. WEIßENBORN (*Die Briefe der Günderrode*, cit.) che, sebbene a tutt'oggi si offra come la più completa, non si qualifica come edizione critica.

> Zürnen mögte ich mir selbst, daß sich mein Herz so schnell an einen Mann hingab, dem ich wahrscheinlich ganz gleichgültig bin. […] Ich weiß nicht, wie Sie mein vielleicht voreiliges Zutrauen aufnehmen werden, denn ich habe bei diesem Schritt nicht meine Vernunft, nur mein Herz […] gefragt. […] Ich bitte, verbrennen Sie diesen Brief.[65]

> Già al primo sguardo Savigny destò in me una profonda impressione, cercavo di nascondere a me stessa la cosa e mi persuadevo che si trattava soltanto di compartecipazione al lieve dolore espresso da tutto il suo essere; ma presto, molto presto, la forza crescente del mio sentimento mi convinse del contrario, ovvero che fosse passione ciò che provavo. […] Vorrei arrabbiarmi con me stessa, per il fatto che il mio cuore si è donato così presto ad un uomo, al quale io probabilmente sono indifferente. […] Non so come Lei considererà la mia forse troppo precipitosa manifestazione di fiducia, perché facendo questo passo non ho chiesto alla mia ragione, ma solo al mio cuore. […] La prego, bruci questa lettera.

Esultanza ed abnegazione contraddistinguono, infatti, i toni epistolari di Günderrode nelle prime stazioni della storia d'amore con Savigny: all'incontenibile entusiasmo («ich liebe, wünsche, glaube, hoffe wieder, vielleicht stärker als jemals»[66], «amo, desidero, credo, spero di nuovo, forse mai in modo così forte»), fanno da controcanto i timbri elegiaci con i quali esprime la consapevolezza di non essere un 'buon partito' per l'ottimo Savigny («ich fühle es nur zu sehr, wie weit ich von dem Ideal entfernt bin, daß sich ein S. erträumen kann […] ; gewiß wird er ein Mädchen finden, das seiner Liebe würdiger ist als ich, und beinahe liebe ich ihn zu sehr […] um zu wünschen, er möchte sein Ideal nicht finden»[67], «sento solo quanto io sia lontana da quell'ideale che un S.[avigny] può sognare […] sicuramente troverà una ragazza più degna del suo amore di quanto lo sia io, e quasi lo amo troppo […] per non augurargli di trovare il suo ideale»). Günderrode, infatti, non si presentava come un buon partito per il ricchissimo Savigny, stante le sue condizioni economiche disagiate. Di lì a poco dalla loro conoscenza, Savigny fu introdotto dall'amico Clemens Brentano nella sua ricca casa francofortese: conobbe Gunda, sorella di Clemens e amica di Karoline, che sposerà nel 1803. Durante il fidanzamento con Gunda e poi negli anni del matrimonio, Savigny e Karoline continuano la loro corrispondenza epistolare.

Sono proprio le lettere scritte a Savigny dopo il fidanzamento con Gunda a svelare la schizofasia androginica di Günderrode: la poetessa neutralizza la sua femminilità, un espediente con il quale, si comprende da sé, occulta l'orgoglio e il dolore di un amore ferito. Dietro la maschera dell'*amico* Günderrode cela, chiaramente, la sua delusione femminile. Orgoglio virile e femminilità lesa si compattano nell'assunzione di un contegno androginico nelle lettere all'amato irraggiungibile. Sembra che la Günderrode non trovi mezzo più efficace per salvare l'orgoglio femminile che castrarsi agli occhi dell'uomo amato, presentandosi come *amico* o come *sorella*, ruoli in egual modo neutri, e sperando di salvaguardare in tal modo la corrispondenza con Savigny su un terreno non compromettente:

---

[65] Lettera di Günderrode a Karoline von Barkhaus, 4 luglio 1799, *Briefe*: 49-50.
[66] Lettera di Günderrode a Karoline von Barkhaus, 10 luglio 1799, *Briefe:* 52.
[67] *Ibidem*

> Gunda behauptet, ich habe eine kleine Leidenschaft für Sie, sie schreibt es Ihnen auch, aber es ist nicht, gewiß nicht; wenn Sie mich kennten, würden Sie wissen, daß es nicht sein kann, aber Sie kennen mich nicht, es ist Ihnen vielleicht gleichgültig, wie ich bin, was ich sein kann und was nicht, und doch habe ich den Mut zu hoffen, ja, ich weiß es gewiß, ich werde Ihnen einst angehören wie ein Freund oder wie eine Schwester[68].
>
> Gunda crede che io abbia una piccola passione per Lei, glielo scrive pure, ma non è così, glielo assicuro. Se Lei mi conoscesse, saprebbe che non può essere, ma Lei non mi conosce e Le è forse indifferente come io sono, cosa io posso essere e cosa no. Ho tuttavia il coraggio di sperare, sì lo so per certo, che Le apparterò come un amico o come una sorella.

Dietro l'*amico*, e Savigny ne è consapevole, si occultano passioni femminili contenute, represse attraverso il ricorso alla maschera:

> daß die Natur uns zu Freunden bestimmt hat, es muß wohl wahr sein, es ist mir vor einigen Tagen recht klar geworden […] Mit so ruhiger Freude als jetzt, da ich weiß, was wir uns sein sollen, habe ich noch nie an Sie gedacht [...] Ich werde Ihnen angehören wie ein Freund. [...] Vergessen Sie nur nicht, lieber Savigny, daß ich nun Ihr Freund bin, denn es macht mich gar zu froh.[69]
>
> Che la natura ci abbia reso amici, deve essere certamente vero e da qualche giorno mi è risultato perfettamente chiaro. […] Non ho mai pensato a Lei con una gioia così serena come ora, perché so cosa dobbiamo essere l'uno per l'altro […] Le apparterrò come un amico […] Non dimentichi, caro Savigny, che io ora sono il Suo amico, perché questo mi rende proprio felice.

Le citazioni potrebbero continuare, giacché tutta la corrispondenza si innesta sullo sdoppiamento della personalità e la lettera segue la fluttuazione androginica di chi scrive. Attraverso l'occultamento della propria femminilità Günderrode può continuare a scrivere all'amico-amato anche a matrimonio avvenuto con Gunda, senza correre il rischio di ferire la sensibilità dell'amica. Accanto all'indubbia cautela nei confronti di Gunda e all'occultamento per castrazione di fronte ad un amato che non ama, vi è un ulteriore aspetto da considerare. Il ricorso ad un ruolo maschile non indica *ipso facto* l'intenzione di una mascherata, di un rassicurante travestimento garante dell'occultazione di sentimenti femminili. Con il ruolo dell'*amico* Günderrode cerca di spostare la corrispondenza con l'amico-amato Savigny sul terreno della parità, riconducendo l'amore impossibile a *Seelenverwandschaft*, ad affinità elettiva tra anime. Se i corpi non possono congiungersi, se l'amore resterà per sempre inappagato, il travestimento diventa un esorcismo che coinvolge un fantasmagorico processo mimetico nel quale la donna si identifica nel sesso contrario, risoluta nel realizzare con ciò una *filia* con l'amato che nessun'altra donna potrebbe sostenere: affinché le due anime si tocchino Günderrode deve essere come colui al quale si rivolge, un uomo. Savigny, dal canto suo,

[68] Lettera di Günderrode a Friedrich Carl von Savigny, luglio 1803, *Briefe*: 102.
[69] Lettera di Günderrode a Friedrich Karl von Savigny, 15 dicembre 1803, *Briefe*: 110.

si dimostra consapevole del processo mimetico dell'amica se le scrive ironicamente, quasi a smascherare un ruolo inscenato, in questi termini:

> Aber im Ernst, lieber Freund, haben Sie es denn rein vergessen, daß ich auch einigen Teil an Ihnen habe und daß Sie ganz unser sein wollten? [...] Ei, Günderrödchen, wo bleibt denn die berühmte Seelenverwandtschaft zwischen uns beiden?[70]

> Ma in tutta serietà, caro amico, ha veramente dimenticato che anche io sono parte di Lei in qualche misura e che Lei voleva essere completamente nostra? […] Ahi, Günderrödchen, dove è rimasta la famosa affinità elettiva delle anime tra noi due?

Nonostante il numero delle lettere a Friedrich Creuzer sia esiguo, anche nella corrispondenza con l'amato fatale Günderrode si piega nuovamente al ruolo maschile. L'amore per il filologo heidelberghense offre scenari non meno tormentati: al tempo del loro incontro Creuzer era legato dal vincolo coniugale dal quale, dopo alterne vicende che sospesero in equilibrio precario l'amata-amante Günderrode, non si scioglierà, decidendo, con esiti tragici per la poetessa, di salvaguardare il suo ruolo borghese di marito e docente universitario. Le lettere di Günderrode a Creuzer costituiscono un *corpus* assai ridotto; dalle lettere di Creuzer, al contrario più numerose, apprendiamo che le lettere della poetessa venivano distrutte dopo la lettura. Anche nelle lettere a Creuzer Günderrode ricorre al travestimento dell'*amico*, questa volta però con precise finalità strategiche. Appresa la relazione tra il marito e Günderrode, la moglie di Creuzer intercettava le lettere inviate e ricevute dal consorte: i due amanti ricorrevano pertanto a diversi stratagemmi: al travestimento dell'*amico*, per esempio, o all'uso di un linguaggio cifrato affidato alla scrittura greca che la moglie del filologo non intendeva[71].

A differenza delle lettere a Savigny, nelle quali *l'amico* è un baluardo per neutralizzare un amore non ricambiato, nelle lettere a Creuzer la poetessa riversa sull'*amico* tutte le intensità dei suoi sentimenti. La scrittura soffre pertanto la schizofasia dello sdoppiamento, in quanto Günderrode non personifica l'*amico* il suo io con, ma lo proietta al di fuori, come figura dissociata dalla sua identità. Di conseguenza, la scrittrice appronta nelle sue lettere una dettagliata analisi dei sentimenti che, e qui sta il perturbante, osserva e analizza *ex esterno*. In tal modo le rivelazioni d'amore a Creuzer si qualificano come un'analisi tratteggiata con lucidità. La schizotimia della mascherata si rivela laddove i sentimenti descritti sono indicati come appartenenti ad un *amico* di sesso maschile, mentre le intensità restano chiaramente femminili:

> Der Freund war eben hier, er sagte, oft schon hätte er Ihnen schreiben wollen, aber es sei ihm unbehaglich, [...] Ich versichere, er ist Ihnen ganz ergeben. Sagen Sie mir, wie haben Sie ihn so gewonnen? Was sein übriges Leben betrifft, so merke ich immer mehr, daß seine heroische Seele sich immer mehr in Liebesweichheit und Liebessehnen aufgelöst hat[72].

---

[70] Lettera di Friedrich Karl von Savigny a Günderrode, 8 febbraio 1804, *Briefe*: 118.
[71] Le lettere con crittografia greca non sono pervenute.
[72] Lettera di Günderrode a Friedrich Creuzer, 27 aprile 1805, *Briefe*: 216.

> L'amico è stato appena qui, disse che spesso avrebbe voluto scriverLe, ma gli creava disagio. […] Le assicuro che Le è completamente devoto. Mi dica, come ha potuto conquistarlo così? Per ciò che riguarda il resto della sua vita, vado osservando che la sua anima eroica si è sciolta sempre più in tenerezza e nostalgia d'amore.

L'«anima eroica», che bene corrispondeva all'identità reale della scrivente, si dichiara sopraffatta dal conquistatore Creuzer. Günderrode riassume in termini bellici la relazione con l'uomo amato: «conquista», «anima eroica» appartengono ad un campo semantico virile, nel quale la donna può addentrarsi solo travestendo la sua identità. La distopia non suona perturbante se si legge il passo letteralmente, se si attribuiscono tutti i sentimenti espressi ad un io maschile estraneo, ad un *amico*. La schizofasia emerge, invece, considerando che dietro l'«er» si occulta il cuore di una donna e che i sentimenti così dettagliatamente analizzati sono quelli della stessa persona che li analizza. Attraverso «due voci» si esprime Günderrode nelle sue lettere e le due voci, anche se congiunte, non riuscirebbero a delineare un profilo coeso di donna o di uomo, ma quello di un essere ibrido: le «due voci» appartengono ad un *es* (das Günderrodchen) e ad un *er* (der Freund)[73], ad un neutro, ad un soggetto femminile che si configura come maschile.

Che Günderrode si pieghi agevolmente al ricorso ad un'identità maschile per estrinsecare con chiarezza i suoi sentimenti, anche quando non è necessario, lo dimostra una lettera che risale al periodo felice della relazione con Creuzer. La lettera in questione risale al 1805, anno nel quale la moglie del filologo aveva accettato la relazione tra i due e ceduto alle richieste di separazione (che poi non avverrà). Durante questa fase aurea della loro relazione, gli amanti potrebbero comunicare senza il ricorso a travestimenti, Günderrode indossa invece ancora una volta la maschera dell'*amico*, dimostrando che la maschera è parte ormai del suo vero volto:

> Der Freund hat mir gesagt, wenn dieser Krieg ihm und seinen Wünschen gefährlich werden sollte, so wollte er [...] entlaufen und bei Ihnen Bedienter werden, wegjagen können Sie ihn doch nicht, [...] wollen Sie ihn aber alsdann der öffentlichen Meinung wegen nicht aufnehmen, so wolle er den Tod suchen, doch was brauche ich das zu schreiben, bei allem, was er sagt, ist immer hauptsächlich zu merken, wie er Ihnen von ganzer Seele ergeben ist.[74]

> L'amico mi ha detto che se questa guerra dovesse diventare pericolosa per lui e per i suoi desideri, vuole fuggire e diventare Suo servitore, cacciarlo Lei non può […]Se Lei poi per l'opinione pubblica non vuole accoglierlo, lui cercherà la morte. Ma quello che mi premeva scrivere è che in tutto ciò che lui dice va sempre osservato soprattutto quanto Le sia devoto con tutta l'anima.

Anche qui ritorna l'identificazione con un'identità maschile sopraffatta dalla forza dell'amato: l'*amico* è un devoto servitore, pronto ad uccidersi se il suo signore non gli riserverà un umile posto al suo fianco. In questa piena corrispondenza, ormai divenuta

[73] K. BEHRENS (Hg.), *Frauenbriefe der Romantik*, Frankfurt a.M. 1981, p. 436.
[74] Lettera di Günderrode a Friedrich Creuzer, 15 settembre 1805, *Briefe*: 240.

identificazione totale con l'amato, tanto da assumerne i requisiti sessuali, Günderrode evoca il mito androginico di una perduta età dell'oro, nella quale le anime di amato e amante si ritrovano nello stesso corpo:

> Der Freund war eben bei mir, er war sehr lebendig und ein ungewöhnlich Rot brannte auf seiner Wange, er sagte er habe im Morgenschlummer von Eusebio geträumt, wie er ganz mit ihm vereint gewesen und mit ihm durch reizende Täler und waldige Hügel gewandelt sei in seliger Liebe und Freiheit[75].

> L'amico è stato appena da me, era molto vivace e un colorito straordinariamente rosso bruciava sulla sua guancia. Disse che nel sopore mattutino aveva sognato Eusebio, unito con lui interamente mentre andava camminando per valli incantevoli e colline boschive in sereno amore e libertà.

Sotto la sembianza di Eusebio la poetessa occulta l'amato, sotto quella dell'*amico* se stessa: i due *amici* diventano un'unica identità, «vereint» (uniti) in un unico corpo come nel mito platonico dell'androgino. Mentre nella lettera a Gunda Günderrode si era dichiarata «uneins»[76] con se stessa, scissa tra sentimenti femminili e aneliti eroici, la poetessa prospetta la fine di tale lacerazione nell'utopia androginica platonica, delineando la conciliazione tra *animus* e *anima* in una sognata età dell'oro nella quale, libera infine dal maleficio del *principium individuationis*, auspica la pacificazione dell'intima disarmonia attraverso una ricompattazione integrale con l'amato, che sopprima non solo l'abisso tra l'io e il tu, ma soprattutto riconduca ad unisonia le due voci della sua anima.

3. «*SIE WISSEN ZART ZU LEBEN WIE FRAUEN UND KÜHN ZU STERBEN WIE MÄNNER*». EROISMO FEMMINILE NELL'OPERA DI GÜNDERRODE: DARTHULA, MORA, HILDGUND.

Se le lettere di Günderrode testimoniano un'anima tutt'altro che conciliata, lo «Schweben» tra mascolinità e femminilità si converte nelle opere dell'autrice in vibranti figure di virago eroiche coese nella loro doppia natura di donne dotate di animo e forza virili. I modelli femminili ai quali l'autrice guarda con ammirazione sono, infatti, quelli eroici dell'antichità, delle saghe germaniche, dei *Canti di Ossian*: donne che «sanno vivere teneramente come donne e come uomini morire audacemente»[77]. Su alcuni modelli femminili offerti dalla letteratura contemporanea Günderrode si esprime, di converso, con insofferenza. In una lettera all'amica Karoline von Barkhaus, per esempio, commentando la figura di Lenette nel *Siebenkäs* di Jean Paul, scrive: «Die Wahrheit in Lenettens Charakter ist überraschend, im kleinsten wie im größten Zug so ganz ein gemeines Weib, unfähig, groß zu denken und zu fühlen»[78] («È sorprendente la verità nel

[75] Lettera di Günderrode a Friedrich Creuzer, 1 maggio 1806, *Briefe*: 310.
[76] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 29 agosto 1801, *Briefe*: 78.
[77] K. V. GÜNDERRODE, *Jede Blüthe in der Natur*, *SW* I: 469.
[78] Lettera di Günderrode a Karoline von Barkhaus, 16 luglio 1799, *Briefe*: 53.

carattere di Lenette, piccoli e grandi tratti ne rivelano una donna così totalmente volgare, incapace di pensare e di sentire in grande»). L'autrice individua l'elemento grossolano del carattere di Lenette, la moglie devota di Siebenkäs tutta virtù domestiche e coscienza religiosa, nella sua piattezza di donna conforme ai ruoli da lei attesi dalla più che consumata moralità borghese, incapace di elevarsi al rango di uno spirito indipendente, ancor più inetta a dimostrare grandezza intellettuale. Nei confronti delle «virtù femminili» attese dalla sua epoca Günderrode esprime tutta la sua inadeguatezza, riconoscendosi dilacerata («uneins mit mir») nell'oscillazione tra l'aspirazione a grandi imprese e a sentimenti sublimi conformi al codice eroico maschile, e i limiti imposti dalla sua natura di donna. Il passato assurge così per l'animo androgino dell'autrice a modello di un eroismo di azione e di pensiero condannato al silenzio non solo dal contesto storico moderno, «età di pigmei», ma anche dalle etichette imposte alla femminilità della sua epoca, alle virtù passive da essa attese.

Dartula, l'eroina dei canti di Ossian che imbraccia le armi per combattere contro il tiranno e muore sul campo di battaglia audacemente, assurge così a modello di riferimento, un modello che inasprisce tuttavia la consapevolezza da parte dell'autrice del divario tra utopia e realtà:

> Gestern las ich Ossians Darthula, und es wirkte so angenehm auf mich; der alte Wunsch, einen Heldentod zu sterben, ergriff mich mit großer Heftigkeit; unleidlich war es mir, noch zu leben, unleidlicher, ruhig und gemein zu sterben. Schon oft hatte ich den unweiblichen Wunsch, mich in ein wildes Schlachtgetümmel zu werfen, zu sterben. Warum ward ich kein Mann! Ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden, für Weiberglückseligkeit. Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges, aber unverbesserliches Mißverhältnis in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd, und so uneins mit mir.[79]

> Ieri lessi Dartula di Ossian e sortì un effetto così piacevole su di me; con grande violenza m'afferrò l'antico desiderio di morire di morte eroica; insopportabile mi sembrava dover continuare a vivere, ancora più insopportabile, morire di morte serena e comune. Già spesso ebbi il desiderio non femmineo di gettarmi tra la mischia selvaggia del campo di battaglia e di morirvi. Perché non sono nata uomo! Non ho la minima cognizione per le virtù femminili, per beatitudini da donne. Solo ciò che è selvaggio, grande, sfolgorante mi piace. Nella mia anima v'è un contrasto inquieto, incorreggibile; così è e così deve restare, poiché io sono una donna e ho desideri da uomo, senza avere la forza degli uomini. Perciò sono così volubile e così in disarmonia con me stessa.

Dal passo della lettera a Gunda si evince distintamente che Dartula acquista per l'autrice il valore di una *Projektionsfigur*: nello *Heldentod* dell'eroina di Ossian la poetessa non solo proietta l'ansia di sopprimere i limiti del suo sesso, la sua brama di azione e di gesta eroiche, ma rinviene anche nel suo tragico destino e nell'eroismo del suo agire quella parte di sé coartata invece al silenzio e all'inazione. Consapevole di tale identificazione si dimostra peraltro l'amica Bettine Brentano quando, citando i versi dei *Canti di Ossian*

[79] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 29 agosto 1801, *Briefe*: 78.

relativi a Dartula, scrive a Günderrode: «Ich kann mir unter Collas Tochter immer nur Dich denken»[80] («per la figlia di Colla posso pensare sempre solo a te»). Alla proiezione personale si associa poi l'influsso del contesto storico, nel quale gli ancor vivi fermenti rivoluzionari e l'insorgente ostilità contro la minaccia napoleonica favoriscono il recupero di codici eroici, come quello della «morte in battaglia», e la loro rivitalizzazione. La brama d'azione, il sogno di una morte in battaglia, il rifiuto delle «virtù femminili» fanno corpo con l'utopia androginica di Günderrode, ansiosa di 'sconfinare' in ambiti maschili: ora nel regno della filosofia, della storia, della riflessione, dello spirito, ora in un eroismo che rigetta ogni forma di delicatezza filistea, di grazia femminile attesa, di rispetto dei ruoli borghesi di donna/madre o donna/moglie. Con ciò, l'eroismo dei modelli femminili al quale Günderrode guarda con anelito rispecchia la doppia complementarità della sua anima, quella di essere «donna con pensieri da uomo». Dartula, alla quale Günderrode dedicherà un ampio componimento, assurge pertanto a *Vorbild* della sua utopia androginica – in un'altra lettera a Gunda, infatti, Günderrode contrappone senza mezze misure l'eroismo di un'epoca irrimediabilmente trascorsa, quella di Dartula, e la sua epoca refrattaria non solo a grandi imprese, ma soprattutto ad imprese eroiche possibili per le donne:

> Vor einiger Zeit gelang es mir, mich in eine schöne erhabne Phantasiewelt zu schwingen, in Ossians halbdunkle Zauberwelt; aber die seligen Träume zerfließen; sie kommen mir vor wie Liebestränke, sie betäuben, exaltieren und verrauchen dann, das ist das Elend und die Erbärmlichkeit aller unserer Gefühle; […] Ein pygmäisches Zeitalter, ein pygmäisches Geschlecht spielt jetzt.[81]
>
> Qualche tempo fa mi riuscì di lanciarmi in un bel mondo di fantasie sublimi, nelle ombre del mondo incantato di Ossian; ma i sogni beati si dissolvono, come filtri d'amore mi vengono innanzi, mi stordiscono, mi esaltano per poi svanire, ecco la miseria e la viltà di tutti i nostri sentimenti! […] Un'età di pigmei, una generazione di pigmei gioca adesso.

Il contrasto tra la grandezza esaltante di un'età eroica confinata in una mitica «Vorwelt» e l'epoca moderna dispregiata non solo come «età di pigmei» ma anche più incisivamente come triste erebo, «pallida vita d'ombre», è espresso non solo nelle lettere, ma ancor più magistralmente tratteggiato nel dialogo socratico tra un maestro e un allievo dello schizzo in prosa *Die Manen* (*I Mani*). L'allievo del frammento amplifica il dilemma annunciato dalla poetessa nei passi sopracitati delle lettere a Gunda Brentano. Il suo scoramento, al quale risponderà poi il maestro discettando sull'immortalità e sulla concatenazione infinita tra presente e passato, germina dalla miseria dell'epoca presente, refrattaria a sentimenti magnanimi e a gesta degne di equiparare quelle antiche:

> Dies Zeitalter däucht mir schaal und leer, ein sehnsuchtsvoller Schmerz zieht mich gewaltig in die Vergangenheit. Dahin! Vergangen! ruft mein Geist. O möchte ich mit vergangen seyn! und diese schlechte Zeit nicht gesehen haben, in der die Vorwelt

[80] B. BRENTANO, *Die Günderode*, cit., p. 88.
[81] Lettera di Günderrode a Gunda Brentano, 20 ottobre 1801, *Briefe*: 82.

> vergeht, an der ihre Größe verlohren ist. […] Wenn dies ein Leben ist, so ist es doch nicht mehr, als ein bleiches Schattenleben; dann ist die Erinnerung des Gewesenen, Wirklichen, mehr, als der bleiche Schatten dieser Wirklichkeit […] eine tiefe Sehnsucht führt mich zurück in den Schoos der Vergangenheit, ich mögte in einer unmittelbaren Verbindung mit den Manen der großen Vorzeit stehen.[82]
>
> Insulsa e vuota mi sembra quest'epoca, un dolore colmo d'anelito mi attira verso il passato. Svanito! Trascorso! grida il mio spirito. O potessi anch'io essere trascorso! e non avere visto questo brutto tempo nel quale il mondo passato muore e la sua grandezza è perduta. […] Se questa è vita, allora non si tratta di altro che di una vita d'ombre; mentre il ricordo di ciò che è stato realmente vale più della pallida ombra di questa realtà. […] un anelito profondo mi porta indietro nel grembo del passato, vorrei congiungermi subito con i Mani del grande mondo antico.

L'eroismo al quale Günderrode si appella nelle sue lettere e nelle sue opere è figlio naturale del clima postrivoluzionario. Se però la brama d'azione, la morte in battaglia, l'uccisione del tiranno per la libertà del popolo oppresso, l'olocausto individuale in nome di ideali collettivi, l'*amor patriae* o la sete di giustizia avevano contraddistinto l'*ethos* rivoluzionario, il codice di questo eroismo era stato primariamente di pertinenza maschile. La poetessa, invece, trasferisce l'*ethos* eroico in alcune delle sue figure femminili, che imbracciano le armi per combattere contro tiranni, oppressori, per la libertà individuale e collettiva, per sete di giustizia etc. A ciò andrebbe aggiunto che diverse figure maschili nelle opere di Günderrode acquistano tratti femminili: Don Giovanni[83], l'impenitente seduttore, figura in una poesia come eroe passivo di fronte ad una donna amata costretta a respingere il suo amore, pervaso da sentimenti effeminati[84], come il pudore, il dolce dolore dell'afflizione, la commozione sentimentale, lo struggimento; la consistenza eroica di Nathos[85], Fronthal[86], Walther[87] scolora di fronte ad amate poste al loro fianco che assurgono a combattenti e persino a loro difensori; Ligares[88], con le sue lacerazioni, si rivela patentemente alter ego mascolinizzato della stessa autrice etc. Le figure femminili di Dartula, Hildgund e Mora, che rinveniamo

---

[82] K. v. GÜNDERRODE, *Die Manen*, *SW* I: 30-32.
[83] EAD., *Don Juan*, *SW* I: 24-29.
[84] M. GOOZÉ, *The Seduction of Don Juan: Karoline von Günderrode's Romantic Rendering of a Classic Story*, in *The Enlightenment and Its Lagacy,* ed. by S. Friedrichsmeyer/B. Becker-Cantarino, Bonn 1991, pp. 117-129, qui p. 120.
[85] K. v. GÜNDERRODE, *Darthula*, *SW* I: 11-17.
[86] EAD., *Mora*, *SW* I: 55-59.
[87] EAD., *Hildgund*, *SW* I: 87-102.
[88] Sui tratti günderrodiani nella figura di Ligares (*Magie und Schicksal*, *SW* I: 232-275) Becker-Cantarino ha anche istituito una più stringente analogia tra il nome del personaggio e quello dell'autrice: "Line", abbreviazione del nome proprio dell'autrice con l'aggiunta dell'iniziale del suo cognome (cfr. B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinenn der Romantik*, cit., p. 216). «Nella figura maschile di Ligares, nello scambio di sesso, Günderrode può tematizzare le sue idee, i suoi desideri, le sue paure e prenderne distanza allo stesso tempo» commenta significativamente S. EICKENRODT (*»Die Vergangenheit war mir dahin!«. Karoline von Günderrode apokalyptische Vision*, in *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, hrsg. von M. Holdenried, Berlin 1995, pp. 185-197, qui p. 193).

nell'opera di Günderrode, «rispecchiano il modello della *Jungfrau in Waffen*»[89], un modello che dal Rinascimento in poi, si pensi alla Clorinda di Tasso, si era rivitalizzato nella Johanna schilleriana (*Die Jungfrau von Orleans*), nell'amazzone romantica, ma soprattutto in un più generale contesto storico segnato dalla Rivoluzione francese. Seguendo la precisa analisi di Patricia Simpson, che al tema della relazione tra guerra e femminilità nella letteratura romantica ha dedicato un'ampia indagine, la presenza nell'opera di Günderrode di battaglie mitiche e scenari di guerra, contestualmente alla condivisione da parte delle figure femminili dell'*ethos* eroico e belligero, produce un tipo di femminilità anfibia, «dai tratti mascolini, un tipo di genere ibrido sbeffeggiato dai suoi contemporanei»[90] come *Mannweib*.

Sebbene osservate con generale scetticismo e stigmatizzate come furie e gorgoni, le donne avevano giocato il loro ruolo durante la Rivoluzione francese, non solo sul piano ideale ma anche militante. Il *Club des Femmes* e le *Legions d'Amazones*, per esempio, furono tra i più importanti gruppi di combattenti formati da donne in seno al giacobinismo.[91] L'aggregazione militante delle donne durante la Rivoluzione testimonia certamente la pervicacia con la quale l'universo femminile si dichiarava disposto a sopprimere ogni confine con quello maschile, non solo condividendo con esso gli ideali rivoluzionari, ma anche l'azione militante. L'attiva partecipazione delle donne durante la Rivoluzione francese incrinò il tabu della presenza femminile sul campo di battaglia. Notoriamente, a tale modello di femminilità emancipata sul piano politico e ideologico, animata dallo stesso *ethos* che contrassegnava la rivitalizzazione di codici da sempre riferiti all'eroismo maschile, la morale borghese reagì con esecrazione e distanza. Il tipo del *Mannweib* intellettuale sul quale ci siamo concentrati precedentemente germina, come si è osservato, proprio sull'onda lunga della critica postrivoluzionaria nei confronti di quella femminilità che aveva imbracciato le armi durante la Rivoluzione e si era emancipata solo distorcendosi fino al mostruoso anfibio. La borghesia postrivoluzionaria europea non riconobbe, infatti, all'eroismo femminile alcun merito, dimostrandosi piuttosto alquanto arrendevole nei confronti di una certa moralità codina secolare predisposta a condannare come innaturale e mostruosa ogni forma di sconfinamento del femminile nel maschile. Come ha ricostruito compiutamente Mareen Marwyck nella sua recentissima analisi sulla fenomenologia dell'eroismo femminile di fine Settecento, il contributo delle donne alla Rivoluzione fu salutato in epoca postrivoluzionaria con la deformazione dell'orrido. Gli eccessi della Rivoluzione francese di fronte ai quali la borghesia europea postrivoluzionaria non aveva mancato di esprimere timore, condanna e esecrazione, erano stati «proiettati sulla donna»: «le donne che erano insorte durante la Rivoluzione furono messe in scena nei teatri come furie e meduse e stilizzate come simbolo di un ordine *denaturato*»[92]. Lo stesso Schiller, che non mancherà di rappresentare sulla scena una donna in armi nella *Jungfrau von Orleans*, esprimeva

---

[89] D. HOFF, *Dramen des Weiblichen,* cit., p. 96.

[90] P. SIMPSON, *The Erotics of War in German Romanticism*, Lewisburg 2006, p. 105.

[91] Cfr. C. RIGBY, *Transgressions of the feminine: tragedy, enlightenment and the figure of woman in classical German drama*, Heidelberg 1996, pp. 95 ss.

[92] M. MARWYCK, *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2010, p. 160.

tuttavia analogo turbamento nel *Lied von der Glocke* (*Il canto della campana*, 1799) di fronte ad una femminilità coinvolta dall'impeto rivoluzionario. La critica schilleriana nei confronti degli eccessi rivoluzionari si trasferisce nell'immagine della femminilità combattente, che nella sua deformata mostruosità crudele assurge a *pars pro toto* del caos rivoluzionario criticato dall'autore. La donna che combatte al fianco dei rivoluzionari, animata dallo stesso impeto di rivolta, viene stilizzata da Schiller come furia, teriomorfizzata nella crudeltà vorace della «iena», depauperata di ogni grazia fino alla mostruosità dell'ibridismo.[93] Se tali premesse possono avere contaminato in qualche modo la figura della kleistiana *Pentesilea*, «mezza furia e mezza grazia», sulla cui ben più ampia complessità torneremo in seguito, le figure femminili-eroiche di Günderrode sono tutt'altro che deformate. Nessuna di esse è tratteggiata come furia, come gorgone, medusa o baccante assetata di sangue; l'ibridismo della loro natura è piuttosto sublimato in termini ideali, ipostatizzato in azioni eroiche o in smania combattiva in nome di un codice morale che condividono con l'universo maschile.

La prima figura eroica femminile nell'opera di Günderrode è Dartula, l'eroina dei *Canti di Ossian*, il poemetto di James Macpherson pubblicato nel 1765, che la poetessa ebbe agio di leggere in tedesco nell'edizione di Edmund von Harold[94] (*Die Gedichte Ossian's eines alten celtischen Helden und Barden*, Düsseldorf 1775). Le testimonianze epistolari informano che alla figura di Dartula Günderrode aveva dedicato la sua attenzione sin dal 1801. Figlia di Colla, assassinato dal crudele Caibar, l'usurpatore del regno di Cucullino, Dartula è prigioniera delle stesso Caibar, che di lei si è invaghito. All'arrivo dei figli del re di Scozia Usnot (Natos, Altos e Ardan), giunti per combattere contro Caibar, Dartula si innamora di Natos e decide di fuggire con questi; ma una tempesta respinge la flotta ad Ulster, ove è accampato il nemico. I tre fratelli saranno così uccisi da Caibar e Dartula, a sua volta, morirà sul campo di battaglia trafitta da un dardo. Nei *Canti di Ossian* Dartula è, pertanto, figura doppiamente tragica: l'amore infelice per Natos si coniuga, infatti, con la disfatta del progetto di liberazione del suo popolo oppresso dal tiranno Caibar. In tal senso, nella storia di Dartula rinveniamo non solo il classico connubio sentimentale di *eros* e *thanatos*, ma anche quello eroico di *ethos* e *thanatos*.

A Dartula Günderrode dedica un lungo componimento poetico, al quale dà risalto disponendolo ad apertura del volumetto *Gedichte und Phantasien* (*Poesie e fantasie*), col quale nel 1804, occultata dietro lo pseudonimo 'Tian', fece il suo ingresso nella scena letteraria. Il modello dei *Canti di Ossian* non è soltanto alluso dalla figura di Dartula e dai personaggi connessi alla sua storia, ma anche espressamente annunciato dal titolo che Günderrode assegna al suo poemetto: *Darthula nach Ossian* (*Dartula secondo Ossian*). Analizzando il poemetto con l'occhio rivolto ai *Canti di Ossian* e, soprattutto, alla traduzione tedesca di Harold, si rinvengono non solo analogie alluse, ma pedisseque

---

[93] F. SCHILLER, *Das Lied von der Glocke*, in Id., *Werke*, Nationalausgabe, hrsg. von N. Oellers, Bd. II/1, Weimar 1983, pp. 227-239, si vedano i versi: «Da werden Weiber zu Hyänen / Und treiben mit Entsetzen Scherz, / noch zuckend, mit des Panthers Zähnen, / Zerreissen sie des Feindes Herz».

[94] Nello *Studienbuch* Günderrode annota l'incipit della traduzione in prosa di Harold relativo al canto di Dartula. Cfr. *Preitz* III: 250 e *SW* III: 72-73.

ripetizioni tanto nell'impiego del repertorio metaforico, nelle similitudini, quanto nella caratterizzazione dei personaggi e nella disposizione a quadri della storia che, come nei *Canti di Ossian*, inizia in *medias res* sulla nave in tempesta di Natos, passa in flashback agli antefatti, per ritornare circolarmente alla sequenza di partenza. In altri termini, un confronto tra i versi del poemetto di Günderrode e la traduzione dei *Canti di Ossian* di Harold, annotata dalla stessa Günderrode nel suo *Studienbuch*, denuncia non solo immediate analogie ma anche patenti ripassi. Se la lettera a Gunda non testimoniasse il profondo e autentico coinvolgimento della poetessa nella vicenda di Dartula, ovvero la proiezione sul personaggio dei suoi desideri repressi, si sarebbe tentati di valutare il componimento in sé come un pezzo ben riuscito di maestria poetica, di fine esercizio metrico. Citiamo, solo per corroborare quanto sostenuto, l'incipit della traduzione di Harold dei *Canti di Ossian*, evidenziando i passaggi che torneranno (alcuni appena variati) nelle prime due strofe del componimento di Günderrode:

> Nathos durchstreicht das Meer mit Althos, dem Strahle der Jugend. Ardan begleitet seine Brüder. Sie schreiten voran im Dunkel ihres Laufs. Usnoths Söhne reisen im Dunkel, *den Zorn Caibars von Erin zu meiden. Wer ist* so dämmernd *an ihren Seiten*? Die Nacht hat ihre Schönheit bedeckt! *ihr Haar seufzt am Winde* des Himmels, in der Mitte *des schattigen Nebels.*[95]

> Natos percorre il mare con Altos, lo strale della giovinezza. Ardan accompagna i suoi fratelli. Procedono nell'oscurità del loro tragitto. I figli di Usnot viaggiano nell'oscurità, *per scampare all'ira di Caibar di Erin. Chi è* così trasognata *al loro fianco?* La notte ha coperto la sua bellezza! *La sua chioma sospira nel vento* del cielo, al centro dell'*ombrosa nebbia.*

Anche Günderrode avvia il suo poemetto sunteggiando nelle prime due strofe il quadro burrascoso degli eventi colti nell'incipit drammatico, mentre Dartula e Natos assistono impotenti alla tempesta che li ricondurrà in territorio nemico. Se a Gunda la poetessa aveva confessato il suo entusiasmo solo per ciò che è «selvaggio, grande e sfolgorante», la scena iniziale del suo componimento traduce in plastica consistenza il desiderio espresso nella lettera, indugiando non solo sul tema dell'oscurità, ma anche su quello della tempesta. Sulla nave di Natos e dei fratelli la figlia di Colla sembra fare corpo, infatti, con gli eventi atmosferici, imponendosi sulla scena con l'oscura chioma scarmigliata dal vento e avvolta da un manto di nebbia, figurando in tal modo come bellezza ambigua, amabile e furente al contempo:

> Nathos schiffet durch den Sturm der Woogen
> Ardan, Althos, seine Brüder mit,
> Erins König, Caibars Zorn zu meiden
> In geheimnißvolle Schatten kleiden
> Dunkle Wolken ihren fliehnden Schritt.
>
> Wer? o Nathos! ist an deiner Seite!

[95] E. v. HAROLD, *Die Gedichte Ossian's eines alten celtischen Helden und Barden*, Bd. II, Düsseldorf 1775, p. 181. Cfr. *SW* III: 72.

Traurig seufzt im Wind ihr braunes Haar
Lieblich ist sie, wie der Geist der Lüfte,
Eingehüllt in leichte Nebeldüfte;
Schön vor allen Collas Tochter war. (*SW* I: 11)

Naviga Natos tra l'assalto delle onde / coi fratelli Ardan e Altos, / per scampare al re di Erin, all'ira di Caibar / nubi oscure rivestono con ombre / misteriose la loro fuga, // Chi, o Natos, è al tuo fianco? / Triste sospira nel vento la sua chioma bruna / soave ella è come lo spirito delle brezze, / avvolta in leggeri veli di nebbia; / bella davanti a tutti era la figlia di Colla.[96]

Della vicenda di Dartula Günderrode sembra prediligere, come annunciato peraltro nella lettera a Gunda, l'elemento eroico. Anche nella forma metrica il componimento si qualifica certamente come poemetto eroico: il ritmo dei centonovantacinque versi che lo compongono, distribuiti in trentanove strofe di cinque versi ciascuna (ABAAB; CDCCD etc.), rafforza metricamente il contenuto, essendo modulato sul recitativo garantito dalla successione regolare di cinque trochei per verso (trocheo finale scazonte nei due versi maschili); successione metrica prediletta, a partire dal Diciottesimo secolo, per la *heldische Kunstballade*[97].

Se nelle prime due strofe Dartula sembra quasi dissolversi tra gli eventi atmosferici, facendo corpo con vento, tempesta e nebbia, la personalità eroica della figura emerge a partire dalla settima strofa e anima il componimento fino alla fine. Dopo una cesura poetica siglata nella terza strofa dalla visione dell'imminente tragedia, «Ach Darthula! deine irren Segel / Eilen nicht dem wald'gen Etha zu»[98] («Ahimè, Dartula! Le tue folle vele / non si affrettano verso la boscosa Eta»), un flashback riconduce all'incontro tra Dartula e Natos nella terra di Caibar. Nella veste di tenera innamorata, Dartula aveva tentato di distogliere Natos dall'impresa di una guerra contro il potente esercito del tiranno, per poi unirsi a lui nella stessa lotta e con lui infine condividere l'infausto destino:

Auf Selamas grau bemoosten Mauern
Sah dich Collas Tochter, und sie sprach:
Warum eilst du so zum Kampf der Speere!
Zahlreich sind des düstern Caibars Heere.
Ach! und meiner Liebe Furcht ist wach.

Freuen wollt ich dein mich, deiner Siege
Aber Caibars Liebe läßt mich nicht.
So sprachst du. Jetzt haben dich die Woogen
Mädchen! und die Stürme dich betrogen,
Nacht umringt deine schönes Angesicht. (*SW* I: 12)

Sulle mura grigie e muscose di Selama / ti vide la figlia di Colla e disse: / perché t'affretti così alla guerra delle lance? / Numerose son le schiere del cupo Caibar. / Ahimè, lo spavento del

[96] Le traduzioni dei passi delle opere di Günderrode da qui in poi sono mie.
[97] Cfr. D. FREY, *Einführung in die deutsche Metrik*, Stuttgart 1996, p. 108.
[98] K. V. GÜNDERRODE, *Darthula nach Ossian*, *SW* I: 11.

mio amore è desto. // Avrei voluto gioire per te e per la tua vittoria / ma l'amore di Caibar non mi lascia. / Così parlasti. Ora, o fanciulla, ingannata ti hanno / le onde e la tempesta, / e la notte attornia il tuo bel volto.

A partire dall'undicesima strofa, ricondotta la scena sulla nave in tempesta, Dartula prende la parola e ricorda all'amato la sua storia con l'intento di infondergli coraggio. Dal racconto di Dartula emergono due elementi incisivi a contrassegnarne non solo la storia ma anche il carattere: la solitudine sconfortata dell'eroina, alla quale Caibar ha ucciso congiunti ed amici, ed il suo indomito coraggio nell'imbracciare le armi per combattere virilmente al fianco del padre contro il tiranno. Il suo racconto si modula, pertanto, sia sulle corde della mestizia elegiaca, sia su quelle dell'eroismo tenace nella lotta contro l'oppressore. Dal contrappunto delle due voci alternate rinveniamo la complessità del personaggio di Dartula, fluttuante tra fragilità, docilità di figlia ed innamorata, e fermezza virile nell'affrontare Caibar. La mestizia dei toni coinvolge l'attacco del suo racconto ed investe la memoria di quanti a lei cari sono caduti per mano di Caibar, decretandone il destino di oppressione e solitudine fino all'arrivo di Natos:

Nathos: sagt das braun gelockte Mädchen,
Niemand hat Darthula ausser dich,
Denn die Freunde sind mir früh gefallen,
Las um sie noch meine Klage schallen
Hör der Trauer Stimme, höre mich.

[…]

Die Gestalten meiner Freunde gingen,
Traurig, Geister gleich, an mir dahin.
Da kam Colla mit gesenktem Schwerdte
Seinen Blick geheftet an die Erde
Brennend glühte noch die Schlacht darin.

„Collas letzte einzige Hoffnung sprach er;
Braungeloktes Mädchen! Truthil fiel.
Siegreich kehrt dir nicht der Bruder wieder,
Zu Selama naht Erins Gebieter,
Mit ihm Tausende im Schlachtgewühl". (*SW* I: 12-13)

Natos, disse la fanciulla dai riccioli bruni, / nessuno ha Dartula oltre te, / chè gli amici presto son caduti, / lascia che risuoni ancora su di loro il mio lamento / ascolta la voce del cordoglio, ascoltami. // […] // Simili a fantasmi, le figure dei miei amici / passarono davanti a me, / Giunse poi Colla con la spada abbassata / fisso lo sguardo a terra, / mentre infuriava ancora ardente la battaglia. / "L'ultima speranza di Colla", disse, / "oh fanciulla dai riccioli bruni! Trutil è caduto. // Non tornerà da te vittorioso il fratello, / a Selama s'approssima il signore di Erin, / e con lui mille nel trambusto della battaglia".

Alle parole del padre, al suo atteggiamento di rassegnata disperazione, siglata nel *gestus* della spada abbassata e del capo chino, risponde l'impeto belligero di Dartula, che in uno scatto di ridestato orgoglio si dichiara pronta ad imbracciare le armi contro il nemico:

> Ist des Kampfes Sohn gefallen? seufzt'ich!
> Hat der lange Schlaf sein Aug verhült?
> O! so schütze mich der Jagden Bogen
> Glücklich oftmals meine Pfeile flogen,
> Tödlich für das dunkelbraune Wild.
>
> Freud umstrahlt den Greisen. Ja Dartthula!
> Deine Seele brennt in Truthils Glut,
> Geh', ergreif das Schwerdt vergangener Schlachten!
> Also Colla: seine Worte fachten,
> Höher noch in mir des Kampfes Muth.
>
> Wehmuthsvoll vergieng die Nacht, am Morgen
> Schimmerte im Stahl der Schlachten ich. –
> Caibar saß zum Mahl in Lonas Wüste,
> Als Selamas Waffenklang ihn grüßte;
> Seine Führer rief er da zum Krieg. (*SW* I: 13-14)

> È caduto il figlio della guerra? dissi sospirando. / Ha velato il lungo sonno il suo occhio? / Oh! Mi protegga dunque l'arco della caccia. / Fortunati sovente i miei dardi volarono / mortali per la selvaggina bruna. // Di gioia sfolgorò il vegliardo. Sì, Dartula! / Và, afferra la spada di passate battaglie! / Così parlò Colla: le sue parole attizzarono / più alto in me il coraggio della guerra. // Triste passò la notte, al mattino / risplendevo nel ferro della battaglia. – / Caibar banchettava nel deserto di Lona, / quando il suono delle armi lo salutò; / a guerra egli chiamò i suoi duci.

L'impeto dell'assalto dell'esercito nemico non risparmia quello di Dartula, sconfitto ancora da Caibar. Solo all'arrivo di Natos Dartula si ringagliardisce nella speranza di porre fine all'oppressione del suo popolo, ma il nemico contro il quale entrambi lottano si identifica vieppiù con il destino infausto che condanna ogni loro mossa allo scacco: «Aber unsere Segel sind betrogen, / Wolken kommen gegen dich gezogen. / Und du wirst in ihrer Nacht vergehen»[99] («Ma le nostre vele sono ingannate. / Nuvole giungono contro di te. / E tu morrai nella loro notte»). L'«inganno» del destino rappresenta nella vicenda l'elemento più tragico dell'azione eroica dei personaggi, poiché Dartula, soprattutto, si dimostra lucida nella consapevolezza di ingaggiare una lotta contro un nemico invisibile, a cospetto del quale vana sarebbe ogni speranza di vittoria, eppur non retrocede dall'intento di opporvisi fino alla morte, infondendo coraggio all'amato e all'esercito in guerra contro Caibar:

> Wo wird Nathos deinen Frieden finden?
> Wo Darthula! Wo ist für dich Ruh?

[99] K. V. GÜNDERRODE, *Darthula nach Ossian*, *SW* I: 14.

Geister der Gefallnen! sprach Darthula:
Truthil! Colla! Führer von Selama!
Winkt ihr mir aus euren Wolken zu!

Nathos! reiche mir das Schwerdt der Tapfern,
Vater! ich will deiner würdig seyn,
In des Stahles Treffen werd'ich gehen,
Nimmer Caibars düstre Hallen sehen,
Nein! ihr Geister meiner Liebe! nein! (*SW* I: 14-15)

Dove troverà Natos la tua pace? / Dove, oh Dartula, vi è quiete per te? / Spiriti dei caduti! disse Dartula: / Trutil! Colla! Signori di Selama! / Datemi un segno dalle nuvole! // Natos! porgimi la spada dei valorosi, / Padre! di te voglio essere degna, / andrò nell'incontro del ferro, / mai più vedrò i tetri antri di Caibar, / no! Spiriti del mio amore! No!

Alle parole dell'eroina reagisce la flotta con un rinvigorito scatto di prodezza. La nave scortata dal destino malvagio viene sbattuta sulla riva dove è accampato il nemico. Nello scontro i figli di Usnot combattono eroicamente ma vengono tutti piegati dalla forza avversaria. Sul basso continuo della tempesta Günderrode modula le similitudini con le quali sunteggia lo schianto delle anime eroiche contro l'oscura legge di un destino ostile – i figli di Usnot soccombono in battaglia «wie drei Eichen / Die zur Erde ihre Wipfel neigen, / Wenn des Nordens Stürme sie umziehen»[100] («come tre querce / che alla terra piegano le cime / quando i venti tempestosi del nord le cingono»).

Anche Dartula muore di morte eroica. Cadendo sul campo di battaglia trafitta da un dardo, il personaggio assurge a modello di un eroismo femminile che non conosce alcuna differenza rispetto a quello maschile. Con ciò, lo *Heldentod* di Dartula sovverte il canone consolidato della 'tenue morte' riservata alle donne[101]: secondo un consumato canovaccio, le eroine tragiche, da Cleopatra a Ofelia, muoiono suicide con mezzi che non macchiano di sangue le mani e lasciano pulito il corpo, come il veleno e l'annegamento. L'esempio di *Emilia Galotti* fornisce un'ulteriore comprova di morte eroica 'tenue': Emilia, pur accettando di morire, rifiuta di sporcare col sangue le sue mani e lascia che una figura maschile, il padre, compia su di lei l'atto cruento.[102] Günderrode, invece, si dimostra affascinata dal *gestus* di una *Todesart*, come quella eroica sul campo di battaglia, che non conosce differenza con il genere maschile. Non si tratterà, dunque, di stilizzazione letteraria o di posa poetica se Günderrode evoca nella lettera a Gunda uno *Heldetod* come garante sintetico, in grado di ricompattare il bifrontismo della sua anima, quello dell'essere donna con desideri virili. La poetessa, per altro, si ucciderà senza la paura del sangue, ricorrendo alla *Todesart* più che virile di uno

[100] K. V. GÜNDERRODE, *Darthula nach Ossian*, *SW* I: 16.

[101] Cfr. V. LIND, *Selbstmord in der frühen Neuzeit*, Göttingen 1999, pp. 194 ss.; M. MACDONALD/ T. MURPHY, *Sleepless Souls. Suicide in Early Modern England*, Oxford 2002, pp. 219 ss.

[102] Sulle implicazioni morali della scelta di Emilia di rinviare al padre l'atto del suicidio, e l'inserimento della scelta nel contesto delle *Todesarten* femminili, si veda il denso studio di A. BÄHR, *Die tödliche Verletzung weibliche Ehre*. Emilia Galotti *im Kontext der aufklärerischen Problematisierung von Selbsttötung*, in *Sterben von eigenen Hand: Selbsttötung als kulturelle Praxis*, hrsg. von A. Bähr / H. Medick, Köln 2005, pp. 65-88.

stiletto conficcato con forza nel petto – dato che contribuisce a contrassegnare come autentici i desideri espressi nella lettera a Gunda. Allo stesso modo Dartula, morendo in guerra, infrange il tabu della compresenza della donna nel luogo maschile per eccellenza: il campo di battaglia, un *locus* anomalo specie per l'*habitus* femminile di fine Settecento, e che bene corrisponde allo spirito eroico rivitalizzato dalla Rivoluzione francese.

La presenza sul campo di battaglia dell'amato suggerisce ulteriori nessi con l'utopia di una *Entgrenzung* androginica auspicata dall'autrice, assurgendo a «spazio immaginativo nel quale si trascendono le differenze di genere»[103]. In altri termini, se Dartula è figura ideale nel suo eroismo, non meno ideale è la relazione d'amore con Natos. Di fronte all'amato, infatti, Dartula non rinnega la sua anima eroica, poiché entrambi condividono non solo il comune nemico, ma anche la grammatica di un codice eroico che ne regola e ne orienta l'agire. Lo spirito virile con il quale Dartula imbraccia le armi si integra pienamente, e senza contraddizioni, con la tenerezza del suo femminile amore per Natos e con la docilità del suo affetto filiale. Combattendo sul campo di battaglia al fianco del padre e dell'amato, Dartula manifesta una natura perfettamente sintetica, armonicamente stabile, la cui femminilità si congiunge senza discordanze con lo spirito indomito della combattente. Troppo tenera con l'amato perché la si possa designare come fredda virago, altresì troppo autentica nel professare il suo coraggio nell'imbracciare le armi, Dartula è una figura dall'innegabile fascino androgino. La virilità del suo spirito, coronata dalla morte in battaglia, traduce la soppressione di ogni distanza tra sé e l'universo maschile. Al contempo, il lamento dell'infelice, il suo amore professato, il suo attonito reagire alla morte dell'amato mettono a fuoco la femminilità del personaggio, che in virtù di tale perfetto bilanciamento tra i generi viene invocata dalla poetessa come «prima tra le donne»:

> Gestern sah sie noch der Wandrer blühen
> Ihre stolze Schönheit freute ihn,
> Heute beugte sie der Sturm der Wüste,
> Sie, die gestern noch die Sonne grüßte.
> Sprachlos starret Collas Tochter hin.
>
> Höhnend naht ihr Caibar, Mädchen sahst du
> Nathos Land, in fernes Blau gehüllt?
> Oder Fingals dunkelbraune Hügel?
> Ha! entrannst du auch des Sturmes Fkügel,
> Ueber Selma hätte meine Schlacht gebrüllt.
>
> Caibar sprachs. Da rauscht ein Pfeil, getroffen
> Sinkt sie, und ihr Schild stürzt vor sie hin.
> Wie des Schnees Säule sank sie nieder,
> Ueber Ethas schlummernden Gebieten,
> Spreiten sich die dunklen Lokken hin.

[103] Ivi, p. 106.

[…]

Weit entfernt ist dein Morgen, nimmer!
Stehst du mehr in deiner Schönheit auf;
Ach! die Sonne tritt nicht an dein Bette,
Sprich, erwach aus deiner Ruhestätte!
Collas schöne Tochter! steig herauf!

Junges Grün entkeimet schon dem Hügel,
Frühlingslüfte fliegen drüber her.
Sonne birg in Wolken deinen Schimmer!
Denn sie schläft, der Frauen Erste! nimmer
Kehret sie in ihrer Schönheit mehr.

Ieri il viandante la vedeva ancora in rigoglio, / lo allietava la sua superba bellezza, / oggi la tempesta del deserto la piega, / lei, che ieri ancora il sole salutava. / Senza parole e con lo sguardo fisso sta la figlia di Colla. // Sarcastico Caibar le si avvicina: vedesti, faciulla, / la terra di Natos avvolta nel lontano blu? / O le colline brunoscure di Fingal? / Ha! Anche se fossi scampata alle ali della tempesta / su Selma avrebbe mugghiato la mia battaglia. // Così parlò Caibar. Per l'aria scrosciò un dardo, colpita / lei cadde e davanti a lei il suo scudo. / Come colonna di neve cadde a terra / e sul dormiente signore di Eta / si sparsero i suoi riccioli scuri. // […] Lontano è il tuo mattino, mai più / sorgerai nella tua bellezza! / Ahimè, il sole non entra nel tuo letto, / parla! destati dal tuo riposo! / Bella figlia di Colla! risorgi! // Riverdeggia già la collina, / brezze primaverili spirano. / Sole! nascondi tra le nuvole il tuo splendore! / Poiché ella dorme, prima tra le donne! mai più / tornerà nella sua bellezza.

L'atteggiamento dell'universo maschile nei confronti di Dartula (amato, padre, flotta) rispecchia l'utopia günderrodiana, già delineata nelle lettere agli amati, della soppressione di ogni distanza con l'altro sesso, del riconoscimento da parte di questo (dell'uomo amato soprattutto) della piena identità con lo spirito di una «donna con pensieri da uomo». Il cameratismo che contraddistingue la relazione tra Dartula e la flotta, la benedizione con la quale il padre accompagna il suo gesto di imbracciare le armi, la compresenza sul campo del padre prima e dell'amato poi sono quasi il riflesso di quei tentativi mal riusciti nell'epistolario d'amore, in cui Günderrode si professava in prima linea «der Freund». Di converso, la brutalità del tiranno Caibar si traduce nella mancata sintonia con l'animo eroico di Dartula: per Caibar, innamorato dell'eroina, Dartula è solo una preda, una donna tra le donne, da conquistare e sottomettere con la forza. Lo stesso paradigma si ripropone anche nel 'Dramolett' *Mora*. In esso assistiamo non solo all'audace morire di un'altra figura femminile eroica, ma anche ad un interessante processo di scambio di ruoli e di identità.

Fronthal, re scandinavo campione di coraggio, si innamora di Mora, una tenera fanciulla che gli ha salvato la vita dandogli rifugio quando questi si era smarrito nel bosco. Il gusto cavalleresco del componimento riverbera non solo dall'ambientazione ma anche dalla compresenza sulla scena dei bardi Thormod e Carul che si alternano in amebeo per raccontare gli antefatti della tragedia. A ben guardare, l'amebeo contraddistingue la struttura intera del *Dramolett*: all'amebeo dei due bardi segue quello di Fronthal e Mora e poi quello di Mora e Karmor. La dialettica, pertanto, assurge ad

struttura portante del breve componimento e gioca un ruolo, riteniamo, tutt'altro che limitato a scelte formali. Nel contrappunto tra l'amebeo di Fronthal e Mora e quello tra Mora e Karmor si rinviene l'insanabilità del contrasto tra armonia e disarmonia, sintesi e opposizione. Nell'amebeo tra Fronthal e Mora si assiste, infatti, alla piena sintesi tra l'io e il tu, coronata dal gesto eloquente di Fronthal che induce Mora ad indossare la sua armatura per la caccia. All'apprensione di Mora, alla quale un sogno ha annunciato la morte violenta dell'amato, Fronthal risponde esortandola ad unirsi alla battuta di caccia e le offre la sua armatura più splendida:

> MORA. Gehe nicht zur Jagd der wald'gen Insel, meine Seele bangt, denn mich warnte ein Traum; ich sah dich erlegt vom Jagdspies, darum meide die Jagd, o König!
> […]
> FRONTHAL. Komm zur muntern Jagd, nimm die Waffen der Könige Scandinaviens daß du glänzest im Stahle der Helden, und folge mir Mädchen.[104]

> MORA. Non andare a caccia nella selvaggia isola, la mia anima è in apprensione, poiché un sogno mi ha ammonito; te ho visto abbattuto da un giavellotto, perciò evita la caccia, o sire!
> […]
> FRONTHAL. Vieni all'allegra caccia, prendi le armi dei re di Scandinavia, affinché tu splenda nell'acciaio degli eroi e seguimi, o fanciulla.

La commutazione dei ruoli alla quale si è assistito nella *Fantasia ditirambica* della *Lucinde* schlegeliana, quel gesto mimetico dello scambio dei ruoli con il quale Lucinde e Julius inscenano l' «etena unione delle loro anime», acquista in Günderrode un valore ancora più profondo: Mora non si limita ad indossare le vesti dell'amato, ma si trasfonde interamente nell'amato, ne assorbe completamente l'identità, diventa un'*unicum* androgino. Dopo avere indossato le armi di Fronthal, la tenera Mora risplende nel coraggio e nel valore guerriero che avevano contraddistinto l'amato. La prova del fuoco è data dal quadro immediatamente successivo. Il brutale Karmor, che non riconosce Mora nelle vesti di Fronthal, la sfida a duello: crede di essersi imbattuto in Fronthal, al quale rimprovera di avergli sottratto la donna che lui ama (Mora). Nel caos di questo gioco di specchi con l'identità, Mora agisce da eroe, come se fosse Fronthal, pur non avendo la forza dell'amato – il personaggio sembra quasi il tragico esorcismo dei dilemmi espressi da Günderrode nella lettera prima citata a Gunda, «poiché io sono una donna e ho desideri da uomo, senza avere la forza degli uomini»:

> KARMOR. Du bist Fronthal, dies ist sein Schwerdt, dies der Schild der Könige, komm zum Kampfe um Torlats langlockrigte Tochter. Oder fürchtest du das Schwert von Karmor, wie's dein Zögern verräth, kämpfst du nicht für das Mädchen deiner Liebe!
>
> MORA. Komm, mich dürstet nach Kampf, mein Muth jauchzt der Gefahr entgegen, komm![105]

[104] K. V. GÜNDERRODE, *Mora*, *SW* I: 57.
[105] Ivi, p. 58.

KARMOR. Sei tu Fronthal, questa è la tua spada e questo lo scudo dei re, vieni a combattere per la bionda figlia di Torlat. O forse temi la spada di Karmor, come rivela la tua titubanza, non vuoi combattere per la fanciulla che ami?

MORA. Vieni! Ho sete di lotta, il mio coraggio accoglie con giubilo il pericolo, vieni!

Nel destino di Mora c'è solo l'eco lontano di Alcesti. L'eroina greca si era sacrificata per amore del marito, il sacrificio di Mora, invece, pur ottenendo lo stesso risultato, si anima di un ostentato eroismo maschile – si veda la ripetizione dell'imperativo «komm!» con il quale ringagliardisce se stessa dopo l'iniziale titubanza. Con ciò, i ruoli si invertono: l'eroe che salva in combattimento la vita dell'amata è una donna con vesti da uomo, mentre Fronthal resta su quello sfondo appena percepibile, e certamente inconsistente, del classico personaggio (generalmente femminile) per il quale si compie un sacrificio cavalleresco. Le parole del bardo Carul suonano, infine, persino perturbanti, in quanto coinvolgono il più che consumato canovaccio cavalleresco dell'annuncio della morte dell'eroe immolatosi per l'amata. L'inversione coinvolge tanto il referente (Fronthal) quanto l'eroe in questione, la cui femminilità viene drasticamente annientata: «aber Moras Schild glänzte wie der der Könige, ihr Schwert war das der Herrscher. Fronthal! sie fiel für dich»[106] («ma lo scudo di Mora risplendeva come quello dei re, la sua spada era come quella dei dominatori. Fronthal! Lei è caduta per te»).

Nel dramma incompiuto *Hildgund* la silhouette dell'eroina segue più da vicino il modello inaugurato da Dartula. La vicenda del dramma si svolge, significativamente, nel contesto della guerra dei popoli germanici contro Attila. Come la materia di Arminio, anche quella di Attila gode di una certa fortuna nella letteratura tedesca di epoca napoleonica: il motivo del tirannicidio e dell'azione eroica finalizzata alla liberazione del popolo oppresso dalla violenza del tiranno risente chiaramente del contesto storico (anche nel più robusto dramma *Nikator* Günderrode tematizzò il motivo del tirannicidio)[107]. All'inizio del dramma, Hildgund, figlia del re burgundo Herrlich, e fidanzata di Walther d'Acquitania ritorna in patria dopo essere fuggita dall'accampamento di Attila, della quale è stata prigioniera insieme al promesso sposo Walther. Hildgund saluta la patria, ancora non invasa da Attila, contrapponendo quiete a caos, pace ad armi, e sembra esausta dall'esperienza nei territori di Attila dominati dalla frenesia belligera:

Seyd mir gegrüßt, ihr längst ersehnte Fluren,
Und du Burgund, mein väterliches Land!
Mein Blick der Waffen müd', und des Getümmels
Weilt in der Heimath stillen Hallen gern.
Mein Ohr, gewöhnt an rauhe Männertritt' und Waffenklirre,
Vernimmt der Liebe süße Stimme nun,
Nur wo mir Gatte, Vater winket, und mein Erbe.

[106] *Ibidem*

[107] A Napoleone la poetessa dedicò un componimento (*Buonaparte in Egypten*) nella quale si augurava pace dalle sue imprese: «Möge dem Helden das Werk gelingen Völker / Zu beglücken, möge der schöne Morgen der Freiheit / Sich entwinden der Dämmerung finstrem Schoose» (*SW* I: 370).

Wo Sitte herrschet und nicht rohe Macht.
Nur hier ist Glück, und Fried' und süße Ruhe.[108]

Salute a voi, atrii a lungo anelati / e a te, Burgundia, patria mia! / Il mio sguardo è stanco di armi / e volentieri s'intrattiene nelle sale silenti della patria. / Il mio orecchio, abituato a rudi passi di uomini e tintinnio d'armi / ora percepisce la dolce voce dell'amore, / laddove solo il coniuge, il padre e l'erede mi fanno cenno, / dove vige la morale e non il rude potere. / Solo qui v'è gioia e pace e dolce quiete.

Sulla contrapposizione tra moralità e potere, tra pace e ansia predatoria, Hildgund istituisce un confronto tra la stasi della patria non ancora soggiogata da Attila e la frenesia degli accampamenti nei quali è stata prigioniera. Ma a colloquio con il padre, che le chiede notizie di ciò che ha visto negli accampamenti di Attila, Hildgund sovverte ogni attesa, riservando nei confronti del condottiero, dalla quale è stata trattata nel modo migliore, diventando persino sua confidente, parole che ne demarcano lo spirito indomito, un certo eroismo da duce instancabile, quasi sovrumano nell'abnegazione quotidiana di se stesso in nome di un ideale di conquista: «Das ist der König: in barbarischer Größe / […] / Verschmäht er selbst, was er den Andern gönnet, / Ihn fesselt kein Genuß, sein thätiger Geist / Entflieht der Entnervung matten Freuden / Und er verachtet so was Anderer Wonne ist»[109] («Questo è il re: nella sua grandezza barbarica / […] disdegna lui stesso ciò che ad altri concede, / nessun piacere lo avvinghia, e il suo spirito attivo / sfugge deboli gioie snervanti / e disprezza ciò che per altri è piacere»). Attila, intanto, scopre in sé il demone della passione. Invia messi in Burgundia con lo scopo di riportare a sé Hildgund, non già come schiava ma come «sovrana del suo cuore», chiedendola in sposa. Da questo momento inizia la scelta tragica dell'eroina, che dovrà scegliere tra l'amore per il fidanzato Walter e la libertà non solo del suo popolo ma anche dell'intera Europa, minacciata dalle invasioni di Attila. L'eroina sceglie di sacrificare il sentimento e di consacrarsi con il suo sacrificio ad una missione eroica: decide di accettare la proposta di matrimonio di Attila con lo scopo di ucciderlo e risparmiare a tanti popoli dolore e sconfitta.

Il codice eroico al quale Hildgund ricorre per motivare davanti al padre e al fidanzato la sua scelta induce gradatamente ad una scomposizione della sua personalità. Davanti al fidanzato Walther che cerca di dissuaderla dall'impresa, Hildgund si impone nella ferrea volontà di assecondare il monito eroico di «una grande azione» («eine große Tat»). In nome di essa, Hildgund rinnega il vincolo d'amore, neutralizza le debolezze della sua fragilità, il suo bisogno di quiete, nonché i sentimenti di esecrazione di fronte all'omicidio, e lo fa proclamandosi «guerriero» e disprezzando la mollezza del sesso femminile. Per essere padrona del proprio destino («libererò anche me stessa») Hildgund sconfina completamente nel codice guerriero del suo nemico, legittimando l'assassinio in nome di un ideale:

[108] Ead., *Hildgund*, *SW* I: 87.
[109] Ivi, p. 89.

Ich bin entschieden; nur in feigen Busen kämpfet
Der größere mit dem kleineren Entschluß,
Ich bin Attilas. Du, o Walther, fliehe,
Wenn du mich liebst! Die Scheidende wills so.
[…]
In meines Herzens tiefsten Gründen reifet
Die größte That, die je ein Weib gethan.
[…]
Wie herrlich ist der Mann, sein Schicksal bildet er,
Nur eigener Kräfte Maas ist sein Gesetz am Ziele,
Des Weibes Schicksal, ach! ruht nicht in eigner Hand!
Bald folget sie der Noth, bald strenger Sitte Wille,
Kann man sich dem entziehen, was Uebermacht befiehlt?
[…]
Mord! Ha der Name nur entsetzet,
Die That ist recht, und kühn und groß,
Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen,
Ich werde sie, ich werde mich befreien.
Verbannt sey Furcht und kindisch Zagen,
Ein kühner Kämpfer nur ersiegt ein großes Ziel.

Io sono decisa; solo nel petto dei vigliacchi / la decisione più grande fa a pugni con quella più piccola, / sono di Attila! E tu, Walther, fuggi, se mi ami! / Così voglio io separandomi da te. // […] Nei recessi più riposti del mio cuore è matura / la più grande azione che una donna abbia mai compiuto. / […] Come è fortunato l'uomo: egli foggia il suo destino, / solo la misura delle sue forze regola il suo scopo, / mentre il destino delle donne, ahimè, non è nelle loro mani! / Ora deve seguire la necessità, ora il volere di una moralità più rigorosa, / si può sfuggire a ciò che comanda una potenza superiore? […] Assassinio! Ah, solo il nome già fa inorridire, / l'azione è giusta, audace e grande, / il destino dei popoli mi sta a cuore, / libererò loro e me. / Bandito sia il timore e il tentennamento infantile, / solo un guerriero audace riesce vittorioso in un grande scopo.

Nell'ultimo quadro del dramma Hildgund incede col pugnale in mano pronta ad uccidere Attila nella prima notte nuziale. Nella sua azione c'è solo il riflesso della schilleriana Johanna, giacchè, a differenza di questa, l'agire di Hildgund non è legittimato dall'ordine divino. Come ha osservato efficacemente Becker-Cantarino, l'eroina ricorda più da vicino la figura della biblica Giuditta: come lei, anche Hildgund uccide il marito-tiranno per liberare il suo popolo dall'oppressione, «ha la possibilità di portare a compimento un'azione 'maschile', un'azione che cambierà la storia, ma possiede solo i mezzi dell'astuzia femminile»[110]. Per portare a compimento la sua azione eroica, Hildgund sovverte il dogma della sacralità del matrimonio e dell'invulnerabilità del consorte. Con ciò, Hildgund, a differenza di Dartula, è creatura sospesa tra brama eroica e mezzi a disposizione per assecondare la vocazione ad «una grande azione». Raggiunge lo scopo, ma come una donna, uccidendo nel talamo l'uomo disarmato. La

[110] B. BECKER-CANTARINO, *Schriftstellerinnen der Romantik*, cit., p. 212.

sua azione, pertanto, resta eroica solo su un piano ideale, mentre si scontra su quello reale con l'esecrata debolezza del suo sesso.[111]

Nelle figure femminili fin qua analizzate abbiamo rilevato la perfetta complementarità tra forza e grazia, tra eroismo e sentimento, tra mascolinità e femminilità. L'armonia di queste figure eroiche schiettamente androgine traduce certamente l'ideale poetico di Günderrode, per la quale, lo ricordiamo, lo scopo più alto dell'arte («der Gipfel der Kunst») consiste nel rappresentare la «totalità» dell'essere umano: come Pallade «con la lancia e l'elmo sconfina più nella mascolinità», senza che la sua femminilità ne risenta; come le grandi eroine dell'antichità Elettra, Antigone, Deianira incarnano la «mescolanza di forza maschile e grazia femminile», anche le figure eroiche germinate dalla fantasia della poetessa si prestano a sunteggiare gli opposti in termini di coincidenza, poiché anch'esse, come i modelli evocati, «sanno vivere teneramente come donne e come uomini morire audacemente»[112].

In tutte e tre le figure il codice eroico del personaggio femminile entra in collisione solo con una mascolinità 'barbara' (Caibar, Karmor e Attila). Posto che la coesistenza pacifica del codice eroico e di quello erotico traducono, in un certo senso, l'armonica complementarità dell'anima androgina, ogni forma di collisione tra le istanze dell'uno contro le istanze dell'altro sarà di converso destinata ad incrinarne l'armonia e la stabilità. In altri termini, la coesione delle figure di Dartula, Mora e Hildgund è garantita dal mancato scontro con l'uomo amato: Nathos resta al fianco di Dartula fino alla fine, Mora muore per risparmiare la morte a Fronthal, Hildgund si sottrae alla felicità coniugale con Walter solo per necessità superiore.

Nella figura di Thia, invece, tratteggiata nello schizzo in prosa *Timur* l'*ethos* eroico della vendetta entra in collisione con quello erotico. In Günderrode, come poi anche nella Pentesilea kleistiana, l'eroina dilacerata tra forza e grazia, tra *ethos* eroico ed *eros*, sceglierà di sacrificare la sua parte femminile, rinunciando all'amore, e di mantenere invece salda l'istanza eroica dettata dal suo spirito virile. Thia è infatti scissa tra la fedeltà ad un codice etico-eroico che le impone di vendicare il padre uccidendo l'amato e le ragioni del suo cuore. Figlia di Ermar, l'usurpatore del regno di Parimor, Thia si innamora dell'unico superstite della famiglia di Parimor, Timur, tenuto prigioniero dal padre nelle segrete del suo castello. Chiuso nella sua prigione Timur medita, infatti, vendetta contro l'usurpatore. Al contempo, tuttavia, Thia visita segretamente Timur nelle prigioni senza rivelargli la sua identità. La descrizione degli incontri segreti nella prigione tra Thia e Timur è suggestivamente modulata sul tema del sogno; Timur non distingue se la voce angelica che giunge da dietro le sbarre sia frutto di visione o sia reale:

> und jeden Morgen und jeden Abend hörte er dieselbe Stimme: Timur! Timur! rufen, und wenn er auf seinem Lager schlummerte, däuchte ihm, ein Engel mit glänzenden Lokken und rosigten Wangen beugte sich über ihn her, drükke leise Küsse auf seine Lippen und seufzte: Timur! Aber wenn er erwachte vergingen die rosigten Wangen in Kerkernacht, die hellen Lokken erbleichten, die Küsse verglühten, doch die süße

[111] *Ibidem*.
[112] K.V. GÜNDERRODE, *Jede Blüthe in der Natur*, *SW* I: 469.

> Stimme flüsterte fort, und er wußte nicht, ob der Traum wirklich, oder das wirklich Scheinende, Traum sey.[113]

> e ogni giorno e ogni sera sentiva sempre la stessa voce che chiamava: Timur! Timur! e quando si assopiva sul suo giaciglio gli sembrava che un angelo, con riccioli splendenti e rosee guance, su di lui si piegasse, gli imprimesse sulle labbra lievi baci e sospirasse: Timur! Ma quando si destava, le rosee guance svanivano nella notte del carcere, i chiari riccioli incanutivano, i baci si spegnevano; ma la dolce voce continuava a sussurrare e lui non sapeva più se il sogno fosse reale o se quello che appariva reale fosse un sogno.

Gli incontri furtivi tra Timur e Thia, mediati dalla sospensione onirica, costituiscono l'unico idillio tra i due amanti. Dopo avere indotto il padre a liberare Timur, questi, che non conosce l'identità di Thia e non la associa alla 'visione' avuta nelle prigioni, uccide Ermar. Da questo momento l'armonia dei due personaggi si infrange. Sospesa tra *eros* e vendetta imposta dal codice eroico, Thia sacrifica l'amore, gettandosi a precipizio da una rocca abbracciata a Timur: «Sie schlag ihren Arm um den König, und sturzte sich mit ihm die Felsen hinunter, daß ihr Blut sich mischte, und hinab rauchte zur wogenden See»[114] («Thia abbracciò il re e con lui saltò giù a precipizio, in modo che il loro sangue si mescolasse e fumasse giù tra le onde del mare»).

Il finale ha un suo senso e si raccorda con quanto argomentato finora. Per Thia, dilacerata tra amore ed eroismo, il sogno e la morte costituiscono, non meno che per la poetessa, un ideale punto di saturazione che, opposte sul piano reale, dilaniano la sua anima tra un estremo e l'altro. La *Mischung* del «sangue» dei due amanti dissolto come un'unica sostanza nel «mare» si raccorda con l'ideale espresso da Günderrode ora nelle lettere ora nell'opera di una riconduzione di ciò che è diviso ad unità. Sogno e morte, in altri termini, assurgono a *loci* ideali della *coincidentia oppositorum*: nel sogno quanto nella morte, infatti, l'io si ricongiunge, diremmo novalisiamente, con la totalità primeva, riacquistando quella coscienza del sé come parte integrante di un enorme ed indifferenziato tutto cosmico.

Negli squarci visionari del *Frammento apocalittico* (*Ein apokaliptisches Fragment*) Günderrode condensa il momento panico dell'incontro tra l'uno e il tutto in termini estatici. La filosofia di Schelling permea certamente il testo, il quale tuttavia rifulge di luce propria, prospettando l'identità tra spirito e natura in termini di organicismo immanentistico. Nell'ebbra visionarietà di un incontro mistico-estatico tra io e tutto, che rievoca qui e lì i momenti più vibranti del lirismo hölderliniano, Günderrode fissa l'istante panico dell' *ἕν καὶ τὸ πὰν* ora regressivamente in una «fonte originaria della vita» («Quelle des Lebens»), ora progressivamente in una «vita infinita» («ein unendliches Leben») postulata oltre la morte. Con ciò, se inizio e fine coincidono come in un cosmico *uroboros*, la morte riconduce ciò che è diviso all'unità primeva:

> 12. Einst ward ich gewahr, daß alle die Wesen, die aus dem Meere gestiegen waren, wieder zu ihm zurückkehrten, und sich in wechselnden Formen wieder erzeugten.

[113] K.V. GÜNDERRODE, *Timur*, *SW* I: 19.
[114] Ivi, p. 23.

> Mich befremdete diese Erscheinung; denn ich hatte von keinem Ende gewußt. Da dachte ich, meine Sehnsucht sey auch, zurück zu kehren, zu der Quelle des Lebens. […]
> 14. Erlöset war ich von den engen Schranken meines Wesens, und kein einzler Tropfen mehr, ich war allem wiedergegeben, und alles gehörte mir mit an, ich dachte, und fühlte, wogte im Meer, glänzte in der Sonne, kreiste mit den Sternen; ich fühlte mich in allem, und genoss alles in mir.
> 15. Drum, wer Ohren hat zu hören, der höre! Es ist nicht zwei, nicht drei, nicht tausende, es ist Eins und alles; es ist nicht Körper und Geist geschieden, […] es ist Eins, gehört sich selbst, und ist Zeit und Ewigkeit zugleich, und sichtbar, und unsichtbar, bleibend im Wandel, ein unendliches Leben.[115]

> Mi accorsi una volta che tutti gli esseri sorti dal mare ad esso di nuovo tornavano e si rigeneravano mutando di forma. Questa visione mi sconcertò, poiché non avevo ancora saputo che esistesse una fine. Allora, pensai, che anche il mio anelito era quello di ritornare alla fonte della vita.
> 14. Redenta fui dai limiti angusti del mio essere, non ero più una singola goccia ma ero restituita al tutto, e tutto faceva parte di me, pensavo, sentivo, ondeggiavo nel mare, brillavo nel sole, volteggiavo con gli astri; mi sentivo nel tutto e il tutto godevo in me.
> 15. Perciò, chi ha orecchi per intendere, intenda! Non è due, né tre, né mille, ma Uno e tutto; non è corpo separato dallo spirito, […] ma è Uno, visibile e invisibile, immutabile, una vita infinita.

La «redezione dai limiti angusti dell'essere» garantita dal ritorno nella «vita eterna» dell'Uno-tutto cosmico va delineandosi come il ripristino della primeva unità ontologica dell'io prima che esso fosse infestato dal maleficio del *principium individuationis*: si veda la suggestione dell'elemento liquido, il «mare», evocato come «fonte» primeva della vita, del divenire, della metamorfosi, e al contempo come meta agognata dall'io per riscattarsi dal peso della divisione e dell'individuazione.[116]

Fratello germano del sonno eterno, anche il sogno riconduce l'io a quell'unità irreperibile sul piano reale. L'amore, come «Leben im Traum und doppelt Leben»[117] («vita nel sogno e doppia vita») rima con la morte e con il sogno. L'unità inscindibile agognata dall'amore terreno acquista consistenza nel sogno, inteso ora come preludio della morte ora come suo diretto mediatore. Nella poesia del 1804 *Die Bande der Liebe* (*I vincoli dell'amore*), nella quale l'influenza degli *Inni alla notte* di Novalis sembra più che patente, il sogno sigla il *continuum* tra la vita e la morte; l'amore terreno costituisce solo un *provisorium* di quell'«abbraccio» che la morte invece eterna e al quale il sogno prelude: «hat die erebische Nacht, Tod mit dem Leben vereint»[118] («la notte da erebo ha congiunto la morte con la vita»)

L'anelito alla «ewige Vereinigung» espresso da Novalis rappresenta anche per Günderrode il senso dell'esperienza erotica con l'altro sesso. L'utopia androginica della

---

[115] K.V. GÜNDERRODE, *Ein apokaliptisches Fragment*, *SW* I: 53-54.
[116] Si veda anche il componimento poetico *Einstens lebt ich süßes Leben* (*SW* I: 383-386) e lo schizzo in prosa *Idee der Erde* (*SW* I: 446-449).
[117] K.V. GÜNDERRODE, *Liebe*, *SW* I: 79.
[118] EAD., *Die Bande der Liebe*, *SW* I: 68.

poetessa si inscrive nel contesto tutto romantico dello sconfinamento dell'io-individuale, della sua brama di trasfondersi nel 'tu' antinomico, di unificarsi con esso per avere sentore dell'unità primeva. Se l'amore rappresenta per la poetessa l'anelito «ad essere due in uno», un anelito che sopprime «la pena dell'Essere» («Und der Liebe ewig Sehnen / Eins in Zwei zu sein, / Eins im Andern sich zu finden, / Daß der Zweiheit Gränzen schwinden / Und des Daseins Pein»[119], «e l'eterno anelito dell'amore / è di essere uno in due, / trovare l'Uno nell'altro, / affinchè svaniscano i confini della dualità / e la pena dell'Essere»), tale anelito, destinato a restare inappagato sul piano reale a causa della sua assolutezza, trova appagamento solo in una dimensione assoluta, nella morte: «Zur süßen Liebesfeyer wird der Tod, / Vereinet die getrennten Elemente»[120] («La morte diviene una festa d'amore, / essa unisce gli elementi separati»)

[119] EAD, *Die eine Klage*, *SW* I: 328.
[120] EAD., *Die Malabarischen Witwen*, *SW* I: 325.

Capitolo VI

Heinrich von Kleist:
l'anima anfibia e l'amazzone

1. L'ANIMA ANFIBIA

'Siamo indivisi e non uniti' dice Agathe ad Ulrich nel capolavoro di Robert Musil, e tutto il capitolo *Come nasce un sentimento* segna anche la via pericolosa di un gioco degli specchi, entro cui si materializza, all'estremo potenziato e al di là delle mistiche metafore che l'incontro con la 'sorella ritrovata' indica, una simbiotica relazione tra fratello e sorella. Ulrike von Kleist[1] rappresenta indubbiamente la donna più importante nella vita dell'autore della *Penthesilea*, interlocutrice privilegiata del suo epistolario, con la quale egli condivise la storia della sua anima: «Sind wir nicht wie Körper und Seele, die auch oft im Widerspruche stehen und doch ungern scheiden?»[2] («Non siamo noi come corpo ed anima che, seppur sovente vivono in contraddizione, tuttavia malvolentieri se ne stanno divisi?»).

Nelle lettere alla sorella Ulrike Kleist dimostra piena sicurezza sulla natura dei sessi: assegna ruoli femminili alle donne e maschili agli uomini, dimostrando riluttanza nei confronti di ogni confusione sessuale. La sorella, di chiara natura anfibia, lo allarma con il suo contegno poco ortodosso: i suoi travestimenti, il suo desiderio di viaggiare e di studiare sono per Kleist come la spia di un demone con il quale egli, invece, deve ingaggiare sovente una lotta per contenerlo. Ai desideri maschili della sorella Kleist risponde con perentorietà, invitandola a conformarsi al suo ruolo di donna. Già in un componimento poetico a lei dedicato la esortava a «scegliere un solo elemento», ovvero un unico sesso:

> *Anfibion* Du, das in zwei Elementen stets lebet,
> Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sicheres Geschlecht.
> Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, drum verlasse das Wasser,
> Versuch es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch![3]
>
> Tu, essere anfibio, che sempre vivi tra due elementi / non titubare più a lungo e scegliti infine un / sesso più certo. / Nuotare e volare allo stesso tempo è impossibile, perciò abbandona / l'acqua / sperimenta l'aria, agita le ali e / vola!

Con toni monocordi Kleist si rivolge alla sorella nelle lettere rampognandola con fermezza quando ha sentore del suo rifiuto per le norme, della sua ostilità verso gli unici ruoli assegnati alle donne del suo tempo, quelli di moglie e di madre:

---

[1] Un bel ritratto del personaggio è offerto da S. WEIGEL, in *Schwestern berühmter Männer*, hrsg. von L. Pusch, Frankfurt a. M. 1997, pp. 237 ss.

[2] Lettera di Kleist alla sorella Ulrike, 16 dicembre 1801, *SWB* II: 708. Citiamo le opere e le lettere di Kleist dall'edizione *Sämtliche Werke und Briefe*, in 2 Bänden, hrsg. von H. Sembdner, München 1993 con sigla *SWB* seguita dal numero del volume e delle pagine.

[3] H. v. KLEIST, *Anphibion Du!*, *SWB* I: 44.

> 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. Eine einzige simple Frage zerstört ihn. Denn wenn Du ein Recht hättest, Dich nicht zu verheiraten, warum ich nicht auch? Und wenn wir beide dazu ein Recht haben, warum ein Dritter nicht auch? Aber das Leben, welches wir von unsern Eltern empfingen, ist ein heiliges Unterpfand, das wir unsern Kindern wieder mitteilen sollen. Das ist ein ewiges Gesetz der Natur, auf welches sich ihre Erhaltung gründet.[4]
>
> Come? Tu non vorresti mai diventare né sposa né madre? Saresti decisa a non adempiere alla tua più alta missione? A non compiere il tuo dovere più sacro? E saresti decisa in ciò? Sono davvero desideroso di sentire i motivi che puoi addurre per una risoluzione così colpevole e criminosa. Una semplice domanda la distrugge. Perché, se tu avessi diritto a non sposarti, non dovrei avercelo pure io? E se entrambi avessimo questo diritto, perché non lo dovrebbe avere anche un terzo? Ma la vita che abbiamo ricevuto dai nostri genitori è un pegno sacro che noi dobbiamo trasmettere ai nostri figli. Questa è l'unica legge di natura su cui si fonda il suo mantenimento.

Con una professione di fede così appassionata Kleist non lascerebbe spazio a fraintendimenti: si dimostra conscio dei ruoli assegnati dalla società ai rispettivi sessi, ne demarca con perentorietà la differenza, si conforma alla *Moralphilosophie* dell'illuminismo rivitalizzando il ruolo dell'individuo all'interno della società nei distinti doveri di uomo e di donna. Definisce punibile e criminosa ogni fluttuazione dei ruoli che non siano conformi alla *legge di natura*. Già da queste battute si arguisce che ogni mistione androginica assume nel pensiero di Kleist le fattezze di un vizio contro natura. Nel passo sopraccitato della lettera alla sorella Kleist distingue i ruoli evidenziando l'importanza del matrimonio come dovere del singolo per la sopravvivenza della specie. I riferimenti alla vita coniugale, ai genitori, ai figli delineano un quadro chiaramente reazionario.

Un'indagine sulle donne nella vita di Kleist mette in evidenza un elemento allarmante: nessuna donna amata. Riscontriamo una fidanzata, Wilhelmine, ma le lettere a lei indirizzate denunciano sentimenti alterni, difficili da qualificare come sentimenti d'amore. Nella vita di Kleist rinveniamo figure di donne-madri (la cugina Marie von Kleist), di donne complici (la sorella), ma nessuna amata-amante.[5] L'amore, nella sua sfera concreta, ha avuto nell'esistenza di Kleist scarso rilievo. Se non vi fosse Wilhelmine, rapporto quasi celeste, stante la distanza perenne che contraddistingue la loro relazione, diremmo che la sfera del sentimento verso una donna per Kleist era esclusa. Nutrito dalla filosofia dell'illuminismo, imbevuto degli insegnamenti di Christoph Ernst Wünsch,[6] suo professore negli anni universitari, il quale assegnava

---

[4] Lettera di Kleist alla sorella Ulrike, maggio 1799, *SWB* II: 491-492.

[5] Cfr. K. SEMELA, *Frauen-Erleben und Frauen-Gestalten bei Heinrich von Kleist,* Diss., Berlin 1934, p. 11.

[6] Per le influenze di Wünsch nel pensiero di Kleist cfr. C. MEINEL, *Des wunderlichen Wünsch seltsame Reduktion. Christian Ernst Wünsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse*, in *KJb,* 1996, pp. 1-33.

all'amore coniugale un ruolo determinante perché l'individuo si inserisse a pieno titolo nella società civile e nell'armonia della creazione, il giovane Kleist assegna al fidanzamento con Wilhelmine un valore morale, trascendente l'erotico, fondandolo sull'analogia tra *Liebe* e *Bildung*, amore e formazione. L'amore per una donna acquista nell'esistenza di Kleist, e le lettere a Wilhelmine ne sono la più chiara conferma, un valore meramente formale, in nessun modo identificabile con l'erotico, nell'accezione di desiderio fisico e spirituale verso un altro essere umano: relegando la donna all'unico ruolo di moglie e di madre, Kleist riconosce nell'eterno femminino solo uno strumento che può contribuire al suo perfezionamento morale. Nel *Lebensplan* sul quale andava lavorando in gioventù con l'intenzione di programmare tutta la sua esistenza alla conformità di una legge morale che gli avrebbe garantito il conseguimento della *felicità*, Kleist inserisce la donna come il tassello di un mosaico, persuaso che passando per l'esperienza della paternità la sua utopia di *Vervollkommnung* morale sarebbe stata raggiunta. In altri termini, il tono arcimaschile delle lettere di Kleist alla fidanzata è determinato univocamente dalla sua disciplina morale, mentre quello femminile nelle lettere agli amici dalla sua natura.[7]

Il lettore moderno che si accosta alle lettere di Kleist indirizzate alla fidanzata sarà presto conturbato da un elemento appariscente: l'assenza di *passio*. Come un redivivo Pigmalione a rovescio Kleist istruisce la sua donna per forgiarne un'immagine che corrisponda al suo intento pedagogico. Le lettere d'amore di Kleist sono un *unicum*, del tutto dissonanti con i canoni di un carteggio tra amanti. Allegando alle lettere alla fidanzata fastidiose *Denkübungen* alle quali Wilhelmine era tenuta a rispondere, Kleist si rivela incapace di intessere una corrispondenza d'amore. Non si possono biasimare gli eccessi della critica che ha ravvisato in questo carteggio le «lettere più strambe del mondo»[8], «incomparabili»[9] con le lettere d'amore dei contemporanei, pervase da un'imbarazzante «arretratezza reazionaria»[10] che svela l'innaturalezza della corrispondenza. La brutale perfezione, che annienta ogni tratto di delicatezza verso la corrispondente, non si appalesa solo nel gelido tono privo di *passio* ma in modo più sofisticato nell'assunzione da parte di chi scrive di un ruolo preconfezionato, quello di uomo autoritario, mentore della sua donna, *gubernator* alla quale questa deve affidare ciecamente tutta la sua esistenza:

> Vertraue Dich mir ganz an! Setze Dein ganzes Glück auf meine Redlichkeit! Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen, mit allen deinen Hoffnungen und Wünschen und Aussichten. *Du* bist schwach, mit Stürmen und Wollen kannst Du nicht kämpfen, darum vertraue Dich mir an, mir, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen hat, der die Gestirne des Himmels zu seinen Führen zu wählen, und das

---

[7] Sulla controversa omosessualità dell'autore iniziò a discettare già S. RAHMER, *Kleist als Mensch und Dichter*, Berlin 1909. Si veda anche H. D. ZIMMERMANN, *Kleist. Die Liebe und der Tod*, Frankfurt a. M. 1989.

[8] G. BLÖCKER, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, Berlin 1960, p. 47.

[9] E. CLAUSS, *Liebeskunst: Untersuchungen zum Liebesbrief im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1993, p. 221.

[10] P. ENSBERG, *Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbst-Darstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge*, in: "Beiträge der Kleist-Forschung" 1998, p. 22.

> Steuer des Schiffes mit starkem Arm, mit *stärkerem* gewiß als Du glaubst, zu lenken weißt![11]
>
> Affidati a me interamente! Riponi tutta la tua felicità nella mia rettitudine! Pensa di essere salita sulla nave della mia felicità, con tutte le tue speranze, i tuoi desideri, le tue attese. Tu sei debole, non puoi lottare contro le tempeste, contro i marosi, perciò abbi fiducia in me, in me che ho progettato con saggezza la rotta del viaggio, che ho progettato con saggezza l'ardua rotta, che so scegliere per guida gli astri del cielo, che so reggere il timone della nave con braccia forti, più forti di quanto tu creda!

La metafora della nave indica solo in apparenza il progetto di un viaggio terreno che si compie *in due*. Kleist scrive della *sua* nave, del *suo* progetto di vita, della *sua* felicità. Il ruolo di Wilhelmine in questo viaggio è quello del passeggero, che non conosce affatto gli scopi del *gubernator* e deve affidarsi alle *forti braccia* di colui che sta al timone. Sfruttando l'immagine del *gubernator* Kleist cerca di affermare la sua virilità alla quale l'essere debole, la donna, deve affidarsi senza resistenze.[12] La distinzione dei ruoli, resa plastica attraverso il ricorso alla metafora della nave e della guida, costituisce il *Leitmotiv* delle lettere di Kleist alla fidanzata: vi è un ruolo dominante ed uno remissivo, l'uomo detta *istruzioni*, la donna deve seguirle, l'uomo *regge* in virtù della sua forza, la donna deve affidarsi.

Gli esercizi pedagogici che Kleist allegava alle lettere imponendo a Wilhelmine di eseguirli con lo scopo di foggiarla secondo i suoi intenti non costituiscono un elemento occasionale della corrispondenza. In diversi passi del suo epistolario egli rivela che l'idea di strumentalizzazione della donna è in lui profondamente radicata:

> Ich durchreisete die Gebirge, besonders die dunklen Täler, spräche ein von Haus zu Haus, und wo ich ein blaues Auge unter dunklen Augenwimpern, oder bräunliche Locken auf dem weißen Nakken fände, da wohnte ich ein Weilchen und sähe zu ob das Mädchen auch im Innern so schön sei, wie von außen. Wäre das, und wäre auch nur ein Fünkchen von Seele in ihr, ich nähme sie mit mir, sie auszubilden nach meinem Sinn[13].
>
> Viaggerei tra i monti, specie nelle vallate cupe, entrerei di casa in casa e se trovassi un occhio azzurro sotto ciglia scure o riccioli castani sul bianco collo mi fermerei un tratto per vedere se la ragazza è anche dentro così bella come fuori. E se così fosse, se ci fosse in lei anche una sola scintilla d'anima, la prenderei con me per formarla secondo il mio intendimento.

La strumentalizzazione della donna come oggetto dei propri desideri e aspirazioni intellettuali si appalesa nell'infelice paragone che segue queste infelici parole. Kleist equipara la propria donna ideale all'ancia del suo clarinetto. Inutile che qualcuno gliene presti una, lui deve intagliarla e modellarla per il suo strumento e per il suo piacere:

---

[11] Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge, 20 agosto 1800, *SWB* II: 524.

[12] La sovversione della metafora della nave in Kleist rispetto al *topos* letterario viene analizzata dettagliatamente da H. J. SCHRADER, *Denk Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut,* in *KJb* 1983, pp. 122-179.

[13] Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge, 5 settembre 1800, *SWB* II: 549.

> und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie *fertig*, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden, sonst fürchte ich, geht es mir, wie mit dem Mundstück an meiner Klarinette. Die kann man zu Dutzenden auf der Messe kaufen, aber wenn man sie braucht, so ist kein Ton rein. Da gab mir einst der Musikus Baer in Potsdam ein Stück, mit der Versicherung, das sei gut, *er* könne gut darauf spielen. Ja, *er*, das glaub ich. Aber *mir* gab es lauter falsche qieckende Töne an. Da schnitt ich mir von einem gesunden Rohre ein Stück ab, formte es nach meinem Lippen, schabte und kratzte mit dem Messer bis es in jeden Einschnitt meines Mundes paßte—und das ging herrlich. Ich spielte nach Herzenslust[14].
>
> e una fanciulla potrebbe essere magari perfetta, se è già compiuta non fa per me. Io stesso me la devo formare e sviluppare, altrimenti credo che mi accada come l'ancia del mio clarinetto. A dozzine se ne possono comperare al mercato, ma quando si adoperano non si riesce a ricavarne neanche una nota pura. Una volta il musicista Baer me ne diede una a Potsdam assicurando che era buona e che a lui serviva benissimo. Già, a lui, lo credo. A me invece dava solo suoni stonati e striduli. Allora presi una canna sana, ne tagliai un pezzo, lo formai secondo le mie labbra, lo grattai e levigai con il temperino finché fu adatto alla forma della mia bocca e tutto procedette magnificamente, suonavo che era un piacere.

Un Pigmalione a rovescio si dimostra Kleist nel suo intento non già di tramutare la sua opera d'arte in donna in carne ed ossa, ma la propria donna in impossibile opera d'arte, ed invece di modificarne l'aspetto a colpi di scalpello, ne vorrebbe modificare e formare l'indole al suono delle *Denkübungen* affinché sia perfetta. Da questi passi, come da molti altri, Kleist si dimostra incapace di intessere con la sua donna un dialogo epistolare fatto di tenerezza, di sentimenti, d'amore. La subordinazione dell'essere più debole, la sua riduzione a strumento fa emergere un ego arcimaschile, nel quale non si rintraccia la minima sfumatura di delicatezza sentimentale. Kleist, che alla filosofia kantiana aveva dedicato in giovinezza interesse considerevole, dimostra nelle lettere alla fidanzata di non avere il minimo sentore dell'etica kantiana, la quale si risolveva nell'ammonimento di osservare il prossimo come *fine* e non come *mezzo*.

Al tempo del viaggio a Würzburg, sul mistero del quale molto si è scritto e molto si è fantasticato,[15] Kleist scrive alla *sua* donna con altri toni, carichi di entusiasmo, calcando

---

[14] *Ibidem*

[15] Sul mistero della 'Würzburger Reise' la critica si è da sempre lambiccata. Dai toni delle lettere a Wilhelmine si intende che lo scopo del viaggio sia in qualche modo relazionato con lei: «Dein Glück ist auch im Spiel» («anche la tua felicità è in gioco») scrive Kleist mentre è ancora in viaggio (*SWB* II: 529), e raggiunto l'oscuro scopo comunica tempestivamente alla fidanzata «Mädchen! wie glücklich wirst Du sein! Und ich! Wie wirst Du an meinem Halse weinen, heiße innige Freudetränen! Wie wirst Du mir mit Deiner ganzen Seele danken!» («Fanciulla! Come sarai felice! E anche io lo sarò! Quali cocenti e fervide lacrime di gioia piangerai al mio collo! Come mi ringrazierai con tutta la tua anima!», *SW* II: 558). Le ipotesi degli studiosi si orientano in quattro direzioni. La prima, quella più inveterata, ipotizza che Kleist raggiunge Würzburg per guarire da un disturbo di ordine sessuale; la clinica universitaria di Würzburg ospitava all'epoca luminari nel campo dell'urologia, come il chirurgo Caspar von Siebold, autore di un trattato sulle pratiche di castrazione (*Praktische Betrachtungen über Entmammungen oder Kastration*, Frankfurt a. M. 1802). In base a ciò, si è ipotizzato che Kleist si sottopose a Würzburg ad un intervento per curare un problema di fimosi (cfr. tra i molti R. IBEL, *Kleist. Schicksal und Botschaft*, Hamburg 1961;

la mano sulla sua virilità, sul fatto che potrà soddisfare finalmente *le sante pretese* della fidanzata. Secondo una lettura convincente, giacché le lettere non aiutano a far luce sul mistero del viaggio, si è ritenuto che Kleist, afflitto da una malattia che lo rendeva impotente (forse fimosi), sia ricorso ad un medico di Würzburg per guarire. Ringalluzzito dalle prospettive di guarigione, manifesta con entusiasmo la ritrovata virilità, e cede alla sonorità di un flebile trasporto sentimentale:

> Damals war ich Deiner nicht würdig, jetzt bin ich es. Damals weinte ich, daß Du so gut, so edel, so achtungswürdig, so wert des höchstens Glückes warst, jetzt wird es mein Stolz und mein Entzücken sein. Damals quälte mich das Bewußtstein, Deine heiligsten Ansprüche nicht erfüllen zu können, und jetzt, jetzt- Doch still! Jetzt, Wilhelmine, werde auch ich Dir mitteilen, was ich mir von dem Glücke einer künftigen Ehe verspreche. Ehemals durfte das nicht, aber jetzt, o Gott!.. Das wird meinem Leben neuen Reiz geben[16].

> Allora non ero degno di te, oggi lo sono. Allora piansi perché eri così buona, così nobile, così degna di stima, così degna della massima felicità: ora tutto ciò sarà il mio orgoglio e la mia delizia. Allora ero tormentato dalla coscienza di non essere in grado di appagare le tue più sacre pretese, e ora, ora- - ma silenzio! Ora Wilhelmine ti dirò anch'io che cosa mi riprometto dalla felicità di un futuro matrimonio. A suo tempo non dovevo farlo, ma adesso… Ciò conferirà alla mia vita un fascino nuovo.

Non incidentalmente, le lettere alla fidanzata scritte al tempo del viaggio a Würzburg svelano il suo desiderio di paternità, la vocazione al ruolo di marito. La conduzione delle lettere si contrassegna per una maggiore attenzione nei confronti della fidanzata, ancora tuttavia strumentalizzata nel ruolo di madre della sperata prole:

> und sehe doch nichts, als ein einziges Bild. Dich, Wilhelmine, und zu Deinen Füßen zwei Kinder, und auf Deinem Schoße ein drittes [...] Oh, lege den Gedanken wie ein diamantenen Schild um Deine Brust: *ich bin zu einer Mutter geboren!* Jeder andere

---

H. POLITZER, *Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise*, in *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays*, hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1981, pp. 55-77), di impotenza o di qualche disturbo sessuale di natura neurotica (cfr. D. BRÜGGEMANN, *Der Mystifikationen Heinrich von Kleists*, Frankfurt a.M. 1985). Una seconda ipotesi sostiene che il viaggio di Kleist fu di natura politica: lo scopo sarebbe stato un incarico di spionaggio industriale affidatogli dal ministro del commercio prussiano Struensee (cfr. E. SIEBERT, *War Heinrich von Kleist als Industriespion in Würzburg?*, in "Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz", 2, 1985, pp. 185-206); oppure di spionaggio politico nel contesto del conflitto austro-francese. La tesi massonica, sostenuta da H. J. KREUTZER (*Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists*, Berlin 1968, pp. 72 ss.) e D. GRATHOFF (*Kleists Gehemnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie*, Opladen 1993, pp. 27 ss.), ipotizza che lo scopo del viaggio a Würzburg sia legato in qualche modo con una loggia massonica clandestina, della quale Kleist avrebbe fatto parte, riunitasi a Würzburg, stante l'impossibilità di una riunione in Prussia dopo il decreto del 1798 che metteva al bando le logge massoniche. Un'ultima ipotesi sostiene che il viaggio abbia avuto un qualche fine intellettuale, un viaggio di approfondimento filosofico secondo P. DE MAN (*Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, pp. 205 ss.) o intrapreso nel tentativo di conseguire un'abilitazione in una qualche università secondo U. GALL (*Philosophie bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1977).

[16] Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge, 10 ottobre 1800, *SWB* II: 576

> Gedanke, jeder andere Wunsch fahre zurück von diesem undurchdringlichen Harnisch [...] Gute Nacht Wilhelmine, meine Braut, einst meine Gattin, einst die *Mutter* meiner Kinder[17].
>
> non vedo nulla se non un'unica immagine. Te, Wilhelmine, e ai tuoi piedi due creaturine e sul tuo grembo una terza..Oh posa intorno al tuo seno come uno scudo adamantino questo pensiero: io sono nata per essere madre! Ogni altro pensiero, ogni altro desiderio sia respinto da questa corazza impenetrabile…Buona notte, Wilhelmine, mia sposa e un giorno mia moglie e un giorno madre dei miei figli.

Appena ritornato da Würzburg Kleist inserisce nelle lettere alla fidanzata, verso la quale la tenerezza è sempre stata poco presente, l'immagine dell'amico fidato che lo aveva accompagnato nel suo viaggio, Brockes. I toni con i quali lo descrive si piegano ad immediata tenerezza e straripante sentimentalità:

> Laß mich jetzt einmal ein Wort von meinem Freunde Brockes reden [...] der mein Freund war, den einzigen, dem ich recht wahrhaft ehrte und liebte […] Von keinem andern kann ich dies letzte sagen, niemand versteht mich ganz, niemand kann mich ganz verstehen, als er und Du- ja selbst Du vielleicht, liebe Wilhelmine, wirst mich und meine künftigen Handlungen nie ganz verstehen...als er.[…] Ja wenn Du unter den Mädchen wärest, was dieser unter den Männer.[…] Sanftheit war überhaupt die Basis seines ganzen Wesens. Dabei war er von einer ganz reinen, ganz unbefleckter Sittlichkeit, und ein Mädchen könnte nicht reiner, nicht unbefleckter sein, als er[18].
>
> Lascia che ti parli un po' del mio amico Brockes,[…] che mi fu veramente amico, l'unico che io veramente ed a buon diritto onorai ed amai […] Di nessun altro posso dire ciò, nessuno mi comprende interamente, nessuno può veramente comprendermi come lui e te – Sì, tu stessa, cara Wilhelmine, non comprenderai mai me e le mie azioni future..come lui […] Ah, se tu fossi tra le fanciulle ciò che lui è tra gli uomini […] Dolcezza era specialmente la base di tutto il suo essere. Nel tempo stesso era di una moralità del tutto pura, ed una fanciulla non poteva essere più pura di lui.

Descrivendo l'amico eccellente che lo aveva accompagnato nel viaggio con massima devozione, Kleist ne mette in evidenza i tratti 'femminei' che lo hanno conquistato: dolcezza, purezza, capacità di profondere amore disinteressato. Nel passo della lettera Kleist riesce a condensare la sua carica sentimentale in un ottativo che anela ma non svela, intriso, per altro, di profonda ambiguità: «ah se tu fossi tra le fanciulle ciò che lui è tra gli uomini», aggiungendo dopo qualche battuta, «e una fanciulla non poteva essere più pura di lui». L'analogia ribadita tra l'amico e una fanciulla, e l'attribuzione all'amico di caratteristiche femminili, rende chiaro l'anelito di Kleist: tra le fanciulle egli non troverà mai un uomo che, come Brockes, sia tra gli uomini un'eccezione, ovvero un uomo con sentimenti femminei. Unendo in Brockes maschile e femminile, Kleist ne idolatra il suo ideale, un uomo che «può comprenderlo perfettamente» perché possiede, non meno di lui, caratteristiche non definite. Nell'unica lettera superstite a Brockes,

[17] Ivi p. 577.
[18] Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge, 31 gennaio 1801, *SWB* II: 618-619.

Kleist si abbandona ai toni del *pathos* – toni con i quali non si era mai espresso nelle lettere alla fidanzata:

> Allein Sie, der Sie selbst so wahr und innig fühlen, was ungeheuchelte und ungekünstelte Freundschaft ist, wußten auch mir richtig zu beurteilen, und dafür sage ich Ihnen den wärmsten Dank [...] Wirklich ich glaube noch nie so wahr geliebt worden zu sein [...] Und doch waren Sie immer mit mir zufrieden, immer gleich sanft,immer gleich gefällig und nachgebend gegen meine Eigenheiten, meine Launen [...] Ich wußte und sehe es täglich, daß ich den ersten Platz in Ihrem Herzen hatte [...] Unverdorbene Seele, Zögling der liebenden Natur, wie wenige sind, die Dir gleichen[19]!

> Solo Lei, giacché Lei sente così veramente e profondamente ciò che è la vera e sincera amicizia, sapeva anche giudicarmi giustamente, e perciò io Le dico caldamente: Grazie […] Davvero, io non credo di essere mai stato amato da alcuno in modo così sincero […] e Lei era sempre contento di me, sempre egualmente dolce, sempre egualmente cortese e cedevole alle mie stranezze, alle mie lune […] Io sapevo e lo vedo giornalmente di avere avuto il primo posto nel Suo cuore […] Anima pura, allievo della natura amante, come pochi ce ne sono simili a Te!

L'incontenibilità del sentimento spinge Kleist a passare con rapidità imprevista dal 'Lei' al 'Tu' nel momento in cui osanna la *natura amante* dell'amico. Le lettere alle interlocutrici femminili nell'epistolario di Kleist sono di gran lunga più numerose rispetto a quelle ad interlocutori uomini. Nel suo epistolario le lettere ad amici denunciano un timbro di scrittura del tutto diverso dalle lettere alle donne. La già citata lettera a Brockes, una lettera all'amico Lohse e una a Pfuel costituiscono esempi eclatanti di schizotimia dei toni. Nella lettera a Lohse, scritta dopo un burrascoso litigio, il tono patetico, ambiguo (passando dalla volontà di un disdegnoso addio alla richiesta di nuovo affetto) mette in evidenza una corrispondenza fatta di *sentimento*, senza mediazione della ragione o del calcolo:

> Ich will Abschied von Dir nehmen auf ewig, und dabei fühle ich mich so friedliebend, so liebreich, wie in der Nähe einer Todesstunde. Ich bitte um Deine Verzeihung! [...] O verzeihe mir! [...] Sage nicht, daß Gott mir verzeihen solle. Tue Du es, es wird Dir göttlich stehen. Ich verzeihe Dir alles, o alles. [...] Und ich sollte Dich nicht lieben? Ach, wie wirst Du jemals einen Menschen überzeugen können, daß ich Dich nicht liebte![20]

> Voglio dirti addio per sempre, ed in ciò mi sento così sereno, così affettuoso come vicino all'ora della morte. Ti prego di perdonarmi! […] Oh,perdonami! […] Non dire che mi perdoni Iddio, fallo tu e sarai divino. Io ti perdono tutto, oh tutto! […] E non dovrei amarti? Ah, come potrai mai convincere qualcuno che io non ti ho amato!

Se già da questi passi emerge con evidenza la fluttuazione del tono epistolare tra *ratio* nelle lettere alle donne e *pathos* in quelle agli uomini, una lettera dell'epistolario

[19] Lettera di Kleist a Ludwig von Brockes, Novembre 1801, *SWB* II: 699.
[20] Ivi, pp. 709-710.

kleistiano racchiude in modo esemplare la sua *doppiezza*: la lettera all'amico Ernst von Pfuel del 1805. Questi aveva accompagnato Kleist con altrettanta devozione, come già Brockes, in Svizzera e poi a Parigi. Nella lettera Kleist rievoca alla memoria il viaggio in comune e il suo ricordo si appunta su una immagine: la bellezza del corpo di Pfuel mentre si immerge in acqua. L'evocazione avviene attraverso un compromesso costante tra la tentazione di professare l'attrazione per la bella immagine, la dichiarazione di amore, e nel contempo la repressione per pudore, riparando i sentimenti destati dietro il paravento dell'efebia greca e della legislazione di Licurgo:

> Wir empfanden, ich wenigstens, den lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft! Du stelltest das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei Dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn Du in Thun vor meinen Augen in den See stiegest, mit wahrhaft mädchenhaften Gefühlen betrachtet. Er könne wirklich einem Künstler zur Studie dienen. Ich hätte, wenn ich einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen. Dein kleiner, krauser Kopf, einem feisten Halse aufgsetzt, zwei breite Schultern, ein nerviger Leib, das ganze ein musterhaftes Bild der Stärke, als ob Du dem schönsten jungen Stier, der jemals Zeus geblutet, nach gebildet wärest. Mir ist die ganze Gesetzgebung des Lykurgus, und sein Begriff von der Liebe der Jünglinge, durch die Empfindung, die Du mir geweckt hast, klar geworden. Komm zu mir und laß uns der süßen Freundschaft genießen! Ich heirate niemals, sei Du die Frau mir, die Kinder und die Enkel[21].
>
> Noi sentivamo, almeno io, l'amabile entusiasmo dell'amicizia! Tu riproducevi nel mio cuore l'età dei Greci; avrei potuto dormire con te, mio caro giovine; così ti abbracciava tutta la mia anima! Ho sovente contemplato il tuo bel corpo con sentimenti davvero femminei, quando a Thun scendevi nel lago davanti ai miei occhi. Esso potrebbe realmente servire da modello per un artista. Io ne avrei concepito, se fossi stato un artista, forse l'idea di un Dio. Il tuo capo piccolo e crespo, su un collo robusto, due larghe spalle, un corpo nervoso, il tutto un ritratto esemplare della forza, come se tu fossi modellato sul più bel torello che mai abbia versato il suo sangue a Zeus. Mi era chiara tutta la legislazione di Licurgo e il suo concetto dell'amore efebico coi sentimenti che hai destato in me. Vieni da me e godiamo la dolce amicizia! Io non mi sposerò mai, sii tu per me moglie e figli e nipoti.

Il passo sintetizza una doppia movenza: effeminazione dei propri sentimenti e dell'amato. Rifugiandosi dietro l'«età dei Greci» e la «legislazione di Licurgo» Kleist cerca di filtrare attraverso il paravento letterario l'amore destato dall'amico: «così ti abbracciava tutta la mia anima». Il paravento gli scivola dalle mani ogni due o tre parole, sicché l'entusiasmo per l'amico viene espresso con chiarezza: Kleist confessa di avere contemplato il suo corpo con «sentimenti davvero femminei». Di conseguenza, vista l'effeminazione dei suoi sentimenti, l'amico, per un certo tratto della lettera, acquista la bellezza ideale della mascolinità: la robustezza del corpo e l'immagine del torello sacrificale ne delineano i tratti di una mascolinità decisa, «un ritratto esemplare della forza», alla quale reagisce sensibilmente lo sguardo femmineo di Kleist. C'è di più, dopo la rivelazione che «non si sposerà mai», Kleist avanza una proposta di unione che

[21] Lettera di Kleist a Ernst von Pfuel, 7 gennaio 1805, *SWB* II: 749-750.

denuncia chiaramente l'integrale sovversione dell'impalcatura dei ruoli stabili prima professati nelle lettere alla sorella e alla fidanzata: «sii tu per me moglie e figli e nipoti».

2. PENTESILEA: L'ANDROGINO DILACERATO

Tra i drammi di Kleist, *Penthesilea* è indubbiamente la tragedia più indagata dalla critica letteraria, che nel corso degli ultimi due secoli si è espressa in termini non univoci e, spesso, sostanzialmente contraddittori.[22] Per stringere all'essenziale le interpretazioni più classiche, si è rinvenuta nell'opera una critica dell'autore a qualunque forma statale,[23] che impone restrizioni a quelle aspirazioni di libertà individuale propugnate da Kleist non meno che da Pentesilea;[24] al rigido prussianesimo (metaforizzato nello Stato delle Amazzoni)[25], o al contrario alla società borghese contrapposta allo Stato di natura delle Amazzoni.[26] Questo, per alcuni critici, assurge ora ad ideale utopico dello Stato postrivoluzionario[27] armonizzato nelle forme del diritto naturale e del diritto positivo, ora a quintessenza di quella barbarie che si sarebbe imposta due secoli dopo in Germania nella forma dello Stato nazionasocialista.[28] Vi si è individuata una limpida allusione alla guerra contro Napoleone, alla stregua della *Hermannschlacht*;[29] un tentativo di gareggiare con Goethe;[30] una riproposizione letteraria della *querelle des Anciens et des Modernes*, nella quale Achille funge da rappresentante dell'ingenuo, mentre Pentesilea del sentimentale, del patetico-sublime;[31] l'inversione dell'immagine dell'antichità classica in senso umanistico portata in auge dal classicismo.[32] Tralasciando, per il momento, le interpretazioni dell'opera nel suo nodo essenziale del conflitto tra i sessi, riferiamo alcune coordinate che ci torneranno utili nel corso della nostra argomentazione sull'androginia in *Penthesilea*.

Nel tardo autunno del 1807 Kleist inviava alla cugina Marie alcune parti del manoscritto della sua *Penthesilea*, ormai conclusa. Le allegava ad una lettera nella quale, quasi per preparare la cugina alla lettura, commentava la sua opera, infarcendo con un episodio romanzesco la descrizione della conclusione, ed esprimeva serie perplessità sulle

---

[22] Per una ricostruzione completa e ben organizzata della ricezione della *Penthesilea*, dall' '800 ad oggi, e delle maggiori tendenze della critica letteraria cfr. B. SINISI, *Kleists* Penthesilea *in der Forschung und auf der Bühne*, Würzburg 2010.

[23] W. MÜLLER-SEIDEL, Penthesilea *im Kontext der deutschen Klassik*, in *Kleists Dramen*, hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 1981, pp. 144-171.

[24] G. FRICKE, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*, Berlin 1929, pp. 110 ss.

[25] I. KOHRS, *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrich von Kleists*, Marburg 1951, pp. 37 ss.

[26] H. M. WOLFF, *Kleists Amazonenstaat im Lichte Rousseaus*, in *PMLA* 53, 1938, pp. 189-206.

[27] Y. LÜ, *Frauenherrschaft im Drama des 19. Jahrhunderts*, München 1993, pp. 148 ss.

[28] G. LUKÁCS, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1956, pp. 19-47.

[29] A. SIECK, *Kleists Penthesilea. Versuch einer neuen Interpretation*, Bonn 1976.

[30] K. MOMMSEN, *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1979, pp. 41-47.

[31] M. G. BURKHART, *Dekonstruktive Autopoiesis - paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt a. M., pp. 100 ss.

[32] Cfr. S. STRELLER, *Zur Problematik von Kleists* Penthesilea, in "Weimarer Beiträge", 5, 1959, pp. 508-512.

reazioni attese dal pubblico nell'eventualità di una sua rappresentazione sulle scene tedesche:

> Ich habe die Penthesilea geendigt, von der ich Ihnen damals, als ich den Gedanken zuerst faßte, wenn Sie sich dessen noch erinnern, einen so begeisterten Brief schrieb. Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe. Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen. [Lücke im Text] Es ist hier schon zweimal in Gesellschaft vorgelesen worden, und es sind Tränen geflossen, soviel als das Entsetzen, das unvermeidlich dabei war, zuließ. Ich werde einige Blätter aus der Handschrift vom Schluß zusammenraffen, und diesem Brief einlegen. Für Frauen scheint es im Durchschnitt weniger gemacht als für Männer, und auch unter den Männern kann es nur einer Auswahl gefallen. Pfuels kriegerisches Gemüt ist es eigentlich, auf das es durch und durch berechnet ist. Als ich aus meiner Stube mit der Pfeife in der Hand in seine trat, und ihm sagte: jetzt ist sie tot, traten ihm zwei große Tränen in die Augen. Sie kennen seine antike Miene: wenn er die letzten Szenen liest, so sieht man den Tod auf seinem Antlitz. Er ist mir so lieb dadurch geworden, und so Mensch. Ob es, bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß. Ich glaube es nicht, und wünsche es auch nicht, so lange die Kräfte unsrer Schauspieler auf nichts geübt, als Naturen, wie die Kotzebueschen und Ifflandschen sind, nachzuahmen. Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.[33]

> Ho concluso la Pentesilea, sulla quale, se lei ancora ricorda, le scrissi una lettera entusiasta quando ne concepii l'idea. Sì, Pentesilea ha mangiato veramente Achille, per amore. Non ne abbia spavento, si fa leggere [lacuna nel testo] Qui è stata letta in società già due volte e si sono versate lacrime, per quanto lo spavento, inevitabile, lo abbia permesso. Arraffo alcuni fogli dalla conclusione del manoscritto e li allego a questa lettera. Il dramma sembra nel complesso fatto meno per le donne che per gli uomini, e anche tra gli uomini può piacere solo ad un certo numero. Lo spirito guerriero di Pfuel, ecco su che cosa è stato calcolato punto per punto. Quando io, con la pipa in mano, entrai nella sua stanza e gli dissi "ecco, ora è morta", due grosse lacrime gli vennero agli occhi. Lei conosce la sua aria da antico: mentre legge le ultime scene, sembra avere la morte stampata sul volto. Per questo gli voglio bene, per la sua umanità. Se il dramma verrà rappresentato o meno, date le esigenze che il pubblico impone al teatro, è una questione sulla quale dovrà decidere solo il tempo. Io non lo credo e neppure lo desidero, fintantoché le forze dei nostri attori non si esercitano in nient'altro che ad imitare nature come quelle di Kotzebue e di Iffland. A considerare bene, in fondo la colpa della decadenza del nostro teatro ricade tutta sulle donne: o non dovrebbero andare in scena, oppure si dovrebbero allestire scene solo per loro, separate da quelle riservate agli uomini. Le loro esigenze di buon costume e morale annichiliscono tutta l'essenza del dramma, e mai il teatro greco si sarebbe sviluppato nella sua essenza, se le donne non fossero state del tutto escluse.

[33] Lettera di Kleist alla cugina Marie von Kleist, tardo autunno 1807, *SWB* II: 796.

Alcuni passaggi della lettera si rivelano degni di qualche considerazione.[34] La cautela con la quale Kleist prepara la cugina alla lettura della sua opera riguarda quell'aspetto della tragedia che egli sa avrebbe ingenerato turbamento tanto in Marie quanto nell'eventuale pubblico: l'orrida antropofagia che chiude l'opera, nella quale l'eroina uccide Achille e lo sbrana con le sue cagne. «Pentesilea ha mangiato veramente Achille, per amore», commenta Kleist laconicamente, senza sfumare la sua sentenza con ulteriori discettazioni sulla necessità di un rito antropofagico a chiusa dell'opera. Piuttosto che fornire argomentazioni volte a delucidare la scelta di un finale tanto abominevole, o la relazione tra amore e antropofagia che egli sigilla in termini alquanto apodittici, Kleist passa dalla causa all'effetto, registrando che al cannibalismo della principessa delle Amazzoni il pubblico, seppur ristretto («qui è stata letta in società già due volte»), si era già espresso con commozione («si sono versate lacrime») e spavento («per quanto lo spavento, inevitabile, lo abbia permesso»). In altri termini, è come se Kleist annunciasse il successo della sua opera prospettandolo solo su un piano ideale, ritenendo di avere raggiunto quello scopo al quale ogni vera tragedia deve mirare: indurre il pubblico a catarsi dei patimenti dell'eroe *δι' ἐλέου καὶ φόβου*, «attraverso compassione e paura»[35]. L'unico ostacolo al successo dell'opera è individuato da Kleist non già nella sua sostanza, bensì nella problematica ricezione del pubblico della sua epoca, che risultava ancora troppo immaturo per il tragico-sublime, in quanto aduso alla tragedia borghese-sentimentale, inaugurata cinquant'anni prima dalla *Miss Sara Sampson* di Lessing e degenerata poi nel surrogato lacrimevole delle opere di Iffland e Kotzebue. Posto che lo «spavento» contraddistingua la reazione inevitabile del pubblico, indotto a questo sentimento dalla cruenta scena finale, la «compassione» nella tragedia kleistiana male si accorda con i patimenti di quella creatura «mezza furia e mezza grazia» che, dilacerata dal dolore di

---

[34] Apprendiamo da una lettera contemporanea a questa di Kleist a Marie (*SWB* II: 797) che l'autore aveva già inviato alla cugina stralci sparsi della sua opera quasi illeggibili: «Diese Ihre Neigung, sich auf die Partei des Dichters zu werfen und durch Ihre eigne Einbildung geltend zu machen, was nur halb gesagt ist, bestimmt mich, mir öfter das Vergnügen zu machen, Ihnen im Laufe meiner Arbeiten abgerissne Stücke derselben zuzusenden. Um alles in der Welt möcht ich kein so von kassierten Varianten stotzendes Manuskript einem andern mittteilen, der nicht von dem Grundsatz ausginge, daß alles seinen guten Grund hat. Doch Sie, die sich den Text mitten aus allen Korrekturen, in voller Autorität, als wäre er groß Fraktur gedruckt, herausklauben, macht es mir Vergnügen zu zeigen, wo mein Gefühl geschwankt hat» («Questa Sua inclinazione a mettersi dalla parte del poeta e a completare con la propria immaginazione ciò che è detto solo a metà fa sì che nella stesura dei miei lavori mi prenderò più stesso la soddisfazione di mandarGliene degli estratti. Per nulla al mondo sottoporrei un manoscritto così zeppo di varianti cancellate a un altro che non partisse dal principio che ogni cosa ha motivo di essere. A Lei, che sa cavare autorevolmente il testo dal groviglio delle correzioni come fossero chiare lettere, è un piacere mostrare dove il mio sentire ha oscillato», trad. it. di A. M. Carpi). Molto suggestivo e centrato il commento di A. M. CARPI (*Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Milano 2005, p. 201), quando individua il nodo della relazione tra Kleist e la cugina nel pieno riconoscimento da parte di questa del talento poetico dell'autore; Marie è l'unica che «assiste Kleist da lontano nelle doglie del parto…».

[35] «Tragedia è opera imitativa di un'azione seria, completa, con una certa estensione; eseguita con un linguaggio adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta da personaggi in azione, e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura, producendo tali sentimenti la purificazione che i patimenti rappresentati comportano» (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, trad. it. di C. Gallavotti, Milano 1997, p. 19).

inestricabili contraddizioni sin dall'inizio dell'opera, si uccide ponendo fine al suo tormento solo dopo avere dilaniato il corpo dell'amato. Se l'antropofagia aveva un suo senso nella visione mistica di alcuni romantici, rappresentando per esempio per Novalis l'*analogon* del rito eucaristico, i «morsi» alternati ai «baci» con i quali la delirante Pentesilea dilania il corpo di Achille non si prestano certo ad innescare nel pubblico (o nel lettore) quel sentimento necessario per la catarsi tragica, la compassione. Non incidentalmente, un anonimo recensente[36] imbastì la sua critica alla *Penthesilea* proprio sul mancato bilanciamento di compassione e orrore, unico requisito necessario per la riuscita di un'opera che aveva tutta l'aria di aspirare al tragico antico:

> Nach der Theorie der alten Ästhetiker erregt das Trauerspiel Furcht und Mitleid; an deren Stelle treten hier Entsetzen, Abscheu und Ekel. Das ganze soll, vermuten wir, antik sein; […] Aber wo ist hier jene hohe Einfachheit des Plans, jene Kraft des Genius, jene Tiefe der Empfindung, jener hohe Flug der geregelten, keuschen Phantasie? An ihrer Stelle findest du hier fieberhafte Zuckungen, geschraubte, unnatürliche Bilder, Roheit und Wildheit. (*LS*: 259, § 282)

> Secondo la teoria di antichi maestri di estetica, la tragedia suscita paura e compassione; al loro posto subentrano qui orrore, ripugnanza e disgusto. Tutta l'opera dovrebbe essere, crediamo, antica […] Ma dov'è qui quell'alta semplicità del piano, quella forza del genio, quella profondità del sentire, quell'alto volo della fantasia regolata e casta? Al loro posto trovi qui spasmi febbrili, immagini avvitate e innaturali, crudezza e brutalità.

Il giudizio del recensente risulta, tuttavia, assai blando se confrontato con le ben più pesanti stroncature di Goethe, Böttinger ed altri illustri, e meno illustri, contemporanei.[37] Inviando a Goethe il primo fascicolo del *Phöbus*, la rivista letteraria fondata da Kleist con l'amico Adam Müller a Dresda alla fine del 1807, nel quale i due redattori avevano inserito anche otto scene della *Penthesilea* con prologo ed epilogo, Kleist si rivolgeva all'Olimpico con atteggiamento dimesso, «sulle ginocchia del mio cuore» («auf den Knieen meines Herzens») scriveva enfaticamente, invitandolo non solo alla lettura della nuova rivista, ma sottoponendo anche al suo giudizio le scene della sua *Penthesilea.* Anche nella lettera a Goethe, come in quella alla cugina Marie, Kleist esortava l'illustre destinatario a non «spaventarsi» davanti alle premesse dell'opera: «Ich war zu furchtsam, das Trauerspiel, von welchem Ew. Exzellenz hier ein Fragment finden werden, dem Publikum im Ganzen vorzulegen. So, wie es hier steht, wird man vielleicht die Prämissen, als möglich, zugeben müssen, und nachher nicht erschrecken, wenn die Folgerung gezogen wird»[38] («Ho avuto paura di mostrare al pubblico per intero la tragedia che Lei, Eccellenza, trova qui in forma di frammento. Per come appare qui, sarà

---

[36] Da qui in avanti citiamo i giudizi dei contemporanei di Kleist, documenti e testimonianze, dall'edizione di H. SEMBDNER, *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, München 1996, ricorrendo solo alla sigla *LS* seguita dall'indicazione della pagina e del paragrafo; con sigla *NR*, anch'essa seguita dall'indicazione della pagina e del paragrafo, faremo invece riferimento a *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von H. Sembdner, München 1997.

[37] Cfr. *LS*: 254-264 e 417-419.

[38] Lettera di Kleist a Goethe, 24 gennaio 1808, *SWB* II: 805.

necessario forse accettare le premesse come possibili e non spaventarsi quando se ne traggono le conclusioni»). Goethe, notoriamente, si espresse sulla *Penthesilea* nella lettera di risposta a quella di Kleist, scrivendo di non riuscire ancora a familiarizzare con la figura, giacché essa apparteneva «ad una specie così strana» e si muoveva «in una regione così estranea»[39] nella quale il sommo poeta non riusciva ad addentrarsi del tutto. La rappresentazione al teatro di Weimar della commedia di Kleist *Der Zerbrochene Krug* (*La brocca rotta*) all'inizio dello stesso anno neutralizzò ogni ulteriore possibilità di dialogo con l'Eccellenza di Weimar: la rappresentazione si risolse in un fiasco sonoro, a causa delle infelici scelte di regia di Goethe, che divise arbitrariamente gli atti e con ciò compromise la messa in scena. L'*affaire scandalose* del fiasco incrinò bruscamente i rapporti tra Kleist e Goethe: all'umiltà con la quale Kleist si era presentato all'Olimpico «sulle ginocchia del suo cuore» fece seguito, come è noto, dapprima il suo proposito di una sfida a duello e poi qualche feroce epigramma in cui satireggiava la senilità dell'Eccellenza;[40] al contempo, ai toni cauti con i quali Goethe si era espresso sulla *Penthesilea* nella lettera a Kleist, farà seguito il verdetto inesorabile con il quale si pronuncerà nel 1810, smantellando con un'unica battuta la struttura interna dell'opera, ovvero l'intensità tragica dell'eroina, giudicandola «in alcuni passaggi persino sconfinante nel comico» (*LS* 259, § 281). Il pubblico dell'epoca, Kleist lo sapeva bene quando manifestava le sue perplessità nella lettera alla cugina Marie, era tutt'altro che pronto per accogliere sulla scena gli eccessi di un'opera che sovvertiva le regole del «buon gusto»[41] e ingenerava ripugnanza: «Das Ekelhafte ist niemals Objekt der schönen Kunst» («Ciò che provoca disgusto non è mai oggetto della bella arte») commentò significativamente un altro recensente (*LS*: 262, § 283).

Non era tuttavia il «disgusto» a preoccupare Kleist per la riuscita della sua opera, bensì il gusto sentimentale del pubblico contemporaneo. Le «esigenze di buon costume e morale», riferite con evidente misoginia al solo pubblico femminile, male si conciliavano con gli eccessi passionali dell'eroina Pentesilea. Addossando alle sole donne la responsabilità della decadenza del teatro moderno, Kleist faceva leva su quella falsa decenza, la *pruderie*, che imponeva soprattutto alle donne un conformismo alle regole del buon gusto, dei sentimenti casti e regolati.

La dialettica maschile/femminile, asse portante della tragedia dei sessi *Pentesilea*, è chiara sin dalle premesse con le quali Kleist si rivolge a Marie. La dialettica coinvolge, in primo luogo, l'aspetto della ricezione dell'opera, ovvero esclude quasi a priori la possibilità di una sua comprensione da parte del gentil sesso fatalmente contagiato dalla moralità codina della borghesia, da *pruderie*, da buon gusto e decenza. In secondo luogo,

---

[39] Goethe scrive a Kleist, a proposito della *Penthesilea*, il 1 febbraio 1808 (*SWB* II: 806): «Mit der Penthesilea kann ich mich nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden».

[40] Sulla relazione tormentata tra Kleist e Goethe cfr. K. MOMMSEN, *Kleists Kampf mit Goethe*, cit.; B. BLUME, *Kleist und Goethe*, in *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays,* hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1967, pp. 130-185.

[41] Sull'inserimento della *Penthesilea* nel contesto dell'estetica del gusto della sua epoca, specie nel confronto con l'estetica kantiana, si veda l'interessante indagine di M. CHAOULI, *Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der Penthesilea*, in *KJb*, 1998, pp. 127-149.

è la stessa eroina Pentesilea a sovvertire ogni paradigma di riferimento, costruita non già su modelli femminili ben definiti, e tantomeno sulla femminilità dell'epoca, bensì sullo «spirito guerriero» dell'amico Pfuel. Pentesilea, pertanto, è figura dichiaratamente androgina sin dalle premesse: è una donna con lo spirito di un uomo. C'è di più. L'eroina ha lo spirito di un uomo verso il quale, come si è osservato in precedenza, Kleist manifestava una patente attrazione (omo)erotica. L'essere anfibio germinato dall'*ars combinatoria* è una figura di donna che della donna ha solo il corpo, per altro mutilato nel suo tratto più femminile (il petto), mentre possiede l'anima guerriera dell'amico (Pfuel) e le contraddizioni di chi osservava quello stesso amico con sentimenti femminili, dai quali prendeva le distanze con cauta circospezione (Kleist). Nei fatti, poi, la proiezione c'è ma in termini inversi: Pentesilea ha l'anima di Kleist, mentre Pfuel è proiettato nella figura di Achille.[42]

Se, secondo il noto giudizio di Friedrich Gundolf, *Pentesilea* è la «più kleistiana delle opere di Kleist»[43], la figura della protagonista è anche la più vicina all'identità dell'autore, che in un'altra lettera alla cugina confessò di avere riposto in Pentesilea «tutto il suo essere più profondo»: «Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin […] der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele»[44] («È vero, il mio essere più profondo sta lì […] tutta la sporcizia e tutto lo splendore della mia anima»). Data ormai per superata l'annosa *querelle* filologica '*Schmutz* vs *Schmerz*'[45], resta ancora da dipanare la questione del perché Kleist sia ricorso al binomio sporcizia/splendore. Partendo dal presupposto che «in fondo poco conta quale parola abbia veramente usato Kleist [*Schmerz* o *Schmutz*], perché non si può dire che una delle due opzioni rispetto all'altra sia di per sé sufficiente ad aprire spiragli utili per l'interpretazione dell'opera»[46], Eugenio Spedicato ha tentato, «in barba alla filologia» e «per gioco», «di sovrapporre tutte e tre le parole e trovare almeno un luogo esemplare ed eminente della *Pentesilea* che dimostri come gli ambiti semantici coincidenti con i termini *Schmerz*, *Schmutz* e *Glanz* siano in qualche modo contemporaneamente presenti»[47]. Il tentativo proposto da Spedicato si rivela certamente fruttuoso se si sposta il problema dall'anima dell'autore alla sua opera[48], ma,

---

[42] Sulla relazione Kleist/Penthesilea e Achille/Pfuel la critica si è già soffermata più volte. Cfr. per esempio S. SCHEIFELE, *Projektionen des Weiblichen. Lebensentwürfe in Kleists Penthesilea*, Würzburg 1992.

[43] F. GUNDOLF, *Heinrich von Kleist*, Berlin 1922, p. 90.

[44] Lettera di Kleist a Marie von Kleist, autunno 1807, *SWB* II: 797.

[45] Tieck, primo curatore delle opere di Kleist, aveva corretto il sostantivo «Schmutz» («sporcizia»), poco conforme alle attenzioni di un lessico galante tra Kleist e una corrispondente donna, con «Schmerz» («dolore»), ritenendo che si trattasse di una svista del copista Schütz. Si è tuttavia ormai concordi nel ritenere che il sostantivo impiegato da Kleist non fosse «dolore», bensì «sporcizia». Cfr. H. SEMBDNER, *„Schmerz" oder „Schmutz"? Zu Kleists Bemerkung über Penthesilea*, in *Kleists Aktualität*, hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1981, pp. 25-40.

[46] E. SPEDICATO, *Il male passionale. La* Pentesilea *di Kleist*, Pisa 2002, p. 17.

[47] *Ibidem*

[48] «Il dolore per essere un'Amazzone, costretta a procurarsi l'amore con la guerra, obbligata a non poter sedurre, dunque a non poter essere completamente donna, si mescola in lei con la sporcizia del suo desiderio di sottomissione, umiliante in tutti i sensi e inaudito per le altre Amazzoni, nefasto militarmente, illegittimo, una sozzura intollerabile per l'ordine costituito dello Stato amazzonico ma anche per chiunque, ora e sempre, assistesse alla vergogna di un membro del proprio popolo che in guerra si lasciasse travolgere dall'attrazione sessuale per il nemico» (ivi, pp. 19-20).

riteniamo, lascia ancora aperta la questione del perché Kleist asserisca di avere riposto nella tragedia tutto lo splendore e tutta la sporcizia della *sua* anima. Quale aspetto della sua anima Kleist intende splendida, quale invece sporca? Splendida è forse un'anima grande pronta ad immolare se stessa con un gesto sublime, come scriveva l'autore alla sorella Ulrike («Denn das Leben hat doch immer nichts Erhabenes, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann»[49], «poiché la vita non ha nient'altro di più sublime che la si può gettar via con un gesto sublime»)? Splendida è forse la tenacia con la quale un'anima forte resiste agli assalti della più alta sofferenza, come la chiave di un arco resiste benché tutte le pietre della volta vogliano precipitare? Che la metafora dell'arco fosse cara a Kleist, lo apprendiamo da una lettera a Wilhelmine. Che poi la metafora sia riproposta in questa tragedia nella quale egli ripone il «suo essere più profondo» è un dato sul quale converrebbe soffermarsi.

La metafora dell'arco era germinata a Würzburg nella tarda estate del 1800 più per effetto di una folgorazione improvvisa che di un'intuizione poetica. Nel più controverso periodo della sua esistenza, Kleist sintetizza con la metafora dell'arco la sua condizione esistenziale sospesa tra precarietà e bisogno di assetto, tra presagi di crollo fatale ed eroica resistenza. La metafora, bene ha detto Günzel, «lo rende consapevole del suo destino, il quale si rivelerà un'esistenza in crisi permanente»[50]. Nella lettera a Wilhelmine del 18 novembre 1800, scritta al rientro da Würzburg, Kleist descrive l'esperienza di questa 'folgorazione metaforica', corredando poi l'esposizione persino con uno schizzo illustrato (*Fig. 13*):

> Ich ging an jenem Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens in Würzburg spazieren. Als die Sonne herabsank war es mir als ob mein Glück unterginge. Mich schauerte wenn ich dachte, daß ich vielleicht *von allem* scheiden müßte, von allem, was mir teuer ist. Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* - und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt.[51]
>
> La sera che precedette il giorno più importante della mia vita, andavo a passeggio per Würzburg. Quando il sole tramontò mi parve che tramontasse la mia felicità. Un brivido mi percorse al pensiero che stavo forse per separarmi da tutto, da tutto ciò che mi è caro. Allora me ne ritornai assorto in città passando sotto la porta a volta. Perché, pensai, la volta non crolla dato che è senza sostegno? Sta ritta, risposi, perché le pietre vogliono precipitare tutte all'improvviso, e da questo pensiero trassi un conforto indicibile e consolante che mi assistette fino al momento decisivo.

Nella tragedia è la saggia Protoe a rievocare la metafora dell'arco per indurre Pentesilea, crollata a terra dopo uno scontro con Achille e attratta da un gorgo di passione e

---

[49] Lettera di Kleist a Ulrike von Kleist, 1 maggio 1802, *SWB* II: 725.
[50] K. GÜNZEL, *Kleist: ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten*, Stuttgart 1984, p. 91.
[51] Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge, 16/18 novembre 1800, *SWB* II: 593.

annientamento che la invoglia alla resa fatale al nemico, a resistere agli assalti della sua passione funesta in nome di quel ferreo *ethos* eroico che le impone, come Amazzone, la resistenza, l'imperturbabilità, il coraggio:

> So hebst du dich empor? – Nun, meine Fürstin,
> So seis auch wie ein Riese! Sinke nicht,
> Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!
> Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
> Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!
> Beut deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,
> Der Götter Blitzen dar, und rufe, trefft!
> Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,
> Nicht aber wanke in dir selber mehr,
> Solang ein Atem Mörtel und Gestein,
> In dieser jungen Brust, zusammenhält. (vv. 1346-1357, *SWB* I: 367)

> Ti alzi, regina? Ebbene, sii un gigante! Non ti piegare, neppure se tutto l'Averno ti gravasse sulle spalle. Sta salda come la volta, mentre ogni sua pietra tende a rovinare. Porgi la fronte, come la sua chiave, ai fulmini divini e urla: Colpite! E lasciati spaccare giù fino ai piedi, ma non ti avvenga più di vacillare, finché il respiro tenga riunite nel tuo giovane petto pietre e calce.[52]

Lo splendore di questa etica della resistenza si rivela nello smalto di un eroismo luccicante tanto nella lettera di Kleist alla fidanzata quanto nelle parole di Protoe indirizzate a Pentesilea. L'identificazione tra Pentesilea e il suo creatore è presto istituita: entrambi devono resistere al presagio di un crollo imminente, tenere uniti i pezzi in frantumi dell' io dilacerato da estreme contraddizioni con il collante dell'*ethos* eroico. La prova di resistenza di Kleist agli assalti del caso, identificato con l'elemento irrazionale, inconoscibile, insondabile della vita, è testimoniata in modo più che vivido dalle sue confessioni epistolari.[53] Quella di Pentesilea, invece, è una prova di resistenza alla passione che funesta la sua anima e minaccia di frantumare la sua essenza adamantina di virago nonché di sfasciare la coesione ferrea della società delle Amazzoni. Tanto per Kleist quanto per Pentesilea si tratta, pertanto, di una lotta contro l'irrazionale e l'incontrollabile; una lotta che acquista splendore eroico non già nel riflesso della vittoria, bensì nell'accanimento della resistenza disperata. Sulla vita intesa come campo di battaglia Kleist formula una convincente similitudine nel saggio *Über die Überlegung. Eine Paradoxe* (*Sulla riflessione. Un paradosso*), scritto per i *Berliner Abendblätter* nel 1810.

> Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen

[52] La traduzione da qui in poi è di E. Pocar (*Kleist. Teatro*, Parma 1992).

[53] Sulla sfida luciferina contro il fato ostile nella vita e nell'opera di Kleist cfr. H. BRAND, *Kleist und Dostoevskij*, Bonn 1970; sui concetti di fato, destino, caso, divinità e per la concezione metafisica kleistiana si vedano tra i numerosi studi: M. PRIGGE-KRUHOEFFER, *Heinrich von Kleist. Religiosität und Charackter,* in *KJb*, 1923, pp. 1-86; F. MASINI, *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato 1986; G. BLÖCKER, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, cit.

> augenblicklichen Eingebung verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, und welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den kürzeren ziehen, und unterliegen. […] Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.[54]

> La vita stessa è una lotta contro il destino; e fra l'agire e il lottare non c'è differenza. L'atleta, nel momento in cui tiene avvinto il suo avversario, non può assolutamente operare per via di altra considerazione che delle pure ispirazioni del momento; e colui che volesse calcolare quali muscoli debba tendere e quali membra mettere in moto per vincere, immancabilmente finirebbe per perdere e per soccombere. […] Chi non tiene avvinta la vita al pari di quel lottatore e, come se fosse dotato di mille membra, non percepisce tutte le contorsioni della lotta, tutte le resistenze, pressioni e cedimenti come se fosse dotato di mille membra, non otterrà ciò che vuole in nessuna disputa, e tanto meno in una battaglia.

Anche la lotta di Pentesilea contro il suo nemico, Achille, è condotta quasi in stato sonnambulico: l'eroina non calcola le mosse con le quali atterrare il suo avversario, tra invasamenti momentanei, eccessi di isteria, stati di trance e svenimenti, Pentesilea, non meno del Principe di Homburg, conduce la sua guerra in stato di semicoscienza.[55] Non «percepisce le contorsioni della lotta», ma solo l'intensità insondabile di quel motore che la spinge a lottare: la passione.

Se sullo «splendore» dell'eroismo della resistenza abbiamo potuto avanzare qualche ipotesi, resta ancora da chiarire il significato del secondo termine, «Schmutz» («sporcizia»), sul quale vorremmo avanzare un'ipotesi. L'arte rappresentò certamente per Kleist, come ha sostenuto Stephan Zweig, un esorcismo, un cacciare gli spiriti malvagi fuori dal corpo tormentato nel mondo dell'immaginario.[56] Anche Pentesilea potrebbe rappresentare la forma vivente di questo esorcismo. Nel mondo dell'immaginario Kleist proietta sia lo «splendore» sia la «sporcizia» della sua anima, ovvero tutto se stesso («il mio essere più profondo»), il bene e il male, ciò di cui va fiero e ciò che di converso lo strazia fino alla ripugnanza. Certo, il termine «Schmerz» invece che «Schmutz» avrebbe reso più agevole la comprensione del passo, istituendo più stringenti analogie tra Kleist e il suo personaggio. Quale parte della sua anima Kleist considerava «sporca»? E in che modo la trasfonde poi al suo personaggio? Sono domande destinate, ovviamente, ad aprire il campo solo ad ipotesi, non certo a risposte univocamente convincenti.

Alla luce di quanto emerso dalla fluttuazione kleistiana tra sentimenti maschili e sentimenti femminili nelle sue lettere agli amici, sarebbe alquanto triviale dedurre dai pochi passi a nostra disposizione un'equazione tra «Schmutz» e celata omosessualità. Il binario, tuttavia, non è del tutto fuorviante, ammesso che si scandagli la questione sotto una prospettiva più ampia. Di un dato possiamo essere certi: nei confronti

---

[54] H. v. KLEIST, *Von der Überlegung. Eine Paradoxe*, *SWB* I: 338.

[55] Secondo H. MAYER (*Aussenseiter*, Frankfurt a. M. 1977, p. 74) la figura di Pentesilea dimostrerebbe la denuncia da parte di Kleist dell'incapacità della donna di lottare.

[56] S. ZWEIG, *Der Kampf mit dem Dämon*, Leipzig 1925.

dell'omosessualità Kleist esprime un chiaro terrore. A sussurrarlo è una lettera, anch'essa risalente al tempo del viaggio a Würzburg. Nella lettera in questione, che indirizza alla fidanzata, Kleist descrive l'esperienza di una visita all'ospedale St. Julius, un istituto che lavorava in collaborazione con la clinica universitaria di Würzburg, nella quale l'autore, secondo alcune ipotesi, si sarebbe sottoposto ad un intervento delicato per curare un disturbo di natura sessuale. Della visita all'ospedale St. Julius Kleist riferisce dettagli rilevanti, descrivendo soprattutto i casi di malattia mentale che aveva osservato lungo il percorso.

La descrizione dei singoli casi[57] osservati è preludiata da quella delle sensazioni da essi destate: «Bei den Verrückten sahen wir manches Ekelhafte, manches Lächerliche, viel Unterrichtendes und Bemitleidenswertes. Ein paar Menschen lagen übereinander, wie Klötze, ganz unempfindlich, und man sollte fast zweifeln, ob sie Menschen zu nennen wären»[58] («Tra i pazzi abbiamo visto alcune cose ributtanti, altre ridicole, molte istruttive e pietose. Un paio erano coricati l'uno sopra l'altro come pezzi di legno, assolutamente insensibili, tanto da far dubitare che fossero uomini»). Nella descrizione il sentimento della ripugnanza va a braccetto con quello della compassione, intercalato dal riso e dalla serietà. Dopo avere tratteggiato qualche caso, Kleist indugia con enfasi drammatica su un paziente, con il quale chiude il suo resoconto:

> Aber am Schrecklichsten war der Anblick eines Wesens, den ein unnatürliches Laster wahnsinnig gemacht hatte - Ein 18jähriger Jüngling, der noch vor kurzem blühend schön gewesen sein soll und noch Spuren davon an sich trug, hing da über die unreinliche Öffnung, mit nackten, blassen, ausgedorrten Gliedern, mit eingesenkter Brust, kraftlos niederhangendem Haupte - Eine Röte, matt und geadert, wie eines Schwindsüchtigen, war ihm über das totenweiße Antlitz gehaucht, kraftlos fiel ihm das Augenlid auf das sterbende, erlöschende Auge, wenige saftlose Greisenhaare deckten das frühgebleichte Haupt, trocken, durstig, lechzend hing ihm die Zunge über die blasse, eingeschrumpfte Lippe, eingewunden und eingenäht lagen ihm die Hände auf dem Rücken - er hatte nicht das Vermögen die Zunge zur Rede zu bewegen, kaum die Kraft den stechenden Atem zu schöpfen - nicht verrückt waren seine Gehirnsnerven aber matt, ganz entkräftet, nicht fähig seiner Seele zu gehorchen, sein ganzes Leben nichts als eine einzige, lähmende, ewige Ohnmacht - O lieber tausend Tode, als ein einziges Leben wie dieses! So schrecklich rächt die Natur den Frevel gegen ihren eignen Willen! O weg mit diesem fürchterlichem Bilde.[59] –
>
> La cosa più spaventosa fu però la vista di un individuo che era impazzito per un vizio contro natura – un diciottenne che fino a poco tempo prima doveva essere stato florido e bello e che ancora portava i segni di questa floridezza; stava chino sopra l'apertura immonda con le membra nude, pallide e smunte, col petto incavato, la testa inerte e penzolante – Un rossore scialbo e venato, come quello dei tisici, gli tingeva il

[57] Secondo D. GRATHOFF (*Kleists Geheimnisse*, cit.) nessuno dei pazienti descritti da Kleist si trovava all'epoca nella clinica di St. Julius, il che renderebbe ancora più perturbante l'indugio descrittivo della lettera a Wilhelmine.
[58] Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge, 13 settembre 1800, *SWB* II: 560.
[59] *Ibidem*

> viso cadaverico; la palpebra gli cadeva senza forza sull'occhio quasi spento e morente, pochi stinti capelli gli coprivano la testa incanutita anzitempo, la lingua gli pendeva asciutta e assetata sul labbro pallido e rinsecchito, le mani gli stavano sul dorso fasciate e legate – non aveva la forza di muovere la lingua per parlare e, a mala pena, quella per respirare a scatti – I nervi del suo cervello non erano impazziti, ma fiacchi, sfiniti, incapaci di obbedire all'anima, e tutta la sua vita era ridotta ad una perpetua, paralizzante impotenza – oh meglio mille morti che una sola vita come quella! Così terribile è la natura quando vendica un delitto contro la sua legge. Via, via quella visione spaventosa!

Il «vizio contro natura» riferito nella lettera ci sembra una più che chiara allusione all'omosessualità (onanismo e omosessualità fanno corpo nell'immaginario settecentesco sulle deviazioni)[60]. La descrizione di Kleist è quasi un esorcismo allo «spavento» nei confronti di una «natura che vendica un delitto contro la sua legge». Il disgusto e il terrore non cedono posto alla compassione. L'immagine resta fissa come icona dell'inguardabile, dalla quale Kleist distoglie mimicamente lo sguardo con un gesto drammatico che svela il suo terrore: «via, via quella visione spaventosa». Il passo rivela più di quanto avrebbero potuto esplicite dichiarazioni sull'argomento: Kleist drammatizza l'inversione, la condanna con lo spirito di chi, tuttavia, ne è intimamente atterrito. L'iperdescrittivismo della scena induce ad individuare un certo compiacimento masochistico nell'osservare ciò che provoca terrore; di converso, col contrappunto del disgusto Kleist esorcizza la visione. Terrore e disgusto, dicevamo, sono i sentimenti immediati con i quali il pubblico reagisce all'antropofagia dell'amazzone Penthesilea. La «sporcizia» della quale Kleist riferisce nella lettera a Marie potrebbe coinvolgere in qualche modo non già la questione dell'omosessualità repressa dell'autore, bensì il conflitto generato dai poli opposti di attrazione e repulsione. «Sporco» è il gusto dello sguardo che indugia con compiacimento iperdescrittivo su ciò che terrorizza, eppur continua ad indugiarvi (per oscuri motivi) fino al disgusto. Gli eccessi passionali di Pentesilea, il masochismo delle metafore impiegate nella contesa d'amore con Achille, la spettacolarità di un finale cruento e inumano sulla scena sono elementi atti a generare terrore; un sentimento che degenera nella repulsione davanti all'abominio del finale.

Il quesito, a questo punto prevedibile, suona: in che misura Kleist esorcizza il *mixtum compositum* di attrazione e repulsione nei confronti di Pfuel mettendo in scena un'opera che, a suo dire, stava in qualche relazione con l'amico? E, soprattutto, quali elementi concorrono a lacerare l'unità ideale dell'androgino romantico fino alla sua inumana autodistruzione? Sul primo punto ci sembra che l'analisi di Spedicato sia molto più acuta e raffinata di altre argomentazioni troppo concentrate a discettare in termini psicoanalitici sulla fenomenologia erotica della *Penthesilea*, che resta, bisognerebbe prenderne atto, in un'ultima sostanza un *Kunstwerk* indipendente in qualche modo dal suo creatore[61]:

---

[60] Cfr. S. GILMANN, *Diseases and Representation: images of Illness from Madness to AIDS*, Cornell Univ. Press 1988, pp. 67 ss.

[61] Di fantasie sadiche, complesso edipico e desideri di castrazione argomentano fin troppi studi orientati dalla psicoanalisi, dai più attempati (cfr. S. LAZARSFELD, *Kleist im Lichte der Individualpsychologie*, in *KJb*,

> Nella *Penthesilea* Kleist sembra aver trasfigurato l'esperienza di questa viva e ardente attrazione, sembra averla concepita come trascrizione poetico-metaforica di un rapporto inquinato dai malintesi e dai trasporti eccessivi. […] Non potendo avere Achille-Pfuel a modo suo, Pentesilea-Kleist se ne impossessa ugualmente, amandolo sino ad ucciderlo e a morirne. […] il suicidio dovette equivalere nella mente di Kleist a un rimedio estremo per mettere fine una volta per tutte al dolore di una condizione umana sospesa in quell'elemento *terzo* di cui Pentesilea è fatta e che nessuno intorno a lei, nemmeno Achille (o Pfuel) riesce a comprendere. […] Il vero «anfibio» – secondo la definizione che il poeta dette dell'androgina sorella naturale Ulrike – non fu Ulrike ma Kleist stesso: con il suo volto di bambino, il suo cuore di donna, il suo corpo di uomo, il suo coraggio disperato di bambino, donna e uomo.[62]

Sul secondo quesito, invece, sarà necessario soffermarsi seguendo da vicino la tragedia. L'urgenza del quesito nasce dall'evidente frantumazione di quell'ideale, l'androgino, che ci ha scortato fin qui; un ideale che, per sua stessa natura, germina dal principio della compattazione, non già dalla lacerazione. Pentesilea, invece, sovverte l'ideale, del quale resta tuttavia *tableau vivant* plasticamente consistente. Sin dall'inizio dell'opera, Pentesilea è un essere androgino, al quale manca però quell'autosufficienza erotica che da Böhme in poi è stata indicata come *conditio sine qua non* dell'androginia ideale. Se l'invasamento passionale non sconvolgesse l'androgino Pentesilea, l'amazzone kleistiana sarebbe potuta assurgere a figura androginica più riuscita del Settecento tedesco: nel confronto con *Mignon*, rispetto alla quale Stephan ha pensato a Pentesilea come alla sua controfigura,[63] l'amazzone risalta per quella sintonia di virilità accentuata e femminilità esacerbata che invece si risolvono nella creatura di Goethe nella neutralità dell'ibrido preedipico. La passione, invece, tradotta non già in termini astratti ma nel concreto dall'attrazione erotica manifestata per Achille, smembra Pentesilea, dilaniandola tra desideri femminili ed etica virile, tra attrazione e repulsione verso quell'*altro da sé* che si impone come centro magnetico che la dissocia. In altri termini, Pentesilea sovverte il paradigma romantico della tensione *ad unum*, quel periplo simbolico che anima l'utopia di una ricongiunzione di ciò che è diviso ad unità. A questo proposito riteniamo che sia oltremodo sensata la lettura di Burkhart, secondo il quale Achille rappresenta per

---

1925, pp. 106-132) a quelli più recenti (cfr. E. BOCHARDT, *Mythische Strukturen im Werk Heinrich von Kleists*, New York 1987; H. GALLAS, *Kleist: Gesetz, Begehren, Sexualität; zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*, Frankfurt a. M. 2005; S. SCHEIFELE, *Projektionen des Weiblichen*, cit., pp. 310 ss.). Anche sull'antropofagia e sul suicidio di Pentesilea si è ritenuto di individuare nessi narcisistici con il gesto estremo consumato da Kleist sul Wannsee (cfr. Cfr. R. MAHLENDORF, *The Wounded Self. Kleist's* Penthesilea, in "German Quarterly", 52, 1979, pp. 252-272, qui pp. 265 ss.). Sulla proiezione dell'omosessualità nella *Penthesilea* cfr. L. HOVERLAND, *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*, Königstein 1978.

[62] E. SPEDICATO, *Il male passionale*, cit., p. 43.

[63] I. STEPHAN, *Mignon und Penthesilea: Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist*, in *Annährungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetische des Erotischen in der Literatur*, hsrg. von H. Glaser, Bern 1993, pp. 283-309.

Pentesilea prima di tutto un «Erkenntnisproblem»[64], inducendola a riflettere sul sé e, di conseguenza, a dissociarsi dall'autismo della sua unità iniziale.

Sin dalla prima scena l'atmosfera della tragedia è carica di quella tensione che senza arresto scorterà i singoli quadri drammatici fino a conclusione. L'esercito greco è accampato in attesa di uno scontro con le Amazzoni guidate in guerra dalla regina Pentesilea. A riferire l'antefatto è Ulisse, che in colloquio con Antiloco racconta l'inizio delle ostilità contro le Amazzoni: allorché queste erano giunte a Troia assalendo all'improvviso l'esercito di Priamo, i Greci erano accorsi in tripudio, convinti che le Amazzoni si sarebbero alleate con loro contro il comune nemico. Il piano di Ulisse si era rivelato, tuttavia, imprevedibilmente fallimentare: Pentesilea, si era scagliata con furia rabbiosa sia contro i Greci che contro i Troiani, costretti dagli eventi a diventare alleati sul campo di battaglia. Il colloquio tra Ulisse, Achille e Pentesilea, riferito dal racconto del capo dei Greci, rivela sin da subito l'ambiguità della regina delle Amazzoni. Pensosa, «von Ausdruck leer» («priva d'espressione»), impenetrabile, Pentesilea ascolta la proposta di alleanza di Ulisse quasi in stato di *trance*; un inspiegabile rossore le tinge improvvisamente il volto quando il suo sguardo si posa su Achille, un'espressione di meraviglia, «come una sedicenne che torna dai giochi olimpici», contrasta con la sua statura di eroina selvaggia, furiosa e inclemente. Ulisse non sa riferire se quel rossore sia d'ira o di vergogna («wars Wut, wars Scham»[65]), giacché incomprensibile si rivela a lui stesso il contegno della regina. In un primo momento Pentesilea si era presentata con tutti i tratti della guerriera, solennemente armata da capo a piedi, inamovibile, imperturbabile fino all'inumano:

> Wir finden sie, die Heldin Skythiens,
> Achill und ich – in kriegerischer Feier
> An ihrer Jungfraun Spitze aufgepflanzt,
> Geschürzt, der Helmbusch wallt ihr von der Scheitel,
> Und seine Gold- und Purpurtroddeln regend,
> Zerstampft ihr Zelter unter ihr den Grund.
> Gedankenvoll, auf einen Augenblick,
> Sieht sie in unsre Schaar, von Ausdruck leer,
> Als ob in Stein gehau'n wir vor ihr stünden;
> Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,
> Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht: (vv. 57 -67, *SWB* I: 324)
>
> Achille e io troviamo l'eroina di Scizia, solennemente armata, in testa alle sue vergini, succinta, e il cimiero le ondeggia sopra l'elmo e, sotto di lei, scuotendo nappe d'oro e di porpora, il destriero scalpita. Pensosa, priva d'espressione guarda un istante il nostro gruppo come se fossimo davanti a lei scolpiti nella pietra; questa palma di mano, ti assicuro, è più espressiva di quel volto:

La solennità della sua posa marziale, l'inespressività, la superiore distanza nei confronti del Greco, quell'imperturbabilità che diventa corazza interna ed esterna del personaggio

[64] M. G. BURKHART, *Dekonstruktive Autopoiesis*, cit., p. 90.
[65] H. v. KLEIST, *Penthesilea*, v. 97, *SWB* I: 325.

cede all'improvviso quando il suo sguardo fissa l'accompagnatore di Ulisse, Achille. Dapprima il volto della regina si tinge di un indecifrabile rossore, «Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, / Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf»[66] («e un rossore improvviso le tinge il volto fino al collo come se tutto il mondo intorno le avvampasse di fiamme lingueggianti»); poi rivolge contro Achille uno «sguardo torvo» e, non prestando ascolto alle parole di Ulisse, in *trance*, con un'espressione perturbante si rivolge all'amazzone Protoe esprimendo con tono cameratesco un asciutto apprezzamento sulla bellezza del figlio di Teti:

> Doch mit Erstaunen, in dem Fluß der Rede,
> Bemerk' ich, daß sie mich nicht hört. Sie wendet,
> Mit einem Ausdruck der Verwunderung,
> Gleich einem sechzehnjähr'gen Mädchen plötzlich,
> Das von olymp'schen Spielen wiederkehrt,
> Zu einer Freundinn, ihr zur Seite sich,
> Und ruft: solch einem Mann, o Prothoe, ist
> Otrere, meine Mutter, nie begegnet! (vv. 83-90, *SWB* I: 325)

> Ma con stupore, mentre parlo, noto che non mi ascolta. Con un'espressione di meraviglia, come una sedicenne che ritorni dai giochi olimpici, si volge a un tratto ad un'amica e dice: Protoe, in un uomo così mia madre Otrera non s'è imbattuta mai!

Al contegno enigmatico della regina fa seguito la sua furia belligera, scagliandosi in battaglia contro Greci e Troiani al contempo e costringendoli ad un'alleanza imprevista. Né Ulisse né gli altri Greci sanno dire perché sia iniziata l'ostilità contro le Amazzoni e che cosa queste vogliano da loro. Diomede però, intervenuto nel racconto di Ulisse, dipana l'oscuro busillis, riconoscendo che la regina delle Amazzoni orienta la sua ira bellicosa contro un solo bersaglio: Achille. Come una predatrice, «una lupa famelica», Pentesilea si aggira sul campo di battaglia alla ricerca di uno scontro contro Achille, ma quando i due giungono a singolar tenzone gli risparmia sempre la vita:

> oft, aus der sonderbaren Wuth zu schließen,
> Mit welcher sie, im Kampfgewühl, den Sohn
> Der Thetis sucht, scheint's uns, als ob ein Haß
> Persönlich wider ihn die Brust ihr füllte.
> So folgt, so hungerheiß, die Wölfin nicht,
> Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
> Die sich ihr Auge grimmig auserkohr,
> Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill.
> Doch jüngst, in einem Augenblick, da schon
> Sein Leben war in ihre Macht gegeben,
> Gab sie es lächelnd, ein Geschenk, ihm wieder:
> Er stieg zum Orkus, wenn sie ihn nicht hielt. (vv. 159-170, *SWB* I: 327)

[66] H. v. KLEIST, *Penthesilea*, vv. 69-71, *SWB* I: 325.

> Sovente, a giudicare dalla strana rabbia con cui nel mezzo della mischia, cerca il figlio di Teti, ci sembra che un odio personale contro di lui le colmi il petto. Non così la lupa famelica nei boschi coperti dalla neve caccia la preda che ha individuato nella sua ferocia come costei nelle nostre file Achille. Ma, non è molto, in un momento in cui egli era già nelle sue mani, lei con un sorriso gli fece dono della vita. Egli sarebbe sceso nell'Averno, se lei non lo avesse trattenuto.

I ruoli uomo/donna risultano sin dalla prima scena non solo in collisione, ma anche destinati ad invertirsi, a scambiarsi, a confondersi. A questa 'confusione' caotica, alla quale Schlegel si era appellato in termini di produttività estetica, il più che dilacerato Kleist risponde non già con l'esorcismo dell'*ars combinatoria*, bensì con la frantumazione esasperata dal dilaniamento finale sulle carni di Achille, un atto che tanto da vicino ricorda lo *sparagmòs* menadico. Il 'problema' androginico all'interno della *Pentesilea* riguarda, ci sembra, solo in periferia la questione dello scambio dei ruoli tra Pentesilea ed Achille sulla quale spesso si è individuato il nodo dell'opera,[67] ma forse in modo più stringente quell'androgino che si impone sulla scena non in termini sintetici, ma come essere paradossalmente dilacerato: Pentesilea. «Amazonenfürstin» («guida delle Amazzoni»), «Jungfrau» («vergine»), «Kentaurin» («centaura»), «Wölfin» («lupa»), «Hyäne» («iena»), «Parder» («pantera»), «die resende Megär» («folle meggera»), «Gorgon» («gorgone») etc. Pentesilea figura nella tragedia come ibrido in grazia delle multiformi accezioni con le quali è denotata, che investono ora il campo teriomorfo, ora quello chimerico. È lei, infatti, il motore della tragedia. Non incidentalmente, Kleist sovverte un episodio del *Ciclo minore* della saga troiana (l'*Etiopide*), nel quale la regina delle amazzoni soccombeva sotto le armi di Achille.[68]

Non meno ambiguo del contegno di Pentesilea è quello di Achille. Nella seconda scena della tragedia lo vediamo scampare gloriosamente ad un inseguimento delle Amazzoni; giunto salvo però al cospetto di Ulisse, che lo implora di ritornare nel campo di Agamennone per continuare la guerra contro i Troiani, egli sembra ossessionato, come la regina delle Amazzoni, dall'idea di uno scontro *vis à vis* con lei. Nell'ostinazione professata di continuare la lotta contro le Amazzoni, di fronte all'esercito greco che lo richiama invece ai suoi doveri nella guerra contro Troia, si rinviene in Achille un'oscura mistione di eccitazione sensuale e brama di vittoria. Achille erotizza, non meno di Pentesilea, il confronto bellico con la regina delle Amazzoni; la sua sete di vittoria è professata in termini di orgiastico connubio di *eros* e *thanatos*. Al cospetto dei Greci che preferirebbero continuare la guerra contro i Troiani, Achille si aderge a «maschio» eccitato dalla regina delle Amazzoni; definisce significativamente «eunuchi» i Greci che retrocedono di fronte ad una guerra che ha tutto il colore di uno scontro orgiastico tra i due sessi, e pregusta la vittoria sull'Amazzone amalgamando ambiguamente onore belligero e crudele sensualità:

---

[67] Secondo Ruth Klüger, l'androginia della tragedia è evidente nell'inversione dei ruoli: Achille ha tratti femminili, mentre Pentesilea aggressivi e maschili (R. KLÜGER, *Die andere Hündin: Kätchen*, in *KJb*, 1993, pp. 103-115); dello stesso avviso era stato anche F. GUNDOLF (*Heinrich von Kleist*, cit.)

[68] Anche nel *Grundliches Mythologisches Lexikon* di Hederich, fonte della mitologia antica per quasi tutti i contemporanei di Kleist, è Achille ad uccidere Pentesilea.

Kämpft ihr, wie die Verschnittnen, wenn ihr wollt;
Mich einen Mann fühl ich, und diesen Weibern,
Wenn keiner sonst im Heere, will ich stehn!
[…]
Was mir die Göttliche begehrt, das weiß ich:
Brautwerber schickt sie mir, gefederte,
Genug in Lüften zu, die ihre Wünsche
Mit Todgeflüster in das Ohr mir raunen.
Im Leben keiner Schönen war ich spröd;
Seid mir der Bart gekeimt, ihr lieben Freunde,
Ihr wißt's, zu Willen jeder war ich gern:
Und wenn ich dieser mich gesperrt bis heute,
Beim Zeus, des Donners Gott, geschah's, weil ich
Das Plätzchen unter Büschen noch nicht fand,
Sie ungestört, ganz wie ihr Herz es wünscht,
Auf Küssen heiß von Erz im Arm zu nehmen.
Kurz, geht: ins Griechenlager folg' ich euch;
Die Schäferstunde bleibt nicht lang mehr aus:
Doch müßt ich auch durch ganze Monden noch,
Und Jahre, um sie frein: den Wagen dort
Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken,
Ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn,
Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.
Folgt mir! (vv. 587-589 e 595-616, *SWB* I: 341-342)

Combattete voi come eunuchi, dunque. So d'esser uomo, io, e se dei nostri nessun altro lo fa, voglio affrontare queste donne. […] Cosa voglia da me quella divina, lo so io: non per nulla mi manda mediatori, pennuti, a sussurrarmi nelle orecchie, con mormorio di morte, ciò che vuole. Io non fui mai ritroso con le belle; da quando mi spuntò la barba, amici, voi sapete che assecondai le voglie di ciascuna; se a costei fino ad oggi mi sono rifiutato, dipende dal fatto, per il dio dei tuoni, che ancora non ho trovato nei boschetti un posto in cui, come lei vuole, possa abbracciarla indisturbato su guanciali di bronzo ancora ribollenti. Andate pure, vi seguirò nel campo degli Achei. Oh, l'ora dell'amore non è lontana; ma dovessi corteggiarla per più lune, per anni interi, non tornerò con quel cocchio dagli amici, ve lo giuro, ne rivedrò più Pergamo, se prima non la farò mia sposa e non la potrò trascinare per le strade, la testa nella polvere, la fronte incoronata di ferite mortali. Andiamo, via!

Il codice eroico e quello maschilista (misogino) del Greco gli impone di perseguire una duplice vittoria sull'Amazzone, per confermare sia il suo ruolo di maschio dominatore, sia quello di eroe. Nelle espressioni di Achille si rinviene, patentemente, la sovrapposizione dei due codici, quello eroico e quello erotico: il maschio greco anela a sottomettere la femmina-Pentesilea, riducendola ad amante, dopo avere avuto il predominio sul suo corpo («prima la farò mia sposa); in secondo luogo, giacché la femmina in questione è anche nemico sul campo di battaglia, Achille non intende risparmiarla dalla sorte riservata ad Ettore, ovvero aspira a perpetuare la cruda legge del suo codice eroico, che gli impone di far scempio del corpo dell'avversario («la potrò

trascinare per le strade, la testa nella polvere, la fronte incoronata di ferite mortali»[69]). In altri termini, è che come se Achille districasse l'ambiguità dell'Amazzone, quell'essere donna e *anche* eroico avversario, scomponendone l'essenza androgina attraverso due codici distinti: alla luce del codice erotico, il maschio riconosce nell'amazzone la femmina da conquistare e da sottomettere; alla luce di quello eroico, invece, l'amazzone è un valido avversario sul campo di battaglia come lo era stato Ettore; ad essa, pertanto, non sarà risparmiato lo scempio del corpo trascinato da un carro vittorioso. Achille riconosce sì in Pentesilea l'androgino, ma mira a scomporre la sua natura: donna *e* uomo, amante *e* nemico da trascinare col carro, preda *e* degno avversario sul campo.

Anche Pentesilea, ritornata al campo delle Amazzoni dopo l'infruttuoso inseguimento di Achille, manifesta la stessa ansia di uno scontro con l'«arrogante» che «sconvolge il suo onore guerriero». L'*ethos* eroico al quale si appella Pentesilea è l'unico baluardo per neutralizzare la scomposizione insinuata dalla presenza di Achille.

Il codice eroico delle Amazzoni è schiettamente androgino, fondandosi, non dissimilmente da quello greco, sull'onore in battaglia, sulla gloria, sulla sete di conquista. Esso germina, tuttavia, da un paradosso inestricabile: per mantenere fede ad esso e per rendere salda la loro società, le Amazzoni devono abnegare la loro natura di donne. Con la mutilazione di un seno, necessaria per imbracciare l'arco, le Amazzoni castrano eloquentemente se stesse, riducendosi ad esseri anfibi, dalla spietata vocazione predatoria quando si scontrano contro l'altro sesso sul campo di battaglia e dai delicati sentimenti quando celebrano la «festa delle rose»[70]. L'*ethos* maschilista e predatorio dei Greci trova così, solo in grazia del paradosso, un punto di raccordo con quello delle Amazzoni: l'altro sesso costituisce per entrambi un mero oggetto da conquistare con brama predatoria, ora per il piacere ora per il necessario mantenimento della stirpe. È la stessa Pentesilea a delucidare la ferrea legge del suo gruppo nella quindicesima scena in colloquio con Achille. Dal racconto di Pentesilea emerge che la legge che garantisce la sopravvivenza delle Amazzoni non prevede alcuna pacificazione con l'altro sesso, identificato con la brutalità del dominatore al quale esse si erano anticamente ribellate. L'*ethos* amazzonico, pur nella sua fredda legge, genera il prodigio di una creatura androgina, pressochè autosufficiente nel suo autismo erotico, necessitante dell'altro sesso solo per perpetuare la stirpe:

> Und dies jetzt ward im Rat des Volks beschlossen:
> Frei, wie der Wind auf offnem Blachfeld, sind
> die Fraun, die solche Heldentat vollbracht,
> Und dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar.
> Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,

---

[69] Nell'immagine della fronte «incoronata da ferite mortali» R. HOMANN (*Selbstreflexion der Literatur: Studien zu Dramen von Lessing und Kleist*, München 1986, p. 343) individua un richiamo alla passione di Cristo e ai *Mysterienspiele*.

[70] Nella sesta scena, l'unico quadro idillico della tragedia, le vergini amazzoni scortate dalla Gran Sacerdotessa si apprestano ad allestire la festa delle rose: raccolgono rose con le quali ornare il tempio di Afrodite, e incoronare i prigionieri di guerra che ridotti al ruolo di schiavi-amanti consentiranno il perpetuarsi della loro stirpe.

Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrschsüchtge Männerstimme mehr durchtrotzt,
Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze:
Und Tanaïs sei seine Königin.
Der Mann, des Auges diesen Staat erschaut,
Der soll das Auge gleich auf ewig schließen;
Und wo ein Knabe noch geboren wird,
Von der Tyrannen Kuß, da folgt er gleich
Zum Orkus noch den wilden Vätern nach. (vv. 1953-1967, *SWB* I: 389)

Dopo la strage il consiglio popolare decretava: Libere come il vento sopra i campi siano le donne che hanno compiuto un gesto eroico, e non siano più soggette all'uomo. Si edifichi uno stato indipendente, uno stato di donne, che nessuna voce virile con imperio usurpi mai, che promulghi da sé le proprie leggi, obbedisca a se stesso e sappia difendersi: e Tanai sia la sua regina! L'uomo che coi suoi occhi ha visto questo stato, chiuda quegli occhi subito e per sempre; e se dal bacio dei tiranni nasce ancora un figlio, segua immediatamente il barbaro padre nell'Orco!

Alla luce di ciò, il conflitto di Pentesilea germina dalla collisione tra *ethos* ed *eros*. Di fronte ad Achille, il codice eroico della ferrea virago, per la quale il maschio dovrebbe rappresentare solo un mezzo per garantire la sopravvivenza del gruppo, risulta compromesso dal flagello dell'*eros*, che non solo destabilizza l'armatura imperturbabile di Pentesilea, ma è destinato a compromettere anche la solidità dell'intero gruppo del quale lei è sovrana. In che modo il conflitto diventa personale? In che misura la solidità androginica di Pentesilea viene irrimediabilmente compromessa dalla lacerazione? L'eroina rivela il suo squilibrio in termini contrastanti dapprima a colloquio con la sorella Protoe nella quinta scena e poi, nella quindicesima scena, con lo stesso Achille. Di fronte a Protoe, amazzone come lei, Pentesilea delucida il dilemma della sua anima, ovvero quella dilacerazione innescata dall'amore per il Pelìde in grado di frantumare l'orgogliosa imperturbabilità di un essere completo, non necessitante dell'*altro da sé* fino al momento dell'incontro con Achille:

Ich will zu meiner Füße Staub ihn sehen,
Den Übermütigen, der mir an diesem
Glorwürdgen Schlachtentag, wie keiner noch,
Das kriegerische Hochgefühl verwirrt.
Ist das die Siegerinn, die schreckliche,
Der Amazonen stolze Königin,
Die seines Busens erzne Rüstung mir,
Wenn sich mein Fuß ihm naht, zurückespiegelt?
Fühl' ich, mit aller Götter Fluch Belad'ne,
Da rings das Heer der Griechen vor mir flieht,
Bei dieses einz'gen Helden Anblick mich
Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen,
Mich, mich die Überwundene, Besiegte? (vv. 638-650, *SWB* I: 343)

> Qui nella polvere, ai miei piedi, voglio vedere quell'arrogante, che in questa giornata di vittoria, come nessuno mai, sconvolge il mio orgoglio guerriero. È questa la vincente, la superba, terribile regina delle Amazzoni, che la sua corazza bronzea riflette, quando mi avvicino a lui? Mentre le schiere greche alla mia vista si danno alla fuga, non mi sento forse – io, la maledetta da tutti gli dèi – paralizzata, colpita al cuore, sconfitta e vinta, alla vista di quell'unico eroe?

Risulta significativo, nel contesto di questo processo di autoconoscenza innescato dalla presenza di Achille, il fatto che Pentesilea si rispecchi nel suo scudo, e che l'immagine riflessa dallo scudo dell'eroe non corrisponde in nessun modo con quella che di sé ha invece la regina: la «vincente» e la «superba» regina riceve come riflesso dallo specchio di Achille un'immagine dissociata dalla sua coscienza eroica: quella di donna sopraffatta («die Überwundene»; «die Besiegte»). Protoe, portavoce del codice delle Amazzoni, intuisce che il sentimento ancora taciuto della sorella non è l'ira, ma l'amore; tenta di distogliere Pentesilea da un proseguimento delle ostilità, avendo già con le sue vittorie sui Greci fatto bottino di molti prigionieri. Piuttosto che ritornare a Temiscira, in patria, con il glorioso bottino di uomini ridotti a schiavi d'amore delle virago, Pentesilea si dimostra irremovibile dall'insensata volontà di continuare la guerra contro i Greci, finché non avrà fatto prigioniero anche Achille. Pur avendo confessato l'intima lacerazione che la paralizza nella lotta contro il Pelìde, Pentesilea reprime i suoi sentimenti di fronte alla sorella, giustificando la sua volontà di continuare la guerra come la brama di conferire più alto valore alla sua impresa, riducendo in schiavitù il più valoroso degli Achei: «es ist nur einer / Hier mir zu sinken wert: und dieser eine, / Dort steht er noch im Feld der Schlacht und trotzt!»[71] («uno solo qui è degno di cadere, e quest'uno è ancora in campo e mi sfida ancora»). Protoe, invece, intuisce che sia l'esecrata «passione»[72] a indurre la regina a perpetuare il conflitto; lo scatto d'ira con il quale Pentesilea si schermisce dal suo sospetto darà l'abbrivo alla tragedia: «Natter! Deine Zunge nimm gefangen! / Willst du den Zorn nicht deiner Königin wagen! / Hinweg!»[73] («Vipera! Frena la lingua, se non vuoi rischiare l'ira della regina! Via di qua!»).

Che Pentesilea si batta per uno solo, che sia trascinata in guerra dalla cieca passione, infrange le leggi della comunità delle Amazzoni, che alla passione della loro sovrana guardano come al più grave flagello che si possa abbattere sulla loro struttura sociale, fondata sull'unico presupposto di essere fredde virago, donne esenti dai sentimenti delle donne, dalle «saette di Cupido». Non incidentalmente, con grande sbigottimento la Gran Sacerdotessa risponde alla notizia della passione insensata della regina: «Die Königin, sagst du? Unmöglich, Freundin! / Von Amors Pfeil getroffen – wann? Und wo? / Die Führerin des Diamantengürtels? / Die Tochter Mars', der selbst der Busen fehlt, / Das Ziel der giftfiederten Geschosse?»[74] («La regina, dicevi? No, impossibile, mia cara. Saette di cupido? Ma dove e quando, a lei che porta il cinto di diamanti, la figlia del dio Marte? Se le manca persino il seno, bersaglio delle frecce

[71] H. v. KLEIST, *Penthesilea*, vv. 786-788, *SWB* I: 347.
[72] «Nicht von der Leidenschaft, o Herrscherin, / Wirst du dich - » (Ivi, vv. 789-790, p. 347).
[73] Ivi, vv. 791-793, p. 347.
[74] Ivi, vv. 1081-1085, p. 357.

avvelenate!»). Agli occhi della Gran Sacerdotessa, come agli occhi di tutte le Amazzoni, la stessa mutilazione dalla quale sono segnate garantisce un'immunità dal sentimento lacerante della passione. La sventura che le Amazzoni vedono incombere non deriva dal nemico, maschio fra tanti, preda fra tante, ma dalla passione con la quale Pentesilea lo affronta sul campo di battaglia: «O sie geht steil - bergab den Pfad zum Orkus! / Und nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft, / Dem Feind in ihrem Busen wird sie sinken. / Uns alle reißt sie in den Abgrund hin»[75] («Così dunque precipita nell'Orco! E non per mano del nemico che affronta sul campo, ma vittima di quello che ha nel cuore. E tutte ci trascina nell'abisso»). Quando Pentesilea, rinvenuta dallo svenimento dopo lo scontro con Achille nella tredicesima scena, crede di avere avuto la meglio sul nemico e di averlo fatto suo prigioniero secondo la legge delle Amazzoni, proclama orgogliosamente la sua fede nella legge del suo gruppo, che le impone di sottomettere l'*eros* (femminile) all'*ethos* (maschile): «Fluch mir, wenn ich die Schmach erlebte, Freundin! / Fluch mir, empfing ich jemals einen Mann, / Den mir das Schwert nicht würdig zugeführt»[76] («Che io sia dannata se dovessi patire tanta vergogna, amica mia, dannata se dovessi accogliere chi io non abbia conquistato con onore e impugnando la spada!»).

Ma già nel corso di quel primo scontro, in un tenero colloquio con la sorella Protoe, tra lucidità e follia, Pentesilea annuncia tutto il suo dilemma di androgino irrimediabilmente dilacerato dalla passione. Maledice la sua natura di virago, quella natura che la confina nell'imperscrutabile ibridismo:

> Weg ihr verdammten Flittern!
> […]
> Vom Haupt, ihr auch – was nickt ihr? Seid verflucht mir,
> Hülflosere, als Pfeil und Wangen, noch!
> - Die Hand verwünsch ich, die zur Schlacht mich heut
> Geschmückt, und das verräterische Wort,
> Das mir gesagt, es sei zum Siege, dazu.
> Wie sie mit Spiegeln mich, die Gleißnerinnen,
> Umstanden, rechts und links, der schlanken Glieder
> In Erz gepreßte Götterbildung preisend. –
> Die Pest in eure wilden Höllenkünste! (vv. 1255 e 1257-1265, *SWB* I: 364)
>
> Via, fronzoli dannati! [...] E anche dai capelli. Esitate? Maledetti, più inutili dei dardi e delle guance! Infame quella mano che stamane mi ornava alla battaglia, e la parola che perfidamente presagiva vittoria! Con gli specchi, di qua, di là, le ipocrite stavano intorno a me, alto elogiando le snelle membra, la divina forma chiusa nel bronzo. La peste sulle vostre arti infernali!

Il gesto eloquente con il quale la regina si spoglia dei «fronzoli» dell'armatura, la rabbia con cui maledice la sua natura condannata alla «divina forma chiusa nel bronzo», la rassegnazione con la quale auspica di essere presto raggiunta dal Pelìde ed umiliata fino alla morte, sono tutti elementi che si prestano a denunciare non solo lo scontro fatale tra istanze individuale e rigide norme statali, me la lacerazione interna del personaggio,

[75] Ivi, vv. 1106-1109, p. 358.
[76] Ivi, vv. 1579-1581, p. 376.

scisso tra «grazia» e «furia», tra costretto autodominio, autismo erotico, incondizionata unità, e l'anelito a dividersi da sé, a sentire se stessa 'solo' donna, a svincolarsi dalle costrizioni dell'armatura eroica che la 'costringe' all'unità androginica. La dilacerazione intima del personaggio Pentesilea, in conflitto non già esclusivamente con il rigorismo della società della quale fa parte, ma soprattutto con se stessa, si rivela inequivocabile nelle parole da lei pronunciate al cospetto di Achille nella quindicesima scena del dramma. Da esse emerge un mesto lamento sulla condizione inumana di androgino costretto ad alternare forza e grazia, a conquistare l'altro sesso con la vocazione predatoria dei rapaci per la pura sopravvivenza della sua stirpe, in ultima sostanza a gravitare in un *Niemandsland* che la esclude dal regno delle donne come da quello degli uomini:

> Ach, Nereïdensohn! – Sie ist mir nicht,
> Die Kunst vergönnt, die sanftere, der Frauen!
> Nicht bei dem Fest, wie deines Landes Töchter,
> Wenn zu wetteifernd frohen Übungen
> Die ganze Jugendpracht zusammenströmt,
> Darf ich mir den Geliebten ausersehen;
> Nicht mit dem Strauß, so oder so gestellt,
> Und dem verschämten Blick, ihn zu mir locken;
> […]
> In blutgen Feld der Schlacht muß ich ihn suchen,
> Den Jüngling, den mein Herz sich auserkor,
> Und ihn mit ehrnen Armen mir ergreifen,
> Den diese weiche Brust empfangen soll. (vv. 1887-1894 e 1898-1901, *SWB* I: 387)

> Ahi, figlio della Nereide, a me non si addice l'arte mite e soave delle donne. Non nella festa – come nella tua patria, quando fanciulle e giovani eccellenti si riuniscono in lieti giochi a gara – m'è concesso di scegliere l'uomo amato; né d'attirarlo a me con un mazzolino di fiori appuntato ad arte sulla veste e con pudichi sguardi; […] Devo cercarlo invece sul cruento campo di battaglie, il giovane che il mio cuore ha scelto, ed afferrare con le braccia armate chi accoglierò su questo seno tenero.

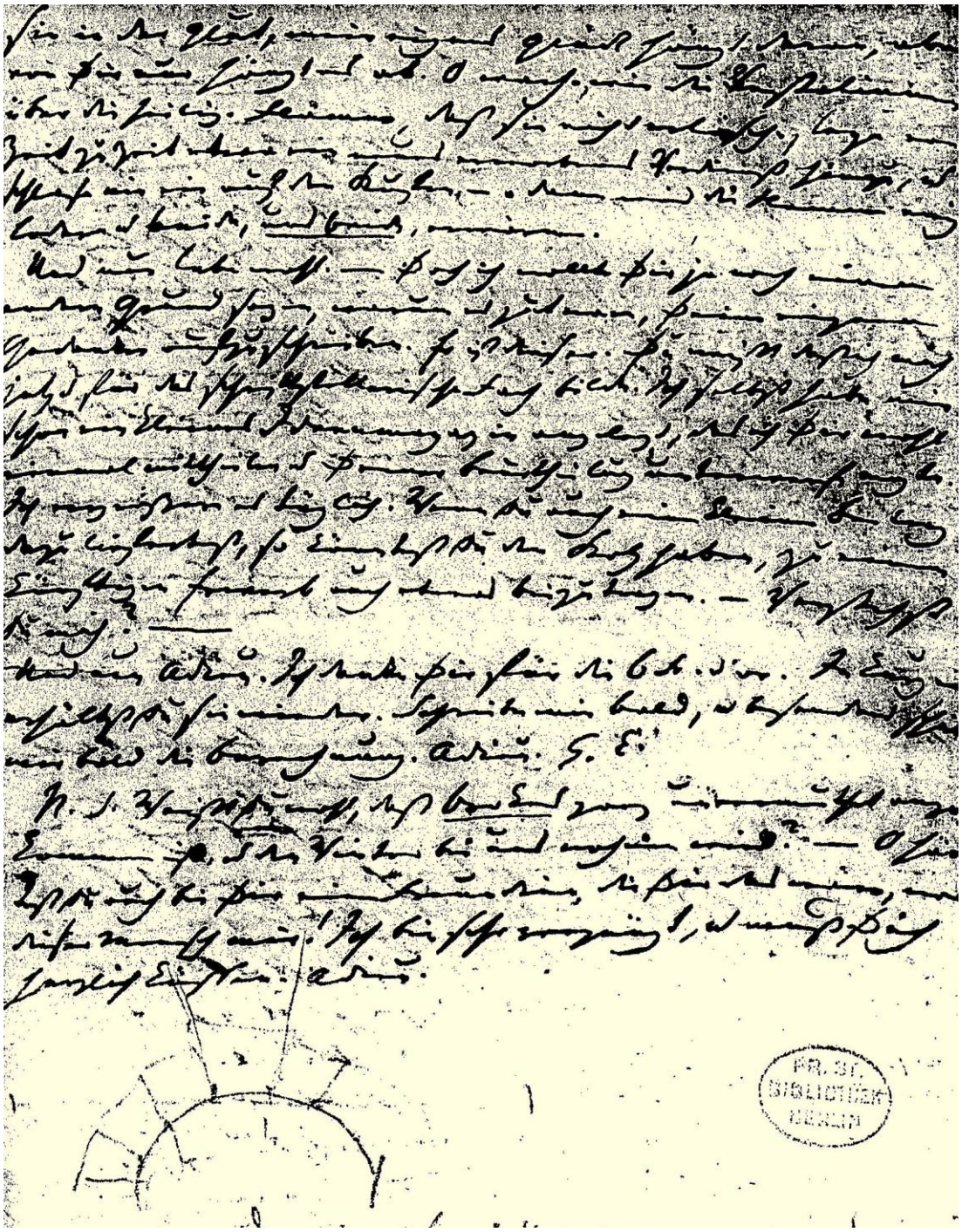


Fig. 13, Lettera di Kleist a Wilhelmine von Zenge
30 dicembre 1800



Fig. 14, *Amazzonomachia*
Bassorilievo di un sarcofago di età ellenistica
Roma, Musei Vaticani (Cortile del Belvedere)
© Nadia Centorbi

Staub rigsum,
Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen:
Das Aug erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht.
Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfraun,
Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war,
Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher.

Nella nube di polvere, squarciata da lampi di armi e di corazze, l'occhio,
per quanto acuto, non distingue nulla. Un groviglio, un intrico di femmine
e cavalli: il caos primigenio da cui sorse il mondo era più chiaro.

(H. v. Kleist, *Penthesilea*, vv. 433-438)

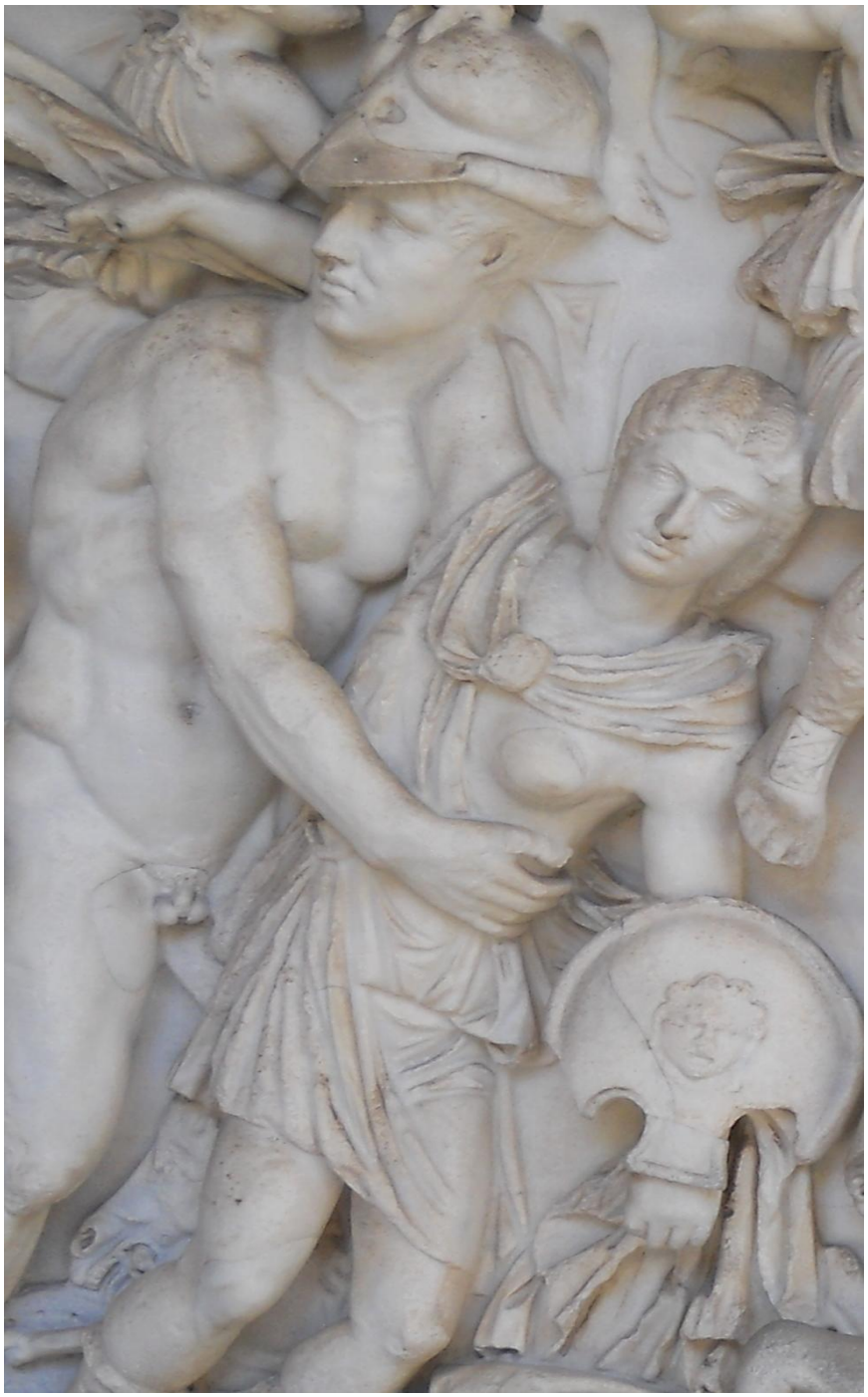


Fig. 15, *Amazzonomachia* (particolare, Achille e Pentesilea)
Bassorilievo di un sarcofago di età ellenistica
Roma, Musei Vaticani (Cortile del Belvedere)
© Nadia Centorbi

Bibliografia

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

DVjS	"Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte"
EG	"Etudes Germaniques"
KJb	"Kleist-Jahrbuch"
JdSch	"Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft"
MhUSL	"Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur"

OPERE

ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, trad. it. di C. Gallavotti, Milano 1997.

ARNIM Bettina von, *Die Günderode*, hrsg. von E. Bronfen, München 1998.

ARNOLD Gottfried, *Das Geheimnis der göttlichen Sophia oder Weisheit*, Leipzig 1700.

BAADER Franz von, *Sämtliche Werke*, in 16 Bänden, hrsg. von F. Hoffmann, Leipzig 1851-1860. [*SW*]

- *Über Liebe, Ehe und Kunst. Aus den Schriften, Briefen und Tagebücher*, hrsg. von H. Grassl, München 1953.

BAUHIN Caspar, *De Hermaphroditis*, Oppenheim 1614.

BÖHME Jakob, *Sämtliche Schriften*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. von W. E. Peuckert, Stuttgart 1958 ss. [*SS*]

FICHTE Johann Gottlieb, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Hamburg 1960.

- *La Dottrina della scienza*, a cura di A. Tilgher e F. Costa, Bari 1971.

FREUD Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Frankfurt am Main 1971.

- *Essays*, in 3 Bänden, hrsg. von D. Simon, Berlin 1989.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von E. Trunz, Hamburg 1948 ss. [*HA*]

- *Werke*, dtv-Gesamtausgabe, München 1962 ss. [*GA*]

-*Werke*, Weimarer Ausgabe, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen III, Weimar 1887-1912. [*WA*]

- *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, introd. di Nello Sàito e trad. di M. Bignami, Milano 2002.

- *Faust*, in 2 volumi, trad. it. di F. Fortini, Milano 2005.

GÜNDERRODE Karoline von, *Sämtliche Werke*, in 3 Bänden, hrsg. von W. Morgenthaler, Frankfurt am Main/Basel 2006. [*SW*]

- *Karoline von Günderrode und ihre Freunde*, hrsg. von E. Geiger, Stuttgart 1895.

- *Friedrich Creuzer und Karoline von Günderrode. Briefe und Dichtungen*, hrsg. von E. Rohde, Heidelberg 1896.

- *Die Liebe der Günderrode. Friedrich Creuzers Briefe an Karoline von Günderrode*, hrsg. von K. Preisedanz, München 1912.

- *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*, hrsg. von Ch. Wolf, Frankfurt am Main 1981.

- *»Ich sende Dir ein zärtliches Pfand« Die Briefe der Karoline von Günderrode*, hrsg. von B. Weißenborn, Frankfurt am Main 1992. [*Briefe*]

- *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt I. Briefe von Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden*, hrsg. von M. Preitz, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 1962, pp. 208-306. [*Preitz* I]

- *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt II. Karoline von Günderrodes Briefwechsel mit Friedrich Karl und Gunda von Savigny*, hrsg. von M. Preitz, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 1964, pp. 158-235. [*Preitz* II]

-*Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt III. Karoline von Günderrodes Studienbuch*, hrsg. von D. Hopp und M. Preitz, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 1975, pp. 223-323. [*Preitz* III]

HEINE Heinrich, *Die romantische Schule*, in *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von M. Windfuhr, Düsseldorf 1973 ss., Bd. 8/I.

HEINSE Wilhelm, *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Schüddekopf, Leipzig 1924 ss.

HEMSTERHUIS Franz, *Oeuvres philosophiques*, in 2 voll., a cura di S. van de Weyer, Louvain 1825. [*Oeph*]

- *Opere*, a cura di C. Melica, Napoli 2001.

HIPPEL Theodor Gottlieb von, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Frankfurt am Main 1977.

HIRSCHFELD Magnus, *Die Homosexualität des Mannes und Weibes*. Nachdruck der Erstenauflage von 1914, Berlin/New York 1984.

HUCH Ricarda, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1908.

- *Einleitung zu »Annette von Droste-Hülshoff*, in *Gesammelte Werke,* hrsg. von W. Emrich, Köln 1966 ss., Bd. VI, pp.857-882.

HUMBOLDT Wilhelm von, *Werke*, in fünf Bänden, hrsg. von A. Flitner und K. Giel, Darmstadt 1960 ss.

JUNG Carl Gustav, *Gesammelte Werke*, Freiburg in Breisgau 1958 ss.

- *Opere*, Torino 1997.

- *Mysterium Coniunctionis*, Düsseldorf 1995.

KLEIST Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, in 2 Bänden, hrsg. von H. Sembdner, München 1993[9]. [*SWB*]

- *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. von H. Sembdner, München 1996 [*LS*]

- *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von H. Sembdner, München 1997 [*NR*]

-*Tutti i racconti*, a cura di M. Bistolfi, Milano 1997.

-*Teatro*, a cura di E. Pocar, Parma 1992.

KRAFFT-EBING Richard, *Psychopathia sexualis*, trad. it. di C. Manfredi, Milano 1953.

KUES Nikolaus von, *Werke*, hrsg. von P. Wilpert, Berlin 1967.

LEONE EBREO, *Dialoghi d'Amore*, Faksimile-Druck der Originalausgabe von 1535, hrsg. von Carl Gebhardt, Heidelberg 1929.

LESSING Gotthold Ephraim, *Werke*, in 8 Bänden, hrsg. von H. Göpfert, München 1970 ss.

- *Emilia Galotti*, trad. it. di N. Saito, Torino 1961.

MAIER Michael, *Atalanta Fugiens*, Faksimile-Druck der Oppenheimer Originalausgabe von 1618, hrsg. von L. H. Wüthrich, Kassel/Basel 1964.

MARCO AURELIO, *Pensieri*, Milano 2001.

NOVALIS, *Schriften*, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel (Bände I-IV), H.J. Mahl und G. Schulz (Bände 5-6), Stuttgart 1960 ss. [*NS*]

- *I discepoli di Sais*, trad. it. di A. Reale, Milano 1998.

- *Enrico di Ofterdingen*, trad. it. di T. Landolfi, Milano 1978.

- *Opera filosofica*, vol. I (a cura di G. Moretti), vol. II (a cura di F. Desideri), Torino 1993. [*OF*]

- *Inni alla notte. Canti spirituali*, trad. it. di G. Bemporad, Milano 1999.

OETINGER Friedrich, *Biblisches und emblematisches Wörterbuch*, Heilbronn 1776.

PÉLADAN Josephin, *De l'Androgyne*, Paris 1988.

PLATONE, *Simposio*, trad. di F. Zanatta, Milano 2004.

SCHILLER Friedrich, *Werke*, Nationalausgabe, hrsg. von N. Oellers, Weimar 1943 ss.

SCHLEGEL Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, Padeborn/München/Wien, 1964 ss. [*KFSA*]

- *Athenäum. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, E. Agazzi, D. Mazza, Milano 2009.

- *Alarcos*, trad. it. di A. Escher, Padova 1965.

-*Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998.

-*Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze 1967.

-*Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, trad. it. di G. Lacchin, Milano 2008.

- *Lucinde*, trad. it. di M. D'Agostini, Pordenone 1992.

SCHLEGEL Caroline/Dorothea, *Caroline und Dorothea Schlegel in Briefen*, hrsg. von E. Wieneke, Weimar 1914.

SCHLEGEL Caroline, *Begegnung mit Caroline. Briefe von Caroline Michaelis Böhmer Schlegel Schelling*, hrsg. von S. Damm, Leipzig 1979.

- *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*, in 2 Bänden, hrsg. von E. Schmidt,Leipzig 1913.

SCHLEIERMACHER Friedrich, *L'amore romanatico. Lettere intime sulla Lucinde di Friedrich Schlegel*, a cura di V. Amoretti, Bari 1928.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776), hrsg. von A. H. Borbein, Mainz 2007. [*GKA*]

-*Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1767), hrsg. von A. H. Borbein, Mainz 2008. [*AGKA*]

- *Kunsttheoretische Schriften. Kleinere Schriften*, Baden-Baden 1971.

- *Kleine Schriften und Briefe*, hrsg. von H. Uhde-Bernays, Bd. I, Leipzig 1975.

- *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* , Heilbronn 1885. [*GN*]

- *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Eiselein, Donauöschingen 1825.

- *Briefe*, hrsg. von W. Rehm, 4 Bände, Berlin 1952 ss. [*Briefe*]

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ABRAHAM Lyndy, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge 1998.

ALEFELD Yvonne-Patricia, *Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik*, Zürich 1996.

ALFERMANN Dorothee, *Androgynie. Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechtsrollen*, Opladen 1989.

EAD., *Im Einklang mit sich und dem Leben*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 73-91.

AMETSBICHLER Elisabeth, *Erzählstrategie und Geschlechtskomponente in Bettina von Arnims* Die Günderode *und Clemens Brentano's* Frühlingskraz. *Ein Vergleich*, in "Internationales Jahrbuch der Bettine-von-Arnim Gesellschaft", 5, 1993, pp. 73-89.

AMMERLAHN Hellmuth, *Mignons Nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten*, in *MhUSL*, 64, 1972, pp. 15-24.

ID., *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre. Struktur, Symbolik, Poetologie*, Würzburg 2003.

ID., *Poesy-Poetry-Poetology: Wilhelm Meister, Hamlet und die mittleren Metamorphosen Mignons*, in *Goethes Mignon und ihre Schwester*, hrsg. von G. Hoffmeister, Frankfurt am Main 1993, pp. 1-25.

AMMON Günther, *Der androgyne Mensch*, in "Dynamische Psychiatrie", 17, 1984, pp. 235-253.

AMTHOR Wiebke, *Der Tod als Zitat. Eine motivische Betrachtung zum Selbstmord Karoline von Günderrodes*, in "Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft", Bd. 10, 1998, pp. 49-72.

ANDERSSON Bo, *Jakob Böhmes Denken in Bildern*, Tübingen 2007.

ANSTETT Jean-Jacques, *Lucinde: Eine Reflexion, Essai d'Interpretation*, in *EG*, 2-3, 1948, pp. 241-250.

ANTON Herbert, *Romantische Deutung griechischer Mythologie*, in *Die deutsche Romantik*, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967, pp. 277-286.

ARRIGONI Gianpiera (cur.), *Le donne in Grecia*, Roma 1985

AURNHAMMER Achim, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986.

ID., *Zum Hermaphroditen in der Sinnkunst der Alchemisten*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Ch. Meinel, Wiesbaden 1986, pp. 179-199.

ID., *Die eins waren, eins sind oder eins sein möchten*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 171-186.

BADINTER Elisabeth, *Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution*, München 1987.

BAEUMER Max, *Winckelmanns Formulierung der klassischen Schönheit*, in *MhUSL*, 65, 1973, pp. 60-75.

BAIONI Giuliano, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, in Goethe, *Le affinità elettive*, trad. it. di P. Capriolo, Venezia 1999, pp. 9-92.

BARKHOFF Jürgen, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart 1995.

BAUMANN Hermann, *Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos*, Berlin 1980.

BAUMGARDT David, *Franz von Baader und die philosophische Romantik*, Halle 1927.

BECKER-CANTARINO Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, München 1989.

EAD., *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche-Werke-Wirkung*, München 2000.

EAD., *Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne*, Berlin 2010.

EAD., *Schlegels* Lucinde. *Zum Frauenbild der Frühromantik*, in "Colloquia Germanica", 10, 1976/77, pp. 128-139.

BEGUIN Albert, *L'anima romantica e il sogno*, Milano 2003.

BEHLER Ernst, *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1966.

BENJAMIN Walter, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it, di G. Agamben, Torino 1982.

BEHRENS Katja (Hg.), *Frauenbriefe der Romantik*, Frankfurt am Main 1981.

BENZ Ernst, *Adam, der Mythos vom Urmenschen*, München 1955.

ID., *Urbild und Abbild. Der Mensch und die mythische Welt*, Berlin 1974.

BETZ Otto, *Mann und Frau zusammen heißen Mensch*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 142-158.

BEVILACQUA Giuseppe, *Saggio sulle origini del romanticismo tedesco*, Firenze 2000.

BEYER Karen, *„Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held". Zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers,* Stuttgart 1993.

BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma, 2005.

BIEDERMANN Hans, *Das Androgyn-Symbol in der Alchemie*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 57-74.

BLOCHMANN Elisabeth, *Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit"*, in "Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung", 10, 1955, pp. 430-437.

BLÖCKER Günter, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, Berlin 1960.

BLOK Bastiaan Machiel, *Romantisches in F. Schlegels Trauerspiel* Alarcos, Groningen 1931.

BLUME Bernhard, *Kleist und Goethe*, in *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays,* hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1967, pp. 130-185

BOBSIN Julia, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, Tübingen 1994.

BOCHARDT Edith, *Mythische Strukturen im Werk Heinrich von Kleists*, New York 1987.

BOCK Ulla, *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*, Weinheim 1988.

EAD., *Wenn die Geschlechter verschwinden*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 19-34.

BOEHM Gottfried / MILLER, Norbert, *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. II, *Früh-Klassizismus. Position, Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von H. Pfotenhauer, Frankfurt am Main 1995.

BOHM Arnd, *„Auf ewig wieder jung": Mignon's End in* Wilhelm Meisters Lehrjahre, in *Goethes Mignon und ihre Schwester*, hrsg. von G. Hoffmeister, Frankfurt am Main 1993, pp. 27-42.

BOHRER Karl Heinz, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München 1987.

BULLOUGH Vern / BULLOUGH Bonnie, *Cross dressing, sex and gender*, Philadelphia 1993.

BONIFAZIO Massimo, *«Rappresentazioni compiutamente simboliche». La mise en abyme nell'opera di Novalis*, in "Strumenti critici", 97, 3, 2001, pp. 441-455.

BORBEIN Adolf Heinrich, *Winckelmann und die klassische Archäologie*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 289-300.

BOSSHARD Walter, *Winckelmann. Ästhetik der Mitte*, Zürich/Stuttgart 1960.

BOTTONI Luciano, *Leonardo e l'androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano 2002.

BOVENSCHEN Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1980.

BRAMDSTETTER Gabriele, *„Die Welt mit lachendem Mut umwälzen" – Frauen im Umkreis der Heidelberger Romantik*, in *Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800*, hrsg. von F. Strack, Stuttgart 1987, pp. 282-300.

BRAND Hand Erich, *Kleist und Dostoevskij*, Bonn 1970.

BRANDSTETTER Gabriele, *»Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet«. Darstellung von Katharsis in Kleists* Penthesilea, in *Käthchen und seine Schwestern*, hrgs. von G. Emmig und A. Knittel, Heilbronn 2000, pp. 81-104.

BRANDT Reinhard, *»...ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe«*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 31-40.

BRAUERS Claudia, *Perspektiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*, Berlin 1996.

BRAUN Cordula, *Divergentes Bewusstsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert*, Wien, 1999.

BRÄUTIGAM Bernd, *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794-1800)*, Zürich 1986.

BRISSON Luc, *Neutrumque utrumque. La bisexuelité dans l'antiquité gréco-romaine*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 27-62.

ID., *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris 1997.

BROCKMANN Doris, *Ist das Ganze das Wahre?*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 187-200.

BRÜGGEMANN Diethelm, *Der Mystifikationen Heinrich von Kleists*, Frankfurt a.M. 1985.

BULLOUGH Vern / BULLOUGH Bonnie, *Cross dressing, sex and gender*, Philadelphia 1993.

BURKHART Maximilian Giuseppe, *Dekonstruktive Autopoiesis - paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt am Main 2000.

BURCKHARDT Titus, *Alchemie*, Freiburg im Breisgau 1960.

BUSST Alan, *The image of the androgyne in the nineteenth century*, in *Romantic mythologies*, ed. by I. Fletcher, New York 1967, pp. 1-95.

CAMPE Rüdiger (Hg.), *Penthesilea's Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Wien 2008.

CANTARELLA Eva, *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1981.

CARPI Anna Maria, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Milano 2005.

CAVARERO Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma 2009.

CHAOULI Michel, *Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der Penthesilea*, in *KJb*, 1998, pp. 127-149.

CLAUSS Elke, *Liebeskunst: Untersuchungen zum Liebesbrief im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1993.

CLOT Cécile-Eugénie, *Kleist épistolier. Le geste, l'objet, l'écriture*, Berne 2008.

COTTONE Margherita, *Ars combinatoria e arabesco in Friedrich Schlegel,* in *Figure del romanticismo*, a cura di Ead., Venezia 1987, pp. 61-79.

EAD, *Antropofagia magica nei frammenti di Novalis*, in *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, a cura di L. Crescenzi e M. Cometa, Roma 2003, pp. 247-274.

COUSINS Ewert, *Les aspects masculin et féminin de la Trinité dans la mystique chrétienne*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 257-270.

DACHSELT Rainer, *Pathos: Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg 2003.

DÄLLENBACH Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma 1994.

DE MAN Paul, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988.

DEGHAYE Pierre, *La naissance de Dieu ou la doctrine de Jakob Boehme*, Paris 1985.

DEIßNER David, *Moral und Motivation im Werk Heinrich von Kleists*, Tübingen 2009.

DELCOURT Marie, *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles 1966.

DEN BROEK Roelf van / HEERTUM Cis van (Hgg.), *From Poimandres to Jakob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Cristian Tradition*, Amsterdam 2000.

DERKS Paul, *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin 1990.

DETERNIG Heinrich, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 2004.

DEUBEL Volker, *Die Friedrich-Schlegel-Forschung 1945-1972*, in *DVjS*, 47, 1973, pp. 48-181.

DI BARTOLO Julia, *Selbstbestimmtes Leben um 1800. Sophie Mereau, Johanna Shopenhauer und Henriette von Egloffstein*, Heidelberg 2008.

DIERKES Hans, *Friedrich Schlegels Lucinde, Schleiermacher und Kierkegaard*, *DVjS*, 57, 1983, pp. 430-449.

ID., *L'homme virginal selon Jakob Böhme*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 155-196.

ID., *Baader und Böhme. Der anthropologische Standpunkt*, in *Die Philosophie, Theologie und Gnosis Franz von Baaders. Spekulatives Denken zwischen Aufklärung, Restauration und Romantik*, hrsg. von P. Koslowski, Wien 1993, pp. 243-272.

DILTHEY Wilhelm, *Aus Schleiermachers Leben*, Berlin 1860-63.

ID., *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig 1919.

DI ROSA Valentina, *«Es ist hier eine Lükke in meiner Seele…». Una lettura dello* Studienbuch *di Karoline von Günderrode*, in "AION – Studi Germanici", Nuova serie I, 1991, pp. 83-106.

DISCHNER Gisela, *Caroline und der Jenaer Kreis. Ein Leben zwischen bürgerlichen Vereinzelung und romantischer Geselligkeit*, Berlin 1979.

DISSELKAMP Martin, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom*, Tübingen 1993.

DIXON Joy, *Divine feminine. Theosophy and Feminism in England*, London 2001.

DOMORADZKI Eva, *Und alle Fremdheit ist verschwunden. Status und Funktion des Weiblichen im Werk Friedrich Schlegels*, Innsbruck 1992.

DORMANN Helga, *Die Kunst des inneren Sinns. Mythisierung der inneren und äußeren Natur im Werk Karoline von Günderrode*, Würzburg 2004.

DORNHEIM Alfredo, *Goethe's Mignon und Thomas Mann Echo. Zwei Formen des «göttlichen Kinds» im deutschen Roman*, in "Euphorion", 46, 1952, pp. 315-347.

DUDEN Barbara, *Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. Zum 19. Jahrhundert*, in "Kursbuch", 47, pp. 125-140.

DÜPPENGIEßER Adolf, *Der "gründlich geborene Heide". Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann*, Diss., Passau 1981.

DUVAL Maud, *L'influence de la souer chez Goethe, Kleist, Brentano et Nietzsche*, Paris 2009.

EDERHEIMER Edgar, *Jakob Böhme und die Romantiker*, Heidelberg 1904.

EHMANN Peter, *Zur Ätiologie und Phänomenologie ambisexueller und androgyner Daseinsweisen*, Bonn 1976.

EICKENRODT Sabine, *»Die Vergangenheit war mir dahin!«. Karoline von Günderrode apokalyptische Vision*, in *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, hrsg. von M. Holdenried, Berlin 1995, pp. 185-197.

EISSLER Kurt, *Goethe. Eine psychologische Studie 1775-1786*, Basel 1983.

EMIG Günther / KNITTEL Anton (Hgg.), *Kätchen und seine Schwestern*, Heilbronn 2000.

ENDRES Johannes, *Der Schleier des Novalis*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 110-123.

ENGELHARDT Dietrich, *Mesmer in der Naturforschung und Medizin der Romantik*, in *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus*, hrsg. von H. Schott, Stuttgart 1985, pp. 96-115.

ENSBERG Peter, *Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbst-Darstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge*, in "Beiträge der Kleist-Forschung", 1998, pp. 22-58.

EPHRAIM Charlotte, *Wandel des Griechenbildes im achtzehnten Jahrhundert*, Bern-Leipzig 1936.

EXNER Richard, *Androgynie und Preußischer Staat. Themen, Probleme und das Beispiel Heinrich von Kleist*, in "Aurora. Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft", 39, 1979, pp. 51-78.

FEILCHENFELD Walter, *Der Einfluss Jacob Böhmes auf Novalis*, Berlin 1922.

FAIVRE Antoine / TRISTAN Frédérik (a cura di), *L'Androgyne*, Paris 1986.

FANCELLI Maria (a cura di), *Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia 1993.

FANKHAUSER Regula, *Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis*, Wien 1997.

FANTHAM Elaine (ed.), *Women in the classical world: image and text*, Oxford 1994.

FAUTECK Heinrich, *Novalis. Hymnen an die Nacht. Athenäumstext und Züricher Handschrift*, Göttingen 1949.

FEND Mechthild, *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin 2003.

FEUERSTEIN Günther, *Androgynos. Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur*, in 2 Bänden, Stuttgart 1997.

FICK Monika, *Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Würzburg 1987.

EAD., *Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, in *JdSch*, 29, 1985, pp. 207-247.

FINK Gonthier-Louis, *Das Käthchen von Heilbronn oder das Weib wie es seyn sollte*, in *Käthchen und seine Schwestern*, hrgs. von G. Emmig und A. Knittel, Heilbronn 2000, pp. 9-37.

FLASHAR Dorothea, *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt,* Berlin 1929.

FLETCHER Lan (Hrsg), *Romantic Mythologies*, London 1967.

FOLDENAUER Karl, *Karoline von Günderrode,* in *Kostbarkeiten. Essays und Laudationes zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von B. Steiner, Karlsruhe 1981, pp. 81-111.

FOLKMANN Mads Nygaard, *Figurationen des Übergangs. Zur literarischen Ästhetik bei Novalis*, Frankfurt am Main 2006.

FRANK Manfred, *Die Philosophie des sogenannten 'magischen Idealismus'*, in "Euphorion" 63, 1969, pp. 88-116.

ID., *»Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main 1997.

ID., *Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*, in *Geist und Zeichen*, hrsg. von H. Anton / B.Gajek, Heidelberg 1977, pp. 75-97

FRANKE Thomas, *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft*, Würzburg 2006.

FREY Daniel, *Einführung in die deutsche Metrik*, Stuttgart 1996.

FRICKE Gerhard, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*, Berlin 1929.

FRIDRICH Raimund, *«Sehnsucht nach dem Verlorenen». Winckelmanns Ästhetik und ihre frühere Rezeption*, Bern 2003.

FRIEDRICHSMEYER Sara, *The androgyne in early German romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the metaphysics of love*, Bern 1983.

FRISCHMANN Bärbel, *Vom Transzendentalen zum frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und F. Schlegel*, Zürich 2005.

FÜLLEBORN Ulrich, *»Der Gang der Zeit von Anfang«. Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer*, in *KJb*, 1986, pp. 63-80.

FUNCK Heinrich, *Die schöne Seele. Bekenntnisse, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg*, Leipzig 1911.

GAEDE Ernst Georg, *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs*, Marburg 1973.

GAEHTGENS Thomas (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, Hamburg 1986.

GAJEK Bernhard, *„das rechte Verhältniß der Selbstständingkeit zur Hingebung". Über Karoline von Günderrode (1780-1806)*, in *„Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde". Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, hrsg. von Ch. Jamme / O. Pöggeler, Stuttgart 1983, pp. 206-242.

GALL Ulrich, *Philosophie bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1977.

GALLAS Helga, *Kleist: Gesetz, Begehren, Sexualität; zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*, Frankfurt am Main 2005.

EAD., *Kleists* Penthesilea *und Lacans vier Diskurse*, in *Kontroverse, alte und neue*, Bd. VI, *Frauensprache – Frauenliteratur*, hrsg. von I. Stephan/ C. Pietzker, Tübingen 1986, pp. 203-212.

GARDNER Adelaide, *Einführung in die Theosophie*, Graz 1952.

GEBELEIN Helmut, *Zur Alchemie im Werke Novalis*, in *Esotérisme, gnoses & imaginaire symbolique*, hrsg. von C. Richard, Leuven 2001, pp. 285-298.

GERHARDT Marlis, *Stimmen und Rhytmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde*, Darmstadt 1986.

GERSDORFF Dagmar, *Die Erde ist mir Heimat nicht geworden. Das Leben der Karoline von Günderrode*, Frankfurt am Main 2006.

GEYER Angelika, *Penthesileas Schwestern. Amazonomachie als Thema antiker Kunst*, *KJb*, 1991, pp. 124-155.

GIESE Fritz, *Der romantische Charakter.* Bd. I, *Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik*, Langensalza 1919.

GILLY Carlos, *Das Bekenntnis zur Gnosis von Paracelsus bis auf die Schüler Jakob Böhmes*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, hrsg. von R. De Broek/C. Heertum, Amsterdam 2000, pp. 386-425.

GLASER Horst Albert, *Annährungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, Wien1993.

GLOEGE Georg, *Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" als Ausdruck seiner Persönlichkeit*, Leipzig 1911.

GOCKEL Heinz, *Die alte neue Mythologie*, in *Die literarische Frühromantik*, hrsg. von S. Vietta, Göttingen 2003, pp. 192-207.

GOER Christian, *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse*, München 2006.

GOODMANN-THAU Eveline / MATTENKLOTT Gert (Hgg.), *Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope*, Tübingen 1999.

GOOZÉ Marjanne, *The Seduction of Don Juan: Karoline von Günderrode's Romantic Rendering of a Classic Story*, in *The Enlightenment and Its Lagacy. Studies in German Literature in Honor of Helga Slessarev*, edited by S. Friedrichsmeyer/B. Becker-Cantarino, Bonn 1991, pp. 117-129.

GÖRNER Rüdiger, *Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen*, Tübingen 1996.

GRATHOFF Dirk, *Kleists Gehemnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie*, Opladen 1993.

Gray Ronald, *Goethe the alchemist*, Cambridge 1952.

GROß Sabrine, *Diskursregelung und Weiblichkeit. Mignon und ihre Schwestern*, in *Mignon und ihre Schwestern*, hrsg. von G. Hoffmeister, Frankfurt am Main 1993, pp. 83-99.

GROWE Ulrike, *Das Briefleben Bettine von Arnims. Vom Musenanruf zur Selbstreflexion. Studie zu* Goethe's Briefwechsel mit einem Kind, Die Günderode, Clemens Brentano's Frühlingskranz, Würzburg 2003.

GUNDOLF Friedrich, *Heinrich von Kleist*, Berlin 1922.

GÜNZEL Klaus, *Kleist: ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten*, Stuttgart 1984.

HAHN Barbara, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt am Main 1991.

HANNEMANN Ernst, *Welt der Körper – Körper der Welt. Symmetrien des Eros bei Winckelmann*, Tübingen 1992.

HANSEN Erk, *Wissenschaftswahrnehmung und –umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik*, Frankfurt am Main 1992.

HARGREAVES Tracy, *Androgyny in Modern Literature*, Basinkstoke 2005.

HÄSLER Berthold (Hg.), *Beiträge zu einem neuen Winckelmannbild*, Berlin 1973.

HAYM Rudolf, *La scuola romantica*, Napoli 1965.

HEGENER Johannes, *Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis*, Bonn 1975.

HEILBRUN Carolyn, *Towards a Recongnition of Androgyny*, New York/London 1973.

HEINE Roland, *Transzendentalpoesie: Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis u. E. T. A. Hoffmann*, Bonn 1974.

HENN Marianne / HUFEISEN Britta (Hgg.), *Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, Stuttgart 1997.

HERMAND Jost, *Kleit's Penthesilea. Battleground of Gendered Discourses*, in *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, ed. by B. Fischer, New York 2003, pp. 43-62.

HERRLINGER-MOEBUS Volker, *Lieber nichts werden als nicht werden. Heinrich von Kleist oder die ent-setzende Nacht des Kriegers*, Frankfurt am Main 1992.

HEUSCHELE Otto, *Karoline von Günderrode*, Halle 1932.

HIEBEL Friedrich, *Novalis. Der Dichter der blauen Blume*, München 1951.

HILLE Markus, *Karoline von Günderrode*, Hamburg 1999.

HILLIARD Kevin, *Orient und Mythos: Karoline von Günderrode*, in *Frauen: MitSprechen MitSchreiben*, hrsg. von M. Henn und B. Hufeisen, Stuttgart 1997, pp. 244-255.

HODKINSON James, *Novalis und die Poetisierung des Weiblichen*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 201-219.

HOEVELER Diane, *Romantic Androgyny. The Women within*, University Press, London 1990.

HOFF Dagmar von, *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989.

ID., *Women und Writing in the Works of Novalis. Transformation beyond Measure?*, New York 2007.

HOFFMEISTER Gerhart (Hg.), *Goethes Mignon und ihre Schwestern*, Frankfurt am Main 1993.

HOFTER Mathias René, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Ruhpolding/Mainz 2008.

HOHEISEL Karl, *Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilsweg*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Ch. Meinel, Wiesbaden 1986, pp. 61-95.

HOLINSKI Detlef, *Poetische Religion der Liebe. Studien zur Religionsanschauung des Novalis*, Diss. 1976.

HOLLAND Jocelyn, *German Romanticism and Science*, Routledge 2009.

HOLLMER Heide, *„Warum ward ich kein Mann!". Karoline von Günderrodes „ironische" Weiblichkeit,* in *Identitäten. Erfahrungen und Fiktionen um 1800,* hrsg. von G. Fink, Frankfurt am Main 2004.

HÖLSCHER Andreas, *Das Urpoem des Menschen. Eine kritische Betrachtung über Kunst und Ästhetik bei Franz von Baader*, Frankfurt am Main 2001.

HOMANN Renate, *Selbstreflexion der Literatur: Studien zu Dramen von Lessing und Kleist*, München 1986.

HOPP Doris, *Karoline von Günderrode*, Frankfurt am Main 2006.

HORSTKOTTE Silke, *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos,* Tübingen 2004.

EAD., *Die Poetik der Androgynie in Novalis' Heinrich von Ofterdingen*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 221-240.

HOTZ-STEINMEYER Cornelia, *Friedrich Schlegels* Lucinde *als Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1985.

HOVERLAND Lilian, *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*, Königstein 1978.

HÜBENER Thomas, *Winckelmanns Schönheitsideal. Eine kunstphilosophische Studie*, Erlangen 2008.

EAD., *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig 1908.

HULTBERG Peter, *Inspiriert zu neuer geschlechtlicher Identität*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 62-72.

HUNTER Richard, *Plato's Symposium*, Oxford 2004.

HUSAR Irene, *Die Idee der Vergottung des Menschen bei Johann Joachim Winckelmann*, in *Beiträge zu einem neuen Winckelmannbild*, hrsg. von B. Häsler, Berlin 1973, pp. 67-74.

IBEL Rudolf, *Kleist. Schicksal und Botschaft*, Hamburg 1961.

IMMERWAHR Raymond, *Friedrich Schlegel's Essay „On Goethes Meister"*, in *MhUSL*, 1, 1957, pp. 21.

IRMSCHER Johannes, *Johann Joachim Winckelmann und die Altertumswissenschaft heute*, in *Beiträge zu einem neuen Winckelmannbild*, hrsg. von B. Häsler, Berlin 1973, pp. 21-31.

JACOBS Carol, *Der Dolch der Sprache. Die Rhetorik des Feminismus*, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 19-46.

JÄGER Georg, *Die Avantgarde als Ausdiffenzierung des bürgerlichen Literatursystems*, in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. von M. Titzmann, Tübingen 1991, pp. 221-244.

JEEP Ernst, *Karoline von Günderrode. Mittheilung über ihr Leben und Dichten*, Wolfenbüttel 1895.

JUSTI Carl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, in 3. Bänden, Köln 1956.

KÄFER Markus, *Winckelmanns Hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986.

KAMINSKI Katharina, *Caroline Schlegel-Schelling – ein Leben zwischen Aufklärung und Romantik*, in *Bedeutende Frauen des 18. Jahrhunderts. Elf biographische Essays*, hrsg. von E. Pilz, Würzburg 2007, pp. 49-82.

KAMLA Henry, *Novalis' Hymnen an die Nacht. Zur Deutung und Datierung*, Kopenhagen 1945.

KAPP Volker / KIESEL, Helmuth (Hrsg.), *Subversive Romantik*, Berlin 2004.

KAPTZA Peter, *Die frühromantische Theorie der Mischung*, München 1968.

KASPEROWSKI Ira, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis,* Tübingen 1994.

KAST Verena, *Fasziniert vom seelischen Bild des Paares*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 53-61.

KEILER Jelka, *Geschlechterproblematik und Androgynie in Thomas Manns Joseph-Romanen*, Frankfurt a.M. 1999.

KELLER Otto, *Wilhelm Heinses Entwicklung zur Umanität*, Bern/München 1972.

KITTLER Wolf, *O Afrodite! Das unsichtbare Theater in Kleists Penthesilea,* in *KJb,* 2007, pp. 120-132.

KLOSSOWSKI DE ROLA Stanislas, *Alchemie. Die geheime Kunst*, München/Zürich 1974.

KLUCKHOHN Paul, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Tübingen 1922.

ID., *Dramen der Frühromantik*, Leipzig 1936.

KLÜGER Ruth, *Die andere Hündin:* Kätchen, in *KJb*, 1993, pp. 103-115.

KNIESCHE Thomas, *Psychoanalitische Rezeption Mignons*, in *Goethes Mignon und ihre Schwester*, hrsg. von G. Hoffmeister, Frankfurt am Main 1993, pp. 61-81.

KNOPPER François, *La négation de la dualité ou la vision triangulaire chez Novalis. Remarques sur la structure des* Hymnes à la Nuit, in "Recherches Germaniques", 17, 1987, pp. 29-44.

KOCH Eduard (Hrsg.), *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christilichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirchen*, Stuttgart 1869.

KOHLHAGEN Norgard, *»Sie schreiben wie ein Mann, Madame!« Von der schweigenden Frau zur schreibenden Frau*, Frankfurt am Main 1983.

KOHRS Ingrid, *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrich von Kleists*, Marburg 1951.

KOLLAK Ingrid, *Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1997.

KOLLMANN Annett, *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*, Heidelberg 2004.

KOMMERELL Max, *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist und Hölderlin,* Frankfurt am Main 1962, pp. 132-174.

KORD Susanne, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft. 1700-1900*, Weimar 1996.

KORFF Hermann August, *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1940.

KOSLOWSKI Peter (Hg..), *Die Philosophie, Theologie und Gnosis Franz von Baaders. Spekulatives Denken zwischen Aufklärung, Restauration und Romantik*, Wien 1993.

KOYRÉ Alexandre, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris 1971.

KREUTZER Hans Joachim, *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Berlin 1968.

KREUZER Ingrid, *Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin 1959.

KRINGSLEY Peter, *An Introdution to the Hermetica : Approching Ancient Esoteric Tradition*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, hrsg. von R. Den Broek/ C. Heertum, Amsterdam 2000, pp. 17-40.

ID., *Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, hrsg. von R. De Broek/ C. Heertum, Amsterdam 2000, pp. 42-76.

KUHLENDAHL-SIMON Claudia, *Das Frauenbild der Frühromantik*, Kiel 1991.

KUHN Andrea, *Sprachlosigkeit – das Geheimnis des Hermaphroditen*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 120-126.

KUNZE Max, *Neue Forschungen zu Winckelmann. Ein Literaturbericht*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 11-30.

ID., *Winckelmann-Museum. Ein Gang durch die Ausstellung*, Ruhpolding/Mainz 2007.

KÜNZEL Christine, *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists Hermannsschlacht*, in *KJb,* 2003, pp. 165-183.

KURZ Gerhard, *Der Roman als Symposion der Moderne. Zu Friedrich Schlegels* Gespräch über die Poesie, in *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht*, hrsg. von S. Matuschek, Heidelberg 2002.

KYEONGHI Lee, *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, Diss., Marburg 2003.

LATOUR Sophie, *L'archétype de l'androgyne chez Leopold Ziegler*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 197-212.

ID., *Rückkehr zur schöpferischen Liebe*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 129-141.

LAZARSFELD Sofie, *Kleist im Lichte der Individualpsychologie*, in *KJb*, 1925, pp. 106-132.

LAZAROWICZ Margarete, *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*, Frankfurt a. M. 1986.

LEONARDY Ernst / RENARD Marie-France (Hgg.), *Einflüsse des Mesmerismus auf die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bruxelles 2001.

LEPENIES Wolf, *Johann Joachim Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 221-238.

ID., *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Linnè, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, München 1988.

LEPPMANN Wolfgang, *Winckelmann. Ein Leben für Apoll*, München 1982.

LEWIS Alison, *Der Zwang zum Genießen. Männliche Gewalt und der weibliche Körper in drei Prosatexten Kleists*, in *KJb,* 2000, pp. 198-222.

LIBIS Jean, *L'androgyne et le Nocturne*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 11-26.

LIEDTKE Ralf, *Das romantische Paradigma der Chemie. Friedrich von Hardenbergs Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation*, Paderborn 2003.

LIEHHARD Johanna, *Mignon und ihre Lieder gespielt in den Wilhelm Meister-Romanen*, München 1978.

LORENZ Otto, *Experimentalphysik und Dichtungspraxis. Das „geheime Gesetz des Widerspruchs" im Werk Heinrich von Kleists*, in *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, hrsg. von N. Saul, München 1991, pp. 72-90.

LÜ Yixu, *Frauenherrschaft im Drama des 19. Jahrhunderts*, München 1993.

LUFT Klaus Peter, *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann,* New York 1998.

LUKÁCS Georg, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1956.

ID., *Novalis*, in *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz, Darmstadt 1970, pp. 20-35.

LÜHL-WIESE Brigitte, *Heinrich von Kleist. Eine Paradoxe*, Oberhausen 2008.

LUTHER Beate, *Bedeutungsbereiche bei Novalis. Dargestellt am Traum der blauen Blume*, München 1954.

LÜTHI Kurt, *Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion*, Wien 1985.

ID., *Plädoyer für ein offenes Gottesbild*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 201-216.

MÄHL Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Tübingen 1994.

MAHLENDORF Ursula, *The Wounded Self. Kleist's* Penthesilea, in "German Quarterly", 52, 1979, pp. 252-272.

MAHR Johannes, *Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' Heinrich von Ofterdingen*, München 1970.

MAHONEY Dennis, *Die Poetisierung der Natur bei Novalis*, Bonn 1980.

ID., *Friedrich von Hardenberg (Novalis)*, Stuttgart 2001.

MANN Otto, *Der junge Friedrich Schlegel. Eine Analyse von Existenz und Werk*, Berlin 1932.

MALKE Lutz, *Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 33-56.

MARTENSEN Hans, *Jakob Böhme. Theosophische Studien*, Leipzig 1882.

MARWYCK Mareen van, *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2010.

MASINI Ferruccio, *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato 1986.

MATI Susanna, *Novalis. Del poeta regno sia il mondo. Attraversamenti negli appunti filosofici*, Bologna 2005.

MATTENKLOTT Gert, *Der Sehnsucht eine Form. Zum Ursprung des modernen Romans bei Friedrich Schlegel*, in *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch, Stuttgart 1977, pp. 143-166.

MATTHEIS Margarete, *Die Günderrode. Gestalt, Leben, Wirkung*, Berlin 1934.

MATTHES Alfons, *Mignon. Goethes Herz. Ein Seelenaufschluss*, Leipzig 1900.

MATUSCHEK Stefan, *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne*, Heidelberg 2002.

MAYER Hans, *Aussenseiter*, Frankfurt am Main 1977.

MCLEOD Catriona, *Embodying ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Düsseldorf 1998.

MEIER Franziska, *Emanzipation als Herausforderung. Rechtsrevolutionäre Schriftsteller zwischen Bisexualität und Androgynie*, Wien 1998.

MEINEL Christoph, *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden 1986.

ID., *Des wunderlichen Wünsch seltsame Reduktion. Christian Ernst Wünsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse*, in *KJb* 1996, pp. 1-33.

MENKE Bettine, *Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formen der Passion*, in *Penthesilea's Versprechen.*, hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 211-252.

MENNINGHAUS Winfried, *Friedrich Schlegel. Theorie der Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1983.

MESSMANN Hartmut / SILL, Bernhard (Hgg.), *Androgyn. Jeder Mensch in sich ein Paar?*, Weinheim 1994.

MEYER Paola, *Jena Romanticism and ist Appropriation of Jakob Böhme*, Montreal 1999.

MEYER-SCHUBERT Astrid, *Mutterschoßsehnsucht und Geburtsverweigerung. Zu Schellings früher Philosophie und dem frühromantischen Salondenken*, Wien 1992.

MILLER Norbert, *Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 239-264.

MINNIGERODE Irmtrud, *Die Christusanschauung des Novalis*, Göttingen 1941.

MIRCEA Eliade, *Mefistofele e l'androgine*, Roma 1995.

MITTERER Nicola, *Liebe ohne Gegenspieler: androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragments* Der Mann ohne Eigenschaften, Graz 2007.

MITTNER Ladislao, *Ambivalenze romantiche*, Messina 1954.

MOHR Wilhelm, *Wilhelm Heinse. Das Erotisch-Religiöse Weltbild und seine Naturphilosophischen Grundlagen*, München 1971.

MOLNÁR Géza, *Novalis' Fichte-Studies: the foundation of his aesthetics*, The Hague 1970.

ID., *Romantic Vision, Ethical Context: Novalis and Artistic Autonomy*, Minneapolis 1987.

MOMMSEN Katharina, *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1979.

MONNEYRON Frédéric, *Esthétisme et androgyne: les fondaments esthétiques de l'androgyne décadent*, in *L'Androgyne* a cura di A. Faivre/F. Tristan, Paris 1986, pp. 213-228.

ID., *L'androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble 1994.

MOSER Christian, *Politische Körper – Kannibalische Körper. Strategien der Inkorporation in Kleists* Penthesilea, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 253-290.

MOSSE Claude, *La donna nella Grecia antica*, Genova 1992.

EAD., *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica*, Bologna 1983.

MÜLLER Joachim, *Die Figur des Homunculus in Goethes Faust*, Berlin 1963.

MÜLLER-SEIDEL Walter, *Kleist und die Gesellschaft*, Berlin 1965.

ID. (Hg.), *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays*, Darmstadt 1981.

ID., Penthesilea *im Kontext der deutschen Klassik*, in *Kleists Dramen*, hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 1981, pp. 144-171.

MUZELLE Alain, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris 2006.

NAKAI Ayako, *Poesie und Poetik bei Novalis und die Signaturenlehre der Naturmystik*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 185-199.

NEUMANN Michael, *Grenzauflösung: Die Urhandlung der deutschen Romantik*, in *Subversive Romantik*, hrsg. von V. Kapp/ H. Kiesel, , Berlin 2004, pp. 327-341.

NEUMANN Gerhard, *Ideenparadiese*, München 1976.

ID., *Erkennungsszene und Opferritual in Goethes* Ifigenie *und in Kleists* Penthesilea, in *Käthchen und seine Schwestern*, hrgs. von G. Emmig und A. Knittel, Heilbronn 2000, pp. 38-80.

ID., *Bildersturz. Metaphern als generative Kerne in Kleists* Penthesilea, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 93-124.

NEWMANN Gail, *Das poetische Subjekt, der »intermediäre Raum« und die Ästhetisierung der Frau*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 171-184.

NIETHAMMER Ortrun, *Mythos und Geschlecht unter ideen- und realgeschichtlichen Fragestellungen*, in *Mythen der sexuellen Differenz*, hrsg. von O. Niethammer/H.P. Preusser, Heidelberg 2007, pp. 87-98.

NIGGL Günther, *Die Anfänge der romantischen Literaturgeschichtsschreibung: Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, in *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, hrsg. von N. Saul, München 1991, pp. 266-281.

OBENHAUER Justus, *Die Blaue Blume*, Jena 1985.

OEHMKE Stefanie, *Das Weib im Manne. Hermaphroditos in der griechisch-römischen Antike*, Berlin 2004.

O'REGAN Cyril, *Gnostic Apocalypse. Jakob Boehme's Haunted Narrative*, New York 2002.

ORTKEMPER Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993.

OTT Michael, *»…ich will keine andere Ehre mehr, als deine Schande…«. Zu Ehre, Duell und Geschlechtsdifferenz in Kleists Erzählungen*, in *KJb,* 1999, pp. 144-164.

PAHL Kathrin, *»Geliebte sprich«! Wenn Frauen sich haben*, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 165-187.

PANDE Alka, *Ardhanarishvara the androgyne probing the gender within*, New Delhi 2004.

PASCHEK Karl, *Der Einfluss Jakob Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, Bonn 1967.

PERRETTA Vanda, *Bettine Brentano e Caroline von Günderode*, in *Felicità del dialogo. Relazioni tra donne*, a cura di R. Calabrese, Palermo 1991, pp. 153-159.

PERRONE CAPANO Lucia, *Alle origini dell'allegoria moderna. Testi narrativi di Jean Paul, Novalis e Goethe*, Napoli 1993.

PETERSDORFF Dirk von, *Die Aufstehung Sophie von Kühns in den Hymnen an die Nacht*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 125-150.

PEUCKERT Will-Erich, *Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weißen und schwarzen Magie*, Berlin 1956.

PIKULIK Lothar, *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung.* München 1992.

POLITZER Heinz, *Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise*, in *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays*, hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1981, pp. 55-77.

PORITZKI Jacob, *Franz Hemsterhuis, seine Philosophie und ihr Einfluß auf die deutschen Romantiker*, Leipzig 1926.

PORT Ulrich, *»In unbegriffener Leidenschaft empört«? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists Penthesilea*, in *KJb,* 2002, pp. 94-108.

POTTS Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, London1994.

PRANDI Julie, *Spirited Woman Heroes. Major Female Characters in the Dramas of Goethe, Schiller and Kleist*, New York 1983.

PREISENDANZ Karl (Hg.), *Die Liebe der Günderode. Friedrich Creuzers Briefe an Caroline von Günderode*, Piper, München 1912.

PREISENDANZ Wolfgang, *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*, in *Die deutsche Romantik*, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967, pp. 54-74.

PRIGGE-KRUHOEFFER Maria**,** *Heinrich von Kleist. Religiosität und Charackter,* in *KJb*, 1923, pp. 1-86

PRINZ Ursula, *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlin 1986.

PUTSCHER Marielene, *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit und seine Bilder in Handschriften des 15. Jahrhunderts*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Ch. Meinel, Wiesbaden 1986, pp. 151-178.

QUISPEL Gilles, *Hermes Trimegistus and the Origins of Gnosticism*, in *From Poimandres to Jakob Böhme*, hrsg. von R. Den Broek/ C. Heertum, Amsterdam 2000, pp. 146-166.

RAEHS Andrea, *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*, Frankfurt am Main 1990.

RAHMER Sigismund, *Kleist als Mensch und Dichter*, Berlin 1909.

RATTNER Josef / DANZER, Gerhard, *Eros und Sexus. Ihre Befreier von 1500 bis 2000*, Würzburg 2007.

REGEN Erich, *Die Dramen Karolinens von Günderrode*, Berlin 1910.

RICHTER Simon / MACGRATH Patrik, *Rapresenting Homosexuality. Winckelmann and the Aesthetics of Friendship*, in *MhUSL,* 86, 1994, pp. 45-58.

RIGBY Catherine, *Transgressions of the feminine: tragedy, enlightenment and the figure of woman in classical German drama*, Heidelberg 1996.

RITTER Heinz, *Der Unbekannte Novalis. Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung,* Göttingen 1967.

ID., *Novalis' Hymnen an die Nacht*, Heidelberg 1974.

RITZENHOFF Ursula, *Novalis. Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart 1988.

ROCHOLL Gustav, *Beiträge zu einer Geschichte der Theosophie*, Berlin 1856.

RODER, Florian, *Novalis: Die Verwandlung des Menschen. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, Stuttgart 1992.

RÖDER Gerda, *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman. Eine Studie zu Goethes Wilhelm Meister*, München 1968.

ROMMEL Gabrielle (Hg.), *Geheimnisvolle Zeichen: Alchemie, Magie, Mystik und Natur bei Novalis*, Leipzig 1998.

ROOB Alexander, *Alchimia e mistica*, Köln 2003.

ROOS Jacques, *Aspects litteraires du mysticisme philosophique et l'influence de Bohme et de Swedeborg au debut du romantisme : William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg 1951.

RÖTTGEN Steffi, *Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 161-178.

ROUGE Isaac, *Erläuterungen zu Friedrich Schlegels Lucinde*, Diss., Lausanne 1904.

RUNTE Annette, *Maske und Symptom. Mythenverarbeitung, Privatmythologie und literarische Camouflage bei Karoline von Günderrode*, in *Mythen der sexuellen Differenz*, hrsg. von O. Niethammer / H.P. Preusser, Heidelberg 2007, pp. 163-182.

RUSKA Julius, *Turba philosophorum. Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin 1931.

SANDER Gilmann, *Diseases and Representation: images of Illness from Madness to AIDS*, Cornell Univ. Press 1988.

SANNA Simonetta, *Schlegels* Lucinde *oder der ästhetische Roman*, in *DVjS*, 61, 1987, pp. 457-479.

SARASIN Philipp, *Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie*, in "Imago", 15, 1929, pp. 349-399.

SAUDER Gerhard, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in *Die literarische Frühromantik*, hrsg. von S. Vietta, Göttingen 2003, pp. 85-111.

SAUER Hanjo, *Ferment der Vermittlung. Zum Theologiebegriff bei Franz von Baader*, Göttingen 1977.

SAUL Nicholas, *Poetisirung des Körpers. Der Poesiebegriff Friedrich von Hardenbergs (Novalis) und die anthropologische Tradition*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, pp. 151-169.

SCHADE Waltraud, *Bettine Brentano und Karoline von Günderrode*: *Ein Gespräch*, Berlin 2006.

SCHADEWALDT Wolfgang, *Winckelmann und Rilke. Zwei Beschreibungen des Apollon*, Stuttgart 1968.

SCHANZE Helmut, *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, Nürnberg 1976.

SCHÄRF Christian, *Artistische Ironie und die Fremdheit der Seele. Zur ästhetischen Disposition in der Frühromantik bei Friedrich Schlegel und Karoline von Günderrode*, in *DVjS*, 72, 1998, pp. 433-462.

SCHEIFELE Sigrid, *Projektionen des Weiblichen. Lebensentwürfe in Kleists Penthesilea*, Würzburg 1992.

SCHENK Josef, *Daß jeder Mensch er selbst werden will*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 92-128.

SCHINGS Hans-Jürgen, *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in *JdSch*, 29, 1985, pp. 141-205.

SCHIPPERGES Heinrich, *Kosmos Anthropos. Entwürfe zu einer Philosophie des Leibes*, Stuttgart 1981.

ID., *Der Mensch – Ein Kosmometer. Präludium einer Anthropologie bei Novalis*, in *Esotérisme, gnoses & imaginaire symbolique*, hrsg. von C. Richard, Leuven 2001, pp. 325-335.

SCHMID Martin Erich, *Novalis. Dichter an der Grenze zum Absoluten*, Heidelberg 1976.

SCHMIDT Jochen, *Stoisches Ethos in Bandenburg-Preußen und Kleists* Prinz von Homburg, in *KJb*, 1993, pp. 89-103.

SCHMIDT Thomas, *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*, Tübingen 1989.

SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO Nino, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci*, Napoli 1900.

SCHNEIDER Helmuth, *Entzug der Sichtbarkeit. Kleists* Penthesilea *und die klassische Humanitätsdramaturgie*, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 127-151.

SCHNEIDER Klaus, *Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994.

SCHRADER Hans, *Denk Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut,* in *KJb* 1983, pp. 122-179.

SCHRAGE-FRÜH Michaela, *Subversive Weiblichkeit? Die Frau als Muse, Geliebte und Künstlerin im Werk Friedrich Schlegels und Karoline von Günderrodes*, in *Subversive Romantik*, hrsg. von V. Kapp, Berlin 2004, pp. 365-390.

SCHULLER Marianne, *Liebe ohne Gleichen. Bildersprache in Kleists Trauerspiel* Penthesilea, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 47-59.

SCHULZ Gerhard (Hg.), *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, Darmstadt 1970.

ID., *Der Fremdling und die blaue Blume*, in *Romantik heute*, hsrg. von R. Grimm, Bonn 1972, pp. 31-47.

SCHWALLY Friedrich, *Die biblische Schöpfungsgeschichte*, in "Archiv für Religionswissenschaft", IX, 1906, pp. 159-175.

SEIDEL Margot, *Novalis' Geistliche Lieder*, Bern 1983.

SELLNER Gabriele, *„Die Sterne haben mirs gesagt für Dich" : Vereinigung von Poesie und Philosophie in Bettina von Arnims* Die Günderode, Berlin 2007.

SEMELA Kurt, *Frauen-Erleben und Frauen-Gestalten bei Heinrich von Kleist,* Berlin 1934.

SEMBDNER Helmut, *„Schmerz" oder „Schmutz"? Zu Kleists Bemerkung über Penthesilea*, in *Kleists Aktualität*, hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1981, pp. 25-40.

SENKEL Barbara, *Individualität und Totalität. Aspekte zu einer Anthropologie des Novalis*, Tübingen 1983.

SICHTERMANN Hellmut, *Winckelmann in Italien*, in *Johann Johachim Winckelmann 1717-1768*, hrsg. von T. Gaehtgens, Hamburg 1986, pp. 121-160.

SIEBERT Eberhard, *War Heinrich von Kleist als Industriespion in Würzburg?*, in "Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz", 2, 1985, pp. 185-206.

SIECK Albrecht, *Kleists Penthesilea. Versuch einer neuen Interpretation*, Bonn 1976.

SILL Bernhard, *Androgynie und Geschlechtsdifferenz nach Franz von Baader*, Regensburg 1986.

SIMPSON Patricia Anne, *The Erotics of War in German Romanticism*, Lewisburg 2006.

SINISI Barbara, *Kleists* Penthesilea *in der Forschung und auf der Bühne*, Würzburg 2010.

SNG Zachary, *»Inaccurate as lady linguists often are«: Herodot und Kleist über der Sprche der Amazonen*, in *Penthesilea's Versprechen.,* hrsg. von R. Campe, Wien 2008, pp. 61-91.

SOLE Giovanni, *Castrati e Cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano*, Soveria Mannelli 2008.

SPEDICATO Eugenio, *Il male passionale. La Pentesilea di Kleist*, Pisa 2002.

SPENLÉ Émile, *Novalis devant la critique*, Paris 1903.

STANCHINA Gabriella, *Il limite generante. Analisi delle Fichte-Studien di Novalis*, Milano 2002.

STAUDACHER Willibald, *Die Trennung von Himmel und Erde*, Tübingen 1942.

STEPHAN Inge, *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Wien 2004.

EAD, *„Da werden Weiber zu Hyänen. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist*, in *Feministische Literaturwissenschaft*, hrsg. von Ead./S. Weigel, Berlin 1984, pp. 23-42.

EAD., *Mignon und Penthesilea.: Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist*, in *Annährungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetische des Erotischen in der Literatur*, hsrg. von H. Glaser, Bern 1993, pp. 283-309.

STEFFEN Hans (Hg.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen 1967.

STEINER Rudolf, *Theosophie*, Leipzig 1910.

STIPA Ingrid, *Die Androgynie als Abweichung von gesellschaftlichen Normen: Kleists „Marquise von O.", Stifters „Brigitta" und Georg Sands „La petite Fadette"*, in *Androgyn*, hrsg. von H. Messmann/B. Sill, Weinheim 1994, pp. 159-170.

EAD., *Kleist's* Penthesilea *from Misapprehension to Madness*, in "Seminar. A Journal of German Studies", 27, 1991, pp. 27-38.

STRACK Friedrich, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Tübingen 1982.

STRELLER Siegfried, *Zur Problematik von Kleists* Penthesilea, in "Weimarer Beiträge", 5, 1959, pp. 508-512.

STRIEDTER Jurij, *Die Komposition der "Lehrlinge zu Sais"*, in *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz, Darmstadt 1970, pp. 259-282.

STROHMEYR Arnim, *Traum und Trauma. Der androgyne Geschwisterkomplex im Werk Klaus Manns*, Augsburg 1997.

STROHSCHNEIDER-KOHRS Ingrid, *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in *Die deutsche Romantik*, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967, pp. 75-97.

SUMMERER Stefan, *Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion: Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs*, Bonn 1974.

TELLE Joachim, *Sol und Luna. Literar- und alchemiegeschichtliche Studien zu einem altdeutschen Bildgedicht*, Hürtgenwald 1980.

ID. (Hrsg.), *Rosarium Philosophorum. Ein alchemisches Florilegium des Spätmittelalters.* Band I: *Faksimile der illustrierten Erstaufgabe Frankfurt 1550.* Band II: *Aus dem lateinischen in Deutsche übersetzt,* Weinheim 1992.

TESCH Hans, *Vom dreifachen Leben. Ein geistiges Porträt des Mystikers Jakob Böhme*, Bietigheim 1971.

TESTA Fausto, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna 1999.

THIERSTEIN Johann, *Novalis und der Pietismus*, Bern 1910.

TREDER Uta, *Il mito dell'androgino nella letteratura romantica*, in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, a cura di R. Svandrilk, Urbino 1992, pp. 33-56.

TUNNER Erika, *Penthesilea und Penthèsilèe. Die Tragödie aus französischer Sicht*, in *KJb,* 1991, pp. 60-66.

UERLINGS Herbert, *Novalis und die Wissenschaften,* Tübingen 1997.

ID. (Hg.), *Novalis. Poesie und Poetik*, Tübingen 2004.

ID., *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, hrsg. von Id., Tübingen 2004, pp. 22-62.

UHLIG Ludwig (Hg.), *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, Tübingen 1988.

ULSHÖFER, Robert, *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik*, Berlin 1935.

UNGER Rudolf, *Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik*, Frankfurt am Main 1922.

UNTER Richard, *Plato's Symposium*, Oxford 2004.

VALLENTIN Berthold, *Winckelmann*, Berlin 1931.

VALTOLINA Amelia, *Blu e poesia*, Milano 2002.

VIETOR Sophia, *Astralis von Novalis. Handschrift-Text-Werk*, Würzburg 2001.

VIETTA Silvio (Hg.), *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983.

ID., *Frühromantik und Aufklärung*, in *Die literarische Frühromantik*, hrsg. von S. Vietta, Göttingen 2003, pp. 7-84.

ID., *Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzung in der Aufklärung*, in *Die literarische Frühromantik*, hrsg. von S. Vietta, Göttingen 2003, pp. 208-220.

ID., *Die Romantisierung der Diotima. Friedrich Schlegels Lucinde und die Philosophie der weiblichen Geselligkeit,* in *Wo das philosophische Gespräch,* hrsg. von S. Matuschek, cit., pp. 125-135.

VOHLAND Ulrich, *Bürgerliche Emanzipation in Heinrich von Kleists Dramen und theoretischen Schriften*, Bern 1976.

VOLKMANN-SCHLUCK Karl Heinz, *Novalis' magischer Idealismus*, in *Die deutsche Romantik*, hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967, pp. 45-53.

WÄGENBAUR Birgit, *„habe getaumelt in den Räumen des Aethers": Karoline von Günderrodes ästhetische Identität*, in *Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, hrsg. von M. Henn / B. Hufeisen, Stuttgart 1997, pp. 201-255.

WALDNER Katharina, *Geburt und Hochzeit des Kriegers. Geschlechterdifferenz und Initiation in Mythos und Ritual der griechischen Polis*, New York 2000.

WALZEL Oskar, *August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, Stuttgart 1890.

ID., *Die Formkunst von Hardenbergs* Heinrich von Ofterdingen, in *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz, Darmstadt 1970, pp. 36-95.

WANDRUSZKA Marie Luise, *Orgoglio e misura. Quattro scrittrici tedesche*, Torino 1993.

WANGENHEIM Wolfgang von, *Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben*, Berlin 2006.

WEDEKIND-SCHWERTNER Barbara, *"Das ich eins und doppelt bin". Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*, Frankfurt a.M. 1984.

WEDER Katharina, *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*, Göttingen 2008.

WEHR Gerhard, *Jakob Böhme. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1977.

WEICHSELBAUM Hans, *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900,* Wien 2005.

WEIGEL, Sigrid, *Ulrike von Kleist*, in *Frauen berühmter Männer*, hsrg. von L. Pusch, Frankfurt am Main 1997.

WEILAND Werner, *Der junge Friedrich Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik*, Mainz 1968.

WERNER-SCHOENE Monika / Schoene Dieter, *Karoline von Günderrode – eine tragische Idealistin*, in *Bedeutende Frauen des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von E. Pilz, Würzburg 2007.

WEITZ Michael, *Allegorien des Lebens. Literarisierte Anthropologie bei F. Schlegel, Novalis, Tieck und E.T.A. Hoffmann*, Zürich 2008

WETZEL Michael, *Le Nom/n Mignon. Der schöne Schein der Kindsbräute*, in *Der Schein des Schönen*, hrsg. von D. Kamper/Ch. Wulf, Göttingen 1989, pp. 380-410.

ID., *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999.

WICHMANN Thomas, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 1988.

WILLSON Leslie, *The Blaue Blume. A New Dimension*, in "German Review", 34, 1959, pp. 50-58.

WILHELM Richard, *Die Günderrode. Dichtung und Schicksal*, Frankfurt am Main 1998.

WOLFF Eugen, *Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister*, München 1909.

WOLFF Hans, *Kleists Amazonenstaat im Lichte Rousseaus*, in PMLA 53, 1938, pp. 189-206.

YALDIZ Marianne, *Androgynie in der indischen Kunst*, in *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von U. Prinz, Berlin 1986, pp. 243-245.

ZAGARI Luciano, *Mitologia del segno vivente*, Bologna 1985.

ZELLER Hans, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955.

ZOLLA Elémire, *L'androgyne alchimique*, in *L'Androgyne* a cura di Faivre/Tristan, Paris 1986, pp. 129-154.

ID., *The Androgyne. Fusion of sexes*, New York 1981.

ZÜGER Arnim, *Männerbilder-Frauenbilder. Androgyne Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wien 1991.

ZWEIG Stefan, *Der Kampf mit dem Dämon*, Leipzig 1925.