TCRS
ISSN: 1970 - 5476

Federico Puppo[1]

*Su "*Il teatro delle marionette*" di Heinrich von Kleist.*
Ovvero: dell'impossibilità di salvezza dell'uomo da parte della tecnica.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present some thought on Heinrich von Kleist's "*Marionettentheatre-Essay*", a very strange dialogue in which the German author presents some reflection on Grace and destiny of mankind. After a brief introduction, I will discuss Kleist's philosophical background, by mentioning influences by Rousseau and Kant, in order to show why he loosed hope and faith and why, at a certain point, he changed his mind in favor of nihilism. The dilemmatic situation presented in his "*Marionettentheatre-Essay*" is the result of such evolution of thought, in which man is depicted with his desire to search for Heaven but damned to live his life by knowing that it is impossible to gain Grace again. We live in a place between earth and sky, pure material world and God and even technique cannot save us.

KEYWORDS

Heinrich von Kleist, *Marionettentheatre-Essay*, Grace, Technique, Nihilism

INDICE

1. Introduzione – 2. Il 'retroterra' filosofico di Kleist – 3. Il 'paradiso perduto' di Kleist – 4. Qualche possibile conclusione

1. Introduzione

Heinrich von Kleist nasce nel 1777 a Francoforte sull'Oder e muore suicida sul Piccolo Wannsee, una località fra Berlino e Posdam, il 21 novembre 1811, condividendo il gesto estremo con Henriette Vogel, cui spara nel petto prima di rivolgere la canna della pistola verso la propria bocca. Questo atto, insieme alla "sua eccentricità, i suoi insuccessi in vita e la sua gloria postuma, la sua breve esistenza, il suo «per me sulla terra non c'era soccorso» (nella lettera d'addio alla sorella)"[2] ne fanno "un mito"[3]: pertanto, in questa sede, molto di Kleist e di quanto è stato su di lui scritto potrà essere dato per già noto; vorrei quindi limitarmi a proporre qualche breve riflessione su una sola delle sue opere, ovvero "*Il teatro delle marionette*"[4], la letteratura critica intorno al quale è peraltro, anche in questo caso, "considerevole"[5] – di talché, anch'essa, non potrà qui essere esaustivamente considerata.

---

[1] Professore ordinario di filosofia del diritto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento, federico.puppo@unitn.it.
[2] Carpi 2011: XI.
[3] Loc. ult. cit.
[4] Che leggo nella traduzione italiana di Marina Bistolfi e Renata Colorni presente nel volume edito nella collana de "*I meridiani*", pubblicato nel 2011 a cura di Anna Maria Carpi; in altre traduzioni il titolo originale "*Über das Marionettentheater*" è reso come "*Il teatro di marionette*" o "*Sul teatro di marionette*".
[5] Così ricorda le diverse definizioni succedutesi nel tempo Oellers 2001: 164.

Su questo scritto, al di là delle diverse interpretazioni fornite, un dato appare chiaro: "*Il teatro delle marionette*" è un testo la cui classificazione è piuttosto ardua: secondo alcuni è un dialogo (definizione che, per quel che dirò fra breve, mi sembra la più corretta), ovvero un saggio, ma anche, per altri, una poesia in prosa, oppure un racconto, un *feulliton*, perfino una discussione, trattazione o conversazione[6]. Il testo viene pubblicato nel dicembre del 1810, in quattro numeri consecutivi del quotidiano "*Berliner Abendblätter*", creatura dello stesso Kleist, tanto innovativa (fu il primo giornale a pubblicare "i comunicati della polizia sui crimini cittadini"[7]), quanto fallimentare, se è vero, come è vero, che nel giro di un paio di mesi dalla prima uscita il giornale risultava già in perdita – al punto che Kleist si troverà solo a redigerlo. Ma è su tale 'quotidiano della sera' che egli "dispiega una strenua versatilità, dando in esso i più svariati esempi di prosa: aneddoti, fatti del giorno, missive di finti lettori, mordenti recensioni teatrali, fondamentali riflessioni sulla condizione umana e sulle arti, fra cui [appunto] *Il teatro delle marionette*"[8].

Particolare significativo: è quest'ultimo, fra quei molti 'pezzi', l'unico "che rechi la firma di Kleist"[9]. E proprio lui ne è il protagonista, anche se si auto-rappresenta in due diversi personaggi: uno che racconta, in prima persona, la vicenda del suo incontro con l'altro protagonista, un ballerino talentuoso e di successo che sorprende, sorpreso, ad assistere diverse volte ad uno spettacolo di marionette. È in una di tali occasioni che si sviluppa fra i due una profonda riflessione "sulla questione della grazia [che] è sino al paradosso finale controversa, e non per caso ha assunto la forma del dialogo"[10]: in effetti, a mio modesto giudizio, sembra che proprio questa sia, tra le molte possibili, la preferibile, giacché parrebbe l'unica capace di sostenere, senza ivi poterla sciogliere, la dilemmaticità di cui il testo si – e ci – fa carico.

Sia come che sia, questo scritto, "che diventerà uno dei più noti scritti di Kleist, suscita come unica reazione quella del barone von Ompteda, che lamenta che questo indegno tema sia apparso sul giornale a fianco di una sua relazione sul re d'Inghilterra"[11]. Il tema "indegno", che è poi l'occasione da cui si dipartono riflessioni assai profonde e pregnanti, è quello, appunto, del teatro delle marionette, che pure ancora era fiorente nelle strade, nelle piazze e nei locali delle città tedesche, ma che non godeva di buona fama artistica, tanto che, come è stato giustamente notato, "prendere in considerazione le deprecate marionette come fa Kleist è già di per sé un gesto originale"[12]: al punto da non venire, da un lato, compreso, e, dall'altro lato, da antivedere e anticipare temi che quell'epoca non era ancora pronta ad accogliere e meditare, ma che, invece, nel trapasso al 'secolo breve' e fino ai giorni nostri avrebbero mostrato tutta la loro urgente attualità.

2. Il 'retroterra' filosofico di Kleist

Come noto, Kleist è "lettore appassionato di Rousseau"[13] il cui peso, lo vedremo tra poco, emerge in modo importante anche nell'impostazione soggiacente al *Teatro*. Ma, soprattutto, a segnare la sua visione esistenziale interverrà, all'inizio del 1801, la lettura di Kant, «con tutta probabilità non nell'originale ma su testi divulgativi»[14]. E proprio a tale incontro si attribuisce la maggiore responsabilità del venire meno della possibilità di conoscere il mondo e così pure la verità. Non interessa qui interrogarmi se questa conclusione sia coerente e necessaria rispetto alla

[6] Traiamo tutte queste informazioni da ibid.: 165, cui rimandiamo anche per i dovuti riferimenti bibliografici.
[7] Carpi 2011a: LXXXII.
[8] Ibid. LXXXIII.
[9] Carpi e Sbarra 2011: 1280.
[10] Ibid.: 1281.
[11] Carpi 2011a: LXXXIII.
[12] Carpi e Sbarra 2011: 1281.
[13] Ibid.: 1271.
[14] Carpi 2011a: LV.

lezione kantiana o se, invece, come peraltro parrebbe, le responsabilità di tale conclusione relativistico-nichilista non sarebbero propriamente di Kant, quanto piuttosto dei suoi interpreti[15]: interessa, invece, che, certamente, quella lettura di/su il filosofo di Königsberg è per Kleist dirompente.

Il 1801 segna, infatti, quella che è stata chiamata la sua "crisi kantiana"[16], da cui matura, per l'appunto, per il giovane scrittore "l'infausta certezza che la verità non è conoscibile"[17]. E se è su questo che si sviluppa "la filosofia dell'idealismo soggettivo […] Kleist non può che subirne le suggestioni"[18]; allo stesso tempo, ma controcorrente, se "l'idealismo confluisce col Romanticismo […] Kleist [vi] diverge vistosamente […]: rimane estraneo all'intento di poetizzare il mondo"[19] perché, piuttosto, quella nuova certezza produce in lui una svolta pessimistica e, infine, nichilistica.

Prima di essa, in effetti, egli poteva ancora pensare che la scienza illuministica potesse avere una qualche utilità, come una speranza di salvezza: ma ora non più. Perché ora, scrive in una lettera alla sorella Urlike del 23 marzo 1801, restano solo le "vittime [e lui è fra queste] […] della follia che la filosofia kantiana ha sulla coscienza"[20]; solo il giorno prima scriveva a quella che un tempo era stata la sua futura fidanzata, Wilhlemine:

> "Se gli uomini, invece degli occhi avessero delle lenti verdi, dovrebbero ritenere che tutto ciò che vedono sia verde. Così è con l'intelletto: non possiamo decidere se ciò che chiamiamo la verità sia davvero tale, e non un'apparenza. La verità che qui raccogliamo dopo la morte non c'è più e ogni sforzo per appropriarci di qualcosa che ci segua nella tomba è vano. Così il mio unico, il mio sommo scopo è crollato e io non ne ho più alcuno"[21].

Nulla, per Kleist, ha quindi più senso, non esiste più alcun ordine nel mondo o nella ragione che quel mondo prova inutilmente a descrivere e a conoscere: ciò che governa il mondo e noi stessi non è alcuna regola generale, è il *caso*. E proprio l'onnipotenza del caso, che fa da contraltare alla perdita del senso, diventa il tema che, "dopo la crisi kantiana, si è fatto ossessivo"[22]. Lo mostra un episodio, appunto, casuale – di cui leggiamo in una lettera del 21 luglio 1801, diretta sempre a Wilhlemine – che riguarda un fatto accaduto mentre Kleist era in viaggio con la sorella:

> "In viaggio […] il raglio di un asino ha fatto imbizzarrire i loro cavalli, che hanno rovesciato la carrozza: l'incidente […] avrebbe potuto essere mortale […]. La nostra vita [afferma Kleist] «dipende dal raglio di un asino!». Così il Leitmotiv della lettera è la fatalistica asserzione: «io sto correndo incontro al mio abisso». […] Quanto agli studiosi di scienze che frequenta, osserva: «Gli uomini mi parlano di alcali e acidi, e a me prosciuga le labbra una sete onnipotente»"[23].

Una sete che tutto investe e non dà scampo. Ed ecco Rousseau: l'uscita dallo stato di natura, con la necessità dell'uso della ragione (perché, come noto, *ad initio* il buon selvaggio non ha bisogno neppure del linguaggio), non porta alla felicità, ma al tentativo irrealizzabile di poter finalmente restaurare quell'uguaglianza utopica dello stato di natura che, però, per definizione, non si potrà mai

---

[15] Cfr. la discussione, ricca di particolari e riferimenti aggiornati, presentata in D'Agostini 2002.
[16] Carpi 2011a: LVI.
[17] Ibid.
[18] Ibid.: XXXIV.
[19] Ibid.: XXXV.
[20] Ibid.: LVII.
[21] Ibid.
[22] Ibid.: LIX. Vale qui la pena di ricordare come proprio i "«Berliner Abendblätter» lasciano trasparire tra le maglie dell'accurato mosaico informativo uno dei quesiti di fondo dell'epoca romantica, quello che probabilmente dettò a Kleist la scelta di un prematuro commiato dal mondo: se sia possibile individuare un significato teleologico nel processo storico o se la storia dell'umanità sia dominata dal caso e dalla mancanza di senso" (Agazzi 2001: 7).
[23] Carpi 2011a: LIX.

più raggiungere. Però, nel Ginevrino, c'è qualcosa che ancora spinge l'uomo (anzi: il cittadino), e non lo lascia sprofondare: un sentimento di nostalgia, forse una sorta di 'voce interiore' che gli fa vagheggiare la meta, per quanto irraggiungibile essa sia.

Per Kleist non è così: per lui "non c'è via d'uscita. Senza il sapere l'uomo è preda della superstizione ed esposto alla minaccia delle forze naturali, col sapere rischia, scrive lui, l'innaturale degenerazione nel labirinto del lusso"[24]. È un dilemma, quasi un paradosso, che Kleist non riesce a sciogliere, perché, come ben mostra il *Teatro*, non può farlo: non possiamo esistere senza il sapere, ma a questo ci condanna. E lo fa perché, leggeremo poco più avanti, abbiamo avuto l'ardire di mangiare dell'Albero della Conoscenza: e così quell'abisso verso cui l'uomo è diretto non è, per Kleist, in alcun modo evitabile. Ritardarne l'incontro, a lungo desiderato, non era più necessario – da tempo, infatti, egli non solo agognava il suicidio, ma cercava qualcuno che condividesse con lui il gesto estremo, quasi se da solo non potesse capitolare.

A bene vedere, però, forse, una residua, minima, flebile speranza si potrebbe ancora intravvedere, anche se avrebbe bisogno di qualcosa di più di quell'inane sapere razionalistico: ci sarebbe bisogno di *gratia* e di *charitas*: forse Kleist, protestante ma ormai ateo, in costante polemica con la Chiesa Cattolica, lo sente, a Dresda, in un giorno sempre di quel 1801 – dopo che l'anno precedente aveva irriso "con sarcasmo il bigottismo cattolico"[25] di Würburg – lo sente e capisce. In quel luogo, infatti, "si trova ad invidiare fino alle lacrime un credente, un uomo qualsiasi, inginocchiato davanti all'altare: «nessun dubbio lo tormenta: lui crede!»"[26]. E Kleist, come molti altri protestanti dell'epoca, sente e vede nel cattolicesimo, nella bellezza dei suoi riti e delle sue musiche, un fascino che tocca i cuori, che "parla finalmente ai sensi"[27], come ci mostra nel suo racconto "*Santa Cecilia ovvero la potenza della musica*" "là dove lo sguardo dell'illuminista cede ai soavi effetti di bellezza"[28]. E così Kleist quasi agogna e implora: "solo una goccia di oblio e con voluttà mi farei cattolico"[29].

Ma egli non riesce a fare questo passo, a convertire la sua ragione in fede; e il dilemma lo divora:

> "non possiamo stabilire cosa sia giusto. Non esiste voce che ce lo dica, la stessa voce che dice al cristiano 'ama il tuo prossimo' induce il selvaggio a mangiarselo, perciò, non esiste responsabilità, e non esiste il male, neanche il male assoluto, neanche i suoi effetti servono a giudicarlo. Ignoriamo cosa si voglia da noi"[30].

Non esiste niente. Per l'uomo non c'è salvezza: e il racconto della Genesi, tema portante ed escatologico del "*Teatro delle marionette*", lo mostra chiaramente.

3. Il 'paradiso perduto' di Kleist

[24] Ibid.: LXI.
[25] Ibid.: XXIX.
[26] Ibid.: XXIX-X.
[27] Ibid.
[28] Ibid.
[29] Ibid.
[30] Ibid.: LX. Qui non posso dilungarmi su tale aspetto, ma non è un caso che dal relativismo dei valori, desumibile dalla contraddittorietà dell'esistenza, Kleist derivi, peraltro coerentemente, l'assenza della verità e quindi della responsabilità dell'uomo. Si tratta di un modo di pensare tutt'altro che nuovo, ben più risalente della 'follia kantiana', esplicitamente sostenuto sin dai sofisti greci, la cui visione scettico-relativistica riposava proprio su una metafisica nichilistica contraria alla lezione parmenideo-platonica-aristotelica. Ma, appunto, senza poter proporre ulteriori riflessioni, valga il rimando, *ex multis*, all'interessante studio di D'Avenia: 1998.

Ambientato nell'inverno del 1801 (un caso?), il dialogo fra il protagonista e il signor C., primo ballerino del Teatro dell'Opera, prende avvio dall'affermazione di quest'ultimo, inaspettatamente visto, più volte, assistere al

> "teatro di marionette che, allestito nella Piazza del Mercato, divertiva il popolino con piccole farse alle quali si intrecciavano canti e danze. Lui mi assicurò che traeva un grande piacere dalla pantomima di quei fantocci e lasciò intendere in maniera non equivoca che se un danzatore volesse perfezionarsi potrebbe imparare da essi parecchie e svariate cose"[31].

In effetti, come si leggerà subito più avanti, dopo aver illustrato il meccanismo attraverso il quale il marionettista trasmette ogni singolo movimento alle marionette – e avere anche spiegato come ciascuno di questi ultimi presenti "un suo centro di gravità […] [che produce] una linea assai misteriosa […] [g]iacché essa altro non è che il *percorso dell'anima del danzatore*"[32] –, il signor C. dichiarerà che questo "ultimo residuo delle spirito di cui aveva testé parlato potesse essere allontanato dalle marionette, e il loro modo di danzare fatto ricadere interamente nel dominio delle forze meccaniche"[33]. E questo garantisce una perfezione di movimento umanamente inattingibile, perché "quei fantocci hanno il pregio di essere *antigravi*"[34], e diventano così "la massima espressione di leggerezza, levità e capacità tecnica"[35], tutte qualità che, dalla fine del '700, si cercava di rappresentare nella danza, laddove il corpo umano veniva addestrato a superare i propri limiti naturali.

I quali, però, resistono a qualunque tentativo di rimozione: che, invece, non ha neppure ragion d'essere per la marionetta, giacché essa non risente, per il sol fatto di rispondere meccanicamente agli stimoli meccanici, alcuna incompletezza. "Lo spettro dei loro movimenti è certo limitato; ma quelli di cui dispongono son compiuto con tale pacatezza, lievità e leggiadria che ogni natura sensibile e riflessiva ne rimane sbigottita"[36]. Di talché, proprio come il cittadino rousseauiano esiste solo nella misura in cui si snatura l'uomo, "il ballerino può solo avvicinarsi a tale grado di perfezione, dimenticando di essere umano e abbandonando il processo di riflessione"[37]. Ma questo, però, lo si è già visto, l'uomo non lo può fare: da ciò, senza scampo alcuno, l'*affettazione*, che ci condanna e ci rende giammai aggraziati. Essa "si manifesta quando l'anima (vis motrix) si pone in un punto qualsivoglia che non sia il centro di gravità del movimento"[38], ma di per sé "altro non è che la capacità dell'uomo di riflettere su se stesso, la costante intromissione del raziocinio in ogni azione umana che ritarda, altera e vanifica ogni movimento"[39]. In altri termini, l'affettazione è "il risultato della perdita del Paradiso"[40]: in effetti, "errori di questo tipo […] sono inevitabili da quanto abbiamo mangiato dell'albero della conoscenza. Il paradiso è sprangato, infatti, e il Cherubino ci sta alle spalle"[41].

"Strane dichiarazioni"[42], certo, di fronte alle quali, proprio come accade a uno dei protagonisti del dialogo, non si potrebbe che restare sbalorditi, senza sapere cosa ribattere; ma subito l'altro, il signor C., avrebbe facile gioco ad ammonire che così facendo si mostrerebbe di non avere

---

[31] Kleist 2001 [1810]: 1013.
[32] Ibid.: 1014-1015 (corsivo dell'A.).
[33] Ibid.: 1015.
[34] Ibid.: 1017 (corsivo dell'A.).
[35] La Manna 2001: 179, cui si rimanda anche per le interessanti informazioni circa l'evoluzione dell'arte della danza.
[36] Kleist 2001 [1810]: 1016.
[37] La Manna 2001: 184.
[38] Kleist 2001 [1810]: 1016.
[39] La Manna 2001: 186.
[40] Ibid. Non credo occorra molto sforzo per trovare, anche qui, un parallelismo rispetto al cammino ipotizzato da Rousseau e compiuto dall'uomo-cittadino per muovere dallo stato di natura allo stato democratico.
[41] Kleist 2001 [1810]: 1017.
[42] Ibid.: 1018.

"letto con attenzione il terzo capitolo del Primo Libro di Mosè; e con chi non conosce quel primo periodo della formazione dell'uomo e della donna non è possibile […] discorrere proficuamente dei periodi successivi, e men che meno dell'ultimo"[43].

Col peccato originale, nel momento in cui l'uomo ha voluto acquisire la conoscenza, allo stesso tempo si è condannato, perché ha in quel preciso stesso momento perso la Grazia. Così, paradossalmente, questa finisce col mostrarsi piuttosto in un essere inanimato, in un fantoccio. E, si noti per inciso,

"che un fantoccio possa essere aggraziato è in stridente contrasto con la definizione di grazia formulata da Schiller nel suo trattato *Della grazia e della dignità*, ove afferma che 'Grazia è la bellezza della figura che agisce in libertà; la bellezza di quell'aspetto esteriore che fa la persona', di modo che nessuna grazia è possibile senza vi sia una attiva partecipazione della libera volontà"[44].

E, ancora per inciso, si osservi come emerga qui un'altra delle costanti del pensiero kleistiano, la sua "ribellione estetica […] al bello"[45], che, nell'allontanarlo dal Romanticismo, lo rende un autentico precursore dei tempi, se è vero, come è vero, che per lui "il bello può germogliare dal brutto"[46] e che, come si legge nella sua "*Lettera di un giovane poeta a un giovane pittore*", l'arte non consiste nel copiare "né dal vero né dalle opere altrui, perché l'arte è invenzione e manifestazione di se stessi dall'intimo e dal proprio specifico"[47]. Ed è qui, nella consapevolezza di quella "bellezza da lui scorta nelle reazioni del corpo come nei messaggi della psiche […] nella parte più alta e nascosta dell'umano"[48] che Kleist anticipa, fra l'altro, la rivoluzione artistica del modernismo austriaco, il quale, dopo la rivoluzione freudiana, sarà per primo capace, con Klimt, Kokoschka e Schiele, di dar vita a opere immortali che quell'inconscio scandalizzante si incaricarono di rappresentare[49].

Ma, dicevo, per Schiller "nessuna grazia è possibile senza vi sia una attiva partecipazione della libera volontà"[50] e quindi si esclude, *in re ipsa*, che essa possa trovarsi in un essere inanimato: per Kleist è esattamente l'opposto. Il movimento della marionetta (questa forma di spettacolo così comune al tempo) è non solo aggraziato ma, anzi, "in un fantoccio meccanico vi è più grazia che nella struttura del corpo umano"[51], perché la marionetta, a differenza dell'uomo, non ha auto-consapevolezza o raziocinio.

La grazia si può trovare quindi solo in ciò che non è umano: nella marionetta o in Dio, cui noi cercheremmo disperatamente di assomigliare, senza potervi riuscire mai.

In effetti, ogni volta che per caso l'uomo attingesse la grazia – cosa che può fare solo che per un improvviso istante, e solo quando non fosse presente a se stesso – sarebbe inevitabilmente destinato a perderla non appena se ne rendesse conto, come ci ricorda il racconto dell'adolescente che, colto dopo un bagno in una posa che ricorda al protagonista che narra il dialogo in prima persona la

[43] Ibid.
[44] Oellers 2001: 166.
[45] Carpi 2011a: XIX.
[46] Ibid.: XXXIII.
[47] Ibid.: XXXIV.
[48] Ibid.: XXXIII.
[49] Una bellissima ricostruzione di questo, insieme a niente affatto scontati parallelismi con le neuroscienze, è offerta da Kandel 2016 [2012]. Un altro importante aspetto dell'attualità di Kleist che meriterebbe attenzione è quello relativo al ruolo del soggetto nell'interpretazione, che qui posso solo evocare ricordando come, nelle sue opere, Kleist finirà con lo scardinare "la concezione razionalistica della comunicazione con la sovversiva tesi che il discorso si 'produce' al di fuori della logica e del volere, da percezioni estranee all'argomento, da gesti dell'interlocutore, da associazioni inconsce che precedono la ragione e il torto, il bene e il male" (Carpi 2011, XXXI).
[50] Oellers 2001: 166.
[51] Ibid.

statua dello Spinario[52], cercherà di imitarla nuovamente, e ancora e ancora, fino a perdere "la sua innocenza, e malgrado ogni sforzo possibile e immaginabile non era riuscito, mai più, in seguito a ritrovare quel paradiso"[53], nuovamente dannando se stesso.

L'unica possibilità di salvezza sarebbe, una volta cacciati dal Paradiso, "metterci in viaggio, fare il giro del mondo e vedere se non ci sia per caso un altro ingresso sul retro"[54]. Si immagina così un percorso della storia dell'uomo che percorre lo spazio curvo e anelliforme delle geometrie euclidee – sviluppate proprio in quel periodo, con il che Kleist mostra di conoscerle –, laddove le linee rette parallele non proseguono all'infinito senza toccarsi mai, ma si intersecano e si incontrano. La retta euclidea, in effetti,

> "si estende all'infinito in due direzioni verso un punto di coordinata +infinito e un punto di coordinata -infinito (+ ∞ e - ∞) […]. Anche la retta non euclidea si estende in questo modo, ma i due punti di infinito coincidono 'ed è questo il punto in cui si toccano gli estremi di quel grande anello che è l'universo'. Secondo un pensiero convenzionale noi potremmo anche percorrere una progressione infinita verso il suo punto finale di coordinata infinita o, che è lo stesso, avere un progetto di vita verso la sua meta, verso la verità"[55].

Ma Kleist demolisce questo pensiero: infatti noi non potremmo mai nuovamente "mangiare dell'albero della conoscenza per poter ricadere nello stato dell'innocenza"[56] e assistere così "all'ultimo capitolo della storia del mondo"[57]. La grazia, infatti, è per noi rappresentabile solo in qualcosa che segna, quasi fisicamente, i confini del nostro essere, cioè la creatura meccanica che non ha coscienza e il Creatore che ne ha una infinita.

Ma non è la nostra ignoranza che ci danna: lo è la capacità di vedere, come un riflesso improvviso, la grazia, ma sapendo immediatamente che essa non ci può appartenere. Lo mostra, per l'appunto, il destino dell'adolescente dello Spinario, ma anche la presenza inquietante dell'orso, protagonista di uno degli aneddoti raccontanti dal signor C., provetto schermidore che però si vedrà da quell'animale sconfitto senza fatica alcuna, perché nulla, né passione o ragione, poteva nei suoi movimenti impedirlo: quella bestia, che pure abita, come l'uomo, lo spazio della natura animata, non condivide il nostro stesso destino. Segno che "la grazia alberga al di qua e al di là dell'uomo, in dimensioni che non conoscono le vicissitudini della progettualità […] [come] l'orso, negazione dell'ordine naturale del vivente dell'antropocentrismo"[58]. Noi ristiamo nel mezzo di questi due estremi, queste due mete opposte, ossia Dio e la materia, che alla fine coincidono perché "soltanto un dio può misurarsi con la materia, ed è questo il punto in cui si toccano gli estremi di quel grande anello che è l'universo"[59]. Come si può, allo stesso tempo, contemplare il regredire fino al meccanico o progredire fino al divino? Semplice: non si può: "è una totale astrazione e perciò un vuoto. È l'approdo di Kleist al nichilismo"[60] (ibid.).

---

[52] La celebre statua in bronzo del I secolo a.C., custodita presso i Musei Capitolini di Roma, "raffigura un giovinetto che, una gamba sull'altra, cerca di togliersi una spina dal piede. Fa parte della paradossalità kleistiana che proprio quest'immagine, che tradizionale vuole simbolo del peccato originale […], rappresenti l'epifania della grazia (Carpi e Sbarra 2011: 1293).
[53] Kleist 2001 [1810]: 1018.
[54] Ibid.: 1017.
[55] Stern Weiss (1980): 123, nella traduzione presente in Carpi e Sbarra 2011: 1294.
[56] Kleist 2001 [1810]: 1021.
[57] Ibid. Infatti "non è molto logico mangiare due volte dello stesso albero della conoscenza perché questo si trova nel medesimo Paradiso in cui l'uomo vuole tornare (passando per l'ingresso posteriore), in cui egli può giungere solo dopo avere mangiato dell'albero una seconda volta" (Oellers 2001: 173).
[58] Sbarra 2006: 232.
[59] Kleist 2001 [1810]: 1018.
[60] Carpi e Sbarra 2011: 1282.

4. Qualche possibile conclusione

Per concludere, un paio di notazioni. La prima, quasi ovvia: l'alternativa che Kleist pone all'uomo come immagine di impossibile salvezza, ossia il diventare non-umano (marionetta/bestia; Dio), è in contraddizione con l'antropologia classica aristotelica dello *zoon politikon* enunciata nella *Politica*. Come noto, per lo Stagirita, "lo stato è un prodotto naturale e l'uomo è un essere socievole e linguistico: quindi chi vive fuori della comunità statale per natura e non per qualche caso o è un abietto o è superiore all'uomo"[61]. Kleist segue invece, come detto, il modello di Rousseau, che prevede uno stato di natura diverso (in cui l'uomo è individuo senza linguaggio e la società e lo stato sono sue creazioni) e alfine lo snaturamento dell'uomo per poterne fare il cittadino[62]. I due, uomo e cittadino, infatti, non possono coesistere: proprio come, lo scrive Ernst Junger ne "*Le api di vetro*", "la perfezione umana e il perfezionamento tecnico non sono conciliabili. Se vogliamo l'una, bisogna sacrificare l'altro: a questo punto le strade si separano"[63].

Ed ecco la seconda ed ultima notazione: le marionette sono simbolo di perfetta grazia perché non si muovono "mai in maniera affettata"[64] e i loro movimenti sono perfetti proprio perché puramente meccanici, non conoscendo gli impedimenti da cui noi non possiamo prescindere: a meno, qualcuno potrebbe pensare, non si possa anche noi raggiungere, grazie alla tecnica, quella stessa perfezione meccanica. Lo stesso Klesit parrebbe ad un certo punto suggerircelo, quando, nei panni del signor C., chiede all'altro protagonista se non abbia "mai sentito parlare degli arti meccanici che alcuni artigiani inglese fabbricano per quegli sventurati che hanno perso le gambe"[65]. Ma poiché egli non l'aveva mai visto, il signor C. non può che constatare il proprio rammarico

> "poiché, se Le dico che costoro se ne servono per danzare, temo quasi che Lei non vorrà credermi. Che dico, danzare! Lo spettro dei loro movimenti è certo limitato: ma quelli di cui dispongono sono compiuti con una tale pacatezza, levità e leggiadria che ogni natura sensibile e riflessiva ne rimarrebbe sbigottita"[66].

Si potrebbe quindi essere tentati di proporre a noi stessi, come possibilità residua di salvezza – secondo, peraltro, l'idea del progresso incarnato dalla ragione illuminista, che Kleist, insieme alla sua vocazione realista, "non sconfessa mai"[67] – che la tecnica, e ancora più la tecnologia, potrebbero salvare l'uomo, magari unita ad esso, come se l'uomo potesse in qualche modo svolgere

---

[61] Aristotele: *Politica*, I, 1, 1253a 20.

[62] Nella prospettiva aristotelica, la felicità (eudaimonía) non è uno stato, ma un'attività che si realizza insieme agli altri, nella comunità, e nel vivere bene della comunità. "Felicità, città e linguaggio vengono a configurarsi come i vertici di una sorta di triangolo antropocognitivo. Come accade nei triangoli geometrici, anche qui ciascuno dei tre vertici può esistere se e solo se ci sono gli altri due: basta sopprimerne uno per far collassare l'intero triangolo" (Lo Piparo 2003: 31). Nel modello di Rousseau, il triangolo collassa perché l'uomo è privato del linguaggio, ciò che, nella lezione aristotelica gli permette il vivere in comunità e il conoscere ciò che è bene e male, giusto e ingiusto. Come afferma lo Stagirita, infatti, "è chiaro quindi per quale ragione l'uomo è un essere socievole molto più di ogni ape e di ogni capo di armento. Perché […] l'uomo, solo tra gli animali, ha la parola: […] la parola è fatta per esprimere ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l'ingiusto: questo, infatti, è proprio dell'uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e degli altri valori: il possesso comune di questi costituisce la famiglia e lo stato" (Aristotele: *Politica*, I, 1, 1253a 10).

[63] Junger 2020 [1957]: 169.

[64] Kleist 2001 [1810]: 1016.

[65] Ibid., 1015.

[66] Ibid., 1016.

[67] Carpi 2011: XXXVII. Il pessimismo di Kleist, in altre parole, non è un 'deragliamento' rispetto alle promesse irrealizzabili della scienza positivista, ma ne è un suo preciso e coerente compimento: ed è questo che motiva, alla base, quanto affermo fra poco in corpo di testo.

la funzione del burattinaio (una sorta di dio mortale?) e come una interpretazione forse possibile di Kleist, tanto suggestiva e 'di moda'[68], potrebbe suggerire.

Ma non è così: "totalmente remota da Kleist è […] la gioia romantica del libero fantasticare tra umani, automi, animali sosia e apparizioni"[69]. In effetti, la tecnica – 'incarnata' dalla marionetta – è sì esempio di perfezione al pari di quella di Dio, ma solo nella misura in cui esclude e non contempla l'umano. Lo stesso arto finto che il signor C. così tanto ammira è perfetto perché non è, nella sua inumanità, affettato: è là dove termina l'uomo (possiamo quasi vederlo: magari al ginocchio, dove c'è il moncherino cui si attacca la gamba di legno) che la tecnica trionfa. E così quella perfezione che essa assicura è tale solo nella misura in cui annichila l'umano: tra i due non può esserci alcun rapporto che non sia di opposizione ed estraneità radicale.

Infatti, "mentre il confine della marionetta è la terra, confine dell'uomo è il cielo"[70]: ma la marionetta, come già sappiamo, è antigrave, non conosce quella forza fisica che sospinge verso il basso. La forza che determina il suo movimento "è quella contraria, che la solleva in aria"[71], in uno spazio a noi estraneo. Possiamo infatti abitarlo solo il tempo di un salto: non a caso, proprio il concetto di elevazione stava diventando in quei decenni di fine Settecento centrale per la danza, nell'immagine dell'uomo che cerca di librarsi più in alto possibile, forgiando il suo corpo a questo fine. "Quindi, mentre esteriormente la forza lo trascinerà verso il basso, la spinta interiore convergerà tutte le energie in un movimento ascendente, quasi volendo recuperare la parte aerea che è in lui"[72] come speranza di salvezza. È tra questi due poli dell'essere che l'uomo si dibatte, fra cielo e terra, Dio e la pura materia, senza che in effetti appartenga interamente ad alcuno dei due: questa tensione alla fine lo dilania e distrugge. Egli vorrebbe liberarsi della sua condizione umana, ma non può, se non in un modo, lo stesso mostrato dalla tecnica: annichilendosi.

Cosa che Kleist, peraltro, nel compiere il suo atto finale, ci mostrerà, molto più di mille parole e interpretazioni possibili, come quella che qui ho cercato di offrire.

[68] Mi riferisco qui a quella che sarebbe possibile proporre sulla scorta di alcune teorie trans- o post-umaniste, quali quelle assai note di R. Kurzweil 2008 [2005].
[69] Carpi 2011: XXXVII.
[70] La Manna 2001: 190
[71] Ibid.
[72] Ibid.

BIBLIOGRAFIA

Agazzi E. 2001, "Introduzione" in F. Cercignani, E. Agazzi, R. Reuß, P. Staengle (ed.) 2001, *Studia theodisca. Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist*, electronic edition disponibile al sito http://riviste.unimi.it consultato il giorno 15 marzo 2021, 7-11.

Carpi A.M. 2011, "Kleist, il «genio sinistrato»", in H. von Kleist 2011, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A. M. Carpi, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, XI-XLII.

Carpi A.M. 2011a, "Cronologia", in H. von Kleist 2011, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A. M. Carpi, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, XLVII-XCII.

Carpi A.M. e Sbarra S. (a cura di) 2011, "Notizie sui testi e note di commento", in H. von Kleist 2011, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A. M. Carpi, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1139-1328.

D'Avenia M. 1998, *L'aporia del bene apparente. Le dimensioni cognitive delle virtù morali in Aristotele*, Milano: Vita e Pensiero.

Jünger E. 2020 [1957], Le api di vetro, con uno scritto di G. Cusatelli, tr. it. di H. Furst, Milano: Ugo Guanda Editore.

Kandel E.R. 2016 [2012], *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla Grande Vienna ai nostri giorni*, tr. it. di G. Guerrerio, Milano: Raffaello Cortina Editore.

Kleist H. von 2011 [1810], Il teatro delle marionette, in H. von Kleist 2011, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A. M. Carpi, tr. it. di M. Bistolfi e R. Colorni, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1013-1021.

Kurzweil R. 2008 [2005], *La singolarità è vicina*, tr. it. di V.B. Sala, Milano: Apogeo.

La Manna F. 2001, "La danza della marionetta. «Sul teatro di marionette» di Heinrich von Kleist", in F. Cercignani, E. Agazzi, R. Reuß, P. Staengle (ed.) 2001, *Studia theodisca. Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist*, electronic edition disponibile al sito http://riviste.unimi.it (consultato il giorno 15 marzo 2021), 177-191.

Lo Piparo F. 2003, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari: Laterza.

Oellers N. 2001, "Antico = moderno? Il saggio di Kleist «Sul teatro di marionette»", in F. Cercignani, E. Agazzi, R. Reuß, P. Staengle (ed.) 2001, *Studia theodisca. Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist*, electronic edition disponibile al sito http://riviste.unimi.it (consultato il giorno 15 marzo 2021), 163-175.

Sbarra S. 2006, *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Roma: Carocci.

Stern Weiss S. 1980, "Kleist and Mathematics. The Non-Euclidean Idea in the Conclusion of the Marionettentheatre-Essay", in A. Ugrinsky (ed.), *Heinrich von Kleist-Studien*, Berlin: Verlag, 117-126.