

Nadia Centorbi  
(Catania)

*L'epistolario di Heinrich von Kleist*

1. Tra ricerca e "perversione"

Se c'è uno strumento maligno, riservato ai posteri per mettere a nudo il vissuto e le debolezze di uno scrittore, questo va ricercato nelle pieghe dell'epistolario che egli ha lasciato morendo. Tanto più se lo scrittore non si è curato in vita di utilizzare l'epistola come genere letterario: operazione che può consentirgli la cernita degli argomenti da tramandare ai posteri, emendando volutamente dalle sue lettere le debolezze più sconvenienti e facendo del suo epistolario una sorta di *speculum virtutis*. Scrittori d'ogni tempo hanno lasciato ai posteri le loro lettere, ma se anche le *epistulae ad familiares* di Cicerone sono servite ai suoi postumi detrattori per mettere alla berlina le incongruenze di spirito di un autore pur sagacissimo, si può bene immaginare che cosa le generazioni successive a Kleist abbiano fatto delle povere reliquie cartacee di un poeta problematico, oscuro, misconosciuto dai contemporanei e suicida.

L'epistolario di Kleist non rientra nell'ambito di un genere letterario curato dallo scrittore a fianco della drammaturgia, della poesia o della prosa in generale. Kleist non scrisse lettere per garantire alla posterità un comodo romanzo della sua vita. Le lettere nascono quindi dalle singole occasioni e dall'urgenza del cuore che si sfoga in lunghi, tenaci monologhi. Così, per cautela, l'epistolario dovrebbe essere letto passo dopo passo, senza lasciarsi ingannare dai toni pedagogici che talora Kleist assume: quando li assume, lo fa soltanto perché la natura pedagogica è un tipico contrassegno della sua indole, non perché le lettere vogliano essere strumento d'ammonimento per la posterità. Le *Lebensspuren* di Kleist, pur presenti all'interno del suo epistolario, sono elementi scarni, che servono piuttosto, nel migliore dei casi, a ricostruire un monologo esistenziale.

«La poesia di Kleist ebbe origine dall'esistenza, non dalla biografia», sentenza a buon diritto il Blöcker<sup>1</sup>, fin troppo conscio di quanto spesso la

---

<sup>1</sup> G. Blöcker, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*. Berlin, 1960, p. 18.

critica letteraria abbia sovrapposto alle sue opere la vita tormentata dell'autore e le incongruenze di pensiero delle sue lettere, snaturando e sovvertendo la natura più genuina della sua arte.

Anche le lettere di Kleist nascono, paradossalmente, dall'*esistenza* e non dalla biografia. Heinrich von Kleist scrisse spesso le sue lettere più significative per sottrarsi all'astrusità delle sue azioni, per gettare luce sul presente e sul futuro, per chiarire o per pianificare il suo pensiero. Le lettere quindi si sottraggono all'ondata della vita, se ne astraggono spesso interamente, perché nascono dalla stessa necessità e mirano alla stessa finalità che in genere è propria di un *diario*. Kleist scriveva per sopravvivere a se stesso, per cristallizzare con sollievo, appena un istante, la corrente magmatica dell'Io sempre in continuo movimento. Le lettere infatti non si occupano quasi mai dell'interlocutore. Kleist le scrisse sempre spinto dall'urgenza di un "esame di coscienza", come per chiarire a se stesso il suo intimo sentire, e pertanto attraverso la scrittura delle lettere nascono i monologhi di un *diario*.

In tal senso ci sembra appropriato il titolo dell'unica opera in lingua italiana che sia dedicata all'epistolario di Kleist: *Confessioni di Heinrich von Kleist*<sup>2</sup>. Attraverso questa indagine di Nicola Accolti è possibile seguire l'evoluzione del pensiero kleistiano dall'origine (1799) fino all'esordio del poeta (1802). L'Accolti infatti concentra la sua attenzione soprattutto sulle lettere del periodo giovanile, dalla lettera al Martini fino all'ultima lettera a Wilhelmine von Zenge (1802), quando Kleist già si concentrava interamente sulla sua "scommessa" poetica, mentre lascia spazio contenuto alle lettere del periodo successivo.

Nell'analisi del critico mi sembra di individuare un preciso elemento di metodo: Accolti espone le evoluzioni continue del pensiero di Kleist nella consapevolezza che questi pensieri e certe contorsioni siano spesso solo il vestibolo di fuoco dal quale nasce il *poeta*.

L'epistolario kleistiano, infatti, non contiene soltanto, a nostro modo di vedere, la testimonianza delle vicissitudini pratiche e psicologiche dell'uomo Kleist, ma si eleva qua e là a pura espressione poetica. La quale integra il quadro che di Kleist poeta e della qualità della sua arte ci si può fare se lo si desume soltanto dai drammi e dalle novelle.<sup>3</sup>

L'indagine di Accolti sembra avere sin dall'inizio un'unica finalità e un coerente metodo di analisi: espone l'evoluzione della vita e delle lettere dell'autore sempre tenendo in conto la prospettiva futura di Kleist, il fatto

<sup>2</sup> N. Accolti, *Confessioni di Heinrich von Kleist*. Bologna, 1950.

<sup>3</sup> N. Accolti, op. cit., p. 225.

che dalle apparenti lacerazioni di quelle “confessioni” ci sia una via di scampo, una redenzione salvifica, la catarsi dell'arte:

Kleist ha scritto la sua prima tragedia nel 1802, a 25 anni. Tutto ciò che egli ha voluto, pensato, sentito e sofferto fino ai 25 anni è contenuto nell'epistolario. [...] Le lettere quindi che vanno dal 1799 al 1802 sono quelle che suscitano un interesse più vivo, perché vi troviamo i lineamenti della giovinezza di Kleist e l'itinerario del suo tirocinio di scrittore. Sono l'unica sua espressione. Poi egli cercherà di oggettivarsi nel dramma. E nell'epistolario si deporranno solo le ceneri della sua sorprendente e impetuosa fiammata espressiva. È naturale che durante il periodo della fervida creazione artistica (1802-1810) l'epistolario si impoverisca e decada. Vi brillerà ancora qualche granello d'oro [...] ma Kleist riverserà la sua ansia di esprimersi nei drammi e nelle novelle. Bisogna attendere le lettere che scriverà dopo il compimento del *Prinz von Homburg* e alla vigilia del suicidio per ritrovare testimonianza di vita interiore e originalità d'espressione.<sup>4</sup>

Tale prospettiva di indagine ha il pregio di far riverberare l'arte come via salvifica, come sedativo di un'anima in precedente scisma, come se l'arte riuscisse a contenere tutte le lacerazioni del Kleist pre-poeta ed effettuare il miracolo di una sintesi in un'anima in continua contraddizione. L'indagine dell'Accolti è lontana dai contorsionismi psicoanalitici che avevano inficiato, ancora per buona parte del Novecento, il metodo d'approccio non solo alle lettere, ma anche alle opere di Kleist: «È strano infatti che coloro i quali hanno voluto considerare soltanto l'arte di Kleist dal punto di vista estetico hanno finito per introdurre dello psicologismo»<sup>5</sup>.

La stessa via ermeneutica viene ribadita da un illustre traduttore delle opere e delle lettere kleistiane in lingua italiana. Scrive Ervino Pocar:

Non si possono leggere le lettere senza sentirsi trascinati dalla febbre di ricerca che agitava il giovane inquieto, dall'intelligenza folgorante, senza essere travolti dall'ambascia delle sue continue insoddisfazioni, senza trepidare con lui e ammirarlo compiangendolo [...] il lettore ha sempre l'impressione di trovarsi su uno scafo sbattuto dalla burrasca, ma intravede un orizzonte lontano, non certo sereno come un posto di pace, ma luminoso, sotto una gloria di bagliori: la terra promessa della poesia.<sup>6</sup>

Se l'arte ha potenzialmente la capacità di sublimare le inquietudini dell'esistenza, se riesce nel caso di Kleist a trattenerne, seppur sempre in forma

---

<sup>4</sup> N. Accolti, op. cit., p. 226.

<sup>5</sup> N. Accolti, op. cit., p. 27.

<sup>6</sup> *Heinrich von Kleist. Lettere alla fidanzata*. A cura di Ervino Pocar, Milano, 1995, p. 9.

oscura, il pensiero dell'autore, ciò non accade nell'epistolario. Le lettere di Kleist non concedono requie dall'inizio alla fine, anche dopo l'esordio del poeta (come ci dimostrano le lettere ad Ulrike, a Rühle von Lilienstern, a Marie von Kleist). È vero, come sostiene Accolti, che dopo il 1802 Kleist parla meno nelle sue lettere, come se le opere potessero costituire l'alternativa ai suoi crucci esistenziali, ma l'affermazione andrebbe ridimensionata. Il periodo della *Guiskard-Krise* (1803) e la sosta a Berlino fino alla primavera del 1805 trovano una significativa testimonianza nelle lettere ad Ulrike e sono anch'esse un eccellente supporto per comprendere l'evoluzione del pensiero di Kleist. Le lettere a Rühle e alla cugina Marie von Kleist dal periodo königsberghiano fino alla conclusione della prigionia francese (1807) presentano elementi altrettanto significativi per individuare i cambiamenti del suo pensiero. Solo per tre anni consecutivi (esperienza della rivista *Phöbus* a Dresda, 1807-1808; soggiorno a Praga e ritorno definitivo a Berlino con l'attività dei *Berliner Abendblätter*, 1809-1810) si ha veramente l'impressione della prevalenza esclusiva dell'arte e dell'attività giornalistica, perché le lettere non riportano più elementi significativi del suo pensiero. Le lettere dell'ultimo anno di vita – almeno a partire dall'agosto del 1811 – ritornano al tono dei disperati soliloqui intesi a trovare una via di salvezza, toni che tanto caratterizzavano il Kleist giovanile.

“Magmatisch” è l'aggettivo utilizzato da Stefan Zweig per definire la personalità di Kleist e per potenziare, nel vissuto dell'autore, l'aspetto demonico, la lotta contro il *demone* ed il costante, disperato tentativo di sottrarsi<sup>7</sup>. Se, come sostiene Stefan Zweig, l'arte fu per Kleist «un esorcismo, un cacciare gli spiriti malvagi fuori dal corpo tormentato, nel mondo dell'immaginario», il valore di questo “esorcismo” lo si comprende appieno venendo a contatto con la materia più viva del suo cuore: le lettere.

L'esistenza di Heinrich von Kleist fu un furioso *panta rei*, non c'è mai un attimo di stasi, e le lettere sono la più vivida testimonianza di questa intima essenza e tormento di vita. Esse ci mantengono in tensione costante poiché, attraverso l'itinerario di vita e di pensiero che descrivono, ci pon-

---

<sup>7</sup> S. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*. Lipsia, 1925: – «Chiamo demoniaca quell'irrequietezza originaria nell'uomo ed essenziale alla sua natura, che lo spinge fuori da se stesso, al di là di se stesso, nell'infinito, nel mondo elementare, quasi che la natura abbia lasciato in ogni singola anima un'inalienabile particella irrequieta del suo antico caos e questa particella voglia ritornare, con tensione e passione, nel sovraumano, nel sovrasensibile. Il Demone personifica dentro di noi quel lievito, quel fermento che pullula, che tormenta, fa vibrare e spinge l'esistenza normalmente tranquilla verso ogni forma di pericolo, d'eccesso, d'estasi, di autorinuncia e autodistruzione». – Stefan Zweig, com'è noto, fu influenzato da Kleist: chiare influenze sono l'opera “Tersites” e la passione eroica della morte come *Freitod*. Sull'argomento: J. Pizer: *Kleist und Stefan Zweig*. In: *KJb*, 2001, pp. 292-304.

gono davanti all'esistenza di un uomo che visse come un fiume in piena: i pochissimi e sparuti affetti, gli interlocutori e gli eventi, i sogni, i progetti, le speranze e le illusioni sono come miseri ciottoli rimasti su una riva desolata, incapaci di fermare un fluire travolgente.

La sua vita fu un eterno spostamento, una perdita costante del *centro di gravità*, e paradossalmente il movimento furioso altro fine non ebbe se non il tentativo indefesso di *ritrovarsi* in piena crisi dopo ogni fuga: «Il folle cambia città come un febbricitante cambia i guanciali», scrisse Lenau. Non solo gli spostamenti continui sono l'aspetto più evidente della sua breve ed intensa esistenza, ma l'inquietudine emotiva di un costante pendolo da un estremo ad un altro. L'eteroclisia costante del pensiero fu sentita da Kleist come *dannazione*, come prova tangibile dell'essere gettato nel mondo in balia di un'oscura forza (che egli chiamò *destino* o *caso*) contro cui lottò fino alla scelta titanica di liberazione dal *male*.

Kleist fu conscio della necessità di affidare alle lettere o a un diario il compito di regolare le incongruenze della vita: «In questa nostra vita irrequieta ci rendiamo raramente conto di noi stessi. I pensieri e i sentimenti si perdono come una nota di flauto nell'uragano, tutto ciò può essere scongiurato da un diario»<sup>8</sup>.

Dal 1799 (anno della lettera al Martini e delle prime lettere alla sorella Ulrike) fino al 1803 (quando nasce la prima opera poetica) l'unica testimonianza dell'animo di Kleist sono le sue lettere, come sarebbe stata anche la *Geschichte meiner Seele* (o pure l'*Ideenmagazin*) se fosse giunta fino a noi. In una lettera alla fidanzata Wilhelmine leggiamo l'ammonimento a conservare le lettere che lui le inviava. Gli servivano per integrare, senza ripetersi, le impressioni e le riflessioni raccolte al tempo del viaggio a Würzburg:

Io scrivo un *diario* nel quale sviluppo e miglio ogni giorno il mio piano. Dovrei molte volte ripetermi, se vi dovessi registrare la cronaca della giornata dopo averla già comunicata a te. Perciò la ometterò una volta per sempre e riempirò a suo tempo le lacune con le lettere che ti invio. Spero infatti che l'insieme sarà un giorno interessante per te. Tu però devi conservare con molta cura queste lettere: lo farai? O questa preghiera era già superflua?<sup>9</sup>

Da queste affermazioni risulta accresciuta l'importanza delle lettere quale strumento per conoscere la *Storia di un'anima*. Scrive Schuz: «Le lettere di Kleist nella letteratura tedesca sono un unicum, giacché non sono aggravate dalla riflessione, sono intera passione, interamente anima»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Lettera a Wilhelmine von Zenge. Berlin, 13 novembre 1800.

<sup>9</sup> Lettera a Wilhelmine von Zenge. Coblenz bei Pasewalk, 21 agosto 1800.

<sup>10</sup> E. Schuz, *Heinrich von Kleist in seinen Briefen*. Charlottenburg, 1911, p. 11.

Gli eventi esterni, i legami reali con la persona alla quale la lettera viene rivolta, rimangono spesso sul retroscena e la voce di Kleist sembra giungere da uno spazio scenico tutto suo, attore indiscusso del suo dialogare o, se si vuole, del suo monologare.

Questo stile particolarissimo del suo “epistolario dell’egotismo” ci offre la possibilità di udire la sua voce più profonda e, anche se non sempre, ci apre le pieghe del suo intimo sentire, senza che sia necessario scremare il *pensiero* da elementi superflui. Questa consapevolezza condusse anche lo Schuz ad affermare che l’epistolario kleistiano è «a stento un carteggio. Le lettere sono un monologo, desiderio rivelato in parole [...] esse offrono nella loro totalità la storia di un’anima, e le si potrebbe, al massimo, porre vicino al Werther [...] Si tratta di lettere di un’epoca nuova, nervose, discontinue, piene di luci e di ombre [...] le lettere di Kleist offrono, pur lacunose com’esse sono, la *storia della sua anima*»<sup>11</sup>.

L’inquietudine dell’anima, l’eteroclesia nervosa di scelte tanto repentine quanto radicali, l’incapacità di scendere a compromessi con le leggi della società umana e perfino con la legge dell’universo, la solitudine abissale, il desiderio di felicità sconfinata, di verità assoluta, di una libertà e di una pace impossibili da reperire su questa terra segnano i tratti più vistosi dell’epistolario kleistiano e marcano a fuoco le tappe di una vita mossa alla ricerca inesausta di un principio equilibratore, di un alito di salvezza.

Dalla lettera al Martini fino alle ultime lettere-biglietti versate poche ore prima di morire, l’autore percorre itinerari di pensiero segnati da stile straordinariamente eclettico: in esse trovano spazio atteggiamenti di un convinto cultore dei lumi della ragione e nel contempo è possibile imbattersi in descrizioni, squarci paesaggistici, esaltazioni titaniche e abbandoni autenticamente conformi alla *koiné* romantica.

E sono proprio i chiaro-scuro che rendono straordinariamente affascinante la maggior parte delle lettere kleistiane:

L’uomo senza confini, scosso dai fremiti dell’esistenza, acceso dalla volontà di Assoluto, irraggiato dalla gloria della propria responsabilità, è l’eroe di Kleist. Un uomo, che staccato dall’umanità borghese e tuttavia ricacciato verso l’umanità borghese, è altrettanto spaventoso nella sua nudità e autodistruttiva incandescenza, come anche affascinante nella sua ridente innocenza e serena-tragica frivolezza. L’immagine di quest’uomo, che è grandemente dotato e egualmente vinto, la si riconosce nell’opera e in colui che la creò.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> E. Schuz, op. cit., pp. 11, 12, 17.

<sup>12</sup> G. Blöcker, op. cit., p. 16.

Vero è che un autore come Kleist è difficile da comprendere interamente. La sua vita è fatta di lati bui: almeno due anni della sua breve esistenza non si conoscono con chiarezza, l'infanzia e l'adolescenza sono una scatola nera. Alcuni enigmi sono tuttora irrisolti: il viaggio a Würzburg, che fa ancora arrovellare il cervello dei biografi più stimati; la presunta omosessualità dell'autore; la porta aperta della *Kant-Krise*; la strana decisione di morire con una donna che non amava, ma che aveva conosciuto appena qualche mese prima.

Tra la vita e le opere di un autore c'è l'arte in mezzo, che può rendere superflua la conoscenza dettagliata della vita di chi scrive (conosciamo talmente poco della vita dei grandi tragici del passato, eppure siamo in grado di costruire l'intima essenza della loro poesia e del loro pensiero prescindendo dalle rotte concrete della loro esistenza). Ma tra l'autore e le sue lettere c'è in mezzo la vita. Kleist per le sue lettere non poteva prevedere che l'occhio indiscreto del futuro potesse nutrire un interesse talmente alto. La sorella Ulrike fu invece più lungimirante. Già al Tieck, primo curatore dell'opera dell'autore, non diede alcune lettere, dicendo di averle bruciate. Kleist non fu né compreso né molto amato né tanto meno preso sul serio dai contemporanei. Qualcuno riconobbe il suo talento (Wieland per esempio), qualcuno visse accanto a lui per breve tempo (Brentano e Arnim, 1810), ma nessuno si soffermò troppo sul suo sguardo, nessuno riusciva a comprenderne l'intima essenza. Kleist non colpiva né come uomo né come poeta. Come uomo suscitava diffidenza tra chi lo conobbe, ad alcuni sembrò malinconico e schivo, ad altri insolito in modo sconcertante per certe sue peculiarità caratteriali: balbettio nel tenere un discorso; distrazione completa mentre l'interlocutore parlava e improvvisa attenzione come se fosse giunto in quel momento; tristezza ed euforia che si alternavano come il respiro<sup>13</sup>. La verità è che pochi, pochissimi, lo amano, a tutti gli altri fu indifferente<sup>14</sup>. L'interesse per le sue opere si afferma tardi, bisogna attendere che l'oscuro sipario chiuda la sua vita in modo tragico perché la "curiosità" potesse essere accesa, ma la vita *incoerente* e la morte tragica determinano il circolo vizioso di un interesse alla sua opera a metà strada tra critica e "perversione".

Mi sembra opportuno indicare con il termine "perversione" una lunga serie di opere critiche che poco vollero veramente indagare sul pensiero e sull'opera dell'autore, ma che sovrapposero, in modo improprio, la vita

---

<sup>13</sup> I giudizi diretti di tutti coloro che conobbero Kleist in vita e alla morte immediata iniziarono a parlarne sono riportati da H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm*. München, 1997.

<sup>14</sup> La solitudine del poeta è il motivo dominante dell'opera di F. Gundolf, *Heinrich von Kleist*. Berlin, 1922.

(spesso gli aneddoti) dell'autore a quanto aveva scritto, come se si volesse oscurare il valore di quanto il suo genio riuscì a creare. La parola "malattia" e "patologia" è il termine dominante nei giudizi non solo dei primi critici, ma anche dei primi biografi e curatori dell'opera dell'autore. In tal modo l'opera di analisi non è fondata sul *giudizio* o sulla volontà di chiarezza, ma è guidata dal pregiudizio e dalla *perversione* (in senso etimologico: *perverto* "distraggo", "rovescio", "rovino").

Il giudizio critico su Heinrich von Kleist è stato influenzato, per buona parte dell'800 fino al primo scorcio del '900, da ciò che è stata definita "la maledizione di Goethe su Kleist". Già prima del loro diretto e personale scontro nel 1808, Goethe conosceva *Der zerbrochene Krug* e l'*Amphitryon* di Kleist e i giudizi che esprimeva sul conto di entrambe le opere nascondevano severe riserve. Nel 1808 Kleist cercò di coinvolgere Goethe nell'esperienza dell'attività giornalistica del «*Phöbus*», rivista letteraria di Dresda, progettata con grandi speranze assieme all'amico Adam Müller. Gli inviò la sua *Penthesilea* e Goethe promise di fare rappresentare al teatro di Weimar la commedia *Der zerbrochene Krug*. A quel punto i rapporti personali tra i due si logorarono rapidamente. Come è noto, Goethe fece rappresentare l'opera dividendola arbitrariamente in tre atti e pregiudicandone così interamente il successo. La commedia fu un fiasco e alla notizia che perfino Goethe aveva partecipato ai fischi generali, Kleist reagì dapprima con la proposta di una sfida a duello (che non avvenne!) e successivamente scrivendo contro Goethe epigrammi taglienti. Goethe notava in Kleist la nordica acredine (*nordische Schärfe*) dell'ipocondriaco e giudicava malato l'artista e con lui la sua opera intera. Il giudizio di Goethe – specie per le opere kleistiane di ambientazione classica come *Amphitryon* e *Penthesilea* – scaturiva, com'è noto, dalla concezione estetica che riteneva inconciliabili le esperienze di un'arte pantragica e barbarica (l'*unschön* dell'arte secondo Goethe) e l'aspirazione all'armonia. Onde la dicotomia tra classico come *sano* e romantico come *malato*. Anche dopo la morte di Kleist, Goethe non mitigò mai il suo giudizio, non solo sull'arte ma anche sulla personalità dell'autore: «In me questo poeta, nonostante il mio più puro proposito di una sincera partecipazione, suscitò sempre orrore e ribrezzo (*Schauder und Abscheu*) come un corpo in cui la natura abbia messo buone intenzioni che poi sia colto da un male inguaribile»<sup>15</sup>. Giudizio che ha pesato nella seconda metà dell'Ottocento e fino alla soglia del secolo successivo.

Il primo curatore delle opere di Kleist, che si propose la ricerca delle lettere tra i conoscenti dell'autore, fu il poeta Ludwig Tieck. Egli conobbe Kleist di persona. Nelle due edizioni, del 1821 e quella ampliata del 1826,

<sup>15</sup> *Goethes Werke*. Sophienausgabe, Weimar, 1887-1920. I Abt., Bd. 40, p. 178.



Ludwig Tieck presentava per la prima volta al pubblico le opere di Kleist (drammi, novelle, scritti e poesie)<sup>16</sup>. Anch'egli non fu esente dal vizio di considerare Kleist un autore malato. Tieck commiserà Kleist, il che è peggio del disprezzo del Goethe, considerandolo affetto da malattia di spirito, che inevitabilmente ne inficia anche l'opera: Kleist viene definito "meraviglioso", "eccentrico" nella scelta degli argomenti, e un "grandioso manierista" per lo stile, ma affetto da "malattia di spirito" (Gemütskrankheit).

Neanche il nostro Benedetto Croce mostra molta originalità nell'interpretare l'opera di Kleist, se non sa allontanarsi dallo stigma del Goethe: «artisticamente, fu anch'esso un'anima cieca [...] e nella vita pratica, dopo avere cercato senza mai trovarla la propria strada, finì con l'ammazzarsi»<sup>17</sup>. Naturalmente il giudizio limitativo del Croce trae scaturigine dall'univocità della sua estetica: «Che cosa chiamiamo cecità di un poeta? L'incapacità di vedere le passioni particolari nella luce dell'umana passione [...] il che una volta si chiamava impotenza a "idealizzare". L'idealizzare poetico non è già frivolo abbellimento, ma approfondimento, in virtù del quale dalla torbida commozione si passa alla serenità del contemplare»<sup>18</sup>. Lasciamo perdere l'affermazione di Croce secondo cui Kleist «si dimostra poeticamente poco dotato», perché per il Croce, per essere poeticamente dotati, bisogna essere univocamente poeti della «lirica intuizione», e di *intuizione lirica* nell'opera di Kleist non se ne trova. Ma la conclusione del suo intervento su Kleist dimostra quanto anche la critica italiana sia stata preda delle perversioni della prima critica letteraria tedesca, per cui Benedetto Croce si dimostra poco originale e certo vagamente banale quando conclude: «Mi pare di avere letto [sic!] in una biografia che il Kleist volesse una volta sfidare a duello il Goethe per le parole reprobative che su lui pronunziava; e certamente egli non possedeva altri mezzi più adatti per mettere a tacere la semplice verità. La sua stessa morte per suicidio le confermò poi tragicamente»<sup>19</sup>.

Anche le prime biografie dell'autore non vanno esenti da questo vizio interpretativo: è come se tutte avessero sullo sfondo il doppio suicidio di Kleist, per cui considerano l'autore assalito da malinconia cronica, da disagio esistenziale, malato nello spirito<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin, 1821.

<sup>17</sup> B. Croce, *Poesia e non poesia*. Bari, 1923, pp. 52-59, qui p. 52.

<sup>18</sup> B. Croce, op. cit., p. 52.

<sup>19</sup> B. Croce, op. cit., p. 59.

<sup>20</sup> Tale prospettiva risalta con evidenza in E. Bülow (*Heinrich von Kleists Leben und Briefe*. Berlin, 1848), in E. Schmidt (*Heinrich von Kleists gesammelte Schriften mit biographischer Ein-*

Quale conseguenza ebbe la “maledizione di Goethe” è facile immaginarlo: la “malattia spirituale” di Kleist divenne ben presto oggetto di studio della psicoanalisi.

Il fulcro per le indagini psicoanalitiche fu rappresentato, oltre che dalle ricostruzioni biografiche e dalle opere, soprattutto dalle lettere di Kleist, unica testimonianza della sua voce più intima. Basta semplicemente leggere la prefazione dell’opera del Rahmer per rendersi conto delle “perversioni” della critica psicoanalitica. Il Rahmer<sup>21</sup> fu un medico e nelle sue opere dedicate a Kleist è evidente l’atteggiamento di uno psichiatra che vuole giungere a dipanare i fili di un “caso clinico”, che fino a quel momento non era stato inquadrato. Giustamente, l’interpretazione del Rahmer non è esente dallo stesso vizio interpretativo dei suoi predecessori e immediatamente, dall’ouverture della sua prima opera, comprendiamo dove il discorso andrà a parare:

Nonostante il ricco materiale biografico che è stato raccolto in decenni di faticoso lavoro sul poeta Heinrich von Kleist, egli è ancora un irrisolto problema psicologico. La ricerca storico-letteraria ha scelto la strada comoda di dare alla sua vita un taglio patologico ed ha fatto del poeta tedesco e dell’eroe prussiano un uomo affetto da tare ereditarie e psichicamente deviato, che sprofondò in pieno ottenebramento di spirito.<sup>22</sup>

Il Rahmer attacca gli estremismi della psicoanalisi nell’interpretazione della personalità kleistiana e delle sue opere, estremismi che avevano fino a quel momento costruito un ritratto di Kleist non diverso da quello di uno psicopatico<sup>23</sup>. Ma egli stesso non è esente da questo vizio, se definisce Kleist un “irrisolto problema psicologico” e afferma, con sicumera, che opere come la *Penthesilea* possono essere comprese dalla “ricerca neurologica e psichiatrica”.

Nonostante le pretese di certa psichiatria di conoscere scientificamente la nostra anima, la letteratura antica e moderna oppongono un messaggio costante: l’anima è infinita, contiene tutto il bene e tutto il male, e conoscerla interamente può impegnare l’essere umano per tutta una vita. In nome della psicoanalisi tutti gli spiriti magni della nostra cultura, che hanno elevato e sublimato la condizione dell’essere umano, sono tarati o pato-

---

leitung. Berlin, 1859), in A. Wilbrandt (*Heinrich von Kleist*. Nördlingen, 1863) e O. Brahm (*Heinrich von Kleist*. Berlin, 1884).

<sup>21</sup> H. Rahmer è autore di due opere su Kleist. L’opera alla quale mi riferisco qui è: *Das Kleist Problem*. Berlin, 1903. L’altra è: *Kleist als Mensch und Dichter*. Berlin, 1909.

<sup>22</sup> H. Rahmer, op. cit., premessa.

<sup>23</sup> J. Sadger, *Heinrich von Kleist. Eine pathologische Studie*. In: *Gegenwart*, 1897, Bd. 52, Nr. 36/37; o anche M. Morris, *Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg*. Berlin, 1899.

logicamente affetti da malattia. Il *genio* non può essere “sano”, il genio non può essere né umano né normale. Pertanto, per quanto irriverente possa sembrare la mia presa di posizione, ogni scelta ermeneutica condizionata o interamente coinvolta dai filosofemi della psicoanalisi mi riesce sospetta. Eccone un esempio:

Se la vita e l'opera significano la stessa cosa per il vero poeta, non si potranno sottovalutare accanto alle opere, anche l'epistolario, le massime ed alcuni documenti biografici. In conseguenza di ciò, ci possono offrire indicazioni in modo particolare le lettere di Heinrich von Kleist, questo grande artista, con il loro anelito assoluto all'amore, per sondare il nucleo della sua personalità, per illuminare in modo sempre più chiaro la struttura spirituale del poeta, la cui vita ha rappresentato giustamente il problema personificato dell'erotico.<sup>24</sup>

Il giudizio è di Gustav Jung e risulta alquanto lontano dal mondo di Kleist. Non è solo la concentrazione univoca sulla sessualità dell'autore che disturba la lettura d'insieme e che sovverte qualsiasi messaggio delle lettere, il pregiudizio è fraintendimento puro e semplice.

Penso alla definizione di *malinconia cronica* che la psicoanalisi intende come stato perturbato dell'animo, il quale conduce a manie di trionfo o ad abbattimenti repentini. Il mistico e metafisico “*Triumphgesang in dem Augenblick meines Todes*” – o *canto di trionfo nel momento della mia morte*<sup>25</sup>, innalzato nella penultima lettera di Kleist a Marie, per la psicoanalisi non avrebbe altro significato se non quello di una *malinconia cronica*, mentre l'espressione va associata all'itinerario dell'autore, alla faustiana volontà di vincere la lotta contro il proprio *destino*, alla conclusione eroica di un lungo travaglio di pensiero.

Non si può non rimanere sconcertati leggendo le due versioni del protocollo dell'autopsia scritto dai due chirurghi che accorsero al Wannsee il giorno del suicidio di Kleist ed Henriette Vogel. Tiro in ballo questo protocollo<sup>26</sup> non per il gusto del macabro, ma perché già all'indomani della morte di Kleist si iniziò a farneticare, ed il verbale dell'autopsia è come se contenesse già ed annunciasse la perversione che presto avrebbe coinvolto l'approccio a Kleist.

Nella prima stesura ufficiale i due medici (Sternemann ed il chirurgo Greif) trovano il corpo del “*Denatus*” in assoluta normalità: la bile è a posto, il corpo è interamente sano, registrano solo il motivo del decesso do-

<sup>24</sup> G. Jung, *Der Erotiker Kleist*. In: «Zeitschrift für Sexualwissenschaft», Band XII, 1925, pp. 206-213, qui p. 206.

<sup>25</sup> Lettera a Marie von Kleist, Berlin 19 Novembre 1811.

<sup>26</sup> L'*Obduktionsprotocoll* è stato portato alla luce per la prima volta da G. Minde-Pouet in *Kleists letzte Stunden*. Teil I: das Akten-Material. In: «Schriften der Kleist-Gesellschaft», Berlin, 1925, pp. 10-13.

vuto a un colpo di pistola che partito dalla bocca raggiunge il cervello. Tutto il corpo viene sempre trovato “*im normalen Zustand*”, ossia in uno stato normale. Ma, senza alcuna coerenza logica, alla fine i due medici vogliono sovvertire la verità (l’osservazione è di tutti coloro che hanno letto l’anomalo verbale<sup>27</sup>) e scrivono:

Abbiamo detto nel punto II del nostro rapporto autoptico che presso il Denatus abbiamo trovato un fegato grande ed indurito [eine große harte Leber], un travaso di bile [eine große Gallenblase und viel verdickte schwarze Galle]. Ed inoltre nel punto III: che la sostanza cerebrale è stata riscontrata più dura del normale.

Ma in realtà nulla di straordinario i due medici avevano rilevato né al punto II né al punto III. Adesso, per incanto, affermano il contrario di quanto avevano detto prima e cominciano a filosofare:

Secondo questi segnali siamo spinti, in base a principi fisiologici, ad arguire che il Denatus è stato di temperamento *Sanguino cholericus* in *Summo gradu*, e che sicuramente spesso ha dovuto soffrire di forti attacchi di ipocondria, come mi hanno assicurato, oltre al fisico stesso, anche alcuni signori camerati. Ora, se si unisse a questa eccentrica condizione di spirito un fanatismo religioso, si lascerebbe dedurre giustamente una condizione di spirito malata del Denato von Kleist.

A quale “*religiöse Schwärmererei*” si riferisca questo medico non si può capire, perché Kleist tutto fu tranne che un fanatico religioso.

Per quanto affascinato dalla psicoanalisi, lo scrittore viennese Stefan Zweig interpreta l’atto estremo di Kleist con motivazioni di natura letteraria:

Altri poeti sono vissuti più grandiosamente, hanno fatto opera di più vasta portata, più legata alla vita, promovendo e trasformando con la loro personale esistenza le sorti dell’universale; più magnificamente di Kleist non è morto nessuno [...] Alcuni (Socrate, Andrea Chenier) sono arrivati in quel momento supremo con uno stato d’animo moderato, con un’indifferenza stoica, anzi sorridente, con un saggio morire, accettato senza un lamento. Kleist innalza la morte a una passione, un’ebbrezza, un’orgia, un’estasi.<sup>28</sup>

Se pensiamo che anche Stefan Zweig muore suicida, queste parole suonano amare, ma il letterato e scrittore sa calarsi con il giusto tatto nella sorte di Kleist.

<sup>27</sup> J. Feuchert, *Strategien der Verweigerung. Stationen der (psycho-)Pathologisierung in der Kleist-Rezeption vom Obduktions-Bericht bis zum psychiatrischen Gutachten der Adele Juda*. In: «Beiträge zur Kleist-Forschung», 1998, pp. 76-92.

<sup>28</sup> S. Zweig, op. cit., passi sparsi.

Tipicamente fuorviante anche l'interpretazione nazionalista. Nel 1916 (non a caso), all'indomani dello scoppio del primo conflitto mondiale, con una Germania umiliata nelle sue velleità nazionaliste, nasce l'opera del Fischer<sup>29</sup>: il titolo dice già tutto, *Heinrich von Kleist. Il poeta del prussianesimo*. Alla quale fanno seguito altre opere dello stesso orientamento. Dell'anno precedente è l'opera dello Schneider<sup>30</sup> nella quale si leggeva:

L'interesse per Heinrich von Kleist, come generalmente per il romanticismo, è diventato negli ultimi decenni particolarmente moderno. La guerra mondiale nella quale noi ora siamo stati coinvolti ha acuito la passione della nostra epoca per quella. [...] Heinrich von Kleist sembra il nobilissimo sostenitore del Germanesimo in lotta contro gli eserciti e le nazionalità straniere che cercavano di assestarli il colpo di grazia.<sup>31</sup>

Anche se lo Schneider si preoccupa di dire che «ci si deve guardare» dal considerare Kleist «il profeta del nuovo “Reichgedanken”», l'immagine che l'autore proietta nell'opera è comunque viziata dall'univocità della sua interpretazione: Kleist eroe del Germanesimo, poeta patriottico.

L'opera del Fischer ha segnato l'età dell'esaltazione di Kleist come poeta nazionalista. Il nome di Kleist torna e ritorna nell'opera del Fischer sempre accompagnato dall'epiteto “il grade poeta prussiano”. L'analisi dello sconvolgente *Catechismo dei Tedeschi*<sup>32</sup> di Kleist, e l'odio nei confronti del “böser Geist” ovvero Napoleone, come l'odio nei confronti dei Francesi, non possono avere una interpretazione univoca. Questo astio feroce nasce da altri elementi – per così dire di ordine “metafisico” – nel pensiero di Kleist, il quale vede in Napoleone e negli sconvolgimenti dell'epoca la materializzazione del suo incubo peggiore: il mondo in balia di oscure forze che sovvertono l'ordine della creazione. Ma il principale disagio di Kleist nacque dall'impossibilità di vivere entro il coatto sistema militare prussiano: le sue fughe costanti da Berlino ne sono la prova tangibile. Un prussiano che afferma che “l'esercito prussiano è il monumento della tirannide” e ne fugge con orrore, non può certo essere un eroe prussiano.

Anche la monumentale opera di Reinhold Steig<sup>33</sup> (*Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe*) disegna l'immagine di un Kleist integrato interamente nello spirito patriottico e cattolicissimo della *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* ed

<sup>29</sup> M. Fischer, *Heinrich von Kleist. Der Dichter des Preußentums*. Berlin, 1916.

<sup>30</sup> H. Schneider, *Studien zu Heinrich von Kleist*. Berlin, 1915.

<sup>31</sup> H. Schneider, op. cit., p. 2.

<sup>32</sup> Il Fischer si chiede che valore abbia il sentimento di odio e vendetta presente in quest'opera kleistiana. La risposta è patriottica e nazionalista: libertà dai nemici.

<sup>33</sup> R. Steig, *Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe*. Berlin, 1901.

avverso alla linea riformista della politica prussiana. Secondo lo Steig, l'attività giornalistica dei *Berliner Abendblätter* è l'espressione di un gruppo patriottico berlinese ("Berliner Patriotengruppe").

Ma nell'età coeva alle deviazioni nazionaliste ed alle interpretazioni psicoanalitiche, comincia ad affermarsi anche la ricerca più oggettiva. Il Minde-Pouet è senz'altro il pioniere di una analisi scientifica ed oggettiva delle opere di Kleist. A lui si deve la sistemazione organica del corpus delle lettere oltre che un'attentissima ricostruzione filologica, e la scoperta di molti documenti fondamentali per la ricostruzione della vita dell'autore. Intanto con le opere dello Herzog<sup>34</sup> e di Meyer-Benfey<sup>35</sup> si inaugura l'epoca dell'attenzione allo stile e allo sviluppo poetico dell'autore<sup>36</sup>.

Accanto al nome di Minde-Pouet, curatore primo dei documenti, delle opere e soprattutto delle lettere, fondatore della *Kleist-Gesellschaft*, si deve oggi menzionare il nome di Helmut Sembdner che ha dedicato ogni energia all'organizzazione di un preciso repertorio, filologicamente attentissimo, delle testimonianze sull'autore in vita e dopo la morte, nonché a pregevoli contributi critici e all'edizione prestigiosa dell'opera omnia<sup>37</sup>.

## 2. "Subjektivität, das Kriterium der Moderne"

Introdurre in modo chiaro e conclusivo un epistolario è una pretesa ingenua: l'impresa rischia di diventare velleitaria se si pretende di *schematizzare*, dare parametri di riferimento, indicare una traccia nel labirinto dei pensieri che in mille e mille giri si snodano, si evolvono e si contorcono nelle lettere di un autore come Kleist.

A differenza di quanto generalmente occorre per altri generi letterari e manifestazioni dello spirito, in questo caso specifico non si possono fornire quadri di riferimento che fungano da paradigma o da guida. Non ci sono linee definite da tracciare, a meno che non si voglia esser prosaici e riportare informazioni circa il numero delle lettere, che anno dopo anno

<sup>34</sup> W. Herzog, *Heinrich von Kleist*. München, 1911.

<sup>35</sup> H. Meyer-Benfey, *Kleists Leben und Werke*. Göttingen, 1911.

<sup>36</sup> Come sostiene W. Müller-Seidel (*Verseben und Erkennen*. Köln, 1961, p. 2): «Solo con i libri di Witkop [P. Witkop, *Heinrich von Kleist*. Leipzig, 1922], Muschg [W. Muschg, *Kleist*. Zürich, 1923], Gundolf [F. Gundolf, *Heinrich von Kleist*. Berlin, 1922], Braig [F. Braig, *Heinrich von Kleist*. München, 1925] e Fricke [G. Fricke, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*. Berlin, 1929] si è avviata la più nuova ricerca su Kleist».

<sup>37</sup> I volumi di H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm* (München, 1997) e *Heinrich von Kleists Lebensspuren* (München, 1996) sono imprescindibili per ogni ricerca sull'autore.

compongono l'epistolario stesso, o indicare quali siano i destinatari di maggior rilievo e i referenti più frequenti.

Con un epistolario ci si trova nel dilettevole impaccio di un genere letterario che sovente rimane sfuggevole nei contorni e privo di criteri pre-determinati. L'epistolografia, assunta come genere letterario, è senz'altro uno dei più antichi ed ingenui generi letterari di cui si abbia conoscenza. Gli antichi greci e romani apprezzarono tanto la versatilità e le enormi libertà d'esposizione e di *diegesis* che l'epistola permetteva che la fecero diventare un genere letterario a tutti gli effetti, con regole retoriche e stilemi che potevano inequivocabilmente contraddistinguere il genere medesimo anche nel Medioevo. In versi o in prosa, nell'epistola era la voce più libera dell'autore che parlava – ma non la sua *soggettività* – sia quando l'epistola era indirizzata ad un interlocutore reale (cosa assai rara), sia quando invece diventava un genere aperto, che concedeva maggiori libertà per l'esposizione del proprio pensiero o per la satira e soprattutto per l'insegnamento. Le *Epistulae* in esametri di Orazio parlano poco della *soggettività* di Orazio, mettono in gioco il suo pensiero, si riferiscono ad un amico fittizio o reale, ma vogliono essere quasi sempre veicolo all'altrui educazione e all'esposizione della personale esperienza. Per quanto siano più vicini alla mentalità dell'uomo moderno, anche gli epistolari di Seneca sono densi di mistificazioni e sotterfugi che mascherano l'umanità dell'autore.

Umanità polivalente. C'è un'umanità del decoro e un'umanità della disperazione, che non può darsi decoro perché non sa che cosa sia. C'è un'umanità delle forme plastiche e del sentenzioso austero, il cui messaggio sembra toccarci profondamente il petto ma non può farci tremare il cuore, e c'è un'umanità del risentimento, quello proprio e quello nostro, una umanità dello screzio esistenziale, dell'angoscia universale, tanto attuale che, se si esprime in qualche lettera e le lettere arrivano a noi, dobbiamo tremare e sentire la temperatura dell'anima salire.

L'epistolario kleistiano appartiene a questo secondo tipo di umanità, la scrittura vince l'oblio, e leggendo l'epistolario di un autore del genere si rischia di non vedere più nient'altro che la sua dimensione: vita e sogno, inferno e stasi, in ogni caso *intensità* senza tregua. Insegnamenti? Chi ne cerca vada a leggere Seneca!

Nella sua interessante indagine sulla lettera romantica Bohrer<sup>38</sup> incentra la questione della nascita dell'uomo moderno sull'accento che questi seppe dare alla soggettività nell'emancipazione religiosa e politica. *Subjektivität* equivale per il Bohrer a *processo di emancipazione*. La carica eroico-emotiva

---

<sup>38</sup> K. H. Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München, 1987.

che l'uomo moderno seppe dare a questo incipiente processo di accentuazione di se viene definito dall'autore *Pathos des Ichs*, il "Pathos dell'Io", che distingue lo scrittore moderno dall'antico, rendendolo non solo *moderno* ma assolutamente contemporaneo.

Le lettere scritte nel periodo 1799-1810, lasso di tempo che interessa inevitabilmente l'epistolario kleistiano, mettono in luce la lacerazione di fondo degli autori. Essi sono infatti, per molti versi, ancora legati alla "ragione" illuministica, e dall'altro lato sembrano ormai propensi ad accettare, sempre nell'ambito del loro epistolario, le implicazioni della filosofia fichtiana dell'Io. Tali lettere, come mostra l'esame del Bohrer, fanno emergere tanto l'autonomia del soggetto, quanto sue *categorie* ormai proiettate verso l'estetica immaginativa del romanticismo tedesco. Tutto ciò accomuna l'epistolario kleistiano agli epistolari di altri autori romantici: le lettere di Clemens Brentano, Karoline von Günderrode, Tieck, Novalis, Hölderlin, Caroline Schlegel-Schelling. Esse tradiscono tutte la nascita della moderna letteratura del soggetto.

Che valore ha, cosa significa la copia di lettere e diari che affiorano particolarmente in questo periodo? A cosa tende l'autore che pone se stesso al centro di un processo creativo, quando lo faccia consapevolmente? La spiegazione fornita dal Bohrer a questo fenomeno è che la mole di letteratura biografica ed epistolare del 18° e 19° secolo è indice di un mutamento di valori. L'uomo, il letterato, l'intellettuale cominciano a cambiare direzione nella valutazione di ciò che è più o meno importante: si interessano sempre di meno di dèi ed eroi, mentre li incuriosisce e esalta la propria *soggettività*.

Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht, nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.

Sono parole di un'anima romantica, parole di Novalis.

La forza imperiosa e tirannica del soggetto non può dare fastidio al lettore contemporaneo, visto che l'umanità dell'autore riesce a rendere universale anche i suoi fatti personali. In Kleist manca premeditazione nel rendere il proprio epistolario un'opera d'arte, le sue parole rientrano perciò nella *romantica sindrome d'autenticità*, anche quando l'autore gioca il diabolico ruolo dell'eterno mistificatore. Il "tu" al quale si riferisce è sempre prepotentemente attuale, condivide con l'autore esperienze assolutamente reali, non può diventare un "tu" metastorico. Ma, ciononostante, l'epistolario non infastidisce né annoia il lettore moderno, perché in quella voce piena di soggettività riconosce anche se stesso.



### 3. Il Kulturbrief del romanticismo e Kleist

L'io diviene il centro di indagine di gran parte della poesia e della sensibilità romantica, ma la tendenza alla *sindrome di autenticità dell'io* si rivela in modo del tutto particolare nell'esperienza autobiografica, dove l'io diviene anche centro estetico. I precedenti di questa generale tendenza, che trova eco significativa negli autori del pieno romanticismo, si possono individuare già alle soglie della Frühromantik: Moritz e Rousseau. La prima generale tendenza di tale linea epistolografica riguarda il valore assolutamente gnoseologico che l'esperienza autobiografica acquista: attraverso una scrittura che ponga l'io al centro dell'indagine e del processo estetico c'è anche la consapevolezza che questo processo creativo vale come affermazione del *gnoti s'autòn*. Il *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (Berlino, 1783-1793) di Moritz sembra come un vessillo e ha un indirizzo preso: il cuore e l'intimo dell'anima divengono il cardine problematico del processo autoconoscitivo. A decretare la fortuna del genere autobiografico, influenzando autori di ogni tempo nella radicalizzazione del processo conoscitivo, furono senz'altro le *Confessioni* di Rousseau.

La tendenza radicale di un ego proclamato come assoluta materia d'indagine e posto al centro del processo creativo solleciterà scrittori d'ogni tempo a partire da Rousseau. L'influenza che Rousseau esercitò su Kleist è sicuramente significativa, come dimostra tra l'altro la sua volontà di scrivere la famosa *Geschichte meiner Seele*. Rousseau ebbe una profonda influenza su Kleist che lesse più volte le *Confessioni* e ne donò perfino una copia alla fidanzata. La questione fondamentale sottolineata dal Bohrer nelle confessioni di Rousseau e passata in eredità al romanticismo può così formularsi: "*que suis-je moi même?*". Questa perdita delle coordinate del soggetto è assolutamente caratteristica anche in Kleist e nella Günderrode. La scrittura di lettere serve infatti all'uno come all'altra per ritrovare la parte di se che si è smarrita.

La *coscienza estetica* (ästhetisches Bewußtsein) è una caratteristica specifica degli epistolari romantici ed è senz'altro una pregnante dell'epistolario kleistiano. Essa denota la *radicalità dell'autoascoltarsi e interpretarsi*, che spesso riduce il destinatario reale della lettera alla funzione di uno "specchio"<sup>39</sup>. Se questa funzione affidata alla lettera mette in stretto contatto l'epistolario di Kleist con quello dei più significativi epistolari romantici, è però necessario notare che permangono alcune differenze.

La *Briefform* kleistiana si caratterizza per un andamento tutt'altro che disteso ed empatico, si concentra invece in una struttura "strategico-razio-

<sup>39</sup> K. H. Bohrer, op. cit., p. 47.

nale”, mentre le lettere della Günderrode o di Brentano, per esempio, si caratterizzano per la notevole spontaneit , uno sfogo interiore che mette in luce la quintessenza della soggettivit  estetica.

Lo statuto dell’epistolografia stabilito da Novalis   che la natura vera della lettera   poetica: “*Der wahre Brief ist, seiner Natur nach, poetisch*”. Ci  che Novalis intende specificamente come *poetico* sarebbe l’entusiasmo della corrispondenza epistolare in cui l’io e il tu si dissolvono in poetica unione. Ma a ben guardare questa *poetica* propensione sembra del tutto venir meno nelle lettere di Brentano o nelle lettere pi  significative di Kleist alla fidanzata, dove l’io   votato piuttosto ad un autorispecchiamento del tutto narcisistico. Anche laddove Kleist utilizza, spesso e volentieri nelle lettere ad Ulrike e talora anche in quelle a Wilhelmine, la formula “*nessuno mi comprende se non tu*”, questa formula   ben lungi dall’essere veramente intenzionale, resta uno stereotipo volto a mascherare il monologo costante sul se. In tal senso l’anima egocentrica e spesso narcisistica che ritroviamo nelle lettere di Kleist non si scosta di molto dalle tendenze pi  tipiche del romanticismo. L’anima romantica   anima egocentrica. La lettera funge da specchio e il destinatario effettivo spesso viene dimenticato, perch  l’autore, in preda alla dimensione egocentrica della sua indole, fagocita l’esterno e con ci  distrugge anche l’importanza di un destinatario.