



Heteroglossia n. 15

Percezione ed esperienza del confine

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 15

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone, Maria Laetitia Zanier.

Comitato Scientifico

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Giorgio Cipolletta (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Dalhousie University Halifax), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata), Maria Laetitia Zanier (Università di Macerata).

ISSN: 2037-7037

isbn 978-88-6056-504-4

Prima edizione: dicembre 2017

©2017 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 7 Hans-Georg Grüning
Introduzione

Parte prima Confini territoriali e geopolitici

- Simona Epasto
17 Israel, “Land of Border” without Borders. Is the indeterminacy a point of strength or weakness?
Mathilde Anquetil
39 Perceptions de la frontière franco-italienne: passoire, passeurs et laissez-passer, perspectives croisées

Parte seconda Confini politici

- Ronald Car
95 L’utopia dell’“orizzonte chiuso”: progetti per il riconfinamento dell’*homo urbanus* nella Repubblica di Weimar
Natazia Mattucci
121 Sconfinamenti: Hannah Arendt e Günther Anders tra vita e pensiero
Gianluca Vagnarelli
145 Foucault e i confini del governo: la governamentalità

Parte terza Confini sociali

- Alessandra Keller-Gerber
167 Franchir les frontières visibles et déjouer les frontières invisibles. Le récit d’établissement de Wiebke, étudiante allemande diplômée de l’université bilingue de Fribourg en Suisse

- Isabella Crespi, Claudia Santoni, Maria Letizia Zanier
 181 *Between Genders and Generations: Migration and Families in Contemporary Italy*
- Parte quarta
 Confini letterari
- Marcello Verdenelli
 211 *Per una identità culturale del confine*
- Sara Bonfili
 225 *Il “bassomondo” di Cavazzoni e il “silenzio” dell’aldilà di Benati: quando il confine non c’è, e si racconta*
- Antonella Gargano
 239 *Soglie*
- Anna Maria Carpi
 251 *I confini dell’immaginazione. Il caso del Guiscardo di Kleist*
- Graciela N. Ricci
 257 *“Il Congresso del Mondo”: i confini paradossali di Jorge L. Borges*
- Sigurd Paul Scheichl
 283 *Pierre Kretz’ *Le gardien des âmes* - Roman einer Grenzregion*
- Hans-Günther Schwarz
 301 *„Diabolische und verderbliche Enthemmung“: „aufgehobene Grenzen“ in Thomas Manns *Doktor Faustus**
- Maria Paola Scialdone
 315 *L’estetica del confine nell’opera di Theodor Fontane. Appunti per una rilettura di *Effi Briest* tra medium letterario e filmico*
- Giampaolo Vincenzi
 343 *L’esperienza del confine nel “primo” Girondo*
- Giorgio Cipolletta
 361 *Translingua. *La gelosia delle lingue* polifoniche di Adrian Bravi*
- 389 *Abstract*

Anna Maria Carpi

I confini dell'immaginazione. Il caso del Guiscardo di Kleist

Riassunto

Nell'ottobre del 1803, Kleist dà alle fiamme l'incompiuto Guiscard e si reca a piedi da Berlino a Boulogne per unirsi ai Francesi che preparano lo sbarco in Inghilterra. Il Guiscard che conosciamo, era datato all'anno 1808 ma era comunque rimasto come "Frammento". Perché non poté portare a compimento questa tragedia che lui stesso considerava come il suo "Progetto Maestro"? Un'identificazione troppo potente con il suo eroe? La sua geniale intuizione, che metteva in scena un Duca dei Normanni, lui-stesso contagiato dalla peste come la sua gente ma che si deve mostrare come sano, lo paralizza. E se fosse la peste il moderno "mal de vivre", per il quale nessun scioglimento finale era pensabile nella drammaturgia dell'epoca?

Resümee

Im Oktober 1803 verbrennt Kleist den begonnenen Guiscard und geht zu Fuss von Berlin nach Boulogne, um sich den Franzosen anzuschließen, die den Angriff auf England vorbereiten. Der Guiscard, den wir kennen, stammt aus dem Jahr 1808 und ist immerhin Fragment geblieben. Warum konnte er diese Tragödie, die er als sein Masterprojekt betrachtete, nicht zu Ende schreiben? Eine zu mächtige Identifikation mit seinem Helden? Seine grossartige Erfindung, dass der Herzog der Normannen selber pestkrank ist wie seine Leute aber sich gesundstellen muss, legt ihn lahm. Ob die Pest das moderne „mal de vivre“ ist, wofür keine der damals kursierenden Bühnenlösungen denkbar war?

1.

Un uomo di talento che si suicida suscita sempre qualche stupore in chi crede che i talentosi siano dei beniamini della sorte. Anche Heinrich von Kleist, che nell'epistolario non esita a definirsi "genio sinistrato" e "uomo inesprimibile", smentisce questa superstizione. Da Ginevra il 5 ottobre 1803 scriveva all'amata sorella Ulrike: «L'inferno mi ha dato i miei mezzi talenti, il cielo all'uomo ne regala uno intero oppure nessuno».

Tutti sanno del suo suicidio. A Berlino il 21 novembre 1811, all'età di 34 anni. Meno nota è quella sorta di prova generale da lui messa in atto nell'ottobre del 1803 quando, avendo invano preteso dall'amico Pfuel che morisse con lui e avendo dato alle fiamme il frammento del *Guiscardo*, percorse a piedi, senza passaporto, i 200 chilometri che separavano Parigi da Saint-Omer (Boulogne) dove i Francesi si preparavano a uno sbarco in Inghilterra. Lui, ex ufficiale prussiano, voleva arruolarsi nelle truppe dell'odiato Napoleone, per morire in mare o in battaglia: «Sul mare attende noi tutti la rovina, io giubilo nella visione di questa tomba d'infinita bellezza», scrive il 23 ottobre alla sorella Ulrike da Saint-Omer.

Col rischio di essere arrestato come spia o come transfuga, viene intercettato dai suoi e rispedito a Parigi, ma lui da Parigi, prima che arrivi l'ordine di rientrare immediatamente a Berlino, prega l'ambasciatore prussiano di comunicare ai Francesi la sua intenzione, e ai primi di dicembre ritenta l'avventura. Poi verranno mesi di malattia e di degenza presso un medico di Magonza. Ciò che farà poi, come se per il momento non reggesse più alla dimensione tragica, sono due commedie, *La brocca rotta* e *Anfitrione*. Una guarigione? Forse. Solo a distanza di anni, nel 1808, pubblicherà serenamente il frammento, a quanto pare ripristinato a memoria, sulla rivista "Phoebus".

Il frammento troverà ammiratori incondizionati specie nel '900. Forse ci gioca il culto, già romantico e poi moderno, del frammento che lascia adito a ogni interpretazione.

2.

Al *Guiscardo* il disperato nomade aveva lavorato fra il 1802 e il 1803, prima in Svizzera, su un'isoletta del lago di Thun, poi a Ossmannstedt (Weimar) in casa del vecchio e venerando scrittore Christoph Martin Wieland, poi ancora a Parigi, senza riuscire a dare per definitivi che i primi 400 versi. Tutto se stesso, tutto il suo smodato sogno di gloria aveva investito in questa tragedia che si arresta e si sbriciola alla scena X. Ma Wieland, udite le prime scene, gli aveva dato un potente quasi irresponsabile incoraggiamento. A volte i vecchi sono pericolosi. Centinaia di giorni e notti aveva speso lui nel fare e disfare il lavoro in vista di una perfezione irraggiungibile, per poi gettare le armi davanti a una proiezione, anche questa grandiosa: forse, come scrive a Ulrike il 5 ottobre da Ginevra, verrà, fra mille anni, un autore più grande di lui che riuscirà nell'intento di realizzare questa che a parer suo è senza dubbio "un anello nella catena delle invenzioni umane".

Il modello è l'*Edipo re* di Sofocle. A Tebe è scoppiata una pestilenza, e la causa è nei rimossi misfatti compiuti, in piena innocenza, dal re: Edipo – così ha voluto il fato – ha ucciso suo padre e sposato sua madre e dovrà prenderne coscienza davanti a se stesso e davanti alla comunità, dibattendosi fino in fondo tra due ruoli opposti, d'indagatore e d'indagato, per poi cavarsi gli occhi e andarsene. Come nell'antica Tebe, nell'accampamento kleistiano dei Normanni è esplosa una pestilenza, e il popolo invoca il sovrano perché intervenga a liberarlo, e gli prospetta concretamente come, togliendo l'assedio a Bisanzio e tornando in patria, in Italia. Ma il Guiscardo di Kleist non ha commesso crimini, e il fato greco è sostituito da qualcosa che a Kleist sembra ancor più terribile, il caso, quel caso contro cui inveiscono anche le sue lettere giovanili.

Niente fato, niente peccato originale che l'ha sostituito nella cultura ebraico-cristiana. A dominare noi moderni è il caso, e la peste è un caso che Kleist raffigura, nella scena iniziale, come un mostro urlante, dalle labbra gonfie di veleno, un mostro che percorre a passi giganteschi l'accampamento normanno dentro una nube di avvoltoi e lasciando dietro di sé solo cadaveri. Ma

mentre Edipo si mette immediatamente in azione, il Guiscardo non esce nemmeno dalla sua tenda.

Che cos'aspetta, si domanda il popolo normanno, che la peste s'impadronisca anche di lui? Non si rende conto – col suo non voler partire – che si sta preparando non una vittoria ma soltanto una tomba, e per giunta una tomba che non sarà onorata bensì coperta dall'anatema dei figli, i cui padri lui con la sua pervicacia, col suo non agire, sta ora conducendo alla rovina?

A differenza del sanissimo Edipo, il sovrano kleistiano non va in scena e lo s'intravede, sempre per caso, tramite un ragazzo ignaro che ha sbirciato nella tenda:

 Sì, lo vedo, padre.
 Lo vedo solo, al centro della tenda,
 e sta giusto cingendo la corazza.
 Dalle due spalle scende la catena
 regia, sull'ampia fronte sta calcando
 l'elmo possente, e s'agita il pennacchio.
 Guardate adesso, su guardate. È lui¹.

Che sia anche lui appestato è voce che circola, e si dice che una notte – piccola scena grottesca – la sua famiglia si sia destata ai suoi lamenti di “leone ammalato” e l'imperatrice sia apparsa in camicia da notte coi principini per mano e il medico personale sia fuggito travestito dalla tenda del re. Il re normanno non viene a voi perché è impedito da affari urgenti, così lo giustificano i suoi famigliari. La verità è: l'eroe sta lottando segretamente col “caso” che l'ha colpito nel corpo. I sintomi della peste ci arrivano per interposta persona – con due immagini straordinarie: una debolezza che a fargli sollevare una mano ci vorrebbero i giganti e una sete che potrebbe fargli bere i Dardanelli – ma per il mondo lui continua a recitare che il suo corpo è invulnerabile, che toccando lui la peste stessa si ammalerebbe. È il cliché di guerriero.

L'errore di Kleist sta qui nel darci subito degli inequivocabili indizi e con questi il nocciolo del dramma, e qui ricordiamo ciò che sosteneva Goethe (ad Adam Mueller, 28 agosto 1807):

¹ Kleist H.v. (2011), *Opera, Roberto il Guiscardo*, Milano: Meridiano Mondadori, 2011, p. 119, (9, vv. 401-406).

quello di Kleist è un “teatro invisibile”, che riesce nella resa dei particolari, ma tende al dialettico ovvero alla “forma statica del processo” e non sa sviluppare un’azione drammatica. In quel lavoro che consiste in un concreto procedimento giudiziario, la *Brocca rotta*, lo spettatore capisce sin dall’inizio come stanno le cose, ma è avvinto dall’avventurosa ricerca degli indizi. Siamo però nel piccolo ambiente popolare-borghese della commedia.

3.

Quale svolta drammatica poteva dare Kleist al Guiscardo?

Una *storica* no, perché le fonti storiche dicono che il Guiscardo, mai arrivato a Bisanzio, morì nel 1085 all’assedio di Cefalonia e, quanto ai Normanni, vengono a Kleist dalla *Sposa di Messina* di Schiller (1803), e quel conflitto fra gli eredi, che occupa ben 4 delle 10 scene distraendoci dal nocciolo del dramma, echeggia i scilleriani *Masnadieri* (1781). Impossibile dunque una *fantastica* presa di Bisanzio.

O la *rinuncia*, il rientro in Italia invocato dal popolo? Poco solenne, poco gloriosa.

O, una svolta alla *romantica*, una miracolosa guarigione?

O la *morte*? Escluso che lui venga ucciso, deve darsela da sé. Ma come condurvelo? Con un processo interiore? Poco consoni al personaggio monumentale che Kleist ha impostato. E il Guiscardo non è nemmeno uno di quei grandi isolati che conosciamo anche dal teatro shakespeariano, soggetti ideali del *monolog a side* (a parte), giacché Kleist fa in genere scarsissimo uso di questa forma: i suoi personaggi si formano giusto nella dialettica con gli altri. Avrebbe dovuto inventare un interlocutore implicato nel destino di Guiscardo (vedi Wetter con Kaethchen, Achille con Penthesilea, o Homburg con la legge).

C’è però una duplice formidabile invenzione: che il “caso” della peste ha già colpito anche il sovrano e che il malato deve simulare di essere sano. Ma proprio questo sembra inchiodare l’immaginazione di Kleist. Come rendere le fasi di questa simulazione, come rappresentare un simulatore? Sarebbe ancora un eroe?

Nessuno dei personaggi di Kleist è come il Guiscardo il per-

fetto alter ego dell'autore: non le donne innamorate, non Pentisilea sconfitta che si uccide, non Kaethchen trionfante che si sposa, e nemmeno il sognante principe di Homburg che alla fine riesce a stabilire un'armonia fra se stesso e la legge dello Stato.

Forse, tra il detto dell'amazzone "Capirlo devo, e che ho perduto" (X, v. 1307) e la chiusa di Homburg: "Ditemi, è un sogno?", sta la malattia del Guiscardo, il grande caduto preda del caso. Il leggendario io con le sue pompe guerriere è ridotto a non farsi vedere. Con quali azioni dissimulerà le forze che non ha? Nella peste che l'ha colpito come uno qualsiasi dei suoi sudditi possiamo scorgere il moderno male di vivere che toglie le forze.

È il male stesso dell'autore. Un sano immaginario. È per questo che tiene tanto a questo lavoro? Ma lo smodato investimento che vi ha fatto lo paralizza. Non ha il distacco che occorre per proiettarsi fuori di sé come personaggio e, come sappiamo, la mancanza di distacco è sempre il confine dell'immaginazione.

Bibliografia

Kleist H.v. (2011), *Opera, Roberto il Guiscardo*, Milano: Meridiano Mondadori.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 15 | 2017

PERCEZIONE ED ESPERIENZA DEL CONFINE

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

ni° eum edizioni università di macerata >



ISBN 978-88-6056-504-4