

# Studia theodisca

Dal giornale al testo poetico

I «Berliner Abendblätter»

di Heinrich von Kleist

ediderunt

Fausto Cercignani • Elena Agazzi

Roland Reuß • Peter Staengle

***Studia theodisca***

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
**ISSN 1593-2478**

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of the special volume  
“Dal giornale al testo poetico – I *Berliner Abendblätter* di Heinrich von  
Kleist” (2001)  
Editors: Fausto Cercignani, Elena Agazzi, Roland Reuß, Peter Staengle

***Studia theodisca***

Founded in 1994  
Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)  
On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>  
Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-  
NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the original of Georg Büchner's “Woyzeck” (F4-2v).

# Studia theodisca

Dal giornale al testo poetico

I «Berliner Abendblätter»

di Heinrich von Kleist

ediderunt

Fausto Cercignani • Elena Agazzi

Roland Reuß • Peter Staengle

Questo volume è stato pubblicato con il contributo finanziario  
del D.I.L.I.L.E.FI (Dipartimento di Studi Linguistici Letterari e Filologici)  
dell'Università degli Studi di Milano  
del Dipartimento di Linguistica e Letterature Compare  
dell'Università degli Studi di Bergamo  
e del Berlin-Brandenburger Kleist-Klub  
La versione tedesca dei saggi di questo volume è disponibile su internet  
all'indirizzo <http://www.textkritik.de/vigoni/index.htm>

Traduzioni dal tedesco di Giulia Forcella Patelli e Cristina Mariotti

## Indice

- Elena Agazzi – *Introduzione* p. 7
- Jörg Schönert – *Criminalità e devianza nei «Berliner Abendblätter»* p. 13  
In tedesco: [Kriminalität und Devianz in den »Berliner Abendblättern«](#)
- Sibylle Peters – *I «Berliner Abendblätter» come “agencement”: calcolare con il caso* p. 31  
In tedesco: [Die »Berliner Abendblätter« als Agencement: Vom Kalkulieren mit dem Zufall](#)
- Peter Staengle – *«Una specie di precursore dei giornali». Sul resoconto politico nei «Berliner Abendblätter» di Kleist* p. 55  
In tedesco: [»Eine Art von Vorläufer der Zeitungen« – Zur politischen Berichterstattung in Kleists »Berliner Abendblättern«](#)
- Walter Hettche – *La funzione giornalistica dei componimenti lirici nei «Berliner Abendblätter» di Kleist* p. 69  
In tedesco: [Die journalistische Funktion der Gedichte in Kleists »Berliner Abendblättern«](#)
- Heinz Dieter Kittsteiner – *La polemica su Christian Jakob Kraus nei «Berliner Abendblätter»* p. 83  
In tedesco: [Der Streit um Christian Jakob Kraus in den »Berliner Abendblättern«](#)
- Elena Agazzi – *Lo sguardo curioso del pubblicista. Wassermenschen e altre meraviglie nei «Berliner Abendblätter» di Kleist. Le premesse per un nuovo rapporto tra io e mondo agli inizi del XIX secolo* p. 143  
In tedesco: [Der neugierige Blick des Publizisten – Wassermenschen und andere Wunder in den »Berliner Abendblätter« von Kleist oder Prämissen für eine neue Beziehung zwischen Ich und Welt zu Beginn des 19. Jahrhunderts](#)
- Norbert Oellers – *Antico = moderno? Il saggio di Kleist «Sul teatro di marionette»* p. 163  
In tedesco: [Antik – modern? Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«](#) ./..

- Federica La Manna – *La danza della marionetta. «Sul teatro di marionette» di Heinrich von Kleist* p. 177  
In tedesco: [Der Tanz der Marionette – »Über das Marionettentheater« Heinrich von Kleists](#)
- Elmar Locher – *Scritti simulati. Differenza e traccia. Note sul substrato materiale in Kleist* p. 193  
In tedesco: [Verstellte Schriften. Differenz und Spur – Anmerkungen zum materiellen Substrat bei Kleist](#)
- Marianne Schuller – *Un aneddoto di Kleist pubblicato nel suo giornale* p. 215  
In tedesco: [Eine Anekdote Kleists in der Zeitung](#)
- Amelia Valtolina – *Sciarade kleistiane* p. 229  
In tedesco: [Die Scharaden Heinrich von Kleists](#)

## *Introduzione*

I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist rappresentano il coraggioso esperimento di un “genio della notizia” che animò per un periodo purtroppo breve, dall’inizio dell’ottobre del 1810 al 30 marzo del 1811, la scena della *Öffentlichkeit* tedesca. 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.

Kleist ne curò personalmente la pubblicazione fino al dicembre del 1810, avvalendosi della collaborazione di alcune illustri penne del tempo, come Clemens Brentano, e concluse la propria attività d’editorialista con il foglio n. 72 del 22 dicembre 1810.

Il “Dichter ohne Gesellschaft” – come lo definì Karl Otto Conrady – fu tutt’altro che un intellettuale asociale, perché comprese più profondamente di altri suoi contemporanei che la critica contro il regime politico prussiano e la lotta contro la preponderanza napoleonica sul suolo tedesco andavano gestiti per mezzo di strumenti culturali diversificati, cioè le *belles lettres*, il teatro e il giornalismo. Nel contesto degli «Abendblätter», applicando ad esigenze di informazione più veloce la sperimentazione su diversi metodi della scrittura, fino ad arrivare al “genere misto”, grazie al quale la *Frühromantik* aveva esposto il proprio intento programmatico nell’«Athenaeum» dei fratelli Schlegel (1798-1800) – un vivace conglomerato di frammenti filosofici, recensioni, testi lirici, dialoghi sull’arte e sulla poesia – Kleist diede abito politico al suo lavoro culturale, selezionando testi di altri giornali e riviste, tagliando e cucendo e intervenendo sui contenuti con un po’ di fantasia o creandoli *ex-novo*. Sublime collazionatore di informazioni, raggiunse il record insperato della diffusione in tempo quasi reale di notizie su ciò che accadeva a Berlino, rendendo meno arido il resoconto dei fatti locali con avvenimenti provenienti da Paesi lontani o luoghi immaginari. L’urgenza che si percepisce in quelle pagine è la stessa

bramosia che detta le sue scelte di vita, il veloce consumo di esperienze professionali che, anche se negative, – come il fallimento del «Phöbus» da lui curato qualche tempo prima con Adam Müller o il vanificato progetto del settimanale politico «Germania» – lo inducono ad auspicare una pubblicazione che si sviluppi in ogni direzione pensabile («nach allen erdenklichen Richtungen»), che promuova le questioni nazionali («Beförderung der Nationalsache»), che serva all'intrattenimento di tutte le classi sociali («Unterhaltung aller Stände des Volks»).

Sulle intemperanze ideologiche del “ribelle” Kleist ci si è molto soffermati; le sue convinzioni politiche sono transitate, nel corso degli anni, come argomenta un saggio di Gonthier-Louis Fink del 1986, «Das Motiv der Rebellion in Kleists Werk im Spannungsfeld der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege», da un’adesione convinta ai principi della Rivoluzione Francese all’epoca della guerra di coalizione che vide l’Austria schierata contro la Francia, a un sempre più forte astio nei confronti della patria di Napoleone. Aveva solo quindici anni quando, nel 1793, prese parte come caporale a servizio dell’esercito prussiano alla difesa della città di Magonza, assediata dai francesi, comprendendo che gli ideali di fratellanza, di uguaglianza e di libertà erano ormai per sempre compromessi. L’atteggiamento cauto nei confronti di una possibile rivolta popolare, cioè di un dissesto del sistema politico prussiano che fosse guidato dal basso, la propensione per un’abolizione dei privilegi di classe, elusa dalla mancanza di un attacco diretto alla depositaria di tali privilegi, la nobiltà, fanno di Kleist non tanto una figura ambigua, quanto tormentata, attanagliata dall’utopico desiderio di un cambiamento progressivo della realtà socio-politica del suo Paese: «Così l’obbiettivo della rivolta è quasi sempre diverso, in quanto ora viene messo in discussione l’ordine costituito, ora l’ordine apparentemente minacciato deve essere ristabilito o vendicato» (Fink, p. 73).

I critici che si sono occupati del Kleist giornalista si sono schierati in due gruppi, rispettivamente rappresentati da coloro i quali hanno approfondito la loro analisi della scrittura pubblicistica in epoca romantica, indagando le strategie di diffusione delle notizie in relazione alle fonti storiche e letterarie, allo stile e alla struttura degli «Abendblätter», e da chi, invece, ha cercato di collocare l’attività del Kleist redattore nel più ampio contesto della sua produzione letteraria di prosatore e drammaturgo. Sia il tentativo di estrapolare le singole notizie e i singoli testi dalla “serie” delle informazioni, sia lo sforzo di comprendere il Kleist giornalista alla luce del Kleist scrittore sono stati però sottoposti in epoca più recente ad un



fuoco incrociato di obiezioni, scaturite dal generale convincimento che non si potessero separare in modo così netto le due anime dell'intellettuale, quella creativa e quella più socialmente funzionale, e che comunque anche nel giornale queste due anime coabitassero nelle notizie selezionate, perché anche la cronaca ha, lo si voglia o no, un carattere narrativo.

Kleist è una sorta di detective che ora concede ai suoi lettori informazioni su crimini e misfatti che probabilmente sarebbero rimaste "riservate" e che possono giovare alla causa comune, oltre che all'intento dell'intrattenimento, perché collaborano a sfatare supposizioni e "false notizie", ora è il diabolico artefice di intrecci narrativi che nella forma dell'aneddoto si sviluppano tra il *nonsense* e la situazione esemplare. Il lettore è incuriosito, raccoglie dati, cerca i collegamenti e spesso annaspa, perché volutamente gli sono state fornite poche tessere di un mosaico che forse ha già raggiunto la sua massima espansione, ma forse no.

La strategia adottata da Kleist per eludere i controlli della censura è proprio quella che disorienta l'odierno lettore almeno quanto metteva in difficoltà i suoi contemporanei: le informazioni, infatti, "soffrono" o "godono" della sottrazione del contesto e della mancata istituzione del senso causale, a seconda che si ragioni secondo categorie scientifiche o poetiche. Proprio questo procedimento, grazie al quale Kleist manipola notizie ricavate ora da almanacchi e antologie, ora da trattati scientifici, ora da riviste come il «Nürnberger Correspondent von und für Deutschland», il «Museum des Wundervollen» o i «Gemeinnützigen Unterhaltungsblätter» e si sbizzarrisce tra vicende a sfondo etico-morale, politico, economico-scientifico o fantastico, rende particolarmente "frizzante" gli «Abendblätter». L'aneddoto fu la carta vincente di questo programma, che ebbe non poco a soffrire dei controlli della censura locale, estera e di monopolio e che proprio a ragione di questa si esaurì.

Tra le sue perle più belle va menzionato il saggio «Über das Marionettentheater» (apparso in quattro puntate sui fogli del 12/13/14/15 dicembre 1810).

Nei «Berliner Abendblätter» si percepisce fortemente il tormento estetico ed etico del Kleist lettore di Kant, che giunge a sostenere la teoria della superiore grazia della marionetta rispetto a quella del ballerino, perché essa risponde solo alla guida dei fili azionati dal burattinaio, essendo perciò «antigrave»; l'esempio contrario, quello relativo alla perdita della grazia, trapela dal ballerino che, come ogni essere umano, ha mangiato originariamente il frutto dall'albero della conoscenza ed ha perciò perduto ogni armonia interiore. Solo l'ipotesi di una tensione verso l'alto, nutrita

dallo sforzo di non soggiacere a modelli di perfezione che sono solo vageggiamenti terreni, può ricondurre l'individuo alla grazia originaria: la frustrazione del giovinetto che studia se stesso senza posa allo specchio per eguagliare la sublime bellezza del Cavaspino è testimonianza del supplizio della vanità.

In una lettera indirizzata a Wilhelmine von Zenge, fidanzata dei primi tempi, e spedita da Würzburg il 16 settembre 1800 con il titolo «Über die Aufklärung des Weibes», Kleist enuncia un pensiero che mi sembra paradigmatico per la sua generale visione dell'esistenza umana e della storia:

Sono perciò convinto di intervenire nel grande, eterno disegno della natura, se occupo almeno completamente lo spazio cui essa mi ha destinato su questa terra. Non per nulla essa mi ha assegnato a questo campo di azione *presente* e posto che io mi distogliessi, distratto, da questo e andassi alla ricerca di quello futuro – non è forse il *futuro* un *presente a venire*, e devo forse distogliermi, distratto, anche da *questo* presente? [...] *La destinazione della nostra vita terrena* è lo scopo della stessa oppure il proposito per il quale Dio ci ha collocato su questa terra. *Riflettere in modo razionale* non significa solo riconoscere chiaramente e autonomamente questo scopo, bensì riuscire a discernere sempre, in tutte le situazioni della nostra vita, i mezzi più adatti per conseguirlo [...] La tua destinazione, amica cara, o in generale la destinazione della donna, è indubbia e inconfondibile; perché quale altra può essere mai se non questa, *diventare madre ed educare gli uomini virtuosi della terra*? E buon per voi, che avete una destinazione così semplice e limitata! Attraverso voi la natura vuole semplicemente conseguire i propri scopi, attraverso noi uomini anche lo Stato i propri e da ciò si sviluppano spesso le più infelici contraddizioni.

Avverso alle categorizzazioni, ad ogni ruolo imposto per disegno di un'autorità che non sia quella divina, Kleist legge il mondo come un gigantesco sistema di vasi comunicanti o, più spesso, come una mostruosa pila in cui il segno + e il segno – concorrono a produrre elettricità. Nell'incontro di due elementi noti e sempre opposti si prepara sempre un terzo fattore che, palesandosi o rimanendo latente, per poi comparire ad un tratto, scompiglia il piano delle cose su cui si contava fino a poco prima. Non piccolo rilievo per comprendere la messe di testi dedicati al “meraviglioso” e al “soprannaturale”, che Kleist inserisce nei «Berliner Abendblätter», – derivandoli soprattutto dal «Museum des Wundervollen», ma anche dalla lettura di trattati dedicati ad esperimento di magnetismo animale, di ipnosi e sonnambulismo e da studi concernenti la follia – ha la

frequentazione del lavoro dei mesmeristi Elliot, Pezold, di quello di Wünsch (*Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend*, 1778-1780) e del filosofo Gotthilf Heinrich Schubert, noto per le *Ansichten über die Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), che incontrò a Dresda nel 1807. Nel racconto *Das Erdbeben in Chili* (1807) ci sono tracce dell'applicazione dell'idea della polarità, quando egli descrive l'idillica notte illuminata dalla luna che precede il manifestarsi dello spaventoso terremoto devastatore. Questo terremoto assume sembianze umane nella *Penthesilea* (1808), la terribile annientatrice. Penthesilea, a detta dello stesso Kleist, non è altro che il rovescio della Kätchen von Heilbronn, «una creatura che è altrettanto forte grazie alla sua totale dedizione come quella grazie all'azione»; aggiunge altresì che «a chi ama la Kätchen, Penthesilea non può essere del tutto incomprensibile, si appartengono come il + e il – dell'algebra e sono la stessa ed unica creatura, solo pensate in rapporti opposti». Abbiamo dunque polarità ed ibridazione ancora una volta in scena.

Se ritorniamo, in conclusione, al Kleist giornalista, troviamo nella ricca costellazione di aneddoti dei «Berliner Abendblätter» un tracciato di rinvii di senso, di enigmi e di paradossi, teso tra il referente empirico (la cronaca) e il referente simbolico (le idee che sorreggono la sfida intellettuale alla comprensione della non-evidenza). Sollecitare il formarsi di un'opinione nei lettori è uno dei principali scopi di Kleist, che non “moralizza” mai il discorso con aggiunta di valutazioni, ma invita piuttosto, informando, a transitare tra cronaca e finzione lungo due assi: dalla presunta normalità alla devianza e dalla presunta devianza alla normalità. I verbali e i comunicati di polizia, che il commissario Gruner del locale distretto gli fornisce, sono già di per sé forieri di dubbio, perché si basano in gran parte su indizi e testimonianze che debbono essere verificati. Molti casi restano irrisolti, molti sono insolubili perché inventati di sana pianta. Che ci si roda nel dubbio nell'attesa di chiarezza non solo viene “suggerito” da Kleist, ma, ad un livello filosoficamente più alto, addirittura “auspicato”.

Elena Agazzi



Jörg Schönert

*Criminalità e devianza nei «Berliner Abendblätter»*

Heinrich von Kleist ha rappresentato in vario modo nei suoi testi, che possono essere annoverati nella categoria delle *belles lettres*, aspetti del «comportamento deviante» – basandosi sia su fonti storiche che moderne e raffigurando comportamenti, avvenimenti e vicende con una immaginazione che nella rappresentazione della *devianza* si accende in modo particolarmente produttivo. Come procede però Kleist quando, in veste di “cronista” degli avvenimenti quotidiani di Berlino, deve attenersi alla documentazione dei «rapporti giornalieri di polizia» e soddisfare il bisogno di informazione degli abbonati dei suoi «Berliner Abendblätter»? Che posto occupa il suo «rapporto giornalistico» col crimine e col delitto nella varietà di pubblicazioni (di preferenza letterarie) che intorno al 1800 contraddistinguono questo ambito tematico<sup>1</sup>? Come sono tracciati i confini tra “fatto” e “finzione letteraria” nei «Berliner Abendblätter»<sup>2</sup>, confini che, riguardo al tema “criminalità”, vengono posti e nel contempo ripetutamente messi in discussione nei testi di questo periodo, nel tentativo di dare una definizione terminologica e di offrire criteri di massima per l’analisi di ciò che viene rappresentato?

Per rispondere a queste domande nelle prime due parti del mio contributo verranno dapprima brevemente descritti tipi di percezione e rappresentazione della criminalità (come modello esemplare di «comportamento deviante») nella letteratura intorno al 1800 e nella particolare costellazione

---

<sup>1</sup> Cfr. in proposito Jörg Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, in: Rainer Schöwerling, Hartmut Steinecke (a cura di), *Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts* (München 1992), 147-162. – Escluderò questioni come l’importanza che occupa la “devianza” nell’opera letteraria di Kleist o il problema di come la “devianza” dei «Berliner Abendblätter» venga espressa in altri giornali di Berlino o in riviste e raccolte coeve («Magazine e Museen»).

<sup>2</sup> Cfr. il saggio di Sibylle Peters in questo volume.

dei «Berliner Abendblätter». Nella terza parte più dettagliata abbozzerò una valutazione di carattere tipologico riguardo alla organizzazione e alla funzione della cronaca su argomenti di criminalità e devianza nei «Berliner Abendblätter».

## I

Nella prassi del diritto penale la criminalità era stata da sempre il risultato di testi – il prodotto di relative imputazioni in mandati di cattura, rapporti di polizia, verbali di udienze e relazioni, di requisitorie scritte e di sentenze emesse in forma scritta<sup>3</sup>. Questa testualità, che deriva da un contesto di esperienza della criminalità, è definita con un concetto specialistico che riveste un ruolo importante nei dibattiti di criminologia degli ultimi trent'anni. È il concetto di “imputazione”: crimine e colpa vengono attribuiti dalle istituzioni di giustizia penale e dai loro operatori a singole persone; essi vengono riferiti all'esistenza di queste persone per mezzo di atti scritti, verbalizzazioni di avvenimenti e conseguenze di azioni.

La comunicazione di tali imputazioni, nell'ambito pubblico che va oltre le istituzioni del diritto, si compì sino al primo 1800 nel rituale del teatro della punizione. Ma anche queste attività, a dimostrazione del potere punitivo delle istituzioni statali ed ecclesiastiche e finalizzate al mantenimento dell'ordine, erano accompagnate da testi: dalla cosiddetta *Schaffott-Literatur* (letteratura del patibolo) e dai conseguenti *Bänkellieder* (canzoni di cantabanco) e *Moritaten* (racconti di fatti truculenti fatti dai cantastorie), dalle ammissioni di colpa dei delinquenti, dalle cronache della loro fine e della loro pregressa «carriera criminale» o dalla rappresentazione del banditismo<sup>4</sup>. Con le riforme penali, introdotte sul finire del XVIII secolo e

---

<sup>3</sup> Cfr. Jörg Schönert (a cura di), *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920* (Tübingen 1991); Sebastian Scheerer, Vorwort, in: *Stefan Andriopoulos, Unfall und Verbrechen. Konfigurationen zwischen juristischem und literarischem Diskurs um 1900* (Pfaffenweiler 1996), III-V.

<sup>4</sup> Cfr. Christof K. Arnold, *Wicked Lives. Funktion und Wandel der Verbrecherbiographie im England des 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (Heidelberg 1985); Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten im Zeitalter der Aufklärung* (München, Wien 1983); dello stesso autore *Französische Brigantenliteratur versus deutsche Räuberromantik? Skizze einer Funktionsgeschichte der deutschen und französischen Brigantenliteratur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, in: Schönert (a cura di) *Erzählte Kriminalität*, (n. 3), 177-191; Holger Dainat,

col contributo apportato dalla cosiddetta *Erste Lese-Revolution* nell'ultimo terzo di secolo, le attività pubbliche del teatro della punizione vengono limitate e viene dato più spazio alla verbalizzazione del reato<sup>5</sup>. Cronache di episodi criminali e resoconti di processi sui giornali, atti di processi penali pubblicati con commento, storie di casi per esperti e profani secondo il modello del «Pitaval»<sup>6</sup> o dei «Merkwürdigen Criminal-Rechtsfälle» (Curiosi casi criminali) di Feuerbach (apparsi tra il 1808 e il 1811), i generi delle storie criminali<sup>7</sup> che stavano nascendo e che mirano all'«autenticità», i romanzi di briganti caratterizzati da avventure e fatti sensazionali – tutti questi tipi di testi e generi formano il «mondo testuale» di crimine e devianza<sup>8</sup>, all'interno del quale solo difficilmente si possono tracciare i confini tra «fiction» e «non-fiction». Tra cronaca autentica e conformità agli atti da un lato, ma anche più ingegnosa evidenziazione di ciò che è autentico, e fantasiosa rielaborazione di testi già esistenti, di temi e motivi tradizionali dall'altro, si sviluppa una gran varietà di testi<sup>9</sup> che illustrano il rapporto di percezione e significato della criminalità e lo rendono pubblico. Proprio questo aspetto caratterizza anche i «Berliner Abendblätter».

Di norma, intorno al 1800, le pubblicazioni sulla criminalità vanno riferite ai singoli settori del «mondo testuale» delineato, dove però anche all'interno delle molte raccolte – come nei molti «Museen» (Musei) e «Magazine» (Riviste)<sup>10</sup> – le distinzioni tra «fiction» e «non-fiction» non

---

*Abaellino, Rinaldi und Konsorten. Zur Kriminalgeschichte der Räuberromane in Deutschland* (Tübingen 1996).

<sup>5</sup> Cfr. *Lüsebrink, Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, (nota 4) per la Francia, *Peter Drexel, Literatur, Recht, Kriminalität. Untersuchungen zur Vorgeschichte des englischen Detektivromans 1830-1890* (Frankfurt am Main, Bern, New York 1991), per l'Inghilterra, specialmente 79-83, *Dainat, Abaellino, Rinaldi und Konsorten*, (n. 4) per l'ambito territoriale tedesco, in special modo 147-195.

<sup>6</sup> Anche Pfister con le sue «Aktenmäßige Geschichten der Räuberbanden» (1812) si rivolge contemporaneamente ad esperti e profani – Vedi Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (n. 1), 152, nota 11.

<sup>7</sup> Vedi Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (n. 1), 154, n. 15.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi.*, 151 ss., Schaubild und Aufstellung.

<sup>9</sup> Cfr. le raccolte di Holger Dainat (a cura di), *Kriminalgeschichten aus dem 18. Jahrhundert* (Bielefeld 1987), e Joachim Linder (a cura di), *Kriminalgeschichten aus dem 19. Jahrhundert* (Bielefeld 1990).

<sup>10</sup> Cfr. Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (n. 1), 154, n. 15.

vengono chiaramente delineate. Un esempio significativo è costituito dalla *Sammlung merkwürdiger Rechtsfälle aus dem Gebiet des peinlichen Rechts. Ein Lesebuch für Juristen und Nichtjuristen* (Raccolta di casi giudiziari curiosi nel campo del diritto penale. Un libro di lettura per giuristi e profani) di von Endter, pubblicato a Norimberga nel 1794. Endter apre la raccolta con «Verbrecher aus Infamie» (Criminale per infamia) di Schiller; egli colloca il racconto accanto a rielaborazioni di atti processuali e si rifà alle storie criminali di Meißner e Müchler.

La peculiarità di gran parte dei testi qui menzionati è che essi collegano la rappresentazione del crimine (come un evento circostanziato) con la cronaca della fase antecedente o successiva al crimine stesso (o con entrambe le fasi)<sup>11</sup>. Occorre dunque indagare a fondo e illustrare come e perché si giungesse alla deviazione dalla “normalità” e al crimine<sup>12</sup>. Bisognava inoltre specificare come la turbativa criminale dell’ordine potesse essere attribuita ad un individuo, reo o rea, e come l’ordine potesse essere ripristinato da un calcolato equilibrio tra colpa e punizione. A questo equilibrio potevano concorrere, nella verbalizzazione di tali scenari d’azione, lo stesso autore pentito (con ammissione della colpa e accettazione della pena) o il caso o l’istanza metafisica del destino.

Le norme di riferimento per illustrare la fase precedente al crimine vengono sviluppate in special modo nell’ambito della filosofia morale, dell’antropologia e della psicologia; della fase successiva al crimine si occupa invece la letteratura popolar-scientifica (con i racconti del Pitaval e le storie criminali).

## II

Nei «Berliner Abendblätter» i comunicati di polizia, e molti altri testi che si riferiscono alla criminalità, si distinguono per la loro stretta pertinenza al fatto e a ciò che ne consegue. I rapporti ufficiali della polizia berlinese, di cui Kleist disponeva in forma di estratto, fanno un resoconto della criminalità in modo «professionale»; essi indirizzano la narrazione allo «stato di fatto». Al contrario nei «Berliner Abendblätter» i brevi rac-

<sup>11</sup> Ivi, 147.

<sup>12</sup> Cfr. Holger Dainat, «Der unglückliche Mörder: Zur Kriminalgeschichte der deutschen Spätaufklärung», in: *ZfdPh* 107 (1988), 517-541; in merito al «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» e a Müchler vedi anche Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (n. 1), 156.



conti e aneddoti, che riguardano criminalità e devianza, sono rivolti all'interesse del lettore per ciò che è curioso, sorprendente, inaudito e straordinario<sup>13</sup>. In questo ambito si tiene conto solo in misura ridotta dell'orizzonte percettivo e interpretativo della filosofia morale, dell'antropologia e della psicologia dell'esperienza e ancor meno della conoscenza del lavoro della polizia e della giustizia penale. Questi tipi di testi che illustrano la criminalità fanno riferimento – a me pare – soprattutto ad azioni spettacolari e al loro potenziale emotivo. Questo interesse sempre prevalente negli «Abendblätter» per l'esibizione dell'accadimento<sup>14</sup> caratterizza lo «sguardo giornalistico» di Kleist sulla criminalità.

Nei commenti del redattore alle notizie dei rapporti di polizia si fa ricorso a concetti chiave della coeva differenziazione fra autentico e avventuroso. «Merkwürdiges und Interessantes» (ciò che è curioso e interessante) (quindi non sensazionale e avventuroso)<sup>15</sup> dovrebbe essere comunicato «in modo esauriente e credibile» (im «ausführlichen und glaubwürdigen Bericht»)<sup>16</sup> e al tempo stesso «divertente» (unterhaltend)<sup>17</sup>. Alla diceria e alla notizia sensazionale gonfiata sarebbero contrapposte cronache attuali e autentiche che derivano la loro autenticità dalla vicinanza del testo all'attività professionale di chi lotta contro il crimine<sup>18</sup>. Perciò si doveva comunicare ai cittadini berlinesi, proprio per i pericoli di vita in una grande città che si stava modernizzando, che la loro sicurezza premeva alle autorità; essi stessi dovevano inoltre contribuire, con informazioni circostanziate o ampliando la propria conoscenza del crimine, a impedire i mi-

---

<sup>13</sup> Per questo tipico atteggiamento del tempo cfr. Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (n. 2), 159 ss. – Ringrazio i promotori del convegno che hanno messo a mia disposizione le loro trascrizioni dei rapporti di polizia. Per il periodo relativo ai «Berliner Abendblätter» ho ricevuto i rapporti dal 1.9 al 31.12.1810 (cfr. BKB 11 [1997], 29-353). Sarebbe anche istruttivo sapere in che misura nei rapporti sia utilizzata la «scienza della polizia» (e il relativo interesse alla statistica come strumento di tecnologie amministrative di politica avanzata).

<sup>14</sup> Per questo aspetto cfr. il contributo di Sibylle Peters in questo volume.

<sup>15</sup> Per l'antitesi cfr. Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (nota 1), 159.

<sup>16</sup> H. v. Kleist, *Brandenburger [1988-1991: Berliner] Ausgabe. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke*, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988 ss.) [= BKA], vol. II/7, *Berliner Abendblätter* 1, 11.

<sup>17</sup> Cfr. BKA II/7, 24.

<sup>18</sup> Ivi., 24 ss.

sfatti o a combatterli<sup>19</sup>. Queste finalità hanno valore tuttavia solo per l'ambito testuale dei rapporti di polizia. Esse giustificano il fatto che i rapporti dell'amministrazione di polizia di Berlino «al Governo di Sua Maestà reale» vengano pubblicati sui «Berliner Abendblätter» – anche se solo in forma di estratti e con l'obiettivo precipuo della loro efficacia pubblica e soprattutto sociopolitica. Alla luce degli estratti dei rapporti pubblicati, la polizia berlinese non appare come organo di sorveglianza e controllo per i cittadini, bensì (formulato in «termini moderni») come socio in un patto di sicurezza a favore del bene comune<sup>20</sup>.

Per una più esatta descrizione delle strategie di scelta si dovrebbero confrontare volta per volta gli estratti degli «Abendblätter» con i rapporti completi, giornalieri e settimanali; inoltre si dovrebbe fare un'analisi del testo e delle relative finalità per tutti rapporti di polizia e determinarne il ruolo nella storia della polizia e degli stati di lingua tedesca; secondo me si dovrebbe fare anche un confronto coi rapporti di altri presidi di polizia. Solo di fronte a questo scenario si possono spiegare in modo più preciso i criteri di selezione per i «Berliner Abendblätter» – sia riguardo alla scelta operata dal capo della polizia von Gruner nel passare le informazioni agli «Abendblätter», sia in considerazione delle modifiche apportate da Kleist sui testi ricevuti. Una ulteriore prospettiva si potrebbe aprire se si indagasse il procedimento più frequente del rilascio di atti processuali e la conseguente rielaborazione per la pubblicazione secondo la tipologia testuale dei «casi criminali», mettendolo a confronto con quanto sopra esposto.

Spesso emerge una differenza importante per la rappresentazione della criminalità nei comunicati di polizia in relazione alla pratica degli atti processuali: in contrasto col caso criminale chiuso, i rapporti di polizia che si susseguono sono caratterizzati da una «situazione aperta» – dalla contingenza rispetto alla struttura che è determinata dalla elaborazione delle *relationes* secondo norme giuridico-legali; prevalgono per così dire i significati sui significati, gli eventi sulla organizzazione (mirata) della storia di un caso. I lettori dei «Berliner Abendblätter» diventano – anche per la loro vicinanza spazio-temporale all'accaduto – «soci con eguali diritti» nella percezione e valutazione della devianza<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Cfr. BKA II/7, 357: «Bene comune e sicurezza pubblica» come finalità – anche nei libri di questo periodo sulla criminalità non si trova alcuna critica alla polizia e alla giustizia, cfr. Schönert, *Kriminalgeschichten (1815-1830) im Spektrum von der «aktenmäßigen Darstellung» bis zur «historisch-romantischen Manier»*, (n. 1), 154, n. 17.

<sup>21</sup> Vedi in proposito Jochen Marquardt, «Der mündige Zeitungsleser. Anmerkungen

## III

Ora, nella parte più dettagliata del mio contributo, concentrerò la mia attenzione sui rapporti di polizia dei «Berliner Abendblätter». Innanzi tutto mi soffermerò brevemente sulla stesura dei rapporti ordinari del presidio di polizia: essi sono firmati dal capo della polizia<sup>22</sup> il quale si basava sui verbali e sulle informazioni dei suoi collaboratori. Si devono distinguere i rapporti giornalieri e i rapporti settimanali di riepilogo.

I verbali giornalieri hanno sostanzialmente le seguenti rubriche: incidenti – crimini – eccessi – arrestati – vendita di cereali e traffici di mercato (in tal caso vengono controllati in particolare pesi e misure e inoltre i prodotti – soprattutto il pane – vengono pesati una seconda volta) – notifica dei viaggiatori in arrivo o in partenza da Berlino e inoltre la rubrica conclusiva «Besonders zu vermerken» (Da notare in modo particolare). Non tutte queste rubriche sono compilate in ogni rapporto giornaliero. Si ritiene che Kleist ricevesse i verbali solo in estratto e che quindi le autorità potessero controllare la quantità e tipo di informazioni da pubblicare (esaminando attentamente i rapporti di polizia si trova anche del materiale che Kleist avrebbe utilizzato molto volentieri). Le banalizzazioni più volte osservate e il definitivo esaurirsi delle stesse informazioni di polizia nel corso della breve storia dei «Berliner Abendblätter»<sup>23</sup> si manifesta nel fatto che prevalgono sempre di più notizie riguardanti incidenti, incendi (ma non incendi dolosi), vagabondaggio, furti e attività di mercato fraudolente (con misure false e pesi inadeguati); è quindi possibile vedere solo l'ordinarietà degli incidenti e della microcriminalità. Al presidio di polizia i verbali giornalieri vengono poi riepilogati in rapporti settimanali, rielaborati e completati. Qui si trovano le seguenti rubriche: (I) Bollettini meteorologici – (II) Livello delle acque della Sprea – (III) Statistica demografica (nascite/morti) e dichiarazioni sullo stato di salute della popolazione – (IV) «Pericolo di fuoco» (incendi) – (V) Crimini – (VI) Eccessi – (VII) Arre-

---

zur Kommunikationsstruktur der *Berliner Abendblätter*», in: «Beiträge zur Kleist-Forschung» (1986), 7-36.

<sup>22</sup> Justus v. Gruner (1777-1820), dal 1809 capo della polizia di Berlino, giunse ai vertici dell'alto commissariato di Prussia come Consigliere Segreto di Stato nel 1811, lasciò il servizio di polizia nel 1812.

<sup>23</sup> Per lo stato di avanzamento della ricerca vedi il commento di Müller-Salget in H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, a cura di Ilse-Marie Barth e al. (Frankfurt am Main 1986 ss.), vol. 3, *Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, a cura di Klaus Müller-Salget (1990), 1093.

stati – (VIII) Prezzi dei cereali e dei generi alimentari – (IX) «Teatro» (Eventi in occasione di pubbliche esibizioni teatrali) – (X) Viaggiatori in arrivo e in partenza da Berlino – (XI) Crediti/prestiti – (XII) Avvenimenti particolari.

Come Kleist procedesse in dettaglio nella redazione dei testi e nelle ulteriori elaborazioni, è descritto nel contributo di Roland Reuß. Qui si introduce soltanto una descrizione generica dei singoli gruppi di testi e della loro successione. Dei testi delle autorità Kleist cambia di norma ben poco. Perciò si dovrebbe prestare particolare attenzione alla selezione dei testi presentati e al loro adattamento per la cronaca. In tal senso concentrerò la mia esposizione su esempi che riguardano il legame fra notizie e racconti e sul complesso di riferimenti a temi e motivi (riferimenti incrociati, anticipazioni o posticipazioni)<sup>24</sup>. In primo luogo esaminerò come viene trattato il caso di incendio di cui si ha una prima notizia in un supplemento al N. 1 dei «Berliner Abendblätter». Negli articoli successivi Kleist drammatizza l'accaduto definendolo “Mordbrennerei” (assassinio incendiario) (*BKA* II/7, 36), e tuttavia non si tratta di omicidio: gli incendi venivano appiccati al fine di approfittare delle opere di spegnimento per compiere furti; su questo si concentrava il ben orchestrato piano delle bande. Nei numeri seguenti degli «Abendblätter» le informazioni vengono date in modo tale che il contesto criminoso si riveli gradualmente come «piano incendiario». La curiosità e l'inquietudine dei lettori vengono alimentate con notizie “sparpagliate” in vari ambiti di pubblico interesse fino a che – con questa «strategia incendiaria dell'informazione» – tutto «va in fiamme» in un «gran fuoco» di insicurezza e paura. Detto in modo meno metaforico e formulato secondo le categorie drammaturgiche: la tensione viene costruita per le tre fasi dell'informazione in modo che la comunicazione informativa possa essere suddivisa in «tre atti».

Primo Atto. L'1.10.1810 si getta uno sguardo agli avvenimenti dei giorni precedenti: incendio a Steglitz, del 28.9., incendio nella Dresdner Straße del 29.9., incendi nel villaggio di Alt-Schönberg del 30.9.; solo l'ultima notizia si chiude con l'ipotesi di «incendio doloso». Si raggiunge così lo stato dell'informazione del giorno della pubblicazione – avvicinandosi in termini spazio-temporali a quanto rendicontato. Il fatto criminoso e la

---

<sup>24</sup> Queste «strutture reticolari» costituiscono un esempio dei molteplici rimandi nell'intero testo dei «Berliner Abendblätter» a cui Michael Rohrwasser, «Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben», in: *Text + Kritik*, Sonderheft «H. v. Kleist» 1993, S. 151-162.

sua “testualizzazione” sono quasi in sincronia: nella notte precedente si sarebbero verificati incendi per altre due volte – nella città di Berlino (nella nuova Königsstraße) e fuori («angeblich» [presumibilmente], così si dice, a Friedrichsfelde). E poi segue una nota drammatica – ricavata dal rapporto di Gruner: mentre si redige il rapporto (alle ore 10), «in diesem Augenblick» (in questo momento), a Lichtenberg starebbe bruciando una casa di contadini (BKA II/7, 12). A ciò si aggiunge l’ulteriore informazione che, fuori dalla giurisdizione della polizia berlinese, ma nel campo visivo del personale di guardia sulle torri della città, sarebbero stati avvistati tre incendi in zone diverse.

All’effetto inquietante di questi rapporti si aggiunge però, nel contempo, la rassicurante notizia – data già da von Gruner – dei primi successi nel lavoro della polizia. Come il capo della polizia si rivolge al suo signore e re, indicando l’efficienza dell’istituzione di cui è responsabile, allo stesso modo Kleist, in veste di redattore, placa l’inquietudine dei suoi lettori aggiungendo un poscritto al testo ufficiale trasmesso dalle autorità: qualora la redazione venisse informata dalla polizia che si è sulle tracce degli incendiari ne sarebbe data immediatamente notizia anche ai lettori<sup>25</sup>.

Secondo Atto. Nel «secondo atto» di questo dramma dell’incendio, nel rapporto di polizia del 2.10.1810, viene rafforzato il sospetto di incendio doloso e vengono forniti i primi indizi sul modo di procedere degli incendiari. Rassicurante è il fatto che grazie alla collaborazione dei cittadini berlinesi (col ritrovamento di una sostanza altamente infiammabile) si è evitato un ulteriore incendio all’angolo fra la Junkerstraße e la Lindenstraße.

Terzo Atto. Il «terzo atto» della politica di informazione dei «Berliner Abendblätter», del 3.10.1810 accresce la minaccia per i cittadini berlinesi e nel contempo attenua l’inquietudine richiamando l’attenzione sull’effettivo lavoro della polizia. Stando al contenuto di una lettera anonima, Berlino avrebbe dovuto, entro breve tempo, essere incendiata in otto punti diversi della città. Tuttavia questa notizia non fa che provocare una maggiore vigilanza da parte della polizia – e la cattura del responsabile, già annunciata due giorni prima (l’1.10), promette per le indagini l’acquisizione di elementi che possano tranquillizzare «il pubblico» (cfr. BKA II/7, 20: «ein für das Publicum beruhigendes Resultat»).

A questo dramma delle informazioni in tre atti con mosse e contro mosse, notizie inquietanti e rassicuranti, segue ora un «epilogo» suddiviso

---

<sup>25</sup> Per il rapporto fra notizia inquietante e notizia tranquillizzante, fra episodio criminale e successi della polizia vedi anche BKA II/7, 96 ss. e 102.

in tre parti fino a che la domenica interrompe la pubblicazione giornaliera degli «Abendblätter». Il 4.10.1810 la voce diffusa da un disertore e – secondo la quale avrebbe affermato di «essersi imbattuto in una banda di incendiari» (*BKA* II/7, 24) – si rivela un’invenzione; la notizia di una crescente minaccia viene allora lasciata in sospeso. Il giorno dopo, il 5.10.1810, gli «Abendblätter» riportano nella rubrica «Tagesbegebenheiten» (fatti del giorno) un seguito sull’incendio dell’1.10. a Lichtenberg: la notizia di un furto che avrebbe impedito il trasposto di un mezzo di spegnimento.

La terza parte dell’epilogo del 6.10.1810 presenta le caratteristiche di una farsa e racchiude però, contemporaneamente, del tutto incidentalmente, una informazione importante: l’arrestato, già citato più volte in precedenza, sarebbe accusato dell’incendio omicida e si chiamerebbe Schwarz (il suo vero nome è però – così si saprà più tardi – Horst). Al centro della notizia è la voce secondo cui il sospettato si sarebbe impiccato in prigione; un insegnante propone di mostrare a pagamento il cadavere dell’ormai innocuo bandito e di devolvere il ricavato a coloro che hanno subito danni nell’incendio di Schönberg.

Con l’inizio della nuova settimana, l’8.10.1810 in un supplemento al N. 7 nella rubrica «Polizeiliche Tages-Mittheilungen» (comunicati giornalieri di polizia), la precedente strategia dell’informazione, che rievoca gli eventi in forma così drammatica, si alterna alla *narratio* di un narratore che sa molte cose: egli è in possesso – come il capo della polizia – di informazioni che riguardano sia le circostanze concomitanti l’indagine di polizia sul «Delinquent Schwarz» che i risultati delle indagini sulla «Mordbrenner-Bande» (banda degli incendiari; *BKA* II/7, 41). Ora vien fatto un resoconto di tipo esplicativo sul modo di procedere della banda di malviventi – così come avveniva nelle numerose pubblicazioni intorno al 1800 (si pensi alla cronaca di Abel su Friedrich Schwan e i suoi complici del 1787, alle pubblicazioni riguardanti il processo Schinderhannes sul «Frankfurter-Staats-Distretto» del 1802 o alle «Aktenmäßige Geschichten der Räuberbanden» di Pfister del 1812 (Storie conformi agli atti riguardanti le bande di criminali). La pericolosità delle bande incendiarie e criminali ben organizzate è sottolineata con forza, anche se, con la cattura del presunto Schwarz, la loro attività si ritiene interrotta – soprattutto perché il lavoro della polizia da sempre maggiori successi.

In una appendice a questa esauriente cronaca, Kleist pubblica ulteriori informazioni sulla “masnada” di incendiari, ladri e criminali (*BKA* II/7, 42); tuttavia queste notizie di grande effetto sul pubblico Kleist non le ha

affatto ricevute da von Gruner<sup>26</sup>. Il fitto intreccio di notizie sull'incendio doloso dentro e fuori Berlino si allenta: ora seguono soltanto informazioni sparse – per lo più senza l'autorità dei rapporti di polizia. La prima postilla viene pubblicata il giorno seguente, il 9.10.1810, nella rubrica «Stadt-Gerücht» (dicerie della città) e si riferisce alla moglie del malvivente Louise – una delle avventurose figure femminili che nelle cronache sulle bande, da Schwan a Schinderhannes, rivestivano un ruolo particolare. Si trattava, in questo caso, di Christine Delitz che fu condannata al rogo insieme a Horst (alias Schwarz) a Berlino nel 1813.

Il 15.10.1810 non si parla più dell'incendiario Schwarz ma di Horst, il quale non riconosceva un sospettato quale membro della banda. Il 20.10.1810 i lettori degli «Abendblätter» apprendono che alcuni collaboratori della polizia berlinese stavano indagando fuori città e avevano fatto portare in prigione a Berlino un «presunto complice» di Horst con la sua compagna (BKA II/7, 96 ss.). L'edizione successiva del 22.10.1810 confermava il sospetto: Horst aveva identificato l'uomo. Il 27.10.1810, nella rubrica «Miscellen» si richiama ancora una volta l'attenzione su presunti incendi dolosi e nuove azioni degli incendiari (BKA II/7, 127).

Con queste informazioni sparse si interrompe la cronaca sulla cosiddetta «Banda degli assassini incendiari»<sup>27</sup>, a questo caso ci si riallaccia solo con mutate prospettive nel secondo trimestre dei «Berliner Abendblätter» (BKA II/8, «Berliner Abendblätter 2», 34 ss.). Nel breve racconto di un caso criminale che ha meno pretese di attualità e di aderenza all'accaduto e che è improntato al lieto fine. Al tribunale penale di Rouen nel 1808 era stata inflitta la pena di morte ad un uomo che – così dice il titolo – si era reso colpevole di un «inaudito assassinio incendiario» e che appiccava fuochi con un marchingegno di sua invenzione.

Nelle successive edizioni degli «Abendblätter» il caso straordinario «pericolo di incendi organizzati» lascia il posto a notizie sulle minacce ordinarie della micro-criminalità e delle truffe<sup>28</sup>; furto e furfanteria appaiono così

---

<sup>26</sup> Si ritiene che la duplice menzione del Consigliere Segreto di Stato per il commercio Pauli in relazione alla storia del cane rabbioso – BKA II/7, 45 – abbia indotto lo stesso ad intervenire presso Gruner per attenuare il tono spettacolare dell'informazione; cfr. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, vol. 3, 1203.

<sup>27</sup> Tuttavia il tema degli incendi dolosi ricorre sempre nei testi narrativi degli «Abendblätter», cfr. fra gli altri «Das Bettelweib von Locarno» (La mendicante di Locarno) (BKA II/7, 51-54).

<sup>28</sup> La consueta rubrica dei rapporti ufficiali di polizia su “eccessi”, risse, altre prepotenze, somme di denaro guadagnate in modo immorale e con la prostituzione, non viene

tipici reati degli appartenenti ai ceti inferiori soprattutto servitori e domestici. Un pericolo per l'incolumità personale e per l'integrità fisica, tipico per quel periodo a Berlino, era certamente rappresentato dall'incremento del traffico e dalla velocità delle carrozze. A questo riguardo Kleist ha evidentemente ricevuto le informazioni dai comunicati ufficiali. Vittime degli incidenti, causati da disattenzione o da eccessiva velocità, sono sia adulti che bambini. In questi casi preserverebbero – così si afferma nella relazione – attenzione e prestazioni di soccorso dei cittadini berlinesi alle vittime di tali incidenti che – come un secolo più tardi gli incidenti d'auto – appaiono come un tributo alla modernizzazione dei trasporti. Viene segnalato quando medici o soldati, casualmente presenti sul luogo dell'incidente, si prendono cura delle vittime dell'incidente o le soccorrono.

Tali azioni, che la polizia giudica esemplari, Kleist le mette invece in dubbio con un ironico ampliamento della notizia di un incidente. Nella settima edizione del 8.10.1810 si racconta che un lavoratore, «il cui nome non era ancora noto» («dessen Name noch nicht angezeigt ist» [BKA II/7, 40]), era stato investito dal cocchiere di un medico, il Professor Grapengiesser, e che tuttavia non sussisteva per lui alcun pericolo di vita. Alla fine della settimana, nel numero del 13.10.1810, viene poi fatto il nome della vittima dell'incidente – Beyer si chiama la persona investita – e si forniscono informazioni sulla visita medica effettuata alla Charité cui avrebbe assistito – così viene spiegato – l'autore stesso dell'articolo («Charité-Vorfall», BKA II/7, 63). Ne risultò, così dice la cronaca, che il lavoratore in 14 anni era già stato investito per ben quattro volte dai cocchieri di un medico e aveva subito delle mutilazioni. Le condizioni fisiche di chi era stato più volte vittima di incidenti sono descritte in modo grottesco, i suoi racconti delle ripetute mutilazioni subite divertono per la loro spassosità persino gli altri pazienti in fin di vita. Con un battuta finale così conclude il «cronista»: le condizioni dell'uomo investito migliorerebbero grazie alle cure mediche prestate alla Charité, ma se Beyer per le strade di Berlino si guardasse dai medici potrebbe vivere ancora a lungo<sup>29</sup>.

Ciò che in questo (modo di) riportare l'informazione di polizia si caratterizza come strategia del ridicolo, trova riscontro nelle disposizioni del materiale spesso eterogeneo delle «Polizeiliche Tages-Mittheilungen» (co-

---

perciò trasmessa a Kleist, perché con adeguate misure di polizia, l'eccesso si verificava più raramente degli episodi di criminalità.

<sup>29</sup> Il racconto ironicamente accentuato e totalmente inventato viene attribuito a Kleist.



municati giornalieri di polizia). Solo dalla conoscenza dello stile dispositivo e della prospettiva simultanea della lirica espressionista della metropoli nello stile di Alfred Lichtenstein o Jakob van Hoddis, diviene chiaro il contesto comico-grottesco: le «Polizeiliche Tages-Mittheilungen» del 18.10.1810 possono servire da esempio<sup>30</sup>:

Ein Kaufmanns-Lehrling hat sich, nachdem er auf den Namen seines Prinzipals in einem andern Comtoir 100 Thlr. aufgenommen, heimlich aus dessen Dienst entfernt.

Eine Tagelöhnerfrau hat bei einer Wittwe durch Eröffnung eines Vorhänge-Schlusses verschiedene Wäsche gestohlen.

Auf dem Neuen Markt ist einem fremden Obsthändler ein abgenutztes Gemäß zernichtet, und ein ungestempeltes mit Einziehung der gesetzlichen Strafe von 2 Thlr. in Beschlag genommen.

Ein Weinhändler ist gestern früh in seinem Keller erhenkt gefunden. (BKA II/7, 86).

L'apprendista di un commerciante, dopo aver preso a prestito 100 talleri in un altro emporio a nome del padrone, si è allontanato furtivamente dal suo servizio.

Una domestica a giornata ha rubato diversa biancheria in casa di una vedova forzando un lucchetto.

Al mercato nuovo ad un commerciante di frutta forestiero è stato distrutto un peso consumato e requisito uno non bollato con ingiunzione dell'ammenda di due talleri prevista per legge.

Un commerciante di vini è stato trovato impiccato ieri mattina nella sua cantina.

Pressappoco così il rapporto di polizia di Kleist potrebbe dirsi «straniato in senso espressionistico»:

---

<sup>30</sup> Cfr. anche BKA II/7, 35 ss. oppure 111 ss. Kleist prende le informazioni dai rapporti di polizia del 17 e (per l'ultima notizia) del 18.10.1810; i nomi sono resi anonimi. Oltre all'eterogeneità di contenuto dei rapporti di polizia, bisogna considerare anche l'esemplare eterogeneità delle singole edizioni dei «Berliner Abendblätter». Essa tuttavia, nelle successive pubblicazioni dei «Berliner Abendblätter», evolve in una struttura reticolare (anche se non molto serrata) col ripetersi di rubriche, temi, motivi e persone o tipi. – Vedi in questo volume il contributo di Peter Staengle che richiama l'attenzione sulla differenza fra modi di percepire e recepire del lettore contemporaneo degli «Abendblätter» e la percezione scientifico-letteraria degli «Abendblätter» come «macrotesto».

Berliner Oktober

Ein junger Mensch betrügt mit List den reichen Herrn,  
die Frau des Arbeitsmanns zieht Linnen aus erbroch'nem Schrank,  
der Polizist zerschlägt ein falsches Maß dem Markt,  
im Keller seines Weins erhenkt sich der Patron.

Ottobre berlinese

Un giovanotto imbrogliava con astuzia il suo ricco padrone,  
da un armadio scassinato prende biancheria la moglie del lavoratore,  
il poliziotto manda in pezzi al mercato un peso falso,  
nella propria cantina si impicca il proprietario.

Il “montaggio” di Kleist delle notizie preconfezionate della polizia rammenta anche per questo la struttura della lirica espressionista, perché solo i dati di fatto vengono fissati, le circostanze personali e la motivazione di chi agisce non hanno invece alcun ruolo; questo non è di competenza della polizia, ma del tribunale. Soltanto nel caso dei suicidi, frequentemente riportati, si comunica in modo laconico quale possa essere stata la causa di tale «devianza» (per esempio malinconia, depressione o problemi finanziari).

Solo poche volte Kleist segue i casi criminali riportati fino al dibattimento in tribunale e alla condanna, seguendo in tal modo l'esempio delle storie di casi giudiziari che, dalla fine del XVIII secolo, godevano di grande interesse presso il pubblico nelle raccolte per giuristi e profani. A tali eccezioni appartiene la notizia dell'ulano che aveva ucciso a colpi di pistola il soldato che doveva arrestarlo. Alla scarna notizia apparsa sul supplemento al foglio N. 14 segue, sul 33 del 7.11.1810 – quindi tre settimane più tardi – il drammatico resoconto del fatto accaduto in relazione all'annuncio dell'esecuzione capitale<sup>31</sup>. Per volere del re non si era indugiato nel pronunciare la sentenza e il crimine contro la legge e l'ordine militare era stato espiato mediante il terribile supplizio della ruota<sup>32</sup>.

Un altro tipo di elaborazione di notizie contenute nei rapporti di polizia è rappresentato dall'ampliamento della notizia in un racconto che mette in rilievo l'aneddoto. L'esempio tipico, a tal proposito, è dato dal

<sup>31</sup> Cfr. BKA II/7, 171.

<sup>32</sup> Vedi in proposito anche il contributo di Roland Reuß in questo volume. – Confrontando testo originale e «Berliner Abendblätter» risulta che Kleist non lascia il soldato semplicemente “giacere” nel suo sangue, ma ve lo fa “nuotare”, mentre del testo del rapporto di polizia sorprendentemente non accoglie ciò che appare così «Kleistiano»: «con un secondo colpo gli fracassò il cranio cosicché ne schizzò fuori il cervello».

racconto breve che si trova nella rubrica «Tagesbegebenheiten» (avvenimenti del giorno) già nel secondo numero del 2.10.1810. Il rapporto di polizia del 30.9.1810 aveva riferito un certo Brietz, che, durante un temporale, aveva cercato riparo sotto un albero ed era stato colpito dal fulmine. Kleist – qualsiasi sia la fonte della notizia – completa l'informazione asserendo che il comportamento insolente dell'uomo nei confronti di un ufficiale, il capitano von Bürger, aveva salvato a questi la vita, avendolo Brietz cacciato dal riparo dell'albero che aveva scelto per sé (cfr. *BKA* II/7, 16)<sup>33</sup>.

A questi riscontri d'effetto, alla fine del 1810, si contrappongono le «comunicazioni giornaliera della polizia», che si riferiscono alle annotazioni ufficiali, lasciando grande spazio al fatto accaduto (si confronti ad esempio *BKA* II/7, 260 ss.; 292, continuazione 308; 340). Si tratta in questo caso di un semplice ampliamento dell'informazione, non tuttavia di una particolare organizzazione formale o di una accentuazione tematica della notizia. Viste nel complesso, criminalità e devianza trovano posto nelle diverse rubriche e coordinazioni delle «Polizei-Rapport» (rapporto di polizia) e «Polizeiliche Tages-Mittheilungen», «Tragische Vorfälle» (fatti tragici), «Tagesbegebenheiten» (avvenimenti del giorno), «Gerüchte» (dicerie), «Stadt-Gerüchte» (dicerie della città), «Miscellen» (miscellanee), «Anekdoten» (aneddoti), «Geschichten» (storie) e – raramente – nel «Bulletin der öffentlichen Blätter» (bollettino dei fogli pubblici).

Il 25.10.1811 apparve l'ultima pubblicazione dei comunicati della polizia; nel secondo trimestre dei «Berliner Abendblätter» essi risultavano spostati dalla fine del giornale al suo inizio. Così il progetto di Kleist di una cronaca che fosse vicina all'accaduto in termini di spazio e di tempo, il suo tentativo di una testualizzazione «moderna» e attuale di fatti di criminalità e devianza era fallito. La rappresentazione di questi temi segue poi esclusivamente i modelli che si svilupparono sul finire del XVIII secolo: in direzione di ciò che è strano e sensazionale, inaudito e prodigioso. Essa risponde in tal modo ad interessi dei lettori formati ancor prima di «progetti informativi chiarificanti» come nel caso del «Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen in der Natur, der Kunst und

---

<sup>33</sup> Cfr. il contributo di Marianne Schuller in questo volume. Per il genere dell'aneddoto negli «Abendblätter» cfr. Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum «Phöbus», zur «Germania» und zu den «Abendblättern»* (Stuttgart 1983), 264-281. Un ulteriore esempio, che merita una discussione più accurata, è il testo «Böses Gewissen», (Cattiva coscienza, *BKA* II/8, 290 s.).

im Menschenleben» (Museo del meraviglioso ovvero rivista dello straordinario nella natura, nell'arte e nella vita dell'uomo)<sup>34</sup> che Kleist aveva utilizzato insieme ad altre fonti.

Nella elaborazione di originali tratti da altre pubblicazioni, che vengono utilizzate nel secondo trimestre degli «Abendblätter» principalmente per l'ambito tematico di «criminalità e devianza», emergono ancora risoluzioni e impostazioni di Kleist degne di nota – per esempio nel breve racconto sullo straordinario «Mutterliebe» (amore materno) che conduce ad un “duello” fra uomo e bestia (*BKA* II/8, 39): una madre alla quale un cane rabbioso aveva ucciso i bambini, si vendica sull'animale avvinghiandosi ad esso e strangolandolo, nel far questo però stramazza al suolo e – dilaniata dai morsi – muore di rabbia canina.

Anche il reiterato interesse di Kleist per la rappresentazione del suicidio di due amanti potrebbe spiegarsi come esperimento giornalistico-letterario ad anticipazione del suo stesso gesto (*BKA* II/7, 202, nella rubrica «Miscellen» e *BKA* II/8, 28 s., sotto il titolo «Mord aus Liebe» [Omicidio per amore]). Altre elaborazioni di soggetti sconosciuti (secondo i criteri di ciò che è strano, inaudito e prodigioso<sup>35</sup>) seguono forme di organizzazione tradizionali – pressappoco come «Das weibliche Ungeheuer» (Il mostro muliebre; *BKA* II/8, 168-170), «Gauernerstreich» (Brutto tiro, *BKA* II/8, 229 s., e inoltre «Gaueneri» [Furfanteria]; ivi, 265 e 270 s.) o «Räuber-geschichte» (Storia di briganti; *BKA* II/8, 125 s.). Come ulteriore variante nella panorama dei generi di grande impatto sul pubblico si utilizza la storia di fantasmi o il racconto dell'apparizione di uno spettro (per esempio «Geistererscheinung», *BKA* II/8, 317-319, 326-328, 332 s.)<sup>36</sup>.

Concludendo: nel senso di una mancata o fallita possibilità di “modernizzare” un progetto giornalistico in cui la «sfera pubblica» potesse essere messa al corrente del fenomeno della criminalità, si può solo lamentare il fatto che il progetto di Kleist dei «Berliner Abendblätter», intorno al 1810, non sia riuscito ad imporsi. Solo trent'anni più tardi infatti (1842 e oltre) Julius Eduard Hitzig e Willibald Alexis con il loro «Neuer Pitaval» riuscirono ad affermare come pubblicazione di successo un'impresa progettata in tutt'altro modo. L'ironia del “destino letterario” volle che Hitzig, il quale alla fine del 1810 era entrato in attrito con Kleist per via dei «Berli-

<sup>34</sup> Fu pubblicato tra il 1803 e il 1815 da Johann Adam Bergk e Friedrich Gotthelf Baumgärtner.

<sup>35</sup> Vedi in proposito Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, (n. 33), 284 ss.

<sup>36</sup> Cfr. con le storie di fantasmi e coi racconti paurosi e raccapriccianti, ivi, 284.

ner *Abendblätter*», avesse successo con l'idea di narrare casi criminali risolti (molte volte in una prospettiva distanziata in senso spaziale e temporale)<sup>37</sup>; idea che Kleist, pur coi vantaggi che ne sarebbero derivati per i «*Berliner Abendblätter*», aveva rifiutato e sostituito con «attualità» e «presenza sul luogo dell'accaduto».

---

<sup>37</sup> Per la collaborazione fra Kleist e Hitzig vedi il recente studio di Nikolaus Dorsch, *Julius Eduard Hitzig. Literarisches Patriarchat und bürgerliche Karriere. Eine dokumentarische Biographie zwischen Literatur, Buchhandel und Gericht der Jahre 1780-1815* (Frankfurt am Main, Bern, New York 1994).



Sibylle Peters

*I «Berliner Abendblätter» come “agencement”: calcolare con il caso*

*Hallucinating Kleist*

Mancherlei Rücksichten bestimmen mich, mit diesem Blatt, [...] aus der Masse anonymer Institute herauszutreten. Demnach bleibt der Zweck desselben zwar, in der ersten Instanz, Unterhaltung aller Stände des Volks; in der zweiten aber ist er, nach allen erdenklichen Richtungen, Beförderung der Nationalsache überhaupt: und mit meinem verbindlichsten Dank an den unbekanntem Herrn Mitarbeiter, der, in dem nächstfolgenden Aufsatz, zuerst ein gründliches Gespräch darüber einging, unterschreibe ich mich,

\*der Herausgeber der Abendblätter,\*  
Heinrich von Kleist<sup>1</sup>

Alcune considerazioni mi determinano ad uscire, con questo giornale [...], dalla massa delle anonime istituzioni. Pertanto il suo scopo rimane in prima istanza quello di intrattenere tutti le classi della popolazione; in seconda istanza rimane però quello di promuovere in generale la causa nazionale in tutte le direzioni possibili, e, con il mio sincero ringraziamento allo sconosciuto Signor Collaboratore che nel seguente saggio ha affrontato per primo un discorso approfondito su questo argomento, mi sottoscrivo,

\*il direttore degli Abendblätter\*,  
Heinrich von Kleist.

Kleist si confessa, si scopre, tratteggia nero su bianco una meta e uno scopo. Il primo ritrovamento della firma «Heinrich von Kleist» nella diciannovesima edizione dei «Berliner Abendblätter» potrebbe alimentare di

---

<sup>1</sup> H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner*] *Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988 ss.) [= *BKA*], vol. II/7, *Berliner Abendblätter* 1 (1997), 98.

bel nuovo speranze nutrite segretamente: le curiose manovre diversive dei testi strettamente letterari di Kleist, che sembrano nascondere un'aspirazione di contenuto proprio nella dinamica di un'eccessiva urgenza e chiarezza, potrebbero finalmente concludersi.

Colei che leggeva i «Berliner Abendblätter» (come d'altra parte tutte le lettrici di oggi sue compagne di lotta), lottando per capire, lottando con l'orso, giungeva sempre più ad afferrare simulazioni e immagini, con cui i testi la ingannavano sul significato di cui si dovrebbe parlare e scrivere. «Kleist» per lei non era più già da tempo il nome di un personaggio storico, bensì era divenuto cifra di quella figura dell'illusione, nome per designare un abbaglio che provoca un'osservazione troppo diretta della fonte di luce. È come se Kleist, in veste di direttore dei «Berliner Abendblätter», abbandonasse l'ambito dell'arte e la lettrice si trovasse infine ancora di fronte ad una persona con intenzioni e desideri ben precisi.

Ma leggiamo più attentamente l'annuncio citato. Un autore, che resta anonimo, ha inviato un testo che Kleist, la redazione, ha letto. Nell'annuncio della redazione quel testo sembra rispecchiare in un certo senso proprio ciò che il direttore Kleist vuole ed auspica: Kleist si scopre, si fa riconoscere come direttore, per poter rinviare per pertinenza con il suo assunto programmatico ad un'altra persona, ad uno sconosciuto, che è presente solo in un testo – scoprirsi non avrebbe senso perché non si istituisce un collegamento dell'intenzione con la persona. Costituirebbe un impegno di lettura troppo gravoso rivolgere contro se stessi questa confessione?

Da molto tempo è incontestabile il fatto che la scrittura dei «Berliner Abendblätter» prende la via della sua referenza passando sempre attraverso ciò che non è scritto. Quantomeno, fra noi e le intenzioni del responsabile dei «Berliner Abendblätter» si tende un fitto intreccio fatto di reticenze di carattere politico-sociale, di repressioni da parte delle istituzioni preposte alla censura e di dettagli sconosciuti che alludono al contesto regionale. È dunque probabile che l'autore ignoto cui Kleist si riferisce rimanga anonimo proprio per questo motivo, per dare in tal modo a Kleist l'opportunità di creare la figura letteraria di una confessione che tuttavia è ancora solo parziale. Anzi probabilmente si può determinare il nome dello sconosciuto e il motivo del suo anonimato per mezzo della ricerca storica<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. il contributo di Heinz Dieter Kittsteiner in questo volume.



Anziiché leggere solo ciò che è scritto, si dovrebbe dunque districare anche l'intreccio di reticenze e contesti in cui si trovano i «Berliner Abendblätter». Se pur con questa intenzione si tirano però certi fili, come sempre accade, anche questo fitto intreccio anziché dipanarsi si trasforma in una trama ancora più fine la cui forma, nella sua estraneità, ritorna improvvisamente ad essere familiare ovvero kleistiana. Questo avviene di per sé ogni volta che si controllano da subito solo quelle referenze in cui la redazione ha un ruolo, che sono dunque in linea con quella confessione di cui si diceva. Nell'undicesimo numero si trova la descrizione di un'utile invenzione (evidentemente escogitata da Kleist) ovvero la posta-bomba (*Bombenpost*) con cui sarebbe possibile trasmettere importanti notizie molto più in fretta tramite cannoni che tramite posta o messaggeri a cavallo<sup>3</sup>. Alcune edizioni più tardi la lettera di un lettore, anche questa simulata da Kleist, replica a questa pubblicazione richiamando l'attenzione sul fatto che il contenuto della maggior parte delle lettere non richiederebbe affatto una spedizione di tal genere – una lettera che reca la firma un po' paradossale di “L'Anonimo”<sup>4</sup>. È la redazione, dunque ancora Kleist, che prende le distanze dal contenuto dell'ultima lettera nel modo seguente:

Persiflage und Ironie sollen uns, in dem Bestreben, das Heil des menschlichen Geschlechts, soviel als auf unserem Wege liegt, zu befördern, nicht irre machen.<sup>5</sup>

Canzonature e ironie, nel nostro sforzo di promuovere, ove possibile, il benessere del genere umano, non debbono confonderci.

Ciò che confonde qui è soprattutto il fatto che Kleist – come solo e unico autore dell'intera disputa sulla posta bomba – indicando scopi sublimi – simili a quelli che vengono formulati nella confessione prima solo citata e alcune edizioni più tardi resa pubblica – conduca apertamente il suo gioco; allo stesso modo confonde forse la formulazione «ove possibile» («soviel als auf unserem Wege liegt»): la salute del genere umano è dunque una sorta di autostoppista che si prende a bordo per un tratto di strada verso un'altra meta?

<sup>3</sup> Cfr. *BKA* II/7, 58 s.

<sup>4</sup> «Schreiben eines Berliner Einwohners an den Herausgeber der Abendblätter», 14. Blatt del 16. 10. (*BKA* II/7, 72 s., qui 73).

<sup>5</sup> *BKA* II/7, 73. Per la traduzione italiana: H. v. Kleist, *Sul teatro di marionette. Aneddoti e saggi*, a cura di Giorgio Cusatelli; trad. di Ervino Pocar (Parma 1986) [= *Pocar*], 72.

La stessa formula dell'auto – commento si trova come tutti sanno anche nella nota redazionale riguardante la spedizione simulata da Kleist dell'«Allerneuester Erziehungsplan» (Nuovissimo progetto educativo)<sup>6</sup>. Queste manovre complicate non sono affatto marginali – gli stessi rapporti di polizia ne sono interessati, rapporti che secondo quanto comunicato dalla redazione nel numero 4 dovevano servire a «rettificare i racconti, spesso completamente travisati, di fatti ed eventi realmente accaduti» («die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete Thatsachen und Ereignisse zu berichtigen»)<sup>7</sup> per evitare di seminare il panico fra le abitanti di Berlino. Da un lato Kleist coi numerosi aneddoti pubblicati sui «Berliner Abendblätter» si oppone in modo programmatico all'esigenza della redazione di rettificare «i racconti travisati», dall'altro lato però persino gli stessi rapporti di polizia testimoniano la onnipresenza di una trasfigurazione letteraria dell'elemento fattuale: un annuncio riportato nell'ottavo numero descrive infatti nello stile lapidario, quasi divertito dell'inevitabile, proprio una situazione di panico venutasi a creare in seguito a voci e supposizioni, cosa che doveva essere evitata appunto con la pubblicazione dei rapporti di polizia. Vi si descrive quali devastazioni, per mano di persone che si erano lasciate prendere dal panico, abbia provocato fra gli animali domestici di molti villaggi il solo ritrovamento di un cane randagio che forse mordeva, ma forse no, che forse aveva la rabbia e forse invece no – questo, come è chiaro già nel comunicato, non si può di fatto comunicare, ma si può solamente supporre e con conseguenze disastrose<sup>8</sup>.

Quanto più da vicino seguo la traccia di queste intertestualità, tanto più esse sembrano moltiplicarsi. Vedo dei fantasmi? Forse, ma ciò che si avvicina con passo pesante attraverso il folto del bosco – attraverso l'oscurità del giardino notturno in cui ho sperato di incontrare il mio innamorato – è proprio un orso, veramente un orso. Esso appare nel numero 5 dei «Berliner Abendblätter» in un testo dedicato al libro di Mme. de Stael sui tedeschi. Qui si dice:

[W]ir werden behandelt werden, wie es einem jungen, gesunden, mitunter etwas schwärmerischen, oder störrigen, oder stummen, oder ungeschickten Liebhaber gebührt, den eine solche Dame in die Welt einzuführen würdigt; kurz, wie der Bär im Park der Madame Stael.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Cfr. *BKA* II/7, 128 s. 133, s. 138, s. 177-179 e 182-185.

<sup>7</sup> *BKA* II/7, 24.

<sup>8</sup> Cfr. *BKA* II/7, 45.

<sup>9</sup> *BKA* II/7, 27.

Verremo trattati come si conviene ad un amante giovane, sano, talvolta un po' esaltato, o ostinato o muto o goffo che una tale signora ha ritenuto degno di introdurre nel mondo; in breve, come l'orso nel parco di Mme de Stael.

Questo testo è firmato “A. M.”, cioè le iniziali di Adam Müller. Tuttavia traspare sin troppo come riflessa in uno specchio la nota scena della «Hermannsschlacht» (Battaglia di Arminio), ed è fin troppo probabile che sia stato Kleist, in un modo o nell'altro, a “liberare quell'orso” (ted. “den Bären aufgebunden hat”), a “darcela a bere”, insomma.

In questo rinnovato incontro con l'orso non posso definitivamente più fidarmi della scrittura dei «Berliner Abendblätter», della referenzialità diretta del progetto giornalistico, non posso più fidarmi di quelle iniziali e firme autografe e ancor meno di “Heinrich von Kleist”. L'incontro con l'orso sta forse ad indicare uno stretto legame di terrore e fascino – così si può infatti descrivere in altre parole ciò che la lettrice prova di fronte a questa finale finta kleistiana quale appaiono ora i «Berliner Abendblätter». Sorprendentemente, la referenza di questa cifra non si rivolge più ora ad una costellazione in un universo letterario, ma colpisce una sensazione che nasce da una lettura più attenta dei «Berliner Abendblätter». Al posto della costellazione letteraria dell'incontro orribile e affascinante si inserisce qui, grazie alla lettrice, un avvenimento nella ricezione. La lettrice stessa non incontra in questa figura Kleist il direttore del giornale come si aspetta in un primo momento, bensì “Kleist”; come lettrice, e quindi come elemento costitutivo del progetto dei «Berliner Abendblätter», essa viene coinvolta in quella figura dell'illusione a mezzo della trasparenza, in quella figura dell'oscurità a mezzo della chiarezza che porta il nome di Kleist. La differenza fra i «Berliner Abendblätter» e i testi dei racconti e drammi, il trucco che rende possibile questo incontro immaginario, e che produce il mio coinvolgimento nella figura, consiste nel fatto che Kleist (quale poi?) in-sceni questo personaggio nei «Berliner Abendblätter» mentre calca egli stesso la scena: un'ultima illusione a mezzo della chiarezza si costituisce proprio per il fatto che i «Berliner Abendblätter» si relazionano in modo apparentemente stabile ad una realtà sociale, le firme autografe si riferiscono a persone reali che sono parte di un continuum storico, di un racconto storico che collega l'autore Kleist alla lettrice di oggi dei «Berliner Abendblätter», senza che Kleist, in quanto attore e sostenitore delle proprie intenzioni, possa in tal modo venire rintracciato in questo racconto. Leggendo i «Berliner Abendblätter» non si riesce in fondo né a fissare i testi nei loro rapporti con la realtà socio culturale, né a ritrovare in loro un

riferimento stabile tra intenzione e espressione. Questo hanno in comune i «Berliner Abendblätter» con i testi strettamente letterari di Kleist. L'esperienza del lettore si forma tuttavia in questo caso in modo tanto più turbolento quanto più una tale comprensione e fissaggio dei testi e loro reciproci riferimenti vengono continuamente proposti dallo status del giornale. Il movimento della mancanza trascina così formalmente intenzione e referenza alla realtà nella sua dinamica e governa così la sua turbolenza per mezzo di queste figure. La scrittura e la lettura dei «Berliner Abendblätter» sembrano essere affette dal dinamismo di quello che dev'essere scritto e quello che dev'essere letto anziché esserne padrone.

Forse è proprio questa turbolenza l'elemento costitutivo della posizione ermafrodita dei «Berliner Abendblätter», fra esperimento artistico-performativo e progetto giornalistico. Come si può descrivere, che vocabolario potrebbe corrispondere a questa situazione limite fra trasfigurazione letteraria e realtà?

#### *Fatto e dato di fatto, atto e attualità.*

Da qui in poi inizia una nuova ricerca. Il primo incontro che abbiamo illustrato con i «Berliner Abendblätter», è avvenuto (forse senza riflettervi) lungo una linea di confine che separa una comprensione di tipo giornalistico della realtà, da una di tipo estetico, una linea di confine che è in relazione con altri dualismi come per esempio col dualismo fra finalità socio-politica e trasposizione letteraria, protesta ed espressione artistica, e forse anche col dualismo esistente fra il guadagnarsi da vivere e il senso della vita stessa. Con lo sguardo puntato su questi confini sorgeva la speranza di incontrare una volta Kleist al di là di essi. Invece le corrispettive linee di confine si confondono. E questa confusione non si può sistemare abbandonando ogni speranza di incontrare Heinrich von Kleist come personaggio storico e collocando i «Berliner Abendblätter» solo nell'ambito artistico. In luogo di ciò vorrei allontanarmi un po' da questo vortice e riformulare la mia domanda: forse, ma questo si può solo intuire, il confine fra arte e realtà, finzione letteraria e fatto – confine che nella sua forma attuale appare come chiaramente paradigmatico per discriminare fra comprensione di tipo giornalistico ed estetico alla “realtà” – si nutre proprio di quella turbolenza che in modo così evidente infuria nei «Berliner Abendblätter», quindi proprio agli albori del giornalismo moderno. Ciò che filtra sempre da sotto questo confine non sarebbe dunque tanto un ampliamento romantizzante ed estetizzante di questo confine quanto la dinamica della sua propria autopoiesi.

La ricerca di una descrizione di questa turbolenza, che possa servire ad organizzare i «Berliner Abendblätter» anche nel loro confluire tra testi letterari e altri, potrebbe partire da una relazione che si può già osservare nei vocaboli stessi di “dato di fatto” (Thatsache) e “attualità” (Aktualität). Questi concetti definiscono attributi essenziali che caratterizzano oggi la prassi giornalistica: l'importanza del dato di fatto, della fattualità richiede una cronaca obbiettiva; attualità indica un ordine di rilevanza che collega temporalità ad efficacia. Entrambe sono dichiaratamente un obiettivo nei «Berliner Abendblätter» ed entrambe indicano oggi la stabilità della referenza rispetto a un rilevante dato di fatto, referenza per il cui tramite si legittima la prassi giornalistica.

Una strana dissonanza riguardo alla stabilità di questa referenza si coglie però se si recuperano le etimologie dei vocaboli. Fatto e atto, fare e agire organizzano queste parole. Collegando fatto a cosa si verifica un curioso movimento contrario: una cosa, così si dovrebbe ritenere, è ciò che si trova, ciò in cui ci si imbatte, il fatto, l'agire (quindi intervento e trasformazione) appare invece come il suo contrario<sup>10</sup>. La stessa cosa vale per l'attualità: essa si riferisce al tempo, ad una successione temporale di passato, presente e futuro, quindi al trascorrere stesso del tempo. Nell'atto dell'attualità l'attività si collega dunque con ciò che si deve sopportare prima del resto, con ciò che già accade sempre e comunque.

Fattualità (*Tatsächlichkeit*), il rapporto soggetto-oggetto da un lato e l'ordine temporale dall'altro fungono come di consueto da sistema di coordinate all'interno del quale si compie il fare, l'agire. Nel legame che all'interno di questo sistema fatto e atto realizzano nel dato di fatto e nella attualità, quelli che sembrano gli assi portanti coesistono invece con l'agire che può riferirsi a loro. Attività e passività divengono qui, all'origine dell'ordine dal quale sono governate, indistinguibili. Scrive Lessing sulla parola *Tatsache* (dato di fatto):

das wörtlein thatsache ist noch so jung. ich weis mich der zeit ganz wohl zu erinnern, da es noch in niemands munde war. aber aus wesen munde oder feder es zuerst gekommen, das weiß ich nicht,

---

<sup>10</sup> La parola “Tatsache” nasce all'inizio del XVIII sec. come traduzione del prestito “matter of fact”, diviene però d'uso corrente straordinariamente in fretta, non solo nella sinonimia “Tatsächlichkeit”/“Faktizität” ma anche nel contesto “Tat”/“Tun” – in special modo nel contesto dello sviluppo di una «Filosofia del fatto». «Die Welt ist Sache der That. Sie ist Thatsache» (Il mondo è oggetto del fatto. Esso è il dato di fatto), scrive Pestalozzi (cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* “= Grimm”, (33 voll.), Faks. della I ed. del 1935. München 1984, vol. 21; cfr. alla voce *Thatsache*, p. 322).

noch wenger weisz ich, wie es gekommen sein mag, dasz dieses neue wörtlein ganz wider das gewöhnliche schicksal neuer wörter in kurzer zeit ein so gewaltiges glück gemacht hat; noch wodurch es eine so allgemeine aufnahme verdient hat, da man in gewissen Schriften kein blatt umschlagen kann, ohne auf eine thatsache zu stoßen.

la parolina *Thatsache* è ancora così giovane che ho ancora un distinto ricordo del tempo in cui essa non era ancora sulla bocca di nessuno, ma dalla bocca di chi o dalla penna di chi essa sia venuta per la prima volta, questo non lo so e ancor meno so come possa essere accaduto che questa nuova parolina, contrariamente al consueto destino delle nuove parole, abbia avuto in breve tempo una così grande fortuna, né per mezzo di cosa essa abbia guadagnato una così generale accoglienza che in certi scritti non si può voltar pagina senza inappare in *Thatsache*.<sup>11</sup>

La giovinezza e la rapida affermazione della parola *Tatsache* lascia supporre che il gioco di attività e passività che in essa si sviluppa (oggi soltanto una celata dissonanza) intorno al 1810 fosse ancora attivo. Anche la parola attualità, nella sfumatura di significato in cui noi oggi la conosciamo, venne presa a prestito dal francese (*actuel*) intorno al 1800 e solo con lo sviluppo di una nuova teoria della storia nel corso del XIX secolo divenne concettualmente pensabile. In poche parole, in questo modo, viene ripreso in modo nuovo il pensiero che risale ad Aristotele ed alla Scolastica e che colloca una costellazione presente di realtà nella contesto di una totalità del divenire. Questo contesto viene tra l'altro garantito dall'insieme di attualità e potenzialità – attualità è in esso una forma del presente, che in quanto sviluppo di una potenzialità supera il presente stesso costituendo in tal modo l'esperienza del divenire<sup>12</sup>. In merito all'importanza di atto e fatto in questo contesto si tende un'intera rete di riferimenti all'interno dei «Berliner Abendblätter»: il testo «Von der Überlegung» (Della riflessione)<sup>13</sup> corrisponde così a «Brief eines Malers an seinen Sohn» (Lettera di un pittore a suo figlio)<sup>14</sup>, ai «Fragmente aus den Papie-

<sup>11</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften* (13 voll.), a cura di K. Lachmann, Berlin, 1838-40, vol. 11, p. 645.

<sup>12</sup> Cfr. la «Metafisica» di Aristotele, IX libro e la «Summa Teologica» di Tommaso d'Aquino. Nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel il problema del divenire, concettualizzato dapprima da Aristotele in un contesto di attualità/potenzialità, viene spinto al centro della riflessione filosofica.

<sup>13</sup> *BKA* II/7, 301 s.

<sup>14</sup> *BKA* II/7, 102 s.

ren eines Zuschauers am Tage» (Frammenti di un testimone di giorno)<sup>15</sup>, all'epigramma «Gut und Schlecht» (Bene e male)<sup>16</sup> e a molti altri testi. In questo modo nei testi di Kleist il fatto, la performance viene continuamente rivalutata rispetto alla riflessione, alla considerazione, alla meditazione, alla riservatezza. Fra la rivalutazione del fatto, della performance, che in questa rete di riferimenti viene trasportata all'interno dei «Berliner Abendblätter», e l'esigenza giornalistica di fattualità e attualità si può dunque stabilire un legame che possa avvicinarci ad una descrizione di quella curiosa performance quale appare l'edizione stessa dei «Berliner Abendblätter»? La risposta a questa domanda richiede un'ulteriore piccola digressione.

### *Il calcolo con il caso*

Riferimento al dato di fatto e attualità diventano esigenze nei «Berliner Abendblätter» in un momento storico in cui (se confidiamo un attimo nell'idea di un *continuum* storico ed ideologico) la fede nel fatto, nella possibilità in teoricamente illimitata dell'intervento umano, mostra già sul nascere le prime incrinature. In queste incrinature balena una parentela fra il rapporto di attività e passività che abbiamo illustrato e la teoria del bello di Kant, così gravida di conseguenze, che ora vorrei illustrare molto brevemente. Le critiche di Kant della ragion pura e della ragion pratica, in cui egli interroga da un lato le condizioni che rendono possibile la conoscenza e dall'altro quelle che rendono possibile l'agire morale e razionale, avevano portato a questo risultato: i modi di procedere della ragione, per assicurare un'unità sensata del soggetto pensante ed agente, devono necessariamente trascendere i confini della certezza teorico-conoscitiva. Il soggetto umano può recuperare il senso del suo agire, sia nel campo della conoscenza che nel campo dell'agire sociale, solo rinunciando all'ultima certezza ovvero a questo senso. Con la sua estetica, Kant sembra indicare una via d'uscita da questo dilemma che oggi si può spiegare come dissolvenza dei concetti di autopoiesi e mimesi: nel bello si apre uno spazio in cui il soggetto, in un esercizio armonico e libero delle sue facoltà, può fare esperienza della propria unità come della propria natura cioè anche dell'*analogon* investito di senso rispetto alla natura esteriore. Questo spazio si apre appunto in modo tale che il soggetto in questo esercizio non concettualizza questa esperienza dell'unità e quindi in sostanza non la domina come cosa che gli

---

<sup>15</sup> BKA II/7, 150 s.

<sup>16</sup> BKA II/7, 291; probabilmente l'autore è Friedrich Gottlob Wetzel.

appartiene. L'esperienza dell'unità armoniosa, del senso, accade, benché Kant non faccia dipendere il soggetto da null'altro di esterno. Questo gli riesce facendo coincidere completamente affezione di sé e affezione per mezzo di un altro nel raddoppiamento del concetto di natura: l'esperienza della sua unità il soggetto la fa come qualcosa che egli non può dominare, creare, concettualizzare; egli tuttavia concettualizza solo nel proprio agire, un agire che è perciò finalizzato senza dover avere un fine. La passività nell'esperienza del senso esiste solo sulla base di un esercizio delle facoltà soggettive. L'agire ponderato e mirato, come concetto, si basa d'ora in poi, nella speranza di un senso, su un'altra modalità dell'agire che deve rinunciare alla pianificazione e alla riflessione rendendo in tal modo possibile uno stato di affezione.

Nella formulazione di Kant del concetto di genio diviene ancora più chiaro quale nuova economia del fatto diventi così virulenta: nella produzione geniale il soggetto deve agire senza riflettere concettualmente sulla meta e sullo scopo del suo agire. Si crea così in questa attività l'occasione di una passività in cui «l'arte bella è un'imitazione di cui la natura dà la regola per via del genio»<sup>17</sup>. Il genio fa una anticipazione di carattere operativo, egli nel suo agire si mette nella posizione di colui che subisce, di colui che riceve e domina così nell'opera d'arte ciò che non si può dominare – questo è quantomeno il piano. A partire da questo ragionamento, che nel caso di Kant è ancora di tipo critico-analitico, si sviluppa nell'evoluzione teoretica successiva un calcolo con ciò che non è calcolabile, che accade inaspettatamente, un calcolo col caso. Con la ricezione del saggio di Schiller *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* e l'ulteriore evoluzione di Kant, questo calcolo inizia veramente la sua corsa trionfale<sup>18</sup>. Già qui esso esula dal ambito dell'arte in senso stretto e diviene principio antropologico che deve trovare applicazione in tutti i processi produttivi dell'uomo. L'arte ovvero la produzione artistica, rimane tuttavia ampiamente il modello di un tale concetto di fatto e produzione che è in linea di principio un concetto estetico: il fare pre-riflessivo apre uno spazio in cui la natura esterna e la natura del soggetto come unità di pensiero e azione possono rivelarsi e delinearci. L'attività nascosta della duplice natura si può vedere nell'opera d'arte, in fondo anche in quell'opera d'arte in cui la comunità

<sup>17</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 49.

<sup>18</sup> Cfr. fra l'altro Manfred Frank, *Einführung in die Frühromantische Aesthetik. Vorlesungen* (Frankfurt am Main 1989), 104-136.



umana viene stilizzata nell'immagine dello Stato. In quale costellazione ritroviamo questa strategia della performance estetica in Kleist?

Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. [...] Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten, und erforsche, in einer verwickelten Streitsache, den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen sein möchte. Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären.<sup>19</sup>

Quando vuoi sapere qualcosa e non riesci a trovarla con la meditazione, ti consiglio, mio caro, assennato amico, di parlarne col primo conoscente nel quale ti imbatti. [...] Spesso sto seduto alla mia scrivania, in ufficio, davanti ad un mucchio di pratiche, e in una causa complicata vado cercando sotto quale aspetto la si potrebbe giudicare. Allora guardo di solito la luce, cioè il punto più chiaro, nello sforzo, in cui versa tutto l'essere mio, di arrivare alla chiarezza.

Muovendo da allusioni a Cartesio e dalla fede razionalista nella universale raffigurabilità e trasparenza, il testo di Kleist «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» riflette una crisi nel processo di produzione e conoscenza. La sua proposta di un superamento di questa crisi sembra in questo delineare per il momento esattamente il modello raffigurato dell'attivo/passivo rivelarsi di un'attività (naturale) nascosta:

Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. [...] weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», cit. da H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di Helmut Sembdner, 2 voll. (München, 1977), II 319 ss.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 319 ss.

Ed ecco, quando ne parlo con mia sorella che lavora seduta dietro di me, vengo a sapere ciò che non avrei forse ottenuto con ore e ore di meditazione. [...] Ma siccome ho una pallida idea che da lontano pur si collega con quello che cerco, ecco che, purché io parta risolutamente da qui, l'animo, mentre il discorso procede, nella necessità di trovare al principio anche una fine, porta quell'idea confusa alla perfetta chiarezza, di maniera che, con mio stupore, il conoscimento si compie col periodo.

Diversamente da quanto il titolo lasci supporre, questo testo non è tuttavia in primo luogo un'analisi, una deduzione o una descrizione che si va delineando, ma è un'indicazione, un'istruzione. Questo carattere della istruzione – un'istruzione che riguarda il calcolo con ciò che accade – apre la strada ad una complicazione radical-pragmatica del modello descritto. L'istruzione dice in breve quanto segue: se agendo giungi ad un punto critico, poniti allora attivamente in una condizione in cui tu sei passivo, in cui subisci qualcosa – la privazione della sorella, una minaccia di morte e in questo contesto passivo tu diverrai nuovamente produttivo. Attività e passività si superano l'una con l'altra aggressivamente. Ciò che capita (al soggetto) viene ora deliberatamente ricercato per innescare il processo della autorizzazione di sé che produce unità nell'agire del soggetto e può così porre al principio una fine – *può*, non *deve* come mostrano altri esempi presi dal stesso testo.

Contrariamente alla prima supposizione, il carattere sempre più esplicito della istruzione non aumenta la certezza del calcolo con ciò che accade, bensì (nel suo funzionare) lo mette nuovamente a rischio: a partire dall'istruzione diviene chiaro che la passività è fatta, che essa è prodotta attivamente e così scompare in essa quel momento in cui qualcosa potrebbe accadere – il calcolo col caso come tale deve nascondersi per funzionare. Se diventa visibile allora il pericolo che risiede nell'esporsi del soggetto all'altro (per es. alla natura), il rischio (della inutilità), che si corre nella mancanza di scopo, tende ad azzerarsi ovvero deve essere sostituito con un altro rischio reale, vale a dire quello di rischiare il proprio corpo e la propria vita. Mentre Kleist designa il calcolo come tale e lo sfrutta per dare istruzioni in merito alla produzione di senso, il superamento di attività e passività all'interno del calcolo non si rivela più come incontro con la natura carico di significati mitologici al di dentro e al di fuori il soggetto. Il calcolo diventa invece una combinazione sperimentale del pericolo, quasi elettrica, la quale viene ricercata allo scopo di ottenere una produttiva autorizzazione di senso, che però può condurre parimenti alla distru-

zione di colui che agisce; il suo stato come soggetto viene in tal modo messo parimenti a rischio. Se il calcolo con il caso viene definito come tale, come avviene nel testo «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» allora si può riconoscere come un incerto calcolo che si fa con la violenza.

Questo calcolo con la violenza inizia nel preciso istante in cui l'io del testo abbandona la sua scrivania. Alla scrittura, come organizzazione di ciò che viene rappresentato, subentra qui il dialogo come un'azione in un superamento di attività e passività.

*I «Berliner Abendblätter» come “agencement”*

A partire da Kant si sviluppa un calcolo con il caso che prescrive un'azione che precede la riflessione, in cui ciò che accade può trovare spazio. Anche il testo «Von der Überlegung. (Eine Paradoxe)» (Della riflessione. (Un paradosso)), apparso sugli «Abendblätter» il 7.12.1810<sup>21</sup> rappresenta e allo stesso tempo spiega questo calcolo con il caso. Questo avviene in forma micrologica già nella prima frase del discorso inserito nel testo:

Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher  
\*nach,\* als \*vor\* der That.<sup>22</sup>

La riflessione, sappi, trova il suo momento opportuno piuttosto  
\*dopo\* che \*prima\* del fatto.

L'introduzione di quel «wisse» (sappi) appare però decisamente in contrasto con l'asserzione della frase stessa. Analoghi movimenti governano il testo per intero: per quanto riguarda il contenuto si riflette su detto calcolo nella misura in cui viene argomentato che, il senso di un fatto e di un avvenimento da esso causato si può trovare molto più facilmente a posteriori mentre un'azione ponderata ovvero consapevolmente mirata molto spesso fallisce, facendo così apparire impossibile un'unità di pensiero e di azione che invece a posteriori si può realizzare così facilmente.

La rappresentazione di questo stato di cose può apparire in sé abbastanza paradossale, essa viene tuttavia ulteriormente superata dalla paradossalità stessa del testo. Evidentemente questo stato di cose è stato dapprima a sua volta oggetto di una riflessione e precisamente di una rifles-

---

<sup>21</sup> BKA II/7, 301 ss.

<sup>22</sup> Ibid., 301.

sione che un giorno futuro avrà come conseguenza un fatto: l'io del testo vuol dare al proprio figlio un consiglio opportuno quando questi un giorno dovesse andare soldato. Anche in questo testo si trova dunque un passaggio del discorso dallo scritto all'orale che tuttavia nella sua fase di preparazione viene messo per iscritto, quindi è pianificato e quindi destinato a fallire come azione. La riflessione sul rapporto tra fatto e riflessione nel testo «Von der Überlegung» avviene evidentemente prima del fatto e quindi, se si segue la riflessione stessa contenuta nel testo, consegna l'intero progetto al fallimento – una contraddizione per mezzo della autoreferenzialità, cui il sottotitolo «Eine Paradoxe» sembra far riferimento. Ed è proprio questa contraddizione per mezzo della autoreferenzialità che affligge e scuote il calcolo con il caso sinora descritto non appena esso diventa istruzione all'azione, uno scuotimento che già governa il testo «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» e che nel testo «Von der Überlegung» si intensifica ulteriormente e come tale diventa visibile: il dualismo di una riflessione fissata nell'ordine della rappresentazione da un lato e di una performance radical-pragmatica dall'altro viene coinvolto in una dinamica catastrofica nella autoreferenzialità con cui il testo si prende gioco della propria testualità inserendo appunto l'orale nello scritto.

Mentre l'elogio del fare e della performance si fa riconoscere al tempo stesso anche come riflessione fissata nella rappresentazione, la riflessione rivolge specularmente l'attenzione anche su ciò che di performativo vi è nella formazione del testo stesso «Von der Überlegung» che dal canto suo fu scritto e pubblicato – e precisamente sui «Berliner Abendblätter», un quotidiano che come tale mette fortemente in primo piano l'elemento performativo nella formazione di testi. Mentre il testo indirizza lo sguardo anche sull'elemento performativo della riflessione e dello scritto – e cioè proprio sul rovescio del paradossale fallimento di ogni strategia della performance divenuta dominabile nella rappresentazione – Kleist non cessa in un certo senso di scuotere alle fondamenta il semplice calcolo del caso (così come è stato presentato in precedenza) né di esporlo nella sua calcolabilità, nella sua autoreferenzialità. Per quanto egli non esponga il calcolo alla sua paradossalità bensì utilizzi la stessa per convertire il calcolo da una forma semplice in una forma più complessa, si evidenzia una differenza fra la paralisi (che può essere provocata dal fallimento del calcolo con il caso) e quel furore di indecidibilità in cui sempre si impigliano i procedimenti kleistiani.

Ancora una volta: la riflessione sul momento opportuno per la rifles-

sione dopo il fatto cui deve seguire la messa in pratica di un consiglio, contraddice se stessa. Questa contraddizione non viene tuttavia solo descritta da Kleist e dominata nel linguaggio, bensì viene esposta a chiare lettere e inscenata in modo performativo – fino a che la performance della formazione del testo «Von der Überlegung» non appare essa stessa sulla scena. Questo inscenare la paradossalità della riflessione sul rapporto fra riflessione e fatto è così già di per sé una performance, un fatto che precede il testo «Von der Überlegung» nel suo momento referenziale già in sé paradossale.

Riflessione e fatto, scrivere e agire finiscono così in un vortice che li rende indistinguibili e che tuttavia non annulla completamente le loro differenze, cosicché la conseguenza non è una stasi ma una accelerazione del cambiamento: il calcolo viene definito come tale e la sua paradossalità messa in evidenza. Anziché subire un arresto, esso riceve piuttosto una conferma, sconfinamento e accelerazione insieme, tanto che la riflessione inizialmente nascosta (che mette in moto il calcolo come tale e che cerca di dominarne il movimento) diviene a sua volta riconoscibile come performance, come fatto e viene così colpita dalla violenza del caso. L’affermazione del calcolo avviene così a scapito del suo controllo, senza che tuttavia si rinunci alla figura del controllo – anzi essa diviene il motore della dinamica con cui il semplice calcolo si trasforma nella sua forma più complessa. Situazione paradigmatica di questo calcolo sconfinato non è il fare intuitivo – che non deve dar conto di sé – bensì il fare un progetto allo scopo di innescare una dinamica del suo fallimento. L’autoreferenzialità diviene una doppia autoreferenzialità che non si collega solo al polo della riflessione, bensì in modo chiasmico anche al fatto e diviene così performativa nel senso preciso del termine. In questo modo Kleist sostituisce organicità, come modello classico-romantico della produzione estetica, con elettricità: non si tratta più di creare un clima adatto alla crescita di un seme nascosto, ma di costruire una tensione che conduca a continue cariche e scariche elettriche come viene descritto per esempio anche nel testo «Allerneuester Erziehungsplan»<sup>23</sup>.

Mathieu Carrière descrive lo sconfinato calcolo del caso, questa strategia dell’elemento performativo divenuta catastrofica, come *agencement*<sup>24</sup>. In francese *agencement* significa inoltre drappeggio. Vorrei utilizzare questa parola per i «Berliner Abendblätter», spostandola in direzione di quella ur-

<sup>23</sup> Cfr. *BKA* II/7, 128 s., 133 s., 138 s., 177-179 e 182-185.

<sup>24</sup> Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges. Kleist* (Frankfurt am Main 1981).

genza performativa di ciò che viene rappresentato, così come l'ho descritta temporaneamente a proposito del testo «Von der Überlegung». In francese *agencement* non significa sostituzione della rappresentazione col fatto, bensì forzatura dell'elemento performativo della rappresentazione nel labile legame che ogni agire razionale per essere tale deve stabilire con la performance della costruzione di senso – una forzatura che per questo rapporto fra azione e senso diventa una catastrofe. Nel saggio di Carrière su Kleist l'*agencement* manda in corto circuito la biografia e i testi di Kleist.

Scrive Carrière:

«[Non si dà alcun] progetto, che potrebbe totalizzare la produzione artistica in un'opera». Un piano, un progetto, è per Kleist un meccanismo astratto; non è immagine della creazione, ma regola per passare da un *agencement*, ad un altro. Il piano è una formula, un progetto, la cui esecuzione non è affatto così importante e certamente non è la sua esatta immagine. La cosa importante è avere una formula di trasferimento, sempre una nuova. In Goethe il piano coincideva con la realizzazione, l'uno è modello dell'altra. In Kleist il progetto non ha tanto a che vedere con ciò che è pianificato: generare con la sua compagna una razza superiore o escogitare un piano per avvelenare Napoleone sono progetti che non portano né al matrimonio né all'assassinio politico, provocano però la produzione di lettere d'amore o lo inducono a declamare poesie sul campo di battaglia, a svolgere attività di spionaggio per conto dell'Austria o a scrivere un pezzo. Un piano consente di intraprendere qualcosa di nuovo.<sup>25</sup>

Come appare dunque di fronte a questo scenario il progetto di pubblicare un giornale? Non è chiaramente una forma radicalizzata di quel corto circuito che trova la sua «forma» nell'*agencement*? L'*agencement* sarebbe dunque la “forma” di una attualità e di una fattualità dei «Berliner Abendblätter»?

Già in altri punti precedenti dell'analisi sin qui tentata si sarebbe verificata la possibilità di definire i «Berliner Abendblätter» come «allmähliche Verfertigung der Gedanken», progressivo definirsi dei pensieri, dei testi nel pubblicarli e di vedere i «Berliner Abendblätter» come attuazione nel proprio tipo di produzione delle finalità descritte nel testo «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden». Questo però avrebbe potuto evocare l'impressione che i «Berliner Abendblätter» fossero la trasposizione nella sua forma semplice del calcolo di cui si è detto che di

<sup>25</sup> Ivi, 28 ss.

conseguenza fossero progettati e diretti dietro le quinte da Kleist nel suo duplice ruolo di direttore del giornale e di anonimo e quindi fossero in certa misura «inscenati» nel senso classico del termine.

Invece dovrebbe divenire chiaro che l'*agencement* dei «Berliner Abendblätter» deriva proprio dal fatto che Kleist stesso calca la scena e quindi in scena detto calcolo illimitato.

Le circostanze “elettriche” in cui ha luogo la produzione dei «Berliner Abendblätter» hanno tuttavia molto in comune con quelle descritte nel testo «Die allmähliche Verfertigung»: qui ci sono destinatari come Iffland, Gruner e altri rappresentanti del potere – destinatari che sono dotati un potere di controllo – che può indurre tanto alla balbuzie quanto ad una espressione convulsa del linguaggio, che devono venire tanto attaccati quanto sedotti. Scrivere in queste circostanze è agire, un agire in presenza del pericolo. Ogni impulso all'azione d'altra parte può e deve tradursi in produzione di testo, una produzione che già nella sua organizzazione formale è sotto pressione, sotto la pressione del tempo – la fine del periodo di produzione incombe su chi scrive incessantemente, ogni giorno. Se si intendono i «Berliner Abendblätter» in questo senso come *agencement* allora si può capire che le difficili condizioni irte di ostacoli che hanno accompagnato la loro pubblicazione non si devono solo deplorare, molto probabilmente esse hanno contribuito alla fine dei «Berliner Abendblätter» sicuramente però anche alla loro pubblicazione giornaliera<sup>26</sup>.

Inoltre si trova forse qui un modo per rispondere alla domanda solo apparentemente banale sul perché i «Berliner Abendblätter» siano usciti ogni giorno, una risposta quindi che riguarda il carattere della loro attualità. Neanche uno dei tipi di testi apparsi sui «Berliner Abendblätter» richiede la pubblicazione giornaliera, al contrario. Essa si rende invece necessaria forse proprio per il legame che lega i vocaboli dell'attualità ad una strategia catastrofica dell'elemento performativo. Un legame che nel contempo evidenzia l'elemento mancante fra i due significati di attualità: tra quella attualità che nel contesto filosofico indica la manifestazione nel presente del singolo atto del divenire e dell'agire di un contesto nascosto e

---

<sup>26</sup> La tesi che vede i «Berliner Abendblätter» in questo senso come *agencement* si forma soprattutto in considerazione delle edizioni del primo trimestre. Verso la fine dell'anno 1810/11 si moltiplicano i segnali che indicano che il progetto dei «Berliner Abendblätter» fallirà; a giudicare dalle lettere Kleist sembra dedicare immediatamente più attenzione al confronto con le autorità su questo argomento che all'organizzazione del giornale stesso.

quella attualità che nel contesto giornalistico odierno corrisponde all'espressione diffusa di vicinanza temporale.

### *Le guerre dell'“agence-ment”*

Il discorso dei «Berliner Abendblätter» come *agence-ment* non fa di Kleist un autore-Dio o un artista della performance del progetto giornalistico e del mondo in esso rappresentato e non dichiara “arte” i «Berliner Abendblätter». In certo qual modo invece è proprio l'*agence-ment*, che con la sua urgenza, con la sua forzatura di quella strategia dell'elemento performativo che trova il suo modello nella produzione artistica, rende tendenzialmente impossibile l'arte come modello di costituzione di senso. Mentre l'arte nel seguito della terza critica di Kant diviene un nuovo modello di senso di performance produttiva, essa, nella posizione egemonica che questo modello occupa nello sviluppo teorico intorno al 1800, è espressione paradigmatica di un rapporto controllato con il calcolo del caso. L'illimitata affermazione di Kleist di questo calcolo, l'elettrizzazione, il furore della autoreferenzialità chiasmica di fatto e senso sopra descritta si rivolge così anche contro il poeta come la figura illusoria di un controllo mite e non violento del calcolo che rimane quindi nascosto. Come abbiamo detto: anche l'*agence-ment* opera con la figura del controllo, che fa progetti, annuncia scopi e mete; – nei «Berliner Abendblätter» questa è la figura della redazione. Questo comporta tuttavia o proprio per questo una perdita di controllo, che si può forse vedere nella parola in-scenare, se la si legge come tentativo di dominare una situazione e al tempo stesso di entrarvi, con cui la figura del controllo verrebbe dominata a sua volta dall'elemento scenico del calcolo. Questa forma della perdita di controllo collega i testi letterari di Kleist col progetto dei «Berliner Abendblätter» nella sua performance malgrado le diverse situazioni del quadro referenziale. L'*agence-ment* è con questo anche la trasposizione di un esperimento narrativo con il caso – una narrativa sperimentale – nel genere di produzione stessa di testi, la cui referenza conseguentemente mira ad una realtà di vita che include l'autore stesso come personaggio sulla scena del calcolo<sup>27</sup>. L'*agence-*

<sup>27</sup> Addurre argomenti finalizzati al sostegno di questa tesi esula da questo contributo. Inoltre si dovrebbero da un lato comprendere le strategie narrative dei racconti di Kleist in riferimento al ruolo del caso, dall'altro ci si dovrebbe occupare in modo approfondito delle intertestualità all'interno dei «Berliner Abendblätter», che si estendono anche a testi non letterari e a testi di altri autori, e delle circostanze in cui essi si sviluppano (ossia i rapporti Iffland-Kleist e Kleist-Governo) per rendere in tal modo riconoscibili le



*ment* sarebbe dunque l'esatto capovolgimento di quel movimento in cui l'arte, in una estetizzazione globale, supera i suoi confini e si offre come elemento risanatore di tutti gli altri possibili processi produttivi. In questo capovolgimento l'*agencement* conduce una guerra su più fronti: si rivolta contro il tentativo di utilizzare la paradossalità come motore dell'intero sistema<sup>28</sup>, e contro il fatto di trarre la conclusione dell'ascesi dalla paradossalità del calcolo una volta riconosciutala, contro il tentativo quindi di rinunciare alla figura del controllo e di rendersi così tragicamente colpevole per sempre<sup>29</sup>.

Soprattutto però l'*agencement* dichiara guerra a coloro che fanno apparire il calcolo con il caso come mite processo naturale nascondendone la struttura paradossale<sup>30</sup>. Una traccia di questa terza battaglia si trova tra l'altro nel testo di Kleist «Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten» (Veracità inverosimili), apparso sui «Berliner Abendblätter» del 10.1.1811<sup>31</sup>, di cui vorrei citare in modo un po' più completo la terza parte:

«Die dritte Geschichte», fuhr der Officier fort, «trug sich zu, im Freiheitskriege der Niederländer, bei der Belagerung von Antwerpen durch den Herzog von Parma. Der Herzog hatte die Schelde, vermittelst einer Schiffsbrücke, gesperrt, und die Antwerpner arbeiteten ihrerseits, unter Anleitung eines geschickten Italiensers, daran, dieselbe durch Brander, die sie gegen die Brücke losließen, in die Luft zu sprengen. In dem Augenblick, meine Herren, da die Fahrzeuge die Schelde herab, gegen die Brücke, anschwimmen, steht, das merken Sie wohl, ein Fahnenjunker, auf dem linken Ufer der Schelde, dicht neben dem Herzog von Parma; jetzt, verstehen Sie, jetzt geschieht die Explosion: und der Junker, Haut und Haar, sammt Fahne und Gepäck, und ohne daß ihm das Mindeste auf dieser Reise zuge-

---

“scene” in cui Kleist agisce, che cerca cioè di controllare. Di questa argomentazione differenziata mi sto occupando nella mia dissertazione.

<sup>28</sup> Questo viene rievocato contestualmente nei «Berliner Abendblätter» fra l'altro nella disputa circa i «Fragmente aus den Papieren eines Zuschauers am Tage»; cfr. *BKA* II/7, 150 s., 272-274 e 277-279.

<sup>29</sup> Questo si può tematizzare per esempio in base alla finta lettera di un predicatore riguardo alla lotteria; cfr. *BKA* II/7, 105.

<sup>30</sup> Nel contesto di questo contributo non è possibile tematizzare in quale misura Kleist abbia fatto torto all'estetica classico-romantica. Si può tuttavia supporre che il suo difficile rapporto con quest'epoca sia stato influenzato anche dalla sua controversia con Iffland.

<sup>31</sup> *BKA* II/8, *Berliner Abendblätter* 2 (1997), 42-46.

stoßen, steht auf dem rechten. Und die Schelde ist hier, wie Sie wissen werden, einen kleinen Kanonenschuß breit».<sup>32</sup>

«La terza storia» continuò l'ufficiale, «si svolse nella guerra che gli olandesi combatterono per la loro libertà, all'assedio di Anversa da parte del Duca di Parma. Questi aveva sbarrato la Schelda mediante un ponte di barche e gli abitanti di Anversa, sotto la direzione di un esperto italiano, si davano da fare a loro volta per farlo saltare in aria con barilotti che lanciavano contro il ponte. Nel momento, signori miei, in cui i navigli giù per la Schelda si avvicinavano al ponte, un aspirante ufficiale sta, notate bene, sulla riva destra del fiume nell'immediata vicinanza del Duca di Parma; ora, vedete, ora avviene l'esplosione e l'aspirante, da capo a piedi, con la bandiera e l'equipaggiamento, senza aver riportato alcun danno durante il trasferimento, sta sulla riva destra. E lì la Schelda, come sapete, ha la larghezza di un breve tiro di cannone».

In questo aneddoto si parla dapprima di un ponte che non è propriamente un ponte, bensì è fatto di barche che sono legate le une alle altre. In lontananza vi si associa forse un altro ponte che parimenti non è propriamente un ponte, bensì una serpe e che tuttavia assicura un legame tra il mondo della veglia e quello del sogno<sup>33</sup>. Il ponte nell'aneddoto di guerra di Kleist non procura alcun legame, è solo il particolare di uno stato d'assedio, o meglio: uno sbarramento contro il quale si possono spingere altre barche cariche di esplosivo per distruggerlo. La carica esplose nel momento dell'impatto con l'ostacolo – delle barche distruggono dunque, autodistruggendosi, un ponte che è fatto anch'esso di barche e che in fondo non è un ponte. E nell'esplosione succede ciò che era del tutto improbabile – il raggiungimento dell'altra sponda avviene proprio con la distruzione calcolata del ponte; un'assurda conquista, poiché, «notate bene», è il cadetto con la bandiera del Duca di Parma che compie questo salto mortale, senza subire alcun danno. Il legame è sbarramento e distruzione, l'esplosione innesca la casualità che fa accadere qualcosa, un territorio nuovo e non occupato, il cadetto con la bandiera che viene catapultato in aria e cade; – questo sono le strategie catastrofiche dell'*agement* in guerra contro l'arte, arte della guerra compresa, come dominio di ciò che accade.

<sup>32</sup> Ivi, 45sg.; trad. it. *Pocar*, 57 s.

<sup>33</sup> Cfr. il «Märchen» di Goethe nelle *Unterhaltungen deutscher Angewanderten*.

Der Dichter betritt das Traumreich dann, wenn sich die Menge der Krieger in eine Brücke verwandelt hat. Ein allzu maßloses Begehren verschließt dies Reich des Traumes.<sup>34</sup>

Il poeta entra nel regno dei sogni quando la moltitudine dei guerrieri si è mutata in un ponte. Un desiderio troppo smisurato preclude l'accesso a questo regno del sogno.

Anche da questa istruzione di Goethe sull'ingresso nel regno dei sogni si può capire il dominio poetico del calcolo del caso: il poeta scatena il caos di una battaglia in un'economia in cui egli trattiene quella parte del suo sapere che gli assicura che in determinato concorso di circostanze lo scontro fra opposti può mutarsi e viene mutato improvvisamente nell'immagine del ponte. Entrare nel mondo dei sogni è impossibile; per il poeta è però necessario desiderare l'impossibile, purché tuttavia egli ancora domini l'economia del calcolo, quel gioco cioè in cui caso e necessità possono andare in corto circuito. Kleist, invece, in «Unwarhscheinliche Wahrhaftigkeiten» fa dell'evento (che lui nello stesso testo definisce come inadatto alla poesia) l'oggetto della sua produzione letteraria per i «Berliner Abendblätter», e precisamente proprio ricorrendo alle finalità dei «classici»:

«Herr Hauptmann!» riefen die Andern lachend: «Herr Hauptmann!» – Sie wollten wenigstens die Quelle dieser abendtheuerlichen Geschichte, die er für wahr ausgab, wissen.

«Lassen Sie ihn», sprach ein Mitglied der Gesellschaft; «die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verf. bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Factum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genöthigt sei, dasselbe aufzunehmen».<sup>35</sup>

«Signor Capitano!» chiamarono gli altri ridendo. «Signor Capitano!» Desideravano sapere almeno la fonte di quella storia avventurosa che egli spacciava per vera.

«Lasciatelo!» commentò un socio; «la storia è narrata nell'appendice alla *Storia della defezione dei Paesi Bassi uniti* di Schiller; e l'autore avverte espressamente che un poeta non può servirsi di questo fatto, lo

<sup>34</sup> Citato da Carrière, *Für eine literatur des Krieges*, (n. 25), 25.

<sup>35</sup> BKA II/8, 45 s.

storiografo invece è obbligato ad accoglierlo a causa dell'accettabilità delle fonti e concordanza delle testimonianze».

Il narratore dell'aneddoto, l'ufficiale, tace la sua fonte. L'affermazione «Lasciatelo!» sembra inoltre alludere al fatto che Schiller, col suo commento riguardo all'aneddoto<sup>36</sup> che Kleist ha simulato, non sia persona gradita al narratore. Così Kleist con l'*agencement* dei «Berliner Abendblätter» fa saltare forse anche quel ponte che lo legava alla “poesia tedesca” e al suo uso argomentativo spingendo appunto scialuppe infuocate contro quel ponte che assicura il legame con l'estetico mondo del sogno e che è anche espressione della presunta certezza e dominabilità del calcolo di fronte alla sua affermazione illimitata.

L'affermazione del caso, che non implica alcun rifiuto della figura del controllo ma fa ripetutamente apparire non più solo ciò che è casuale necessario ma anche ciò che è necessario casuale, non viene solo evidenziata in un testo letterario con l'utilizzo a scopo dimostrativo di questo avvenimento sulla Schelda: i «Berliner Abendblätter» sono pieni di cronache di casi ed eventi singolari, la loro attualità spesso non è tanto una attualità di rilevanza quanto un'“attualità” della stranezza.

Questa “attualità” può essere quella della posta-bomba, delle bombe con cui si fa fuoco contro il ponte nel regno dei sogni – per proteggere lo stesso ponte da assediati troppo insistenti. In questo fuoco continuo c'è però anche quel momento in cui effettivamente accade qualcosa, dove al posto del poeta improvvisamente si ritrova il cadetto con stupore sulla sponda opposta. Anche leggendo i «Berliner Abendblätter» ci sono quei momenti in cui i riferimenti intertestuali all'interno del giornale e tra le diverse edizioni producono situazioni così simili a quelle dei racconti e dei drammi di Kleist che alla lettrice accade qualcosa che non sembra solo casuale. Tuttavia è impossibile decidere se qui il testo dei «Berliner Abendblätter» venga effettivamente dominato, se funzioni un calcolo, se qui una posta-bomba raggiunga la sua meta.

Impossibile decidere anche per questo, perché i fronti della guerra dell'*agencement* attraversano anche gli stessi «Berliner Abendblätter», cosicché in conseguenza non si può decidere nemmeno cosa esattamente appar-

---

<sup>36</sup> Effettivamente questo fatto non viene riportato da Schiller, come si sarebbe inclini a pensare leggendo l'aneddoto, bensì da Karl Curths, *Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert*, 4 voll. (Leipzig 1808-1810), vol. 2 (1809), 286-293, come continuazione dell'opera di Schiller *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*.

tenga all'*agencement* e cosa no. Questo non si evidenzia solo nel noto diverbio tra Arnim, Brentano e Kleist circa la redazione del testo «Empfindungen von Friedrichs Seelandschaft» (Sensazioni davanti al quadro di Friedrich «Paesaggio marino»)<sup>37</sup> anche se qui forse è più chiaro quale manovra interessi all'*agencement* kleistiano, se a questo testo si tagliano le palpebre e così violenza e perdita di controllo prendono il posto di un'estetica del sublime. No, la disparità si mostra soprattutto nel dettaglio<sup>38</sup> e manda così a monte ogni tentativo di dominare l'*agencement* nella sua ricostruzione quantomeno da oggi in poi.

Wisse, stets wird recht dein Handeln sein in dem \*Leben,\*  
Wuchert des Handelns Kern nicht in \*dein\* Leben hinein.<sup>39</sup>

Sappi, agirai sempre correttamente nella *vita*,  
se nella *tua* vita non lascerai proliferare il seme dell'agire.

Così si legge nel sessantaduesimo numero<sup>40</sup> e già in questa aspra esortazione ricorda l'espressione «sappi» nel suo impiego paradossale nel testo «Von der Überlegung». Alla fine alla lettrice e all'analisi resta solo forse l'esperienza di una comicità disperata di fronte all'onesta ingenuità di questa precisa autodiagnosi, mentre prolifera l'*agencement*.

---

<sup>37</sup> Cfr. BKA II/7, 61 s. e 102. A questo proposito cfr. anche Ekkehard Zeeb, *Kleist, Kant und/ mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Gerhard Neumann (a cura di), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* (Freiburg 1995), 299-336.

<sup>38</sup> Che la disparità si mostri nel dettaglio, che quindi proprio il dettaglio si opponga ad una ricostruzione unificante dell'*agencement* merita una spiegazione a sé: cfr. in proposito anche il contributo di Marianne Schuller in questo volume, inoltre in riferimento alle riflessioni teoretiche riguardo al dettaglio, da cui si dovrebbe partire: Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* (Wien 1985), 147 ss.

<sup>39</sup> BKA II/7, 315.

<sup>40</sup> L'autore è con ogni probabilità Friedrich Gottlob Wetzel.



Peter Staengle

*«Una specie di precursore dei giornali»  
Sul resoconto politico nei «Berliner Abendblätter» di Kleist*

I

I «Berliner Abendblätter» del secondo trimestre, posteriori al passaggio dalla casa editrice di Julius Eduard Hitzig al «Kunst- und Industrie-Comptoir» di August Kuhn, non godono di buona fama nell'ambito della ricerca su Kleist e non sono quasi mai stati oggetto di indagini approfondite. È diventato un luogo comune l'opinione formulata da Helmut Sembdner nel suo studio ormai classico pubblicato nel 1939:

I veri Abendblätter, così come erano stati originariamente pianificati da Kleist, sono cessati il 22 dicembre con il foglio 72. Ciò che è stato pubblicato da Kuhn in seguito non ha più nulla in comune con loro.<sup>1</sup>

Questa testimonianza non presenterebbe problemi se servisse solo a fini descrittivi. Si fa però portatrice di una valutazione i cui criteri sono forse validi per la prassi poetica, ma che non possono essere considerati tali per il giornalismo e che implicano che il profilo di un quotidiano venga determinato in modo decisivo da almeno due fattori: dalla “firma” del redattore capo/editore<sup>2</sup>, nella misura in cui essa conferisca al giornale una specifica tendenza di carattere ideologico, e dal numero di contributi originali. Il primo fattore rievoca la formulazione di Sembdner «originariamente pianificati», mentre il secondo dovrebbe esplicitamente documentare la sconfitta del giornale di Kleist: «Mentre nel trimestrale di Hitzig i

---

<sup>1</sup> Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion* (Berlin 1939), 23.

<sup>2</sup> Cfr. Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum «Phöbus», zur «Germania» und zu den «Berliner Abendblättern»* (Stuttgart 1984), 27: Kleist «als monopersonaler und dominierender Herausgeber» (Kleist come editore monopersonale e dominante).

quasi 3/4 dei contributi erano di provenienza propria [...], nel trimestrale di Kuhn i 3/4 dello spazio erano occupati da ristampe provenienti da altri giornali, che venivano per lo più ripresi letteralmente. Di conseguenza, per il trimestrale di Kuhn non si può più parlare di un *giornale con un volto proprio*<sup>3</sup>. In altre parole: la predominanza del «Bülletin der öffentlichen Blätter» (Bollettino dei fogli pubblici) e della cronaca politica più ravvicinata nel secondo trimestre – che, secondo le statistiche di Sembdner, costituisce circa i 2/3 del contenuto complessivo – trasforma il progetto giornalistico di Kleist in un oggetto di competenza della pubblicistica e non della scienza della letteratura.

Una tale scissione sembra ripetere, in prospettiva storica, il comportamento tenuto dal pubblico contemporaneo. Il successo riscosso inizialmente dai «Berliner Abendblätter» presso il pubblico viene considerato come indicativo della novità del progetto pubblicistico. La diminuzione del successo si può quindi equiparare alla perdita di questo carattere di novità e ad una caduta del giornale al livello della stampa quotidiana, in cui l'impronta personale dell'editore/redattore è scarsamente o affatto riconoscibile. Fino al momento del passaggio a Kuhn, questo è il sottinteso, l'editore del giornale è stato Heinrich von Kleist<sup>4</sup>, in seguito al passaggio di direzione si è invece avuta una istanza impersonale che rattoppava svingiatamente quattro pagine in ottavo al giorno in una terra di nessuno del giornalismo, strettamente delimitata dai divieti (come quelli riguardanti le cronache teatrali) e dalla feroce sorveglianza della censura.

L'«Anzeige» (annuncio) di Kleist, apparsa nel numero conclusivo del 30 marzo 1811, sembra da intendersi in questa direzione. Essa non è certo determinante, dato che potrebbe trattarsi di una giustificazione *post festum* e, del resto, attribuire la responsabilità del fallimento del giornale esclusivamente a restrizioni di carattere amministrativo<sup>5</sup> significherebbe inneg-

<sup>3</sup> Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists*, (nota 1), 24 (il corsivo è mio).

<sup>4</sup> Cfr. la «Erklärung» (spiegazione) di Kleist nei «Berliner Abendblätter», foglio 19, 22. 10. 1810 (BKA II/7, 98); i «Berliner Abendblätter» vengono citati secondo H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner*] *Ausgabe. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke*, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988ss.) [= BKA], vol. II/7, *Berliner Abendblätter* 1 (1997), vol. II/8, *Berliner Abendblätter* 2 (1997).

<sup>5</sup> BKA II/8, 381; Kleist annuncia «eine vergleichende Übersicht dessen, was diese Erscheinung leistete, mit dem, was sie sich befugt glaubte, zu versprechen» (una visione comparata di quello che questa pubblicazione ha ottenuto con quello che si pensava autorizzata a promettere).



giare ad una libertà di stampa che nei mesi che vanno dall'ottobre al dicembre 1810 di fatto non esisteva già più. È vero che, alla fine del 1810, Kleist era stato costretto a rivedere la concezione alla base dei «Berliner Abendblätter», ma bisognerebbe scoprire – e in seguito vorrei esporre alcune osservazioni in merito – se questo cambiamento di concezione era inteso solamente in via difensiva ed era finalizzato alla mera sopravvivenza del giornale, oppure se Kleist non stesse invece sviluppando, e adeguatamente realizzando, un nuovo progetto pubblicistico adatto allo spazio – estremamente esiguo – a lui rimasto, anche solo in virtù dell'interesse del pubblico. Potrebbe darsi che la funzione del giornale sia stata cambiata e assimilata a quella degli «Intelligenzblätter» del tempo, che stampavano notizie senza commenti e senza orpelli redazionali in una specie di foglio politico per intellettuali, un giornale fatto di titoli. Inoltre, si dubita che Kleist, spinto esclusivamente dall'orrore della carta bianca e delle pretese retrograde di Kuhn<sup>6</sup>, abbia sconsideratamente riempito i numeri del secondo trimestre: Kleist selezionava il suo materiale sulla base dell'offerta disponibile, rappresentata dai giornali arrivati – così come fa oggi ogni redattore scegliendo tra gli articoli delle agenzie di stampa – lo abbreviava e arrangiava i testi. Lo spazio a disposizione era scarso. Redigere il giornale significava quindi porre i giusti accenti e sollecitare attenzione.

## II

L'attenzione finora dedicata al primo trimestre degli «Abendblätter» trova la sua evidente motivazione in un interesse conoscitivo di carattere filologico essenzialmente riconducibile all'attribuzione della paternità dei testi<sup>7</sup>. Questo vale sia a proposito della ricerca precedente, concentrata sull'attribuzione della paternità dei testi anonimi, che a proposito dei lavori più recenti, in cui sono la contestualizzazione e la struttura dell'arrangiamento, e non il singolo testo, ad essere in primo piano. Da quest'ultimo punto di vista Kleist viene considerato contemporaneamente come autore e come arrangiatore di testi, ma l'attenzione dedicata alla composizione del primo trimestre degli «Abendblätter» non ha ancora portato a considerare Kleist anche come giornalista. Come suppongo, questa circostanza è da

---

<sup>6</sup> Cfr. la lettera di Kleist al cancelliere prussiano Karl August von Hardenberg, 13. 2. 1811; estratti in: Peter Staengle, «Berliner Abendblätter. Chronik», in: *Brandenburger Kleist-Blätter* [= BKB] (1997), 369-411, ivi 396 ss.

<sup>7</sup> Per una trattazione più estesa dell'argomento si rimanda a Roland Reuß, *Zu dieser Ausgabe*, in: BKA II/8, 384-392, ivi 384-386.

ricondurre a un fenomeno di oggettivazione. I «Berliner Abendblätter», che sono stati notoriamente resi completamente accessibili alla critica solo a partire dal facsimile apparso per la prima volta nel 1925<sup>8</sup>, vengono in un certo senso analizzati, similmente ad un romanzo, come un'opera compiuta da cui viene rimossa la successione delle edizioni quotidiane, costitutiva del *corpus*. Nasce così quasi immancabilmente l'impressione che, ove si consideri Kleist come editore e redattore, si tratti di un redattore nel senso di un consulente editoriale o addirittura di un artista del montaggio *avant la lettre*, che dispone in modo autonomo del suo materiale.

Alcuni dei problemi derivanti dalla lettura del gruppo di articoli dei «Berliner Abendblätter» pubblicati nel corso del primo trimestre e, considerato come un *unicum* composto da testi singoli, si possono esporre sulla base della tesi pubblicata da Jochen Marquardt in un saggio del 1986: «In questo modo la struttura di molti testi si rispecchia in modo evidente nel loro contenuto e viceversa. I testi si intrecciano così con altri contributi (non solo appartenenti allo stesso numero) vanno a creare una *compagine organica di mezzi di comunicazione*»<sup>9</sup>. Da un punto di vista metodologico, la posizione assunta da Reinhold Steig, che nel suo voluminoso libro *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe* (1901) ha raggruppato tematicamente i contributi degli «Abendblätter» (politica, teatro, arte ecc.), radicalizza questa tesi. Steig ha compiuto la sua operazione agendo, in un certo senso, dall'esterno e con l'idea dominante di promuovere i «Berliner Abendblätter» come un organo di lotta frondista dei conservatori della vecchia Prussia<sup>10</sup>; Steig non ha dedicato attenzione agli elementi che non rientravano in questo schema. Egli ha tuttavia reso visibile il riferimento primariamente extraletterario dei testi agli avvenimenti del tempo e al livello di conoscenza e di informazione del pubblico, alle voci che si diffondevano, alle paure e alle opinioni. Marquardt, al contrario, cerca di rendere accessibile il giornale dal suo interno e riconosce in esso una totalità compatta, obbediente

---

<sup>8</sup> Heinrich von Kleist, *Berliner Abendblätter. Mit einem Nachwort von Georg Minde-Pouet* (Leipzig 1925).

<sup>9</sup> Jochen Marquardt, «Der mündige Zeitungsleser – Anmerkungen zur Kommunikationsstrategie der *Berliner Abendblätter*», in: «Beiträge zur Kleist-Forschung» (1986, 7-36, ivi 23 (la sottolineatura è mia).

<sup>10</sup> Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe* (Berlin, Stuttgart 1901), V: «La Tischgesellschaft cristiano-tedesca, che accoglieva membri provenienti dalla nobiltà e dall'alta borghesia, si trasformò nell'unione dei nuovi gruppi patriottici. In qualità di organo pubblicitario di lotta, i «Berliner Abendblätter» si imposero su tutti gli ostacoli che via via si presentavano».

ai modelli poetici del classicismo, un «incrocio di testi motivato in modo funzionale»<sup>11</sup>. In questa ottica i riferimenti alla realtà dei testi vengono ampiamente sfrondatai.

La lettura totalizzante degli «Abendblätter», utile ai fini della dimostrazione del reciproco “riferimento funzionale” degli articoli di giornale, rimane debitrice di un’informazione sui contesti giornalistici, ovvero extra-letterari, poiché è attraverso questi contesti che entra in gioco il fattore non calcolabile, che a sua volta si oppone a un’integrazione a livello letterario. Nel saggio di Marquardt la cronaca politica dei fatti del giorno non viene nemmeno nominata, si potrebbe addirittura affermare che essa viene esclusa quasi fosse un corpo estraneo indesiderato che non è in grado di assorbire l’interpretazione. Gli avvenimenti politici sono prevedibili solo in misura modesta e ancora meno lo è l’offerta di un’informazione degna di stampa. Il medium del quotidiano incontra imponderabilità di questo tipo nei passi di commento. I commenti compensano ciò che di inaspettato e di nuovo, in senso enfatico, vi è nelle informazioni pervenute, creando così un infraspazio testuale, il che giustifica in un certo modo l’accostamento di Marquardt. È tuttavia necessario – e la lettura di mera coordinazione testuale non tiene conto di questa circostanza – che il commento possa essere fornito immediatamente – il che non crea problemi in caso di avvenimenti locali<sup>12</sup> – oppure che il lettore lo possa riferire al fatto commentato, nel caso in cui esso venga pubblicato a distanza di tempo. Considerando il tipo di pubblico dei «Berliner Abendblätter», la seconda ipotesi dovrebbe suscitare scetticismo. La possibilità di leggere gli «Abendblätter» in chiave contemporaneamente retrospettiva e prospettiva è stata proposta già dalla fine della pubblicazione del giornale, per la lettura fatta dai contemporanei si devono invece considerare gli stretti intervalli di tempo. Eventuali contesti, nella misura in cui non li si voglia creare per astrazione, come fa Steig, possono essere semmai ricostruiti di volta in volta nel giro di poche edizioni – i «Berliner Abendblätter», si torna a ripetere, erano un quotidiano, non un romanzo.

Il seguente esempio è finalizzato a chiarire l’importanza dei contesti extraletterari per la comprensione storica degli articoli degli «Abendblätter». Il 13 ottobre, con il titolo di «Miscellen», il giornale di Kleist riportava l’approvazione del comandante dell’esercito francese a Eisenach, «a far

---

<sup>11</sup> Marquardt, *Der mündige Zeitungsleser*, (nota 9), 25.

<sup>12</sup> Cfr. la cronaca dello sfortunato viaggio in mongolfiera del commerciante Claudius a metà ottobre 1810.

controllare in futuro in anticipo tutte le carrozze che trasportano polvere da sparo» (daß künftig alle Pulverwägen vorher untersucht werden)<sup>13</sup>, mentre il 16 novembre nel foglio 41 si leggeva che il messo francese avrebbe ricevuto da Napoleone «120 000 Fr. da distribuire agli abitanti infortunati di Eisenach» (120 000 Fr. zur Vertheilung unter die verunglückten Eisenacher erhalten)<sup>14</sup>. Entrambe le notizie potrebbero risultare enigmatiche per il lettore odierno, e del resto si potrebbe perfino mettere in discussione il fatto che esse siano in qualche modo collegate. La loro connessione diventa visibile grazie ad una notizia del 6 febbraio 1811; in essa si parla per la prima volta del fatto che Eisenach «è stata duramente colpita dall'incendio della polvere da sparo il 1 sett. dell'anno scorso» (daß Eisenach «durch die Pulver-Entzündung am 1. Sept. v. J. ungemein gelitten» habe)<sup>15</sup>. Per quale motivo queste tre notizie dovrebbero essere intrecciate con altri articoli? Il lettore contemporaneo non aveva bisogno di strumenti interpretativi per la loro comprensione. Kleist non aveva bisogno di spiegare di cosa si trattava. Analogamente, la «Vossische Zeitung» già il 13 settembre stampava il seguente resoconto:

Ein schreckl. Unglück, dem gleich, wovon die Stadt Leiden am 12ten Januar 1807 heimgesucht wurde, hat die Stadt Eisenach betroffen. Am 1sten September, Abends gegen 9 Uhr, führte ein Kommando Franz. Artillerie mehrere Pulverwagen, die von Magdeburg kamen, [...] durch Eisenach. Plötzlich fing das Pulver Feuer. Eine fürchterliche Explosion erfolgte. Viele Pferde und noch mehrere Menschen wurden dadurch getödtet oder verstümmelt, viele Häuser zertrümmert oder beschädigt, und eine Feuersbrunst entstand, die einen beträchtlichen Theil der Stadt einäscherte.<sup>16</sup>

Un pauroso incidente, uguale a quello che ha funestato la città il 12 gennaio 1807, ha colpito la città di Eisenach. Il 1 settembre, di sera, intorno alle 9, un commando di artiglieria francese stava conducendo diverse carrozze contenenti polvere da sparo provenienti da Magdeburgo, [...] attraverso Eisenach. Improvvisamente la polvere prese fuoco e si ebbe una terribile esplosione. Molti cavalli ed un numero ancora maggiore di uomini rimasero uccisi o mutilati, molte case fu-

<sup>13</sup> BKA II/7, 64.

<sup>14</sup> BKA II/7, 213.

<sup>15</sup> BKA II/8, 158.

<sup>16</sup> «Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen» («Vossische Zeitung»), 13.9.1810, Nr. 110, p. \*6.

rono distrutte o danneggiate e si formò un incendio che ridusse in cenere una parte considerevole della città.

La «Vossische Zeitung» riportava poi ulteriori dettagli nelle edizioni del 15 e del 22 settembre.

### III

La parte quantitativamente più consistente delle cronache politiche dei «Berliner Abendblätter» non deve essere, o semmai può essere solo lontanamente messa in una relazione di tipo «organico» con articoli di commento diretto o indiretto. Ciò che troviamo sono invece serie ininterrotte di cronache per lo più riguardanti il conflitto in corso nella penisola iberica, lo stato di salute del re di Inghilterra e il conflitto russo-turco, ma anche la gravidanza dell'imperatrice francese o i viaggi a Stoccolma dell'erede al trono di Svezia. All'interno di queste serie, che si potrebbero descrivere come cronache di catene di eventi aperte al futuro, le notizie si commentano in un certo senso da sole in virtù del loro susseguirsi. L'esempio certamente più noto e documentato attraverso gli incartamenti della censura è l'articolo sulle perdite francesi in Spagna:

Laut Particularberichten aus Paris soll das Armee-Corps des Gen. Reynier, an den Portugiesischen Gränzen, von einer großen Übermacht und mit ansehnlichem Verlust zurückgedrängt worden sein. Der Herzog von Abrantes soll dieses Corps zu spät oder gar nicht unterstützt haben, worauf er in Unnade gefallen und zur Verantwortung gezogen sein soll.<sup>17</sup>

Secondo cronache dettagliate che giungono da Parigi, il corpo d'armata del Gen. Reynier, al confine con il Portogallo, sarebbe stato respinto da una grossa offensiva e avrebbe riportato notevoli perdite. Il duca di Abrantes sarebbe giunto a rinforzo di questo corpo troppo tardi o non sarebbe giunto affatto, per cui è caduto in disgrazia e dovrà rendere conto del suo gesto.

In qualità di fonte vengono indicate le «Gemeinnützige Schweizerische Nachrichten» (Notizie svizzere di utilità comune) e, in modo non consueto per un rinvio posposto di questo tipo, viene riportata la data della

---

<sup>17</sup> BKA II/7, 156; cfr. anche gli incartamenti della censura in: Arno Barnert in coll. con Roland Reuß e Peter Staengle, *Polizei – Theater – Zensur. Quellen zu Heinrich von Kleists «Berliner Abendblättern»*, in: BKB 11 (1997), 29-353, ivi 257.

prima stampa: «19. Oct.». Immediatamente dopo si trova una notizia oposta, dal contenuto aderente all'interpretazione ufficiale:

Der Moniteur vom 24. Oct. enthält zwei Briefe vom Div. Gen. Drouet und vom General-Intendanten der Portug. Armee, Lambert, über die glücklichen Fortschritte der französischen Truppen in Portugal.

Il Moniteur del 24 ottobre contiene due lettere del Generale di divisione Drouet e dell'Intendente dell'esercito portoghese, Lambert, sui felici progressi delle truppe francesi in Portogallo.

Nell'edizione seguente degli «Abendblätter» del 5 novembre, un lunedì, in una smentita che si tradisce a causa della sua tortuosità si dice:

Ein französischer Courier, der vergangenen Donnerstag in Berlin angekommen, soll, dem Vernehmen nach dem Gerücht, als ob die französischen Waffen in Portugal Nachtheile erlitten hätten, widersprochen, und im Gegentheile von Siegsnachrichten erzählt haben, die bei seinem Abgang aus Paris in dieser Stadt angekommen wären.<sup>18</sup>

Si dice che un corriere francese, giunto a Berlino giovedì scorso, abbia contraddetto le voci sulla subita sconfitta delle armi francesi in Portogallo e che abbia al contrario riportato notizie di vittoria, che sarebbero giunte a Parigi al momento della sua partenza dalla città.

Un mese dopo, l'articolo incriminato, che riportava le perdite subite dai francesi<sup>19</sup>, avrebbe avuto un epilogo nei «Berliner Abendblätter» (5. 12. 1810, foglio 57) che poteva essere decifrato come tale certamente solo dagli addetti ai lavori<sup>20</sup>.

Un ulteriore esempio della serialità delle cronache politiche riguarda la città sassone di Torgau. La serie si apre il 23 ottobre con la notizia «che non Wittenberg, bensì Torgau sarebbe diventata una fortezza sassone» (daß nicht Wittenberg, sondern Torgau eine sächsische Festung werden

<sup>18</sup> BKA II/7, 160.

<sup>19</sup> Il giornale di Kleist non riportava solo le notizie delle vittorie francesi; cfr. le cronache sulla conquista inglese delle isole di Réunion (fino al 1793: Ile Bourbon; 1806-14: Ile Bonaparte) e Mauritius (Ile de France).

<sup>20</sup> BKA II/7, 296: «Der Herausgeber der Schweizerischen Nachrichten, ist wegen Einrückung eines Artikels von Belenz, den Canton Tessin betreffend (der ihm untersagt war) in Gefangenschaft gesetzt worden. (Schw. Nachr.)» (L'editore delle «Schweizerische Nachrichten» è stato imprigionato a causa della comparsa di un articolo di Bellinzona, riguardante il Canton Ticino [a lui vietato] [Schw. Nachr.]).

soll)<sup>21</sup>. Segue la «Miscelle» del 12 novembre pubblicata, come vorrei sostenere, non solo per la sua curiosità:

Ein Soldat, der in den Gefängnissen zu Torgau in Ketten lag, ist halb von den Ratten aufgefressen, gefunden worden. Dieser Unglückliche [...] hat sich gegen den Angriff dieser Thiere nicht vertheidigen können.<sup>22</sup>

Un soldato che giaceva in catene nelle prigioni di Torgau è stato trovato mezzo divorato dai topi. Lo sventurato [...] non si è potuto difendere dall'attacco di questi animali.

Il foglio 58 (6 dicembre) riporta la notizia di «Rindviehseuche» (peste bovina) nello «Torgauischen Amte in Sachsen» (distretto di Torgau in Sassonia)<sup>23</sup>. Tre settimane più tardi, il 28 dicembre, in occasione di una notizia proveniente da una fonte non rintracciabile (comincia con l'attestazione: «Öffentliche Blätter erzählen [...]») (Alcune pubblicazioni riportano [...]) si rimanda alla miscellanea del 12 novembre: «Diese Geschichte ist wahrscheinlich ein Seitenstück zu den fabelhaften Menschenfresser-Ratzen in Torgau» (Questa storia è probabilmente un pendant dei fantastici ratti mangiauomini di Torgau)<sup>24</sup>; si dovrà convenire che la storia non era rimasta impressa nel pubblico solo in ragione della pubblicazione sugli «Abendblätter». A partire dal mese di febbraio 1811, i piani per la costruzione della fortezza tornano di attualità. I suoi progressi vengono riportati tre volte, il 9 e il 20 febbraio e il 1 marzo<sup>25</sup>. La cronaca continuata costruisce da sé una propria coerenza attraverso la sua serialità, che non necessita – e nemmeno trova – altri appoggi all'interno dei «Berliner Abendblätter». Il rilievo nei confronti di queste notizie non aumenta in virtù della loro collocazione all'interno del giornale, va invece ricercato al di fuori di esso. Kleist ha potuto distribuire in un arco di tempo di circa quattro mesi e mezzo le sette notizie riguardanti Torgau non perché abbia tenuto conto della memoria dei suoi lettori, ma perché sia la storia dei topi che i piani per la costruzione della fortezza erano tra gli argomenti del giorno del pubblico berlinese e quindi in quel periodo potevano essere discussi in qualsiasi momento.

---

<sup>21</sup> BKA II/7, 106.

<sup>22</sup> BKA II/7, 191.

<sup>23</sup> BKA II/7, 300.

<sup>24</sup> BKA II/7, 375.

<sup>25</sup> BKA II/8, 173, 217, 258 ss.

## IV

L'inserimento della cronaca politica nei «Berliner Abendblätter» non costituisce una soluzione per trarsi di impaccio e assicurare la sopravvivenza al giornale una volta perso l'interesse da parte del pubblico. Anzi, le pagine delle notizie facevano parte fin dall'inizio del profilo del giornale. Certo non si può trascurare il fatto che lo spazio a disposizione sia stato sempre più ridotto dalla censura. Gli imperativi a cui la censura ubbidiva<sup>26</sup> erano determinati dalla riorganizzazione dello stato prussiano, dalla politica estera all'interno del sistema napoleonico e, più tardi, anche dal monopolio pubblicistico delle comunicazioni, riservato ai due più importanti giornali berlinesi, la «Vossische» e la «Spenersche Zeitung». Il progetto di Kleist, che aveva dovuto insediarsi senza godere dell'irrinunciabile privilegio dei giornali politici, era pertanto stato ideato in modo strategico. Dal primo testimone, da cui possiamo ottenere informazioni sull'imminente fondazione del giornale, ricaviamo l'impressione che i «Berliner Abendblätter» non fossero stati pensati come un giornale nel vero senso della parola, ma piuttosto come una gazzetta apolitica di intrattenimento. Scrive Achim von Arnim il 3 settembre 1810 ai fratelli Grimm:

Kleist [...] giebt jetzt ein Abendblatt im Hitzigschen Verlage heraus, wozu Ihr einige Casseler Notizen, Späße u. dgl. liefern müßt, es soll sich vorläufig gar nicht auf Belehrung oder Dichtungen einlassen, sondern mit allerlei Amüsanten die Leser ins Garn locken; lächerliche Briefe u. dgl. sind ein besondrer Fund.<sup>27</sup>

Kleist [...] pubblica ora un giornale presso l'editore Hitzig, per il quale dovrete inviare alcune notizie della città di Kassel, dei divertissements e simili, in via provvisoria non si occuperà affatto di ammaestramento o di poesie, bensì intratterrà i lettori con ogni sorta di divertimenti; lettere buffe e simili costituiscono un trovata ideale.

Il carattere di intrattenimento viene sottolineato anche dal primo annuncio, con cui, nella «Vossische Zeitung» (25 settembre), si rendeva noto il nuovo progetto; il giornale pubblicato da Hitzig, si dice con fare scorag-

---

<sup>26</sup> Per la censura, cfr. Arno Barnert in coll. con Roland Reuß e Peter Staengle, *Polizei – Theater – Zensur*, (nota 17); cfr. anche Dirk Grathoff, *Die Zensurkonflikte der «Berliner Abendblätter. Zur Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit bei Heinrich v. Kleist*, in: Klaus Peter et al. (a cura di), *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I* (Frankfurt am Main 1972), 35-168.

<sup>27</sup> Staengle, «Berliner Abendblätter. Chronik», (nota 6), 369.



giato, sarà un giornale «welches das Publikum, in sofern dergleichen überhaupt ausführbar ist, auf eine vernünftige Art unterhält» (in grado di intrattenere il pubblico in modo, per quanto possibile, razionale)<sup>28</sup>. Già nel foglio n. 4 del 4 ottobre, Kleist relativizza l'intenzione programmatica annunciata in un primo momento:

Die Polizeilichen Notizen [...] haben nicht bloß den Zweck, das Publikum zu unterhalten, und den natürlichen Wunsch, von den Tagesbegebenheiten authentisch unterrichtet zu werden [von «Unterrichtung» war bis dato nirgends die Rede], zu befriedigen. Der Zweck ist zugleich, die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete Thatsachen und Ereignisse zu berichtigen [...]<sup>29</sup>

Gli appunti polizieschi [...] non hanno semplicemente lo scopo di intrattenere il pubblico e di soddisfare il suo naturale desiderio di essere informato in modo autentico sui fatti del giorno [di «informazione» non si era ancora parlato]. Il loro scopo consiste allo stesso tempo nel rettificare i racconti di fatti e avvenimenti autentici, spesso completamente travisati [...]

Ricollegandosi a questo annuncio, un giorno più tardi nell'avviso «An das Publikum» (Al pubblico) si assicura, evidenziando il testo attraverso la spaziatura dei caratteri, «\*daß bloß das, was dieses Blatt aus Berlin meldet, das Neueste und das Wahrhafteste sei\*» (\*che semplicemente ciò che questo giornale riporta da Berlino è quanto di più nuovo e di più veritiero ci sia\*)<sup>30</sup>.

Gradualmente ma ininterrottamente, i «Berliner Abendblätter» hanno annunciato l'ambizione di essere l'unico giornale a riportare notizie da e su Berlino in modo attuale ed autentico, reclamando in questo modo per sé lo spazio pubblicistico rimanente tra la «Vossische» e la «Spencersche Zeitung», che stampavano sia notizie estere che comunicazioni e notizie di politica interna e, d'altro canto, tra gli «Intelligenzblätter», che si limitavano sì ai fatti locali, ma che li riportavano ai lettori solo sotto forma di annunci. Nelle relazioni della stampa contemporanea circa gli «Abendblätter» di Kleist viene inizialmente documentata anche questa loro pretesa, consapevolmente annunciata. Nel giornale locale «Der Freimüthige, oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser» del

---

<sup>28</sup> Peter Staengle, *Kleists Pressespiegel. 3. Lieferung: 1810/1811*, in: BKB 5 (1992), 29-85, ivi 36.

<sup>29</sup> BKA II/7, 24.

<sup>30</sup> BKA II/7, 32.

22 ottobre 1810, si legge che i «Berliner Abendblätter» sono un «nuovo [...] giornale che si occupa solamente di Berlino e che è scritto solo per Berlino» (eine «neue [...] Zeitschrift, die sich lediglich mit Berlin beschäftigt und für Berlin geschrieben ist»)<sup>31</sup>. L'affermazione secondo cui il giornale «si occupa solamente di Berlino», può valere nel migliore dei casi solo in senso figurato già a partire dal primo numero, in cui, dopo il pezzo di apertura «Gebet des Zoroaster» (Preghiera di Zoroastro), si trova l'inizio del «Fragment eines Schreibens aus Paris» (Frammento di uno scritto proveniente da Parigi), nella misura in cui dagli avvenimenti parigini si volessero trarre spunti per la frenesia edilizia variamente commentata che allora imperversava a Berlino. Ciò non è contraddetto nemmeno dal fatto che nelle settimane seguenti le notizie che riguardavano l'estero erano effettivamente passate in secondo piano. Una cronaca di tipo regolare e continuativo sugli eventi esteri (miscellanee, fatti del giorno, corrispondenze e appunti) si ebbe a partire dal 26 ottobre – un giorno prima della proclamazione dell'editto finanziario di Hardenberg. Il 21 novembre, esattamente un anno prima della morte di Kleist, faceva la sua apparizione la rubrica «Bülletin der öffentlichen Blätter» che avrebbe influenzato in modo determinante il profilo dei «Berliner Abendblätter» durante il secondo trimestre.

## V

Con l'inizio del secondo trimestre la cronaca locale cessa quasi completamente di esistere e il nome stesso di Berlino viene citato al massimo in modo sporadico. Notizie a riferimento locale sono quelle di polizia riportate nei numeri 1, 13, 15 e 21, la presa di posizione del concistoro francese all'«interrogazione» del 24 dicembre nel numero 3, il saggio sui pagamenti degli interessi e del capitale in Prussia nel numero 14 e, nel numero 29, la replica dell'Università di Berlino alla notizia di una presunta rissa tra studenti.

Il deprimente cambiamento di rotta dei «Berliner Abendblätter» trova la sua formulazione programmatica nell'«Ankündigung» (annuncio), pubblicato per la prima volta nel giornale «Der Freimüthige» del 20 dicembre. Il giornale di Kleist, si dice tra le altre cose, «in due punti [...] subirà i seguenti fondamentali ampliamenti» (in zwei Punkten [wird] folgende wesentliche Ausdehnung erhalten); in primo luogo il giornale, cosa che non

---

<sup>31</sup> Staengle, *Kleists Pressespiegel*, (nota 28), 43.

avverrà in seguito, «conterrà settimanalmente notizie speciali su tutti gli avvenimenti di interesse, riguardanti il bene comune e la sicurezza pubblica, per tutto ciò che concerne la monarchia» (die Zeitung werde «in wöchentlichen Darstellungen, specielle Mittheilungen über alle, das Gemeinwohl und die öffentliche Sicherheit betreffende interessante Ereignisse, in dem ganzen Umfang der Monarchie, enthalten»), e in secondo luogo: «Il *Bülletin der öffentlichen Blätter* trasmetterà in modo più esaustivo del solito un estratto [!] delle notizie ufficiali più importanti e più recenti provenienti dall'estero, divenendo una specie di anticipatore dei giornali [!], in virtù del fatto che verrà pubblicato quotidianamente e che sarà possibile utilizzare la posta per la spedizione quotidiana» ([zweitens wird] \*das Bülletin der öffentlichen Blätter\* ausführlicher, als es bisher geschehen ist, einen Auszug [!] der wichtigsten, neu angekommenen, officiellen Nachrichten des Auslandes communiciren, und in so fern, da das Blatt täglich erscheint und der Abgang der Posten zu seiner täglichen Versendung benutzt werden kann, eine Art von Vorläufer der Zeitungen [!] werden»)³². Il secondo punto, e questo è significativo, assume tutt'altro tenore nell'annuncio comparso nella «Vossische» e nella «Spencersche Zeitung» rispettivamente il 3 e il 1 gennaio: «Außerdem wird in \*dem Bülletin der öffentlichen Blätter\* in derselben Art, als es bisher geschehen, ein Auszug der wichtigsten Nachrichten des Auslandes mitgetheilt werden» (Inoltre nel *Bülletin der öffentlichen Blätter* si pubblicherà, come prima, un estratto delle notizie più importanti provenienti dall'estero)³³.

I «Berliner Abendblätter» non sono mai stati concepiti come un organo isolato che doveva rendere superflua la lettura di altri giornali. Essi, già a causa delle loro dimensioni, non potevano opporsi con pari forza alle notizie dettagliate riportate dai giornali ufficiali, la cui pubblicazione godeva di privilegi. Nel primo trimestre di pubblicazione la loro funzione era di accompagnamento critico-polemico agli altri giornali. Nel secondo trimestre questa contemporaneità doveva tramutarsi in una successione («Vorläufer der Zeitungen»). Kleist prevedeva che i «Berliner Abendblätter» riportassero i titoli e che i giornali, battuti sul tempo, pubblicassero le informazioni in modo da preparare il pubblico all'articolo, da ricavare l'essenziale dalle notizie giunte a Berlino e da dettare l'attualità, costringendo così gli altri giornali, soprattutto quelli ufficiali, ad agire.

---

³² Ibid., 62.

³³ Ibid., 63.

Se durante i primi tre mesi del 1811 si leggono in parallelo i «Berliner Abendblätter» e la «Vossische Zeitung», pubblicata tre volte la settimana, a prima vista il progetto di Kleist sembra essere naufragato. Quasi tutte le notizie degli «Abendblätter» si ritrovano nella «Vossische Zeitung», talvolta con testo identico, per la maggior parte in modo molto più dettagliato – ma non è assolutamente vero, come ha affermato Aretz, che nel secondo trimestre siano state riportate «solo notizie inattuali»<sup>34</sup>. Il fallimento del giornale di Kleist non dipende dai suoi contenuti. Le cause del fallimento del progetto sono invece da ricercare nella trasmissione lenta e stentata delle informazioni e in una aspettativa di attualità, ad esso connessa, debolmente sviluppata da parte del pubblico. Nei giorni in cui i «Berliner Abendblätter» e la «Vossische Zeitung» venivano pubblicati contemporaneamente, entrambi riportavano quasi le stesse informazioni con perizia diversa. Entrambi i giornali si servivano ampiamente delle stesse fonti. Se le notizie, ad esempio quelle riguardanti il conflitto in Spagna e Portogallo, impiegavano due mesi – passando attraverso la censura francese, la prima stampa su carta e la spedizione – prima di arrivare finalmente a Berlino per essere stampate, un giorno prima o dopo non faceva più alcuna differenza per il pubblico.

---

<sup>34</sup> Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, (nota 2), 189.

Walter Hettche

*La funzione giornalistica dei componimenti lirici nei  
«Berliner Abendblätter» di Kleist*

Nell'annuncio che dà notizia dell'imminente comparsa del primo numero dei «Berliner Abendblätter» la rivista viene descritta come «Un giornale in grado di intrattenere il pubblico in modo, per quanto possibile, razionale» (ein Blatt, welches das Publikum, in sofern dergleichen überhaupt ausführbar ist, auf eine vernünftige Art unterhält)<sup>1</sup>. All'«intrattenimento razionale» (vernünftige Unterhaltung) – un concetto che non smentisce la sua provenienza dalla cultura pubblicistica dell'Illuminismo – oltre che agli aneddoti, ai racconti, ai saggi scientifici di carattere divulgativo e ai rapporti di polizia, contribuiscono anche le *poesie*, di cui negli «Abendblätter» troviamo trentuno esempi afferenti a diversi generi: venti epigrammi di maggiore o minore arguzia, tre indovinelli, sei componimenti gratulatori e due poemi narrativi, ovvero i due testi di Kleist «Legenden nach Hans Sachs» (Leggende ispirate a Hans Sachs). Gli autori individuati sono otto; Kleist è al primo posto con dieci o undici testi, seguito da Friedrich Gottlob Wetzel con nove, da Achim von Arnim con quattro e da Friedrich August Stägemann con tre contributi. Di Clemens Brentano, Ludwig Giseke, Friedrich von Luck e di Friedrich Schulz è riportato un componimento a testa.

Contrariamente a quanto accade per gli aneddoti, per i racconti e per i saggi, fino a questo momento la ricerca si è scarsamente occupata di questi componimenti e della loro funzione nel contesto del progetto dei «Berliner Abendblätter». Nel suo libro *Heinrich von Kleist als Journalist* (Heinrich von Kleist giornalista), Heinrich Aretz scrive che le poesie e gli epigrammi contenuti negli «Abendblätter» sono «di natura spiritosa, divertente e in-

---

<sup>1</sup> Annuncio nella «Vossische Zeitung» del 25 settembre 1810; cit. da Peter Staengle, *Kleists Pressespiegel*. 3. Lieferung: 1810/1811, in: BKB 5 (1992), 29-85, qui 36.

nocua» e «pertanto [...] non hanno di per sé significato»<sup>2</sup>. – Io stesso, nella mia tesi di laurea sulla lirica di Kleist<sup>3</sup>, mi sono occupato dei suoi componimenti lirici ed epigrammatici contenuti negli «Abendblätter», tuttavia non mi sono interessato a quelli degli altri autori, e ho estrapolato in maniera eccessiva i componimenti dello stesso Kleist dal loro contesto giornalistico, trattandoli come testi autonomi e comprensibili senza il loro contorno. Ma proprio dal confronto con il primo progetto giornalistico di Kleist, il «Phöbus», avrebbe potuto risaltare anche la dipendenza che lega le poesie contenute negli «Abendblätter» al loro contesto, dato che la funzione svolta dalle poesie introduttive, dagli epigrammi, dalle brevi poesie d'occasione e dal poema religioso «Der Engel am Grabe des Herrn» (L'angelo presso la tomba del Signore) contenute in «Phöbus» è palese e viene del resto riconosciuta e descritta nella tesi. Anche in quel caso non si trattava quindi di componimenti lirici in senso stretto, ma di lirica *funzionale*, nella quale e con la quale Kleist conduceva in prima linea la sua opposizione rispetto al programma artistico del Classicismo di Weimar.

Ad un primo sguardo, il tono intellettuale elevato della lirica contenuta in «Phöbus» nei «Berliner Abendblätter» sembra essere stata abbandonata a favore di una forma popolare e volta ad intrattenere il pubblico. Ciò nonostante, ai contributi lirici degli «Abendblätter» non va disconosciuta una funzione programmatica di carattere portante. Infatti Kleist affida alle sue poesie dichiarazioni fondamentali per i rapporti politici e culturali contemporanei: l'atteggiamento critico da lui assunto nei confronti del re di Prussia, Federico Guglielmo III, viene espresso guarda caso in una poesia gratulatoria composta in occasione del ritorno del re a Berlino, mentre la sua disputa con Iffland (e di conseguenza la sua opposizione nei confronti della situazione teatrale di Berlino) è esposta nel benvenuto satirico «An unsern Iffland» (Al nostro Iffland), e la sua concezione religiosa è espressa nelle due leggende in versi col titolo «Legenden nach Hans Sachs» (Leggende ispirate a Hans Sachs). Caratteristica sia del procedimento seguito negli «Abendblätter», che delle circostanze politiche in cui il giornale compariva, è la struttura argomentativa nascosta e cifrata di queste poesie.

Il componimento dedicato al re Federico Guglielmo III, che Kleist fece pubblicare il 5 ottobre del 1810 nel quinto foglio degli «Abendblät-

---

<sup>2</sup> Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum «Phöbus», zur «Germania» und zu den «Abendblättern»* (Stuttgart 1983), 219, nota 26.

<sup>3</sup> Walter Hettche, *Heinrich von Kleists Lyrik* (Frankfurt am Main 1986).

ter»<sup>4</sup>, ha un singolare antefatto. La famiglia reale si era rifugiata a Königsberg nel dicembre 1806 e, una volta terminata l'occupazione francese di Berlino alla fine del 1808, si contava sull'imminente ritorno del re. Anticipando questo evento, Kleist aveva composto la poesia «An Friedrich Wilhelm den Dritten, König in Preußen. Zur Feier seiner Rückkehr nach Berlin» (A Federico Guglielmo III, re in Prussia. In celebrazione del suo ritorno a Berlino), spedendolo da Dresda all'editore berlinese Decker. Tuttavia, in data 24 aprile 1809 il direttore della polizia Gruner rifiutò di dare l'imprimatur all'opera non, come ci si poteva aspettare, a causa del titolo, addirittura offensivo, consapevolmente attribuito da Kleist al sovrano, di «re in Prussia», titolo portato solo da Federico I, i cui successori erano invece tutti re *di* Prussia. A Gruner sembravano invece politicamente inopportuni i rimandi al trionfo «di quel Cesare» – quindi di Napoleone – e l'accento alla necessità della guerra contro la Francia, come mostrano i segni sul foglio volante consegnato per l'approvazione. La poesia fu quindi pubblicata negli «Abendblätter» solo nel 1810, una volta mutata la situazione politica<sup>5</sup>. Nonostante i riferimenti altrettanto chiari alle sconfitte di Federico Guglielmo III e nonostante l'esortazione a lottare contro l'occupazione francese, manifestamente desumibile dalla terza strofa, i versi furono evidentemente letti come un omaggio seriamente inteso al re di Prussia e anche gli studiosi kleistiani Reinhold Steig, Paul Hoffmann e perfino Helmut Sembdner non nutrivano alcun dubbio circa il sentimento di fedeltà di Kleist nei confronti del re. Per Steig l'ode è «l'espressione più nobile dell'amore del Brandeburgo per il re e per la patria»<sup>6</sup>, Hoffmann

<sup>4</sup> Cfr. H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner*] *Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988ff.) [= *BKA*], Bd. II/7, *Berliner Abendblätter* 1, 26.

<sup>5</sup> «Die Freundschaft zwischen Napoleon und Alexander wandelte sich allmählich in das Gegenteil. Das beginnende Zerwürfnis zog auch Preußen in Mitleidenschaft, und so ließ die Censurbehörde es geschehen, daß Kleist den "Caesar" als Widerpart seines Königs kennzeichnete und von "Waffenstürmen" sprach, die noch hereinbrechen müßten» (L'amicizia tra Napoleone e Alessandro si trasformò gradualmente nel suo contrario. La discordia, allora agli inizi, coinvolse anche la Prussia e così l'organismo di censura permise che Kleist definisse il "Cesare" come l'antagonista del suo sovrano e che parlasse di "tempeste d'armi" che si sarebbero ancora dovute verificare) (Paul Hoffmann [a cura di], *Heinrich von Kleists Ode An Friedrich Wilhelm den Dritten*. Faksimile-Ausgabe des ersten Druckes, dem Berliner Bibliophilen-Abend zu seinem Stiftungsfeste 1926 gewidmet von Ewald von Kleist und Richard von Kehler, Berlin 1926, S. 4).

<sup>6</sup> Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe* (Berlin, Stuttgart 1901), 519.

parla di «espressione della commozione più profonda» e della «più esplicita deferenza», che conferiscono alla poesia «dignità e valore al di là di ogni tempo e di ogni casualità»<sup>7</sup>, e neanche Sembdner dubita di avere a che fare con una poesia «intesa seriamente»<sup>8</sup>. Tuttavia le strofe non potevano essere intese così seriamente. In primo luogo è risaputo che Kleist non aveva una grande opinione di Federico Guglielmo III a causa del suo atteggiamento tentennante nei confronti dei francesi; in secondo luogo l'accumulo dei verbi al condizionale – «Du hättest» (avresti), «wärest Du» (se fossi stato) – consente di dedurre che Kleist non trovava molti argomenti di lode nei confronti del re di Prussia. Il sottotitolo restrittivo: «wenn sie stattgehabt hätte» (se avesse veramente avuto luogo [si intende la celebrazione del ritorno]) è stato saggiamente omesso da Kleist negli «Abendblätter»; la delusione e il lieve scherno palesati nel componimento avevano sicuramente scandalizzato la censura. – A ciò si aggiunge un altro indizio, che va sempre tenuto presente a proposito degli «Abendblätter», e a cui i censori hanno evidentemente prestato scarsa attenzione: la dipendenza dei testi dal loro contesto.

Il 3 ottobre 1810, due giorni prima della pubblicazione della poesia dedicata al re, negli «Abendblätter» era già stato pubblicato un componimento di saluto scritto da Kleist e indirizzato a Iffland, intitolato «An unsern Iffland» (Al nostro Iffland)<sup>9</sup>, autore nei cui confronti Kleist non era ben disposto per diverse ragioni. Il rifiuto della *Käthchen von Heilbronn*, che aveva indotto Kleist a scrivere una lettera offensiva il 12 agosto 1810, in cui si alludeva all'omosessualità di Iffland, non rappresenta l'unico motivo. Dirk Grathoff ha mostrato come Iffland venisse attaccato soprattutto a causa della sua funzione pubblica come direttore del teatro di corte, l'unico teatro di Berlino, e a causa della discutibile programmazione della stagione teatrale<sup>10</sup>. In particolare i berlinesi criticavano le numerose assenze in occasione delle tournée, e proprio a questo allude la poesia di saluto di Kleist che utilizza tutti i registri retorici del panegirico. Il riferimento ai «bardi» (*Barden*), che devono cantare canzoni all'«eroe» (*Heros*), e

<sup>7</sup> Paul Hoffmann (a cura di), *Heinrich von Kleists Ode An Friedrich Wilhelm den Dritten*, (nota 5), 2.

<sup>8</sup> Helmut Sembdner, *Neuentdeckte Schriften Heinrich von Kleists*, in: Id., *In Sachen Kleist*, (München 1974), 130

<sup>9</sup> Cfr. *BKA II/7*, 18 s.

<sup>10</sup> Cfr. Dirk Grathoff, *Die Zensurkonflikte der Berliner Abendblätter. Zur Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit bei Heinrich von Kleist* (Frankfurt am Main 1972), 377; cfr. anche Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, (nota 2), 106 s.



l'atteggiamento di «poeta patriottico» (*vaterländischer Dichter*), assunto da Kleist nella firma, connotano la poesia come un componimento satirico indirizzato non solo a Iffland, ma anche ai numerosi bardi della libertà del tempo. Attraverso la pubblicazione quasi contemporanea negli «Abendblätter» e la formulazione e la disposizione quasi identica dei titoli, si mostra al pubblico quanto poco seriamente Kleist intendesse le poesie gratulatorie di questo tipo. Al disprezzato Iffland e al re di Prussia vengono dedicate poesie dalla struttura simile. Agli occhi di Kleist Federico Guglielmo III è poco “eroe” quanto lo è Iffland. Solo un occhio esperto può riconoscere questo atteggiamento nella poesia dedicata al re, ma l'accostamento all'invettiva a Iffland parla chiaro. La critica al re di Prussia viene accentuata da un'altra poesia gratulatoria, pubblicata negli «Abendblätter» dieci giorni dopo la poesia dedicata al ritorno di Federico Guglielmo, ovvero dai versi composti in occasione del compleanno del principe ereditario, il futuro Federico Guglielmo IV, che festeggiava il suo quindicesimo compleanno il 15 ottobre 1810<sup>11</sup>. L'autore, Friedrich von Luck, si rivolge al principe ereditario come «Stern der Hoffnung» (astro di speranza) e celebra ancora una volta la regina Luise venuta a mancare alcuni mesi prima. Anche la poesia di Arnim «Der Studenten erstes Lebehoch bei der Ankunft in Berlin am 15ten Oktober» (Il primo brindisi degli studenti, in occasione dell'arrivo a Berlino il 15 di ottobre) stampata nello stesso numero degli «Abendblätter»<sup>12</sup>, non termina con il brindisi al re, che viene apostrofato a metà del componimento, ma al principe ereditario: «Dem Königssohn dies Lebehoch» (Un brindisi al figlio del re)<sup>13</sup>. Tutti questi segni – l'elogio del sovrano con l'uso del congiuntivo nella poesia composta da Kleist per il ritorno del sovrano, l'accostamento ironico con la poesia indirizzata a Iffland ed il riferimento alla defunta regina Luise ed al principe ereditario come «portatore di speranza» – relativizzano decisamente la supposta fedeltà al re di Kleist e degli «Abendblätter». Molto depone a favore della supposizione che Kleist volesse ostentare una lealtà al re Federico Guglielmo III che di fatto non sussisteva più.

Le pratiche del linguaggio cifrato e dell'occultamento, indispensabili a causa della censura, caratterizzano anche gli epigrammi e gli indovinelli degli «Abendblätter» che ad una prima analisi sembrano piuttosto modesti. A questo proposito, gli epigrammi del giornalista bamberghese Friedrich

---

<sup>11</sup> Cfr. *BKA* II/7, 65.

<sup>12</sup> Cfr. *BKA* II/7, 66-68.

<sup>13</sup> *BKA* II/7, 68.

Gottlob Wetzel, che Kleist conosceva bene dai tempi di Dresda e che aveva collaborato anche al «Phöbus», offrono buoni esempi del genere, ma appartengono completamente alla tradizione epigrammatica del XVIII secolo, con le sue massime e le morali di validità generale:

Lasse den Thoren daheim, und send' ihn nimmer auf Reisen,  
Neue Thorheit allein bringt er aus jeglichem Land.<sup>14</sup>

Lascia a casa il pazzo e non lo mandare più in viaggio;  
da ogni terra visitata egli non porterebbe che pazzia  
(foglio 30, 3 novembre 1810).

Anche alcuni degli epigrammi attribuiti a Kleist non sono più profondi:

Ich gratuliere, Stax, denn du ewig wirst du leben;  
Wer keinen Geist besitzt, hat keinen aufzugeben.<sup>15</sup>

Mi congratulo, Stax, perché vivrai per sempre.  
Chi non ha anima, non può neanche esalarla)  
(foglio 38, 13 novembre 1810).

Per quanto possano risultare inoffensivi, questi versi sono inseriti in modo estremamente raffinato nel contesto degli «Abendblätter», e proprio nella loro inoffensività, riconosciuta da Aretz, sta la loro peculiarità. Kleist stesso, nel suo epigramma «Nothwehr» (Legittima difesa), ha parlato della tecnica del *camouflage*, che a volte rende necessario «il travestimento del nemico» (die Binde des Feindes) per «introdursi nel suo accampamento» (um in dessen Lager zu gehen)<sup>16</sup>. Gli epigrammi (*Sinngedichte*) svolgono una funzione analoga: la quantità dei versi apparentemente volti a intrattenere in modo spiritoso devia l'attenzione da alcuni testi scottanti, che a loro volta sono cifrati in modo da non rivelare il loro vero contenuto alla massa dei lettori, ma che, proprio in virtù della loro insospettabile contiguità non destano sospetto, e possono così farsi portatori di contenuti passibili di censura. Un esempio in questo senso è costituito dall'indovinello epigrammatico «Auf einen Denuncianten» (Su un delatore), riportato nel foglio 11 del 12 ottobre 1810<sup>17</sup>. Il giorno precedente era stato pubblicato il «Räthsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres»

<sup>14</sup> BKA II/7, 155.

<sup>15</sup> BKA II/7, 197.

<sup>16</sup> Cfr. BKA II/7, 142.

<sup>17</sup> Cfr. BKA II/7, 59.

(Indovinello su un quadro dell'esposizione di quest'anno) di Arnim<sup>18</sup>, un indovinello senza soluzione e che si può considerare come una specie di passatempo intellettuale. L'indovinello epigrammatico «Auf einen Denuncianten» viene invece “risolto” – ma la soluzione non fa altro che infittire l'enigma. L'indovinello è di Friedrich Stägemann e recita:

Als Kalb begann er; ganz gewiß  
Vollendet er als Stier – des Phalaris.

Iniziò come vitello; certamente  
Finirà come toro<sup>19</sup> – di Falaride.

La “soluzione” è stata data da Friedrich Schulz il giorno seguente:

Freund, missest du des Räthsels Spur? –  
Durchblättere den Jason nur<sup>20</sup>.

Amico, dell'enigma non trovi la soluzione?  
Basta che sfogli il Giasone.

L'indovinello si può tuttavia considerare “risolto” solo per una cerchia di iniziati tra i lettori contemporanei. Nella ricerca su Kleist, Reinhold Steig potrebbe essere stato uno dei primi ad avere compreso l'indovinello epigrammatico, leggendovi un attacco al conte Christian Ernst von Bentzel-Sternau (1767-1849), che aveva pubblicato nel 1802-1804 la sua biografia sotto forma di romanzo in quattro volumi, intitolata «Das goldne Kalb» (Il vitello d'oro) e che dal 1808 al 1811 aveva pubblicato la rivista «Jason» (Giasone), in cui egli aveva violentemente criticato, nel 1810, l'opera «Elemente der Staatskunst» (Elementi dell'arte politica) di Adam Müller (a questo si riferiscono anche i distici di Wetzel «An die Recensenten der Elemente der Staatskunst von Adam Müller» (Ai recensori degli Elementi dell'arte politica di Adam Müller), foglio 48 del 24 novembre 1810<sup>21</sup>). L'indovinello epigrammatico di Stägemann e di Schulz riguarda innanzitutto Bentzel-Sternau in qualità di adoratore di Napoleone, come

---

<sup>18</sup> Cfr. *BKA* II/7, 54.

<sup>19</sup> In italiano “Stier” viene anche tradotto con “bue” [di bronzo]: «È nota la leggenda, raccolta da Dante (Inf. XXVII) che a Falaride fosse stato offerto da un artefice ateniese, Perillo, un bue di bronzo entro cui far morire, per fuoco, i rei di lesa maestà. [...] Scipione Emiliano, distrutta Cartagine, volle restituito ad Agrigento un toro di bronzo che si trovava nella città e che la tradizione diceva essere quello di Falaride» (Enciclopedia U.T.E.T. [Torino 1968], vol. VII, 499).

<sup>20</sup> *BKA* II/7, 64.

<sup>21</sup> *BKA* II/7, 249.

indica il paragone con lo «Stier des Phalaris» (toro di Falaride). Falaride era il tiranno di Akragas in Sicilia (metà del VI secolo a.C.), che si dice facesse bruciare vivi i suoi nemici in un toro di ferro: «Le grida dei torturati a morte risuonavano come muggiti di toro»<sup>22</sup>. I censori tuttavia, come ha accennato Heinrich Heine nel dodicesimo capitolo delle *Ideen. Das Buch Le Grand*, sono sempre “Dummköpfe” (degli sciocchi), sulla cui ignoranza in materia di mitologia classica si può fare affidamento. Il paragone istituito tra il tiranno e Napoleone non è comunque mai stato rilevato dai censori dei «Berliner Abendblätter».

La pubblicazione quotidiana degli «Abendblätter» si presta al gioco dell'indovinello con i vari contesti: è noto come non esista nulla di più vecchio del giornale del giorno prima, per cui la censura non ha notato le connessioni esistenti tra i testi stampati a molti giorni di distanza l'uno dall'altro. Letti in sé, i testi sono inoffensivi; solo se vengono riferiti al contesto ritrovano la loro mordacità. Il principio del riferimenti di un testo al suo contesto consente non solo di celare e di deviare l'attenzione da affermazioni passibili di censura, ma è anche funzionale alla discussione controversa di opinioni differenti, che è sempre stato uno degli argomenti che più stavano a cuore a Kleist. I dibattiti vengono portati avanti anche nelle poesie, come mostra il «Räthsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres» (Enigma circa un quadro della mostra di quest'anno) di Arnim. Oltre alla sua funzione di sfondo “inoffensivo” per l'indovinello in versi stampato il giorno seguente «Auf einen Denuncianten» essa serve a integrare, contestandola, la relazione sull'esposizione di quadri<sup>23</sup>, redatta dal medico Ludolph von Beckedorff, un membro della «Christlich-Deutsche Tischgesellschaft» (Società conviviale cristiano-tedesca). Il sonetto di Arnim può essere letto come un semplice indovinello in cui si deve indovinare il titolo del quadro di cui si parla:

Da bleibt ein Bild in meiner Seele stehn,  
 Ich hab's nicht mehr als andre angesehen,  
 Es ist nicht reizend und es ist doch schön<sup>24</sup>.

Nel mio animo è impresso un quadro  
 Non l'ho osservato più di altri  
 non è affascinante e tuttavia è bello.

<sup>22</sup> Margaret C. Howatson (a cura di), *Reclams Lexikon der Antike* (Stuttgart 1996), 486.

<sup>23</sup> Cfr. *BKA* II/7, 33 s., 37-39, 43 s., 47 s., 70-72, 78 s., 83 s., 88 s.

<sup>24</sup> *BKA* II/7, 54.

Il componimento dà un'indicazione sul pittore del quadro: «Der Künstler starb» (L'artista è defunto), si dice nel verso 13, e per il lettore attento è chiaro chi si intende, cioè Johann Carl Andreas Ludwig (1785-1809), del cui ritratto dei genitori aveva parlato Beckedorff il giorno prima nel foglio 9 degli «Abendblätter»:

Aufs auffallendste und wohlthätigste contrastirt mit diesen Bildern ein dicht daneben hängendes Doppelporträt, von dem, leider! zu früh verstorbenen jungen Künstler, Herrn Johann Carl Andreas \*Ludwig\*. Dasselbe stellt die Köpfe seiner Eltern vor, und ist mit solcher Treue, Wahrheit und Ausführlichkeit gemahlt, so sinnig, einfach und natürlich entworfen und so geistreich und fleißig ausgeführt, daß nicht genug zu seinem Lobe gesagt werden kann. Nur äußerst wenig fehlt diesem Bilde, nur ein geringer Zusatz von Leben, wir möchten sagen, nur der äußere Schein und Glanz des Lebens, um den bessern Bildern Deutscher Meister an die Seite gesetzt zu werden.<sup>25</sup>

Un doppio ritratto del giovane artista Johann Carl Andreas *Ludwig*, sfortunatamente deceduto troppo presto, appeso proprio vicino ad essi, offre un contrasto evidente e benefico rispetto a questi quadri. Esso rappresenta le teste dei suoi genitori, ed è dipinto con tale fedeltà, verità e perizia, è elaborato in modo così sensibilmente partecipe, semplice e naturale ed è eseguito in modo così intelligente e diligente che non ci sono parole per tesserne le lodi. Semmai questo quadro difetta solo di un minimo alito di vita, potremmo dire dell'apparenza e dello splendore della vita, per essere annoverato tra i migliori dipinti dei maestri tedeschi.

Il verso 13 del sonetto di Arnim, che recita per esteso «Der Künstler starb, er werde nicht beschwätzt» (L'artista è defunto, non se ne questioni) si riferisce a questo elogio piuttosto loquace, che non riesce a reprimere un lieve biasimo.

Il verso indica che la poesia è più di un indovinello; essa costituisce un enunciato fondamentale sull'effetto dell'arte figurativa. Il dipinto, secondo il sonetto, non richiede alcuna mediazione verbale e l'arte stessa deve agire sullo spettatore senza interventi da parte del critico d'arte. La seconda quartina recita:

O arme Kunst, du sinkend armes Jahr,  
Sagt an, was künftig dauernd von euch gilt,

---

<sup>25</sup> BKA II/7, 47.

In meinem Herzen ernste Andacht quillt  
Für alles Schöne, was unwandelbar.

Povera arte, povero anno che ti inabissi  
Dite, che cosa di voi ancora rimarrà,  
Sgorga nel mio cuore una fervida memoria  
Per tutto ciò che è bello, che è immutabile.

A questa apostrofe all'arte seguono direttamente i versi che parlano dell'effetto del dipinto in questione. – Questo indovinello in forma di sonetto di Arnim costituisce un'ulteriore testimonianza di una delle strategie tipiche degli «Abendblätter». Questa infatti non è l'unica esternazione di Arnim in merito all'esposizione pittorica del 1810: nei fogli 37-39 dal 12 al 14 novembre 1810 egli ha dato una «Übersicht der Kunstausstellung» (Panoramica dell'esposizione pittorica)<sup>26</sup>, in cui parla anche del ritratto dei genitori di Ludwig e in cui ne «questiona» (*beschwätzt*) nello stesso modo da lui criticato nel sonetto apparso un mese prima. Così come fa Beckedorff, anche Arnim elogia il dipinto di Ludwig, ma osserva che esso non raggiunge la qualità delle immagini, «wie die ältere Deutsche, Holländische und Italiänische Schule sie zeigen» (quale è proposta dalla più antica scuola tedesca, olandese e italiana)<sup>27</sup>. È chiaro qui che i contributi agli «Abendblätter» non devono essere considerati come esternazioni private dei loro autori; esse, infatti, all'interno del giornale svolgono una funzione in larga misura indipendente dal loro autore. L'editore ed i suoi collaboratori si interessano in prima linea ai dibattiti sulle controversie ed alla diffusione di punti di vista contrapposti che non sono autonomamente riferiti a un autore particolare. Gli «Abendblätter» non hanno nessun “autore” nel vero senso della parola, bensì una sorta di “agenti”, che rappresentano diverse posizioni. Di conseguenza i redattori non firmano con il loro nome, ma con le iniziali. Kleist ne utilizza ventisette, Achim von Arnim tuttavia cinque. Nell'epigramma di Kleist «Nothwehr» (Legittima difesa) questo procedimento è descritto in forma concisa. Per quanto sia comprensibile che l'editore delle opere di Kleist o di Arnim cerchi di attribuire la paternità delle singole poesie, si deve essere consapevoli del fatto che tale attribuzione è del tutto inadeguata rispetto alle intenzioni, all'editore e ai redattori degli «Abendblätter». Lavorare con molte sigle diverse, della cui cosa si meraviglia Heinrich Aretz nel suo libro *Heinrich von Kleist als Journalist*<sup>28</sup>,

<sup>26</sup> Cfr. *BKA* II/7, 187-190, 193 s., 198-201.

<sup>27</sup> *BKA* II/7, 190.

<sup>28</sup> Cfr. Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, 144, nota 11.

non costituisce in nessuna misura un procedimento originale, bensì una pratica del tutto comune in ambito giornalistico (che occorre anche con segno opposto: autori diversi che si firmano con le stesse iniziali), solo che negli «Abendblätter» il gioco delle sigle è usato in modo molto abile.

Negli «Abendblätter», la critica sulla situazione politica non viene espressa solo in forma cifrata. In alcuni componimenti essa viene anzi enunciata in maniera sorprendentemente chiara – ma solo in quelli che sembrano occuparsi di argomenti innocui. L'indovinello di Arnim sul dipinto dell'esposizione pittorica ne costituisce un esempio. L'indovinello sembra non parlare di altro che dell'oggetto citato nel titolo. Tuttavia la formula «du sinkend armes Jahr» (povero anno che ti inabissi) del primo verso della seconda quartina non rimanda solo all'autunno e al 1810, che si avviava alla sua conclusione, ma nasconde anche una lamentela sulla situazione politica del tempo, costantemente dominata da Napoleone. Tuttavia, come è tipico della struttura degli «Abendblätter», il tono elevato e serio di questo sonetto viene relativizzato dalla quotidianità della pubblicazione e dall'ingannevole commerciante di torba<sup>29</sup>. – Come la poesia d'arte di Arnim, anche i versi di Clemens Brentano composti in occasione della morte di Philipp Otto Runge nel foglio 69 del 19 dicembre 1810 presentano lievi allusioni di questo tipo<sup>30</sup>. Il lamento su «quest'epoca ebbra di peccato» (dieser Sündentrunknen Zeit)<sup>31</sup> e «della triste confusione dei tempi» (der Zeiten trauriger Verwirrung)<sup>32</sup> sembra essere riferito – così suggerisce il contesto – solo all'arte figurativa, ma la censura non può impedire di leggerci un commento di carattere politico.

Kleist ha utilizzato gli «Abendblätter» anche per commentare o parodizzare le proprie poesie, precedentemente stampate o pubblicate in un contesto differente. In questo senso, entrambe le «Legenden nach Hans Sachs» (Leggende ispirate a Hans Sachs)<sup>33</sup> vanno lette anche come la risposta popolare alla poesia celebrativa di tono solenne «Der Engel am Grabe des Herrn» (L'angelo alla tomba del Signore) pubblicata in «Phöbus», mentre la «sciarada» (Charade) «Der Jüngling an das Mädchen» (Il ragazzo alla ragazza) pubblicata nel foglio 57 degli «Abendblätter» (5 dicembre 1810)<sup>34</sup> appare come la scherzosa contraffazione delle poesie

<sup>29</sup> Cfr. *BKA* II/7, 55.

<sup>30</sup> Cfr. *BKA* II/7, 341-344.

<sup>31</sup> *Ivi*, 343.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 344.

<sup>33</sup> Cfr. *BKA* II/7, 153 s. e 305-307.

<sup>34</sup> *BKA* II/7, 296.

estremamente artificiali, cioè «Jünglingsklage» (Il lamento del giovane) e «Mädchenrätsele» (L'indovinello della fanciulla), anch'esse pubblicate in «Phöbus». Helmut Sembdner, che ha cercato di dimostrare che Kleist è l'autore di questo scherzo in forma di indovinello, nel suo saggio intitolato «Neuentdeckte Schriften Heinrich von Kleists» (Scritti di Heinrich von Kleist recentemente scoperti) ha definito la poesia un «tappabuchi senza pretese», ripetendo questo giudizio anche nel commento dei passi scelti dell'edizione da lui curata<sup>35</sup>, in cui il componimento non ha perduto nulla. Klaus Müller-Salget si ricollega a quello riportato nel commento all'edizione pubblicata dalla casa editrice «Deutscher Klassiker Verlag»:

Si tratta, come scrive Sembdner, di un tappabuchi senza pretese [...], forse inserito al posto di un contributo eliminato dalla censura, come indicano anche i caratteri tipografici di dimensioni più grandi rispetto al resto.<sup>36</sup>

A prescindere dal fatto che la poesia è scritta con gli stessi caratteri di molte altre contenute negli «Abendblätter», l'etichetta di «tappabuchi» non calza: anche se non fosse altro che questo, la poesia svolgerebbe comunque una “funzione giornalistica”, analogamente a molti altri *Sinngedichte* e epigrammi. Con queste e con altre funzioni, comunque sempre giornalistiche, le poesie hanno fatto parte fin dall'inizio del progetto “originale” degli «Abendblätter». Ciò emerge *ex negativo* dalla loro quasi completa assenza nel secondo anno di pubblicazione; c'è solo un sonetto di Arnim, posto in chiusura dell'articolo da lui scritto in occasione della morte di Fernow<sup>37</sup>. La «durissima censura» (strengste Zensur), a cui gli «Abendblätter» furono sottoposti conformemente alle disposizioni del Gabinetto di Stato del 18 novembre 1810 e del 25 febbraio 1811<sup>38</sup>, ha impedito la pubblicazione di articoli critici, per cui alla fine ampi stralci degli «Abendblätter» contenevano notizie copiate da altri giornali. Il gioco intellettuale delle poesie, che

<sup>35</sup> Sembdner, *Neuentdeckte Schriften Heinrich von Kleists*, (nota 8), 131, in: H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di Helmut Sembdner (München <sup>8</sup>1985), vol. 1, 915.

<sup>36</sup> H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, a cura di Ilse-Marie Barth e altri (Frankfurt am Main 1986 ss.), vol. 3, *Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, a cura di Klaus Müller-Salget (1990), 1035.

<sup>37</sup> Cfr. *BKA* II/8, 132 s.

<sup>38</sup> Cfr. Helmut Sembdner (a cura di), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, erweiterter u. revidierter Neuausg. (Frankfurt am Main e Leipzig 1992), Dok. Nr. 426 e 479.



doveva deviare l'attenzione dagli articoli più spinosi e che diffondeva contenuti passibili di censura in chiave cifrata, era così divenuto superfluo.



Heinz Dieter Kittsteiner

*La polemica su Christian Jakob Kraus nei «Berliner Abendblätter»*

La storia dei «Berliner Abendblätter», questo «giornaletto ideale», come Wilhelm Grimm, amava definirlo<sup>1</sup>, è stata – per così dire – esplorata per ogni centimetro quadrato in tutte le direzioni. Non ci si può attendere nulla di nuovo, tantomeno quando prende la parola chi come me non è un esperto di Kleist. Tuttavia, da chi molti anni fa si è occupato di Christian Jakob Kraus e sempre si interessa alle questioni riguardanti la ricezione di Adam Smith in Germania – poiché di questo tratta la controversia qui presa in esame – ci si può ben attendere che egli rilegga tutti i contributi che appartengono a questo complesso e che li esamini ancora una volta sotto questo aspetto. Non per considerarli nella loro testualità e intertestualità come monumento di se stessi, ma come *documento*, come «segno di qualcosa d'altro», vale a dire di ciò che «gli uomini pensavano, volevano, auspicavano, che sentivano e desideravano mentre facevano quei discorsi»<sup>2</sup>. Il compito dello storico è ricostruire il modo di pensare e di agire degli uomini nel «buio dell'attimo vissuto» – per usare un'espressione di Ernst Bloch. Si tratta dell'agire di uomini in situazioni che essi non possono completamente valutare e all'interno di strutture che si muovono al di là della loro volontà. Queste condizioni dell'esistenza storica dell'uomo si manifestano in modo più evidente nelle controversie storiche, nella disputa su quali vie di sviluppo si debbano prendere a certi «punti di svolta»<sup>3</sup> della storia. Dalla pace di Tilsit del 9 luglio 1807 agli scrittori di una parte

---

<sup>1</sup> Wilhelm Grimm a Paul Wigand, lettera del 18 novembre 1810, in: Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, erw. u. revidierte Ausg. (Frankfurt am Main 1992) [= *Lebensspuren*], Doc. Nr. 422.

<sup>2</sup> Per la posizione contraria cfr. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt am Main 1973), 198 s.

<sup>3</sup> Cfr. in proposito Heinz Dieter Kittsteiner, *Reflections on the Construction of Historical Time in Karl Marx*, in: *History and Memory. Studies in the Representation of the Past* (Tel Aviv 1991), vol. 3, 45-86, qui 61 ss.

di *questi* testi interessava convertire la completa disfatta della vecchia Prussia in una riforma che comprendesse economia, società e Stato. Con l'obbligo a pagare i tributi di guerra napoleonici si voleva sfruttare la debolezza momentanea del ceto guida dello Stato – dell'aristocrazia e della sua situazione economica, dei proprietari terrieri della zona orientale dell'Elba – per attuare i provvedimenti di riforma già a lungo dibattuti. Perché queste tendenze riformatrici avevano incontrato l'accanita resistenza dei vecchi ceti regionali, primo fra tutti quello dell'aristocrazia che anche in questa specifica situazione storica non rimaneva assolutamente indietro, anzi, si opponeva all'amministrazione e da parte sua passò all'offensiva pubblicitica<sup>4</sup>. In questo contesto si collocano i «Berliner Kämpfe» di Heinrich von Kleist, in questa prospettiva essi acquistano il loro significato.

Il punto di partenza per la nostra ricerca deve essere scelto nel modo meno sensazionale possibile. Poiché soprattutto la vecchia scienza letteraria era incline a mettere in stretta relazione il destino dei «Berliner Abendblätter» col fallimento del loro eroe e, nel far questo, tendeva a mettere in risalto il carattere straordinario, sia riguardo al programma stesso del giornale che ai suoi rapporti conflittuali con la censura. Per la storica Andrea Hofmeister-Hunger il destino degli «Abendblätter» è solo «leggenda, un caso comune di censura politica»: «Né Kleist fu la vittima eccellente di una campagna persecutoria, burocratico-dispotica e perfida, né il suo giornale fu la perla del giornalismo contemporaneo»<sup>5</sup>. Il giornale di Kleist non era nemmeno, come voleva Reinhold Steig all'inizio del secolo, consapevole riferimento per una fronda conservatrice composta da vecchi ceti e contraria al cancelliere riformatore Hardenberg, fronda che si era riunita nella «Christlich-deutsche Tischgesellschaft» fondata nel 1811<sup>6</sup>. Nonostante il conflitto di interessi, qui non vi sono semplicemente due opposte fazioni che si fronteggiano; le linee di frattura di questa controversia corrono più sottili e confuse<sup>7</sup>. Rimane invece aperta la questione se Kleist non sia stato

<sup>4</sup> Reinhart Koselleck, *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848* (Stuttgart 1967), 167 ss.

<sup>5</sup> Andrea Hofmeister-Hunger, *Pressepolitik und Staatsreform. Die Institutionalisierung staatlicher Öffentlichkeitsarbeit bei Karl August von Hardenberg (1792-1822)* (Göttingen 1994), 234.

<sup>6</sup> Cfr. Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe* (Berlin, Stuttgart 1901).

<sup>7</sup> Manfred Botzenhart, *Kleist und die preußischen Reforme*, in: KJb (1988/89), 132-156, qui 138; sulla critica a Steig cfr. Dirk Grathoff, *Die Zensurkonflikte der Berliner Abendblätter. Zur Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit bei Heinrich von Kleist*, in: Klaus Peter, Dirk Grathoff et. al. *Ideologische Studien zur Literatur* (Frankfurt am Main 1972), 37-168, qui 69 ss.

spinto in una difficile situazione proprio dal suo amico Adam Müller con l'articolo scritto sui «Berliner Abendblätter» contro Christian Jakob Kraus e, non ultimo, contro l'editto sulle finanze di Hardenberg del 27 ottobre 1810. Questa versione è stata sostenuta, soprattutto nella letteratura commemorativa del XIX secolo, «dal braccio destro di Hardenberg», Friedrich von Raumer e da altri. Questo in breve il suo tenore: «il buon Kleist, politicamente inesperto è stato manipolato dall'intrigante Adam Müller»<sup>8</sup>. Ma è soprattutto l'immagine di A.M. che col tempo si è tipizzata nella letteratura. Egli è considerato lo “spirito maligno” di Kleist, un cortigiano servile, opportunistico e immorale – un carattere che infine avrebbe influenzato anche Kleist stesso: «Io credo» – così scrive Clemens Brentano ad Achim von Arnim riferendosi alla morte di Kleist – «che chi poteva adorare così pazzamente Adam Müller, che ora a Vienna liscia la preziosa coda della volpe malgrado a Berlino, poteva anche andare incontro ad una simile morte calzando le sue pantofole preferite»<sup>9</sup>. *Aliquid semper haeret*. Kleist appare dunque quantomeno come una persona che – politicamente cieca – rimanendo fedele all'amico, ha contribuito alla propria fine. Soprattutto si vuol vedere in questo la tragicità di quella che a prima vista sembra materia così povera. «Kleist non è stato certamente l'uomo del partito di opposizione, dei vecchi ceti, ma solo apparire tale era pericolosissimo proprio per la debolezza della sua posizione. Kleist stava un po' con chiunque, ma il sospetto nel clan di Hardenberg che Kleist potesse stare da quella parte era pericoloso per lui»<sup>10</sup>. D'altra parte la semplice alleanza dell'opposizione romantica contro i tedeschi smithiani nell'interesse dell'aristocrazia del principato di Brandeburgo non avviene. Adam Müller all'esordio delle sue teorie economiche, è egli stesso un sostenitore di Smith – prende poi però un'altra direzione e formula le prime

<sup>8</sup> Cfr. i documenti in *Lebensspuren*, (nota 1), Doc. Nr. 442 e 443; Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, (nota 6), 77 ss.

<sup>9</sup> Lettera del 10.12.1811, cit. in Helmut Sembdner (a cura di), *Heinrich v. Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten* (Frankfurt am Main 1984), Doc. Nr. 73a. «Die Briefstelle ist in ihrem Satzgefüge etwas undeutlich. Den *Fuchsschwanz streichen* ist ein Synonym für die Schmeicheleien eines Höflings; unklar bleibt der Sinn der Worte “trotz in Berlin”». [Il passo della lettera è abbastanza oscuro. “Carezzare la coda della volpe” è un traslato per indicare la ruffianeria del cortigiano, resta oscuro il significato delle parole “malgrado a Berlino”]. Hans Joachim Kreutzer, *Diskussionsbericht zu den Vorträgen Botzenhart und Paulin*, in: KJb (1988/89), 157.

<sup>10</sup> Jochen Marquardt, “*Vermittelnde Geschichte*”. *Zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller* (Stuttgart 1993), 234 ss.

sostanziali opposizioni al sistema del liberalismo. Vediamo dunque come questo conflitto fra i «Berliner Abendblätter» e l'amministrazione Hardenberg lentamente si sviluppa.

*I. La prima fase della controversia: contro Christian Jakob Kraus e Johann Gottfried Hoffmann.*

Quando i «Berliner Abendblätter» uscirono per la prima volta il 1° ottobre del 1810, godevano di buone prerogative; sia l'insolita frequenza della pubblicazione (giornaliera), che i rapporti che il capo della polizia Gruner concedeva al suo amico Kleist, ne facevano per il momento una novità fra i giornali della capitale. Non è però affatto vero che i «Berliner Abendblätter», nei giorni del loro successo, intrattenessero il pubblico solo con storie di assassini incendiari. Già il secondo numero riporta un articolo che si protrae per ben tre edizioni, dal 2 al 4 di ottobre 1810, dal titolo «Freimühtige Gedanken bei Gelegenheit der neuerrichteten Universität in Berlin» (Libere riflessioni in occasione della nuova apertura dell'Università di Berlino)<sup>11</sup>. L'articolo è scritto da Adam Müller ed è firmato «Ps.». Non è accertato se lo pseudonimo *Ps.* dovesse ricordare il periodo del «Phöbus», quel giornale d'arte pubblicato a Dresda nel 1808 insieme a Kleist<sup>12</sup>. In occasione della pubblicazione del programma delle lezioni della nuova Università, Müller accoglie con soddisfazione la limitazione delle nomine accademiche. Nomi come Wolf, Niebuhr, Savigny, Reil e Fichte bastano da soli. Voleva forse aggiungersi a quei nomi? Nel secondo contributo Adam Müller diviene più esplicito e cerca di discutere l'orientamento politico dell'Università. La funzione cosmopolita sino ad ora esercitata dalla «Repubblica dei dotti» dovrebbe cessare; i dotti dovrebbero essere *vaterländisch*<sup>13</sup>. Questa Università non sarebbe stata fondata per essere un «bloßes Gastmahl für die wissenschaftlichen Gourmands von Eu-

<sup>11</sup> Cfr. H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner*] *Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988 ss.) [= *BKA*], vol. II/7, *Berliner Abendblätter* 1, 13 s., 17 s. u. 21 s.

<sup>12</sup> Cfr. *Lebensspuren*, (nota 1), Doc. N. 406; Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion* (Berlin 1939), 32; sull'amicizia fra Kleist e Müller cfr. Jochen Marquardt, «Gegensätzliche Identität»; *zu historisch-biographischen Voraussetzungen des Verhältnisses Adam Müller – Heinrich von Kleist*, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1993, 80-93.

<sup>13</sup> *BKA* II/7, 17.

ropa» (semplice banchetto per ghiottoni di scienza europei)<sup>14</sup>. Non sarebbe il momento adatto. Quando un'unica fede cristiana univa ancora l'Europa, l'aspirazione universale delle grandi vecchie università di Bologna, Parigi e Praga era quella di curarsi di ciò che era «speciale, determinato e prossimo» (ein «großes Besonderes, Bestimmtes und Nächstes»)<sup>15</sup>; l'universale umanità e la filantropia liberamente vagheggiata nel secolo precedente potrebbero invece concretizzarsi solo nello Stato. I professori devono formare funzionari prussiani. Invece, dalle università prussiane sarebbero usciti sinora «virtuosi della giurisprudenza e funzionari di provincia» (Virtuosen der Jurisprudenz und Provinzialbeamte)<sup>16</sup>. Perché dunque nessun alto funzionario dello Stato? Perché le università avrebbero vagato troppo «nell'universo» (im Universo)<sup>17</sup> trascurando invece «l'universo patrio» (vaterländischen Universums)<sup>18</sup>.

Questa dichiarazione non è priva di un più profondo significato, perché già nel numero 11 dei «Berliner Abendblätter», il 12 ottobre, appare un articolo – firmato ancora «P. s» – su Christian Jakob Kraus<sup>19</sup>. Chi era Christian Jakob Kraus? Recentemente è stato pubblicato un libro su di lui, il cui primo capitolo inizia così: «Come si diventa un filosofo sconosciuto?»<sup>20</sup>. Kraus (1753-1807) era uno studioso illuminista con una particolare predilezione per la matematica. Nella storia della scienza è menzionato per essere stato a lungo ospite di Kant e per aver tradotto ed applicato i fondamenti dell'economia nazionale di Adam Smith alla situazione prussiana del tardo XVIII e dei primi anni del XIX secolo. E come interprete di Adam Smith viene introdotto anche da Adam Müller che lo definisce «una mente acuta, ben ordinata, benché un po' lenta e improduttiva»<sup>21</sup>. La sua traduzione di Adam Smith sarebbe opera «di onesto e faticoso zelo», migliore pur sempre di quelle «niente affatto autorevoli» (völlig unberufenen) di Soden, Lüder e Sartorius che avrebbero «distrutto e fatto a pezzi, spogliato e mortificato» Adam Smith<sup>22</sup>. Stupisce la sprezzante

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid., 18.

<sup>16</sup> Ibid., 21.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid., 22.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*, 56-58.

<sup>20</sup> Kurt Röttgers, *Kants Kollege und seine ungeschriebene Schrift über die Zigeuner* (Heidelberg 1993).

<sup>21</sup> *BKA* II/7, 56.

<sup>22</sup> Ibid.

menzione del nome di *Sartorius* perché la commissione universitaria aveva offerto in primo luogo allo studioso di Göttingen la nuova cattedra di scienze politiche. Tuttavia le sue pretese economiche si erano rivelate inaccettabili – e così, come riserva, si era ricorsi al secondo in graduatoria, Johann Gottfried Hoffmann. Adam Müller, del resto, durante il suo periodo di studio a Göttingen aveva egli stesso frequentato le lezioni di *Sartorius* e da lui si era probabilmente formato un'idea sull'economia politica smithiana<sup>23</sup>. Con delibera di consiglio del 4 ottobre 1810 Hoffmann veniva dunque nominato professore ordinario e al tempo stesso direttore dell'ufficio di statistica di Berlino<sup>24</sup>. Hoffmann d'altra parte, statista ed economista (1765-1847), era stato dapprima allievo e poi successore di Christian Jakob Kraus alla cattedra di filosofia pratica e cameralistica a Königsberg; ed era appoggiato dagli stessi circoli liberali della Prussia orientale che avevano già sostenuto anche Kraus.

Come Consigliere di stato sotto Theodor v. Schön, Hoffmann aveva, su richiesta di Humboldt, stilato una relazione dal titolo «Unmaßgebliches Gutachten, das Studium der sogenannten Staatswissenschaften auf der Universität zu Berlin betreffend» (Modesto parere circa lo studio delle cosiddette scienze politiche all'università di Berlino) contribuendo già in tal modo a determinare le strutture dell'Università. Questa relazione del 25 maggio 1810 era senza dubbio, per quanto riguardava Adam Müller, di scottante attualità, in quanto in essa Hoffmann dissuadeva espressamente dall'assegnare l'incarico al potenziale concorrente. Dopo aver ripartito lo studio delle scienze politiche in un settore pubblicistico, economico e giudiziario e aver richiamato l'attenzione sulla rappresentanza nazionale e sulla libertà di stampa come organi dell'opinione pubblica, comincia a parlare dei possibili candidati:

---

<sup>23</sup> Cfr. Wilhelm Treue, *Adam Smith in Deutschland. Zum Problem des «Politischen Professors» zwischen 1776 und 1810*, in: *Deutschland und Europa*. Festschrift für Hans Rothfels, a cura di Werner Conze (Düsseldorf 1951), 101-133, qui 128 ss.; Tetsushi Harada, *Politische Ökonomie des Idealismus und der Romantik. Korporatismus von Fichte, Müller und Hegel* (Berlin 1989), 66 s.; cfr. nel complesso H. Winkel, *Adam Smith und die deutsche Nationalökonomie 1776-1820. Zur Rezeption der englischen Klassik*, in: H. Scherf (a cura di), *Studien zur Entwicklung der ökonomischen Theorie* (Berlin 1986), vol. 5, 81-109.

<sup>24</sup> Norbert Waszek, *Die Staatswissenschaften an der Universität Berlin im 19. Jahrhundert*, in: Norbert Waszek (a cura di), *Die Institutionalisierung der Nationalökonomie an deutschen Universitäten. Zur Erinnerung an Klaus Hinrich Hennings (1937-1986)*, (Scripta Mercaturae Verlag 1988), 266-301, qui 277. Riguardo a Hoffmann cfr. Hans Schuster, *Johann Gottfried Hoffmann als Nationalökonom. Ein Beitrag zur Geschichte der Nationalökonomie des 19. Jahrhunderts* (Berlin 1908).



Die Universität bedarf ihres äußeren Rufes wegen eines Mannes dazu, der schon Celebrität erworben hat. Meine Bekanntschaft mit Gelehrten ist zu eingeschränkt, um irgend Jemand empfehlen zu können. *Adam Müller*, der hier zur Stelle wäre, scheint sich durch seine staatswirtschaftlichen Vorlesungen nicht zu dieser Professur legitimiert zu haben.

L'Università, per la sua reputazione all'estero, ha bisogno di un uomo che abbia già acquisito celebrità. La mia conoscenza di uomini eruditi è troppo limitata per poter suggerire qualcuno. *Adam Müller*, che pure sarebbe disponibile, con le sue lezioni di scienze politiche sembra non essere indicato per questa cattedra.

E aggiunge:

Der ohnehin vorschnellen Jugend möchte jetzt wohl am meisten damit gedient sein, daß man sie prüfen, zweifeln, und des kommenden Tages harren lehrte.

I giovani, sempre precipitosi, devono essere istruiti al meglio, insegnando loro ad esaminare, dubitare e attendere pazientemente il futuro.

Anche altri pareri, come quello inoltrato dell'Istituto Agrario Thaers di Möglin, avevano vivamente sconsigliato di assegnare la cattedra ad oppositori delle riforme, ad Adam Müller o all'acceso fisiocrate Schmalz<sup>25</sup>. Il fatto che Müller venga menzionato in modo esplicito nella relazione di Hoffmann e la formulazione «Adam Müller, che pure sarebbe disponibile» indicano quanto meno che si parlava di Müller come possibile candidato o che egli aveva voluto che se ne parlasse. L'articolo contro Kraus appare dunque come una sfida dell'aspirante sconfitto. Müller era venuto a conoscenza di quella relazione? Si deve notare che nella successiva polemica con J. G. Hoffmann anche il tema dei «giovani sempre precipitosi» ha un suo ruolo. L'articolo di Müller esce infatti subito dopo la nomina di Hoffmann. La precedente notizia sulla recente apertura dell'Università viene data proprio nei giorni in cui si sta decidendo in merito all'assegnazione

---

<sup>25</sup> Treue, *Adam Smith in Deutschland*, (nota 23), 129; Waszek, *Die Staatswissenschaften an der Universität Berlin im 19 Jahrhundert*, (nota 24), 275 s.; Rudolf Köpke, *Die Gründung der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin* (Berlin 1860), 209-211; *Allgemeine Deutsche Biographie* (Berlin 1875), s. v. Johann Gottfried Hoffmann, XII 598 e ss.; per «staatswirtschaftlichen Vorlesungen» si possono intendere solo gli «Elemente der Staatskunst» (Elementi della politica), poiché il ciclo di lezioni pubbliche su «Re Federico II» ebbe inizio solo nell'inverno del 1810.

della cattedra. Luogo del dibattito circa la futura formazione politica dei funzionari di stato prussiani sono appunto i «Berliner Abendblätter» di Kleist.

Che essi divengano il luogo privilegiato del dibattito è dovuto alla loro storia non più ricostruibile in ogni dettaglio. Hardenberg, giunto al potere nel 1810, aveva già nel 1807, nella sua «Rigaer Denkschrift» (Memoriale di Riga), richiamato l'attenzione sull'importanza della «opinione pubblica». C'erano progetti per fondare un giornale governativo ufficiale (o quanto meno ufficioso) che erano entrati in una fase più concreta quando Adam Müller si prese l'impegno di formare un'opinione pubblica ricorrendo al procedimento del discorso e della replica; un'opinione pubblica tale da essere abilmente orientata *a favore* delle riforme. Al Consigliere Segreto di Stato per le Finanze Friedrich August von Stägeman così scrive nel 1809:

Ein Staat wie der reorganisierte Preußische muß auch sprechen: die Gesichtspunkte sowohl für die Beurtheilung der neuen Organisation, als für die außerordentlichen Maaßregeln, welche die zerrüttete Lage des Staats nothwendig macht, müssen populär ausgedrückt, die Opposition, die durch alle Reform hervorgerufen wird, nicht niedergeschlagen, aber geleitet, noch besser *vornweggenommen* werden. [...] Ich getraue mir 1) öffentlich und unter der Autorität des Staatsraths ein Regierungsblatt 2) anonym und unter der bloßen Connivenz desselbigen ein Volksblatt, mit anderen Worten, eine Ministerial- und Oppositionszeitung zugleich zu schreiben, die dem Einen, was uns Noth thut, der Wiedererzeugung einer wahren und ernsthaften, preußischen, öffentlichen Meinung thätig zur Hülfe kommen soll<sup>26</sup>.

Uno Stato che si sta riorganizzando come quello Prussiano deve anche dichiarare: i criteri per valutare la nuova organizzazione e i provvedimenti straordinari, resi necessari dal dissesto dello Stato, devono essere formulati in modo popolare, l'opposizione, sollecitata dalle riforme, non deve essere battuta, ma guidata, o meglio ancora *anticipata*. [...] Io ambisco a scrivere: 1) pubblicamente e con l'autorizzazione del Consiglio di Stato, un giornale governativo 2) che sia, anonimamente e con la semplice connivenza dello stesso Consiglio di Stato, un giornale popolare, in altre parole un giornale ministeriale e di opposizione al tempo stesso, che possa veramente contribuire a ciò di cui abbiamo bisogno, alla creazione cioè di una vera e seria opinione pubblica prussiana.

---

<sup>26</sup> Jakob Baxa, *Adam Müllers Lebenszeugnisse* (München, Paderborn, Wien 1966), 2 voll., I 483.

L'insolita parola «Connivenz», che nemmeno Baxa ha spiegato, deriva dal latino *con-niveo* (abbassare, chiudere gli occhi) e significa, secondo un uso metaforico, «fingere di non vedere» – Müller cioè, per il suo progetto giornalistico-dialettico, non chiede solo, come si deduce dalla lettera, un «accesso al governo», ma pretende sin dall'inizio una censura indulgente.

Ciò che a prima vista può sembrare smodato opportunismo, si rivela invece un tentativo di attuare la posizione filosofica di Adam Müller<sup>27</sup>. La sua «Lehre vom Gegensatz» (Teoria dell'opposto) del 1804, rimasta incompiuta, si riallaccia tanto a Kant quanto a Goethe, Ritter e Schelling. Se si pensa che l'opera di Schelling «System des transzendentalen Idealismus» (Sistema dell'idealismo trascendentale) si confronta con la differenza fra necessità e libertà, derivando però inconsapevolmente la necessità dall'agire in libertà e cercando «la sintesi assoluta di ogni azione» in un terreno di congiunzione che si potrebbe chiamare «religione nell'unico vero senso della parola», allora si può interpretare la sua filosofia come una reazione al successo e fallimento della Rivoluzione Francese: nella storia, nonostante tutto l'agire consapevole, accade qualcosa al di là delle intenzioni, qualcosa che dunque non è voluto. A tale riguardo la storia si mostra come il più grande «e tuttavia ancora irrisolto problema della filosofia trascendentale» e la filosofia di Schelling sarebbe, «secondo la sua più profonda intenzione, [...] filosofia della storia»<sup>28</sup>. Se Müller, dal canto suo, non vuole più presentare un sistema filosofico speculativo, ma cerca un metodo che renda possibile «una retrospettiva storica per l'introspezione del presente», allora il superamento dei contrasti di ciò che è condizionato e incondizionato viene a trovarsi nuovamente al centro di tale sistema. Il sistema di pensiero unificante, che in Kant è ancora trascendentale e che si fonda sul primato della filosofia pratica, si trasforma nei primi romantici, con riferimento alla *Critica del giudizio*, nell'idea organicistica di un divenire che supera tutti i contrasti. Per Müller, lettore di Edmund Burke, questo poteva solo significare che la storia non si può costruire partendo da leggi astratte,

---

<sup>27</sup> Marquardt, «*Vermittelnde Geschichte*», (nota 10), 141; Baxa, *Adam Müllers Lebenszeugnisse*, (nota 26), I 485; Adam Müller, *Die Lehre vom Gegensatz*, in: Adam Müller, *Kritische/ästhetische und philosophische Schriften*, a cura di Walter Schroeder e Werner Siebert (Neuwied 1967), II 205.

<sup>28</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in: Id., *Werke*, a cura di Manfred Schröter (München 1927), II 594-601; Hans Michael Baumgartner, *Vernunft im Übergang zu Geschichte. Bemerkungen zur Entwicklung Schellings Philosophie als Geschichtsphilosophie*, in: Ludwig Hasler (a cura di), *Schelling. Seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und der Geschichte* (Stuttgart-Bad Cannstatt 1981), 175-192, qui 190.

ma che essa può svilupparsi geneticamente solo in un costante rapporto di mediazione con l'esistente<sup>29</sup>.

Bisogna dire che per Müller anche l'"opinione pubblica" può derivare soltanto da questa mediazione storica dei contrasti. Questa avventurosa proposta *prima facie* incontrava pur sempre il favore di Federico Guglielmo III, il che tuttavia non significa che un tale giornale sarebbe stato immediatamente fondato. Non si può provare che i «Berliner Abendblätter» di Kleist si possano mettere direttamente in relazione con questo fatto, – anche se l'insistenza di Kleist per fondare un giornale di dibattito sembra indicare che egli condivideva questa posizione. Comunque sia, invece di un giornale governativo secondo le sue intenzioni, Adam Müller ricevette un generoso "assegno di aspettativa" di 1200 talleri l'anno – e da quel momento attese effettivamente l'offerta di un impiego come funzionario prussiano. Infine si espresse anche sul posto di cancelliere dell'università di Frankfurt an der Oder<sup>30</sup>. I «Berliner Abendblätter» volevano comunque dar voce ad opinioni diverse; forse *doveva* essere persino così, fino ad un certo punto. Se da questo risultarono prese di posizione unilaterali, contrapposte alla concezione dei riformatori e quanto il Cancelliere di Stato Hardenberg fosse contento dei risultati di questi sforzi dialettici, questa è tutta un'altra faccenda.

Comunque sia, l'articolo di Müller fu interpretato come un attacco indiretto a Hoffmann muovendo appunto da una critica a Christian Jacob Kraus. Ciò si desume dal contributo del 27 ottobre 1810 che secondo Sembdner è probabilmente opera del Consigliere di Stato Nicolovius:

Der Aufsatz im 11ten dieser Abendblätter, dessen Verfasser auf eine sehr vorsichtige, aber doch nicht schlagende Weise gegen den verstorbenen Professor Kraus zu Felde zu ziehen scheint, hat es offenbar eigentlich mit seinen Schülern aufnehmen wollen<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Marquardt, "Vermittelnde Geschichte", (nota 10), 29 ss.

<sup>30</sup> Cfr. Botzenhart, *Kleist und die preußischen Reformer*, (nota 7), 136 s.; cfr. anche Grathoff, *Die Zensurkonflikte der Berliner Abendblätter*, (nota 7), 48 s. e 74 ss.

<sup>31</sup> BKA II/7, 123. – Nel numero 7 dei «Berliner Abendblätter» del 8 ottobre 1810 Adam Müller si era espresso – in forma anonima – «Über die wissenschaftlichen Deputationen» (Sulle nomine scientifiche), e aveva criticato il fatto che solo tecnici, per così dire dall'esterno, venissero chiamati dall'amministrazione, mentre invece la vera fusione delle scienze con la vita pratica non consisteva nell'impiego di «Sistemi e principi» (*Systemen und Prinzipien*, BKA II/7, 40), ma in una compenetrazione della burocrazia dalla base che poi al tempo stesso consentisse anche un assoggettamento politico delle scienze.

Il saggio riportato nel numero 11 di questi Berliner Abendblätter, il cui autore, in modo molto cauto ma non convincente, sembra attaccare il defunto Professor Kraus, ha voluto evidentemente cominciare proprio dai suoi allievi.

Perché Adam Müller aveva detto che Adam Smith – «dopo 30 anni» (nach 30 Jahren) – era «maturo per la storia» (reif für die Geschichte)<sup>32</sup> e non poteva più essere preso alla lettera. Soprattutto l'economia non poteva più essere esercitata senza conoscere la scienza del diritto e dello Stato. Questo lo scrive chi si era considerato, in un primo tempo, uno smithiano, che con spirito smithiano aveva criticato la teoria di Fichte dello «Stato commerciale chiuso» (Der Geschlossene Handelsstaat), e che forse aveva voluto trasformare o sviluppare persino il pensiero Smith. Tuttavia, nelle successive critiche a Smith non si dovrebbe trascurare il fatto che Müller ha conservato determinati tratti fondamentali della sua opera, pur volendo trasformarli in una teoria organica dello Stato<sup>33</sup>. Il messaggio rivolto ai discepoli prussiani di Smith è chiaramente politico: se si applicasse una legislazione basata sulle concezioni smithiane a un sistema statale così vecchio come quello prussiano, si verrebbe a creare un «insanabile conflitto fra il diritto e l'amministrazione» («unheilbaren Zwiespalt zwischen den Gerichtshöfen und der Administration»)<sup>34</sup>. In tono lievemente sprezzante Müller onora la memoria di Christian Jakob Kraus come autorità locale di Königsberg – il buon uomo però non avrebbe avuto, secondo lui, la vocazione del legislatore.

Dietro questa critica ci sono gli «Elemente der Staatskunst» (Elementi della politica) di Müller del 1809 con la loro categoria della *Wechselwirkung* (effetto alternato), progettata come risposta alternativa al XVIII secolo e alla Rivoluzione Francese: non «leggi» imposte in modo sventato, ideate in modo artificioso possono rafforzare il senso di una comunità, ma solo

---

<sup>32</sup> BKA II/7, 57.

<sup>33</sup> Contro Fichte obietta fra gli altri anche Adam Müller (asserendo) «che egli non sa nulla di accumulazione e investimento del capitale»; Adam Müller, *Über einen philosophischen Entwurf von Hrn. Fichte, betitelt: Der geschloßne Handelsstaat*, in: «Neue Berlinische Monatsschrift», a cura di Johann Erich Biester (Berlin 1801), luglio-dicembre, VI 436-458, qui 447; cfr. Jochen Marquardt, «Der geschloßne Handelstaat» – Zur konservativen Kritik einer aufklärerischen Utopie. Adam Müllers Replik auf Fichte, in: «Deutsche Zeitschrift für Philosophie» 39 (1991), 294-302, qui 299 s.; Tetsuhi Harada, *Politische Oekonomie des Idealismus und der Romantik*, (nota 23), 66 ss. e 75.

<sup>34</sup> BKA II/7, 57.

«leggi vive» che si riallacciano alle «esperienze del passato»<sup>35</sup>. Secondo Harada, Müller si dibatte nel seguente paradosso: da un lato egli vuole una «libera» e «giusta» concorrenza di tutti i membri di uno Stato; non li vede però come individui isolati, ma li considera come corporazioni, che egli prende a prestito da un Medioevo idealizzato. I vincoli umani non devono sparire dietro i vincoli oggettivi degli scambi commerciali. In ogni modo, egli non polemizza contro il «terzo stato», combatte però contro il suo strapotere che vuol vedere bilanciato dal peso dell'aristocrazia. Harada è critico nei confronti di Müller e sostiene che questi non avrebbe risolto in modo istituzionale tale problema, descrive però le sue intenzioni nel modo seguente: «La sua idea non è semplicemente “reazionaria”, bensì è un'idea di un individualismo moderno, pensato ed elaborato a partire dalla “tradizione” e dalla “personalità”»<sup>36</sup>.

Questo atteggiamento, che è già una reazione critica alla duplice rivoluzione politica ed economica del XVIII secolo, non deve congiungersi con le intenzioni dei tardo-illuministi e dei riformatori, anche se rappresenta già di per sé un progetto di riforma. Due possibili strade per attuare le riforme si dipartono da questo bivio della storia prussiana. Anche Kant, sebbene approvasse la Rivoluzione Francese, dopo che questa era avvenuta, non voleva che «l'esperimento» si ripetesse per la seconda volta «a quel prezzo», sebbene vedesse «l'entusiasmo» suscitato dalla rivoluzione come un «segno della storia» per rispondere alla domanda se la stirpe umana fosse in costante progresso. La sua risposta alla rivoluzione è: – riforma – «non procedendo secondo il corso degli eventi *dal basso verso l'alto*, ma seguendo un procedimento che va *dall'alto verso il basso*» – «per cui lo Stato, di tanto in tanto, potrebbe riformare se stesso e, tentando un'evo-

<sup>35</sup> Adam Müller, *Die Elemente der Staatskunst* (Jena 1922) a cura di Jakob Baxa, vol. 1, XII e ss.

<sup>36</sup> «Ich, selbst ein Bürger, will die Existenz meines Standes auf den ewigen Naturgesetzen begründen; ich will beweisen, daß er ein unentbehrliches Etwas im Staate ist [...]; ich will beweisen, daß er ein *Stand* ist, und so brauche ich den Adel (allgemein den Bauernstand), um *meinen* Stand zu erkennen und zu vergleichen: ich will und kann kein Bürger seyn, wenn *alles* Bürger seyn soll». (Io stesso, borghese, voglio fondare l'esistenza del mio ceto sulle eterne leggi di natura; voglio dimostrare che esso è una parte inalienabile dello Stato [...]; voglio dimostrare, che è un *ceto* e così ho bisogno dell'aristocrazia (del ceto rurale in genere) per riconoscere e confrontare il *mio* ceto: non voglio e non posso essere un borghese, se *tutti* sono borghesi) (Müller, *Elemente der Staatskunst*, 1809, 1. Halbband, 305, cit. sulla base di Harada, *Politische Ökonomie des Idealismus und der Romantik*, [nota 23], 79. e 94).

luzione anziché una rivoluzione, progredire costantemente»<sup>37</sup>. Questa posizione si rispecchia nelle parole che il Ministro Struensee pronunciò nel 1799 di fronte all'incaricato per gli affari francesi a Berlino:

La salutare rivoluzione, che voi avete fatto dal basso verso l'alto, in Prussia si compirà lentamente dall'alto verso il basso. Il re è a suo modo democratico: lavora instancabilmente alla limitazione dei privilegi dell'aristocrazia e perseguirà il disegno di Giuseppe II, solo con mezzi più lenti. Fra pochi anni non vi saranno più in Prussia classi privilegiate<sup>38</sup>.

Riforme, dunque, invece della rivoluzione; questa è, fino a Hegel, la risposta della Prussia alla Francia. Quanto in profondità dovessero andare queste riforme, era materia di discussione – infine, per la loro attuazione, si dovette attendere sino a che la sconfitta del vecchio sistema a Jena ed Auerstadt non diede il segnale storico. Imperturbabili illuministi videro perciò in questo crollo dello stato quanto meno *qualcosa* di buono: «Chissà per quanto tempo si sarebbe dovuto attendere ancora in Prussia l'editto del 9 ottobre 1807» – scrive nelle sue memorie il vecchio Consigliere di guerra di Königsberg Johann Georg Scheffner<sup>39</sup>. Qui c'è chiaramente *un ceto* e la riforma agraria da esso rappresentata che hanno bisogno di riforme, se si vogliono sviluppare nuove forze. Müller invece cerca un equilibrio fra due principi astratti: «le esperienze del nostro tempo hanno insegnato che non è possibile né una forma repubblicana assoluta né una forma monarchica assoluta, ma che repubblicanesimo e monarchia non sono altro che elementi entrambi egualmente necessari in ogni buona costituzione»<sup>40</sup>. Per quanto riguarda la Prussia, si trattava di vedere se una riforma potesse essere attuata nell'ambito del diritto comune nazionale del 1794 – gli studi più recenti sottolineano che [di fatto] proprio lo sviluppo

---

<sup>37</sup> Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten*, in *Gesammelte Schriften*, a cura della Preuß. Akademie der Wissenschaften (voll. 1-22), d. Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin (vol. 23) u. d. Akad. d. Wiss. zu Göttingen (dal vol. 24): 29 voll. (Berlin 1902 ss.) [= AA], VII 85 e 92 s. *Sulla discussione in merito alla Rivoluzione Francese nel contesto delle teorie di Kant e Burke*, cfr. Dieter Henrich, *Über den Sinn vernünftigen Handelns im Staat*, in: Kant, Gentz, Rehberg: *Über Theorie und Praxis* (Frankfurt am Main 1967), 9-37, qui 29 ss.

<sup>38</sup> Rudolf Vierhaus, *Heinrich von Kleist und die Krise des Preussischen Staates um 1800*, in: Id. *Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen* (Göttingen 1987), 223 s.

<sup>39</sup> Johann George Scheffner, *Mein Leben, wie ich es selbst beschrieben*, 2 voll. (Leipzig 1816 e 1823), vol. 1, 277.

<sup>40</sup> Müller, *Elemente der Staatskunst*, cit. sulla base di Marquardt, 203, (ed. 1936), 111.

graduale delle riforme agrarie presupponeva una cesura col diritto vigente. In quanto a questo, il conflitto fra diritto e amministrazione profetizzato da Müller non era poi così campato in aria<sup>41</sup>.

La prima esauriente replica all'articolo di cui sopra – di autore anonimo – riportata nelle edizioni del 22, 23 e 24 ottobre dei «Berliner Abendblätter» viene introdotta da Kleist con una breve premessa: oltre ad intrattenere «tutte le classi del popolo» (Unterhaltung aller Stände des Volks) lo scopo di questo giornale sarebbe quello di «promuovere la causa nazionale [...] in tutte le direzioni possibili» (Beförderung der Nationalsache nach allen erdenklichen Richtungen)<sup>42</sup>. A Kleist non era noto l'autore della replica; l'introduzione serve per prendere posizione riguardo al contributo di Müller che Kleist aveva evidentemente ricevuto da ambienti governativi. Sembdner ipotizza che l'autore della replica sia lo stesso J. G. Hoffmann. Christian Jakob Kraus non viene inizialmente difeso in modo appassionato, ma piuttosto formulando sobrie considerazioni: Kraus non aveva intenzione di esporre una propria teoria; il sistema smithiano per lui era sufficiente. Non lo aveva però adottato in modo astorico, ma lo aveva applicato allo stato prussiano e alla sua «situazione particolare» (eigenthümliche Lage), cosicché esso era stato accolto favorevolmente dalle autorità amministrative. L'intenzione di Kraus era procurare alle classi lavoratrici «la proprietà» (Eigenthum); in questo consisteva il merito di quella «mente improduttiva». L'autore della replica prende poi in considerazione il rapporto di un commissario incaricato della ripartizione delle terre della nuova Prussia orientale, di territori quindi che erano pervenuti alla Prussia con le spartizioni della Polonia. Questa relazione parla della trasformazione di interi villaggi di braccianti agricoli in poderi livellari; il concetto di proprietà rimane quindi ancora limitato e riguarda unicamente un miglioramento del diritto di proprietà nell'ambito di una proprietà terriera che rimane comunque invariata anche per il futuro<sup>43</sup>. Tuttavia in questo rap-

---

<sup>41</sup> Riguardo alla necessità di una rottura della organizzazione agraria codificata nel diritto comune nazionale cfr. la discussione di Hartmut Harnisch, *Der Weg zum Regulierungsedekret vom 14. September 1811 oder die endgültige Option für eine kapitalistische Agrarreform in Preußen*, in: Manfred Kossok, Editha Kross (a cura di), *1789 – Weltwirkung einer großen Revolution* (Berlin, Liechtenstein 1989), 262 ss.

<sup>42</sup> BKA II/7, 98; l'articolo si estende tra le pp. 98-101, 103 ss. e 108 s.

<sup>43</sup> Harnisch osserva in proposito: «Wenn vor 1807 von Eigentum bei Bauern gesprochen wurde, dann konnte das ganz selbstverständlich immer nur Erbpacht oder Erbzins sein» [Quando prima del 1807 si parlava di proprietà die contadini, non poteva naturalmente trattarsi di altro che di enfiteusi o di canone enfiteutico]. (Harnisch, *Der Weg zum*



porto la questione emergente della concessione di proprietà è opportunamente anticipata e anche ben fissata dalla data di pubblicazione. Perché il famoso editto del 9 ottobre 1807 il cui paragrafo 12 recita: «Dal giorno di S. Martino del 1810 in tutti i nostri Stati cessa ogni rapporto di sudditanza»<sup>44</sup>, riguardava soltanto la *libertà personale* dei contadini subalterni – gli oneri che gravavano sul loro fondo e che rappresentavano il vero problema nella compagine dei lavori servili, dovevano essere svincolati – dietro indennizzo del proprietario terriero – con una riforma che non fosse rivoluzionaria. Per questa strada doveva essere attuata la riforma agraria – incontrando la resistenza della aristocrazia – e appunto nell’ambito di questo confronto si collocano gli articoli dei «Berliner Abendblätter». Solo l’editto di regolazione Hardenberg, del settembre 1811, creò i presupposti per gli sviluppi futuri<sup>45</sup>.

L’autore della replica, citando il commissario incaricato della ripartizione, così scrive:

Wenn der Separationsplan genehmigt und die Verlosung geschehen war, wenn er den Bauern die vergrößerten Grundstücke als zinsbares Eigenthum übergab, diese, die Wohlthätigkeit ihrer neuen Existenz wohl begreifend, anfangs in stummem Erstaunen ihr neues Eigenthum musterten, dann sich mit einer Freudenthräne im Auge auf den kalten Boden niederwarfen, ihn umklammerten und mit Küssen bedeckten, als wollten sie ihn für die Ewigkeit ergreifen; wenn nun das Gefühl der Freiheit diese vorher so stupiden Gesichter plötzlich mit Leben und Ausdruck übergoß, wenn Mann, Weib und Kind in heiliger Umarmung verschränkt, sich feierlich gelobten, dem Trunke und den Lastern der Knechtschaft fortan zu entsagen – und der Commissarius unter diesen glücklichen Gruppen mit dem Gefühle einer Gottheit da stand – das waren in der That Scenen, erhaben wie

---

*Regulierungsedikt vom 14. September 1811 oder die endgültige Option für eine kapitalistische Agrarreform in Preußen*, (nota 41), 265.

<sup>44</sup> «Edikt den erleichterten Besitz und den freien Gebrauch des Grund-Eigenthums, so wie die persönlichen Verhältnisse der Land-Bewohner betreffend» vom 9. Oktober 1807 [Editto della proprietà agevolata e del libero uso della proprietà terriera, concernente altresì i rapporti personali degli abitanti della campagna] (9 ottobre 1807), cit. sulla base di *Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung*, a cura di von Rainer A. Müller, 11 voll. (Stuttgart), vol. 6, *Von der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongreß 1789-1815*, a cura di Walter Demel e Uwe Puschner (Stuttgart 1995), 332.

<sup>45</sup> Cfr. Harnisch, *Der Weg zum Regulierungsedikt vom 14. September 1811 oder die endgültige Option für eine kapitalistische Agrarreform in Preußen*, (nota 41), 257 ss. e 265.

der Bund der 3 Schweizer, und werth durch denselben Pinsel verweigert zu werden.<sup>46</sup>

Quando il piano di ripartizione fu approvato ed il sorteggio avvenuto, quando ai contadini furono consegnati terreni più vasti come proprietà fruttifera, questi, ben comprendendo la bontà della loro nuova esistenza, all'inizio, con muto stupore, scrutarono la loro nuova proprietà e poi, con lagrime di gioia, si gettarono sulla fredda terra, abbracciandola e baciandola come se volessero tenerla per l'eternità; quando poi il sentimento della libertà inondò improvvisamente di espressione quei volti prima così stupidi, quando uomo, donna e bambino stretti in un sacro abbraccio, si promisero solennemente d'ora innanzi di rinunciare all'alcol e ai vizi connessi alla condizione servile – e il commissario stava lì in mezzo a quelle persone felici sentendosi quasi una divinità – quelle sì che erano scene solenni come la lega dei tre svizzeri e degne di essere immortalate dallo stesso pennello.

Queste riforme – il rinvigorismento delle proprie forze con la concessione della proprietà rurale, l'abolizione di ogni obbligo di servitù per i contadini, prima d'ora sottomessi per via ereditaria – sono i mezzi per risollevarla la Prussia dalla sua sconfitta militare del 1806/7 e dagli oneri finanziari da essa derivati, partendo cioè da una riorganizzazione dell'ordinamento economico. A Heinrich von Kleist queste idee non dovevano essere sconosciute poiché egli stesso aveva assistito alle lezioni di Kraus a Königsberg quando l'Alto Consigliere Finanziario Segreto Karl Freiherr von Stein zum Altenstein voleva offrirgli una carriera amministrativa dopo il suo ritiro dal servizio militare<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> BKA II/7, 100 s.

<sup>47</sup> Scrive Kleist: «[...] ein kleiner, unansehnlich gebildeter Mann, der mit fest geschlossenen Augen, unter Gebärden, als ob er im Kreisen begriffen wäre, auf dem Katheder sitzt; aber wirklich Ideen, mit Hand und Fuß, wie man sagt, zur Welt bringt. Er streut Gedanken, wie ein Reicher Geld aus, mit vollen Händen, und führt keine Bücher bei sich, die sonst gewöhnlich, ein Nothpfennig, den öffentlichen Lehrern zur Seite liegen» ([...] in cattedra siede un uomo piccolo e brutto, che con occhi ben chiusi gesticola come fosse intento a descrivere dei cerchi; e tuttavia ha veramente delle idee, con capo e coda come si suol dire. Spande pensieri come un ricco spande denaro, a piene mani e non porta libri con sé che invece solitamente gli insegnanti statali portano sempre al seguito in caso di bisogno). Lettera ad Altenstein del 13 maggio del 1805, in: H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, a cura di Ilse-Marie Barth e al. (Frankfurt am Main 1986 ss.), vol. 4, *Sämtliche Briefe*, a cura di Klaus Müller-Salget (Frankfurt am Main 1997), 340.

Solo ora, dopo aver fornito questo affresco tardo-illuminista, l'autore scende ironicamente in campo contro Adam Müller, contro i nuovi geni che con il loro spirito però non sanno far altro che difendere «l'oscurità della preistoria» (Gräuel [...] der Vorwelt)<sup>48</sup>. Nella terza parte dell'articolo diventa più pungente: Adam Müller si preoccupa del conflitto che sorgerebbe fra le leggi tradizionali e la nuova amministrazione? Un simile conflitto non dovrebbe nemmeno sorgere, se non venisse fomentato da veri «tizzoni ardenti». Al contrario: dovrebbe forse lo stato andare in rovina per «diritti caduti in prescrizione». L'autore interpreta il ruolo *del legislatore* in senso giusnaturalista, in modo tale quindi che dall'ingiustizia storica, tramandata dalla tradizione, derivi ora la formula di validità generale della libertà borghese finalmente trovata: non dunque Smith o Kraus volevano essere legislatori – essi erano soltanto strumenti di quella grande legislatrice che è la natura.

Se si considera la controversia nel suo insieme sino a questo punto, allora si chiarisce come il partito riformista attaccato da Adam Müller e al tempo stesso stimolato alla discussione si trovi al potere; questo partito però ha dei compiti davanti a sé che come sempre incontrano l'accanita resistenza del ceto trainante dello stato. Il 31 ottobre un membro del partito di opposizione, Ludwig Achim von Arnim, si fa riconoscere firmando apertamente con le iniziali «L. A. v. A.» il suo contributo dal titolo «Noch ein Wort der Billigkeit über Christ. Jacob Kraus» (Ancora una parola in favore di Christ. Jacob Kraus)<sup>49</sup>. Arnim concorda in linea generale col giudizio di Adam Müller che Kraus non sarebbe mai stato conosciuto fuori da Königsberg. Il pubblico degli «Abendblätter» si lamenta già del fatto che venga dedicato tanto spazio ad un docente universitario così dimenticato e da tempo superato. Tuttavia proprio questa lamentela non sarebbe indice di coscienza politica; reputazione accademica e capacità di influire sulla politica sarebbero spesso molto distanti fra loro e Kraus eserciterebbe attualmente un notevole influsso proprio «sull'amministrazione del nostro Stato» (auf die Verwaltung unsres Staats), come dimostra l'editto finanziario sull'estinzione dei debiti di guerra appena emanato. Arnim si riferisce all'ultima relazione di Kraus, pubblicata postuma, e riguardante l'estinzione del debito di guerra francese del 1807. Per il resto i suoi meriti circa la «abolizione delle servitù e la ripartizione delle terre» (Separationen und Dienstaufhebungen) sarebbero ampiamente dimostrati. Già

---

<sup>48</sup> BKA II/7, 104.

<sup>49</sup> Cfr. BKA II/7, 139-142.

Federico II avrebbe sollecitato quei provvedimenti. Questo è vero, tuttavia Arnim dimentica di dire che tutti i provvedimenti di riforma che non riguardavano i beni demaniali finirono per arenarsi nella sabbia del Brandeburgo, finché la produzione dei cereali risultò più conveniente per l'aristocrazia sfruttando il bracciantato che non impiegando salariati che disponevano di bestiame di loro proprietà e di altri beni<sup>50</sup>. Inoltre – così continua – nella «nuova Prussia orientale» (Neuostpreußen) – qui si fa riferimento all'enfaticizzazione data alla concessione di proprietà riportata nella replica a Müller pubblicata nel n. 19 degli «Abendblätter» – chi ha operato il cambiamento delle condizioni degli agricoltori sarebbe un certo Signor v. Knoblauch, che con Kraus non avrebbe alcun tipo di rapporto. Il conflitto emergente fra un'amministrazione che voleva le riforme e i rapporti giuridici tradizionali sarebbe stato mitigato dal partito avversario solo con «controassicurazioni» (Gegenversicherungen). Arnim esemplifica questo in «Antikritik» (Anticritica) del 27 ottobre<sup>51</sup>. Il Consigliere di Stato Nicolovius aveva detto che proprio nella Prussia orientale, così pesantemente segnata dalla guerra, ora migliaia di famiglie, per grazia del re, «lavoravano come proprietari» (als Eigenthümer [...] ihre Hände bewegen)<sup>52</sup>, per riacquistare rapidamente il benessere. In questa frase risuona la parola sull'«abbattimento di ogni ostacolo»<sup>53</sup> – Arnim può solo ravvisare in questo una violazione del vecchio diritto e il profilarsi di un conflitto fra il diritto vigente e l'amministrazione riformista.

In questa situazione chi mette in guardia contro chi? Chi ha parlato per primo della pericolosità di certi scritti? Un paio di giorni più tardi viene pubblicata una risposta ad Achim von Arnim firmata: «Der Verfasser des zweiten Aufsatzes (s. 19tes Bl.) über den Professor Kraus» (L'autore del secondo saggio (vedi foglio numero 19) sul Professor Kraus) – probabilmente dunque Johann Gottfried Hoffmann<sup>54</sup>. Alcuni misteri vengono svelati, poiché l'autore dice di sapere bene chi sia l'artefice del primissimo scritto contro Kraus, il cui talento e volontà irreprensibile egli apprezzerrebbe molto. Questi, il non ancora nominato Adam Müller, avrebbe parlato per primo della pericolosità degli scritti di Kraus per la *gioventù* [corsivo dell'autore]. La sua risposta però sarebbe stata soltanto una replica, e

<sup>50</sup> Cfr. Harnisch, *Der Weg zum Regulierungsedikt vom 14. September 1811 oder die endgültige Option für eine kapitalistische Agrarreform in Preußen*, (nota 41), 268.

<sup>51</sup> Cfr. BKA II/7, 123-126.

<sup>52</sup> Ibid., 125.

<sup>53</sup> Cfr., ibid., 125 e 141.

<sup>54</sup> Cfr. BKA II/7, 173s.

del resto non è la gioventù, bensì *il governo* che deve applicare le massime del Professore scomparso. L'articolo del Signor Von Arnim invece non avrebbe alcuna cognizione di causa. «Il Signor von Knobloch (e non Knoblauch)», i cui «meriti circa la nuova Prussia orientale» sarebbero fuori discussione, non sarebbe neanche mai stato nei terreni demaniali quando vi fu quella rivoluzione, «poiché allora aveva già ricevuto un altro incarico» («Herr von Knobloch (nicht Knoblauch)», dessen «Verdienste um Neu-Ost-Preußen» außer Zweifel stünden, sei bei der Umwälzung der damaligen Verhältnisse auf den Domänen gar nicht mehr dabeigewesen, da «er schon eine andere Bestimmung erhalten hatte»)<sup>55</sup>. Per farla breve: Arnim come critico sarebbe «*un inkompetente*» (*unberufen*) [corsivo dell'autore]. Infine si ravvisa anche una fase di stanca nel dibattito. Perché l'autore dice che sarebbe inconciliabile con le finalità dei «Berliner Abendblätter» dilungarsi oltre. Questa sarebbe la sua «ultima parola su questo argomento» (letztes Wort über diesen Gegenstand)<sup>56</sup> Arnim risponde con una breve ma mordace replica dal titolo «Wer ist berufen?» (Chi è competente?), che chiarisce come la questione non sia affatto chiusa<sup>57</sup>. Nel numero 21 degli «Abendblätter» Hoffmann aveva definito la lettera di Adam Müller un «vero tizzone ardente» (einen echten Feuerbrand)<sup>58</sup>. L'amico attaccato in quel modo non aveva potuto difendersi e così von Arnim l'aveva fatto in vece sua, in quanto egli era appunto critico «competente».

Nel numero 46 del 22 novembre 1810 Kleist stesso prende per la prima volta la parola. Nuovamente gli è stato inviato uno scritto in difesa di Christian Jakob Kraus, con la preghiera di pubblicarlo. L'autore è il vecchio Johann George Scheffner, consigliere di guerra di Königsberg la cui casa Kleist – oltre ad intrattenere amichevoli rapporti con le famiglie Auerswald, Dohna, Schön e Staegemann – aveva frequentato nel 1805. Kleist fa precedere l'articolo da una «Erklärung» (spiegazione); si tratta nuovamente di un *pladoyer* sul libero scambio di opinioni opposte<sup>59</sup>. Kleist

---

<sup>55</sup> Ibid., 174.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Cfr. *BKA* II/7, 185.

<sup>58</sup> *BKA* II/7, 108.

<sup>59</sup> «So gewiß der Unterzeichnete über Christian Jakob Kraus und über die Frage, ob es zweckmäßig oder unzweckmäßig war, die Grundsätze des Adam Smithschen Systems der preuß. Staatsverwaltung einzuverleiben, seine Parthei genommen hat, so ist der Gegenstand doch, von jeder Seite betrachtet, zu wichtig, als daß derselbe nicht dem wissenschaftlichen Gespräch, das sich in diesen Blättern darüber erhoben hat, freien Lauf lassen sollte. Demnach legt er dem Publikum, seines Antheils an dieser Sache gewiß, fol-

prende partito, anche se in modo non molto netto, a favore di Adam Müller, contro Kraus. Egli vuole tuttavia portare la discussione sul tema principale – anche se, come in questo articolo, il suo amico Adam Müller viene attaccato con spirito dal vecchio signore sempre influente. Questo articolo occupa l'intero numero<sup>60</sup>. Se sul retro non vi fossero ancora gli aneddoti dei due pugili inglesi, che si battono a morte, e un paio di «*Poli-zeiliche Tages-Mittheilungen*» (Comunicati giornalieri di polizia), il pubblico avrebbe avuto, ancora una volta, solo informazioni sulla gloria postuma del Signor Christian Jakob Kraus. Era evidentemente ora di chiudere la controversia.

Adam Müller nel numero 48 degli «*Abendblätter*» del 24 novembre si dichiara conciliante e pronto, dal canto suo, a comporre la controversia<sup>61</sup>. La sua argomentazione non è priva di interesse perché precorre la scuola storica dell'economia politica del XIX secolo. I principi generali enunciati da Adam Smith non possono valere per la Prussia, perché l'Inghilterra è un'isola e la Prussia invece una potenza di terra, circondata da altre potenze terrestri rivali.

Hier fehle die «Eine, große, natürliche Schranke [...], unter deren tausendjährigem Schutz» sich in England «verführerische Systeme der

---

genden Aufsatz von der Hand eines höchst achtungswürdigen Staatsmannes aus Königsberg vor, der sich berufen gefühlt hat, die Sache seines Freundes, des verewigten Christian Jakob Kraus, gegen den Angriff (11tes Blatt) zu vertheidigen». [Benché il sottoscritto abbia preso partito in modo così certo e sicuro su Christian Jakob Kraus e sulla questione se fosse o meno opportuno applicare i principi della teoria smithiana all'amministrazione statale prussiana, l'argomento è tuttavia considerato troppo importante, perché il medesimo non debba dar libero corso al dibattito scientifico che si è levato da queste pagine. In conseguenza di ciò egli propone al pubblico, certo della sua partecipazione, il seguente saggio di un uomo di stato di Königsberg degno della massima attenzione il quale si è sentito chiamato a difendere la causa del suo amico, il celebrato Christian Jakob Kraus, dall'attacco mosso contro di lui (vedi foglio numero 11)] (*BKA* II/7, 238).

<sup>60</sup> Cfr. *BKA* II/7, 243-246; Scheffner scriverà più tardi nelle sue memorie: «Io appartengo invece a coloro che credono che tutto andrà per il meglio, e non mi lascio fuorviare da nulla, tantomeno da ciò che *Gorgias*-Müller, nei suoi "Elemente der Staatskunst", ha detto, architettato, deriso, motteggiato e travisato». Müller avrebbe gonfiato la sua «mongolfiera col gas delle proprie idee» e «da quella sua gondola darebbe lezioni su argomenti che egli può aver udito e visto solo nella sua regione aerea, ma che in terra non hanno alcun valore [...]» (Scheffner, *Mein Leben, wie ich es selbst beschrieben*, [nota 39], 140 s.).

<sup>61</sup> «*Ps.* zum Schluß über C. J. Kraus», *BKA* II/7, 247-249.

Freiheit» entwickelt haben, die auf den Kontinent nicht übertragbar seien<sup>62</sup>.

Qui manca «una grande barriera naturale [...], sotto la cui protezione millenaria» in Inghilterra si «sono potuti sviluppare seducenti sistemi libertari» che non sarebbero realizzabili sul continente.

Di più: l'Inghilterra non sarebbe affatto consapevole dei presupposti della sua libertà; la Prussia invece dovrebbe erigere barriere artificiali – quindi acquisire con consapevolezza ciò che i britannici hanno, per così dire, ricevuto in dono dalla natura. Per queste nobili ragioni, egli, Müller, avrebbe ritenuto necessario «ostacolare il passo ai sostenitori di Adam Smith in Germania» (der deutschen Seite des Adam Smith in den Weg zu treten)<sup>63</sup>. Nello stesso numero, a sostegno della sua posizione, viene pubblicata anche una carrellata dei «Recensenten der Elemente der Staatskunst» (recensori degli Elementi della politica), opera presumibilmente di Friedrich Gottlob Wetzel<sup>64</sup>. Così si chiude il dibattito su Kraus. Nel numero 25 appare ancora una «Berichtigung» (rettifica), non troppo felice, di Hoffmann riguardo alla polemica con Arnim su come si dovesse interpretare la parola, una volta sfuggitagli, di «Feuerbrand». La redazione tuttavia non pubblica più la spiegazione per intero, perché farebbe sorgere solo nuovi fraintendimenti senza risolvere i vecchi<sup>65</sup>. Tuttavia questa conclusione della controversia era solo simulata. Adam Müller, sempre presente nei «Berliner Abendblätter», aveva solo cambiato il terreno dello scontro.

## *II. La seconda fase: sul credito nazionale.*

La battaglia era ancora lontana dalla sua conclusione, anzi le fasi dello scontro si sovrappongono. La questione sulla rilevanza scientifica di Kraus non è affatto risolta, poiché già si tratta della sua capacità di influire sull'amministrazione dello Stato. Nel suo contributo del 31 ottobre Arnim aveva fatto riferimento al ruolo avuto da Kraus circa le proposte sull'estinzione del debito di guerra; il suo articolo è la prima reazione degli «Abendblätter» ai nuovi provvedimenti, perché il 27 ottobre del 1810 era stato pubblicato l'editto finanziario di Hardenberg. Questi voleva trarre

---

<sup>62</sup> Ibid., 247.

<sup>63</sup> Ibid., 248.

<sup>64</sup> Ibid., 249 s.

<sup>65</sup> Cfr., *BKA* II/7, 269 s.

conclusioni dal fallimento della politica finanziaria dei suoi predecessori Altenstein e Dohna; il loro ministero era stato disciolto perché essi, per il pagamento dei tributi francesi, non avevano saputo proporre altro che la cessione territoriale della provincia slesiana. Hardenberg invece – adottando una politica economica liberale – puntava interamente sulla ripresa di industria e agricoltura e sulla mobilitazione generale della proprietà fondiaria. A questo scopo doveva servire la riforma fiscale; l'editto conteneva inoltre una promessa per la costituzione, mostrando in tal modo che il finanziamento dei tributi di guerra era divenuto il fulcro dell'intera politica riformatrice. Le nuove tasse non si devono evadere; veniva annunciata una esazione semplificata delle tasse di consumo o accise, delle imposte fondiarie, industriali o sul lusso e alcuni giorni dopo, il 28 ottobre, se ne dava pubblicazione. L'editto prevedeva però anche risparmi, prestiti nazionali ed esteri, e una progressiva vendita dei terreni demaniali e dei beni secolari della chiesa<sup>66</sup>. La relazione di Kraus «Über die Mittel, das zur Bezahlung der französischen Kriegsschuld erforderliche Geld aufzubringen» (Sui mezzi per recuperare il denaro necessario al pagamento del debito di guerra francese) aveva fatto da madrina a questo progetto, sebbene poi l'orientamento di politica fiscale di Kraus venisse piuttosto annacquato. A suo tempo però aveva incontrato il massimo favore. Il 26 agosto del 1807 il membro della *Immediat-Commission* Schrotter scriveva ad Auerswald:

Sua Maestà il re, nella risoluzione di gabinetto presa ieri sera, il 23 di questo mese, mi ha incaricato di ringraziare il Professor Kraus in nome di Sua Maestà per la sua accurata relazione sui mezzi per recuperare il denaro necessario a pagare il debito di guerra. Adempiere a questo gradito compito mi è stato impossibile per la morte di questo uomo eccellente avvenuta ieri mattina la cui prematura scomparsa è una vera perdita nazionale.<sup>67</sup>

Kraus prende in esame una serie di possibilità: 1) un prestito estero, 2) un prestito nazionale, 3) una valutazione degli introiti e 4) una valutazione del patrimonio dello Stato. A favore di un prestito estero vi sarebbe il ri-

<sup>66</sup> Un sunto dell'editto finanziario è stato pubblicato da Ernst Rudolf Huber, *Dokumente zur Deutschen Verfassungsgeschichte* (Stuttgart 1961), I 44 ss.; cfr. anche Rolf Grabower, *Preußens Steuern vor und nach den Befreiungskriegen* (Berlin 1932), 322 s.; Botzenhart, *Kleist und die preußischen Reformer*, (nota 7), 135.

<sup>67</sup> Cfr. Georg Viereck, *Christian Jakob Kraus' «Moralphilosophie» in ihrem Verhältnis zu Adam Smith's «Theory of Moral Sentiments»* (Borna, Leipzig 1940), 21.



sparmio di tempo per la nazione e il fatto che essa «potrebbe impegnare le proprie energie per ristabilire l'economia». Quando si trattasse di rimborsare non solo gli interessi ma anche il debito stesso, si potrebbe recuperare in parte questo denaro con l'introduzione di nuove imposte dirette «soprattutto su beni di lusso». Kraus traccia poi un paragone con l'Inghilterra: là «i comuni generi alimentari» sarebbero esenti da imposte indirette. In Prussia invece, sostiene Kraus considerando il sistema federiciano delle accise, essi sarebbero tutti quanto soggetti ad imposta, – «e mentre in Inghilterra tutti i beni di lusso sono tassati in proporzione crescente, molti di questi sono da noi esenti da imposte». Inoltre si dovrebbero verificare anche le «pensioni eccedenti». Che tutto questo non porti grandi somme di denaro sarebbe solo un pretesto degli ambienti interessati. Contadini e lavoratori avrebbero sofferto troppo per gli effetti della guerra, per poter pretendere ancora molto da loro; inoltre la nazione avrebbe bisogno della loro liquidità per ripristinare le proprie condizioni ottimali. Come luogo indicato per il prestito Kraus propone la piazza finanziaria di Amsterdam. La Prussia vi avrebbe credito per via della pronta restituzione di prestiti precedenti, ma soprattutto anche perché questo nuovo prestito non verrebbe dissipato in una guerra – come sarebbe avvenuto sinora – ma dovrebbe servire alla ricostruzione del paese e al benessere futuro.

Nell'improbabile caso che il prestito estero non raggiunga l'ammontare necessario, egli prende in esame il *prestito interno*. A causa dell'attuale stagnazione del mercato di fronte al blocco continentale, vi sarebbero capitali che attendono di essere investiti. Inoltre anche l'impiego di denaro nei soliti titoli ipotecari non sarebbe più così vantaggioso per via della moratoria del 19 maggio 1810. Tuttavia il prestito interno presenterebbe due svantaggi: sottrarrebbe alla nazione denari che verrebbero impiegati altrove, e, poiché gli interessi dovrebbero essere un po' più alti del solito, i titoli ipotecari delle *Landschaften* ne sarebbero nuovamente coinvolti e – cosa che era legalmente possibile – i finanziatori potrebbero minacciare delle disdette. La tassazione degli *introiti* e del *patrimonio* viene spiegata in modo circostanziato – non si deve tuttavia sottovalutarne il tenore: si deve fare in modo che i ceti più ricchi paghino, «perché non subentrino oppressioni, impoverimento e miseria, specialmente fra la classe dei commercianti, così importante per l'economia nazionale, e quella dei lavoratori». La maggior parte delle spiegazioni addotte riguarda i problemi relativi alle imposte sul lusso; la relazione si chiude poi con un avvertimento:

Es wird wohl Niemand den Einfall haben, eine Besteuerung der

landschaftlichen Zinscoupons vorzuschlagen, um auf diesem Wege desto gewisser *allen auf Pfandbriefen angelegten Kapitalien zu bekommen*. Sollte dies doch Jemandem einfallen; so ist zu bemerken, daß eine solche Besteuerung, erstens, so fern sie zuerst den Gläubiger angriffe, gewaltige Aufkündigungen von Kapitalien bei der Landschaft zur Folge haben, und sonach *par contre-coup* den Zinssatz steigern würde; zweitens, daß sie sehr ungleichmäßig, und sonach unbillig wäre, so fern sie den Armen (vielleicht eine arme Witwe oder einen Dienstboten) der einen Pfandbrief von 100 Rthl. besäße, eben dem Steuer-satz unterwürfe, den ein reicher Eigner von vielleicht 10,000 Rthl. in Pfandbriefen, bestehend vielleicht auch meist aus Briefen von 100 Rthl., trüge.<sup>68</sup>

A nessuno verrebbe in mente di proporre una tassazione delle cedole di interesse, per mettere le mani sui capitali investiti in titoli ipotecari. Se questo però venisse in mente a qualcuno, allora si osservi che una tale tassazione, in primo luogo, per quanto riguarda i creditori, avrebbe per conseguenza pesanti disdette di capitali presso la *Landschaft*, sicché, *per contraccolpo*, aumenterebbe il tasso di interesse; in secondo luogo, che essa sarebbe molto ineguale, e quindi iniqua, in quanto assoggetterebbe quel povero (forse una povera vedova o un domestico) che possedesse un titolo ipotecario di 100 talleri allo stesso tasso d'imposta di un ricco titolare di forse 10.000 talleri in titoli ipotecari del valore di 100 talleri ciascuno.

Per Kraus si profila un conflitto sociale: chi dovrebbe pagare principalmente per la guerra perduta? Quale classe della nazione dovrà pagare? La sua risposta è univoca: non la borghesia facoltosa, e ancor meno i ceti inferiori.

La vera battaglia dei «Berliner Abendblätter» contro questo atto di riforma, già indebolito da Hardenberg, ricomincia con un articolo di Adam Müller. Nel numero 40, dove Kleist come «dono di battesimo» per la figlia di Müller Cecilia, nata il 27 ottobre del 1810, comincia a pubblicare il racconto «Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik» (Santa Cecilia ossia la potenza della musica), Müller pubblica alcuni non meglio definiti «Fragmente» (Frammenti)<sup>69</sup>. Essi riguardano il rapporto fra ipoteche ge-

<sup>68</sup> Christian Jacob Kraus, *Über die Mittel, das zur Bezahlung der französischen Kriegsschuld erforderliche Geld aufzubringen*, in: Id., *Vermischte Schriften über staatswirthschaftliche, philosophische und andere wissenschaftliche Gegenständen* (Königsberg 1808), a cura di Hans v. Auerswald, parte II, 51-84.

<sup>69</sup> Cfr. *BKA* II/7, 203-206.

nerali e ipoteche speciali, ma indirettamente riguardano però anche un principio caro agli «apostoli illuminati della libertà della scuola di Adam Smith» (aufklärende Freiheitsapostel aus der Schule Adam Smiths)<sup>70</sup>. Il tono polemico tradisce il fatto che l'accantonamento della controversia su Kraus era in effetti solo di facciata – e che la vera questione è invece stabilire quale ceto debba essere chiamato per primo a pagare i tributi di guerra.

Privilegien und Rechte einzelner Menschen werden mit höchster Gewissenhaftigkeit geschont, während man die Rechte ganzer Stände und Corporationen mit Flüchtigkeit bei Seite wirft.

Privilegi e diritti dei singoli vengono trattati con la massima scrupolosità, mentre i diritti di interi ceti e corporazioni vengono guardati con superficialità.

Non ci si deve meravigliare del fatto «che le ipoteche speciali avessero più credito presso il pubblico delle ipoteche generali» (daß die Spezialhypotheken beim Publikum mehr Credit haben, als die Generalhypotheken).

Das Hauptproblem für den Finanzier unsrer Zeit ist, die Generalhypotheken wieder zu Ehren zu bringen; mit andern Worten: es dahin zu bringen, daß der Staat und der einzelne Stand wie es die Natur der Sache will mehr Credit habe, als der Privatmann.<sup>71</sup>

Il problema principale per il finanziere è quello di riabilitare le ipoteche generali, in altre parole, di fare in modo che lo stato o il singolo ceto, come richiede la natura della cosa, abbiano più credito del privato.

A ben vedere questo breve articolo – che per giunta, criticando il processo di civilizzazione, rimprovera all'Illuminismo di far crescere in modo esponenziale i «bisogni ideali delle nazioni» (die idealischen Bedürfnisse der Nationen)<sup>72</sup>, e di basarsi invece su un'economia statale che conosce soltanto bisogni grossolani che si possono comprare – è una gran bella sfrontatezza. Perché cosa sono le «ipoteche generali», e perché devono essere «riabilite»? Avevano dunque perso credibilità? A giudicare dalla

---

<sup>70</sup> Ibid., 206.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

menzione della moratoria di pagamento contenuta nella relazione di Kraus – si direbbe di sì.

Quando Adam Müller dice che il “ceto” dovrebbe ottenere più credito di un “privato” è chiaro che cosa intenda dire. Si tratta del sistema creditizio sviluppatosi in Prussia negli anni '70 del XVIII secolo, un prestito in denaro all'aristocrazia terriera dal mercato finanziario tramite titoli ipotecari fruttiferi che non dovevano essere garantiti dal singolo aristocratico, ma dal ceto aristocratico in quanto tale, organizzato nella «Landschaft»<sup>73</sup>. Le ripercussioni di questo sistema creditizio sull'economia rurale furono discutibili, perché gli aristocratici, che ora potevano ottenere fondi in modo relativamente facile, non reinvestivano il denaro per esempio per migliorare o bonificare le terre, ma lo utilizzavano per fini propri e per speculare sulle merci, approfittando del costante aumento del prezzo dei cereali a partire dal 1770, determinato dalla crescente domanda estera soprattutto inglese. Diceva Christian Jakob Kraus:

Was die Vernunft voraussieht, das hat die Erfahrung bestätigt, und zwar am auffallendsten da, wo das System am längsten gedauert hat, in Schlesien. Gutsbesitzer sind daselbst zu schwindelhaften und gewagten Unternehmungen (Spekulationen), oder zur Verschwendung und zum Luxus, veranlaßt und unterstützt worden; sie haben sich auf Güterhandel, auf Ankauf zum Wiederverkauf gelegt, wobei sie die Güter, statt zu meliorieren, vielmehr durch Aushau der Wälder, oder durch Schwindeleien, verschlechtert, und wobei die un-  
terthänigen Einsassen, von den immer wechselnden Herren durch Vermehrung an Frohnen u.d.g. gedrückt wurden.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Cfr. in proposito Hermann Maurer, *Das landschaftliche Kreditwesen Preußens agrargeschichtlich und volkswirtschaftlich betrachtet. Ein Beitrag zur Geschichte der Bodencredit des Preussischen Staates* (Straßburg 1907). La *Landschaft* è una cooperativa di credito agrario.

<sup>74</sup> Christian Jakob Kraus, *Staatswirtschaft*. Nach dessen Tode a cura di Hans von Auerswald, 5 parti, (Breslau 1837), V 106 s.; prospetto sul commercio speculativo in Leopold Krug, *Betrachtung über den Nationalreichtum des preussischen Staates und über den Wohlstand seiner Bewohner*, 2 parti, (Berlin 1805); così per esempio in Slesia la proprietà Schmartdt fu venduta nel 1764 per la somma di 16.200 talleri, nel 1781 per 20.000, nel 1785 per 25.000, nel 1787 fu tassata dalla *Landschaft* per 25.460; nel 1789 fu venduta per 29.000, nel 1796 per 35.000 e nel 1802 fu venduta per 40.000 talleri (cfr. *ivi*, I 405); cfr. anche l'eccellente studio di Bernd Ristau, *Adlige Interessenpolitik in Konjunktur und Krise. Ein Beitrag zur Geschichte der landschaftlichen Kreditkasse Ostpreußens 1788 bis 1835*, in: *Denkhorizonte und Handlungsspielräume*. Historische Studien für Rudolf Vierhaus zum 70. Geburtstag (Göttingen 1992), 197-234, qui 203.

Ciò che la ragione prevede viene confermato dall'esperienza e ciò risulta più evidente laddove il sistema è durato più a lungo, cioè in Slesia. Colà i proprietari terrieri sono stati agevolati ed invogliati a compiere operazioni audaci e truffaldine (speculazioni), a sperperare denaro e a vivere nel lusso; sono passati al commercio delle proprietà, alla compravendita, nel cui caso essi, anziché migliorare le terre, le hanno piuttosto deteriorate, tagliando boschi o commettendo truffe, sicché gli occupanti subalterni delle terre sono stati oppressi da padroni sempre diversi con l'aumento di servitù e simili.

Le *Landschaften* attiravano gli investitori con la garanzia legalmente assicurata dell'intero ceto aristocratico di una provincia – tuttavia questa garanzia nell'anno 1807 non valeva nulla, perché era stata invalidata dalla risoluzione politica di concedere all'aristocrazia una moratoria di pagamento. Col blocco continentale napoleonico l'esportazione di cereali a scopo di lucro passando per i porti del Mar Baltico aveva subito un tracollo – come pure il mercato immobiliare gonfiato a fini speculativi. Poiché il governo difendeva l'aristocrazia come ceto e «rendeva legalmente impossibile ai creditori vantare i loro crediti presso i debitori» – si tratta di moratorie che si trascinarono fino agli anni 20 del XIX secolo – le quotazioni dei titoli ipotecari crollarono da oltre il 103% nell'anno 1805 al 36% nell'anno 1812<sup>75</sup>. Una certa insicurezza da parte degli investitori era dunque assolutamente comprensibile.

Tuttavia questo non è nulla. Il vero attacco alla riforma finanziaria di Hardenberg – che poi metterà in serie difficoltà i «Berliner Abendblätter» – compare nel numero seguente (numero 41 del 16 novembre)<sup>76</sup>. L'articolo «Vom Nationalcredit» (Del credito nazionale) è firmato nuovamente «Ps.». L'inizio e la fine dell'articolo si riferiscono direttamente a Hardenberg. La legislazione di uno Stato non può essere opera di una «sola, valida persona» (eines «einzelnen guten Kopfes»), i «ceti interessati» (interessirten Stände) dovrebbero prendervi parte<sup>77</sup>. È facile indovinare cosa pretenderebbero. La frase finale diventa offensiva:

Keine Verschlagenheit irgend eines noch so genialischen Administrators kann ein Surrogat vorfinden für den Credit, der durch Treue

---

<sup>75</sup> Ristau, *Adlige Interessenpolitik in Konjunktur und Krise*, (nota 74), 204, 216 e 221 s.

<sup>76</sup> Cfr. *BKA II/7*, 210-212.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 210.

gegen die Verfassung erworben und aufrecht erhalten ist. Ein Administrator kann Geld, aber ewig keinen Nationalcredit machen.<sup>78</sup>

La scaltrezza di nessun amministratore, ancorché geniale, può trovare un'alternativa al credito ottenuto e mantenuto nel rispetto della costituzione. Un amministratore può far denaro ma non potrà mai fare alcun credito nazionale.

Nella parte centrale dell'articolo si chiarisce perché Adam Müller voglia fondare l'economia sul diritto – e precisamente sul diritto tramandato. Perché la frase centrale dice:

Wahren Credit haben Deine Versprechungen und Schuldverschreibungen nur, in wiefern du selbst die Versprechungen und Einrichtungen deiner Vorfahren aufrecht erhältst.<sup>79</sup>

Le tue promesse e obbligazioni hanno vero credito solo in quanto tu stesso mantieni (fede a) promesse e disposizioni dei tuoi antenati.

Müller si richiama all'esempio positivo dell'Inghilterra. Chi concede allo stato britannico «ewige Annuitäten (perpetual annuities)» (annuità perpetue), deve essere certo che lo Stato corrisponda a nipoti e pronipoti lo stesso interesse che ai nonni. Chi considerasse che in questo modo, a fronte di 10 milioni di sterline, ne verrebbero impiegati annualmente fino a 15, avrebbe un'idea della fedeltà che gli inglesi hanno nei confronti delle loro antiche istituzioni. «Hierauf und nicht auf unermesslichen Waarenvorräthen, Hypotheken und Pfändern beruht der brittische Nationalcredit» (Su questo e non su incalcolabili scorte, ipoteche e garanzie si fonda il *credito nazionale* britannico)<sup>80</sup>. Si ammette che il «credito privato» (Privatcredit) si basa sulla «massa delle ricchezze effettive o [corsivo del autore] su quelle derivate dalla produzione» (Masse der handgreiflichen Reichthümer oder der Production)<sup>81</sup>; Müller è però del parere che anche tali investimenti a lungo termine debbano essere convertiti in un altro sistema. Soddisfatto così conclude:

Hört es: die Hypothek aller Hypotheken ist das wahre, durch Jahrhunderte bestandene Gesetz, und es ist ein Kinderspiel zu zeigen,

<sup>78</sup> Ibid., 212.

<sup>79</sup> Ibid., 210.

<sup>80</sup> Ibid., 211.

<sup>81</sup> Ibid., 211 s.

wie diese Erzhypothek allen andern Hypotheken erst den lebendigen Odem einhaucht.<sup>82</sup>

Sentite: l'ipoteca di tutte le ipoteche è la vera legge passata attraverso i secoli, ed è un gioco da ragazzi mostrare come questa ipoteca originaria abbia dato vita a tutte le altre ipoteche.

Ciò che si nasconde dietro queste affermazioni si chiarisce – o piuttosto si complica ulteriormente – nella lezione pubblica che si tenne nell'inverno del 1810 «Über König Friedrich II und die Natur, Würde und Bestimmung der Preussischen Monarchie» (Su re Federico II, natura, dignità e obiettivi della monarchia prussiana). Contro il «progresso» (Fortschreiten), contro «l'accelerazione di tutte le forze» (Beschleunigung aller Kräfte) Müller chiede di vincolare strettamente la proprietà terriera alle famiglie, anche alle famiglie nobili “contadine” (feldbauende) che d'altra parte devono rimanere legate «in più ampie famiglie rurali» (größere dörfliche Familie). Le caratteristiche divine della terra – come del resto parallelamente avviene anche per le donne – comincerebbero a dare i loro frutti solo «dopo essere state a lungo possedute dalla stessa persona» (durch langen Umgang desselben Besitzers). Una critica contenuta al sistema dei titoli ipotecari non può invece nascondere che questo sistema che vincolava una famiglia ad una determinata proprietà terriera era già in crisi da tempo. Infine anche Adam Müller dovette prendere posizione riguardo alla moratoria di pagamento sui titoli ipotecari. La sua risposta è la seguente: la situazione attuale era prevedibile, perché l'assunzione di un credito sulla proprietà fondiaria viola la “natura” stessa di questo tipo di proprietà<sup>83</sup>.

Per costituire il «Nationalcredit» Müller chiede l'introduzione di una «moneta fiduciaria» (echtes Papiergeld). Intendendo con questo «cambiali

---

<sup>82</sup> Ibid., 212.

<sup>83</sup> «[...] dem Adel ist an den Geldgeschäften des Landes durch die übrigens sehr schätzbare Hypotheken-Einrichtung und durch die, mit Maß gebrauchte, sehr nützlichen Credit-Systeme, in Friedenszeiten ein Geldcredit eingeräumt worden, den das Grundeigenthum, eben weil er dessen Natur verletzt, in Zeiten der Noth durchaus nicht aufrecht zu erhalten im Stande ist» [(...) in tempi di pace all'aristocrazia è stato accordato un credito sulle operazioni finanziarie del paese mediante l'istituzione, del resto molto apprezzata, di ipoteche e sistemi creditizi molto utili, se usati con criterio; detto credito in denaro tuttavia la proprietà fondiaria non è assolutamente in grado di mantenerlo in tempi di bisogno, proprio perché esso viola la natura stessa di questo tipo di proprietà] (Adam Müller, *Über König Friedrich II und die Natur, Würde und Bestimmung der Preussischen Monarchie*. Öffentliche Vorträge, gehalten zu Berlin im Winter 1810 [Berlin 1810], 86, 101 e 128).

personali, senza interessi, emesse sulla fiducia di Sua Maestà» (persönliche, auf den Credit der Person des ewigen Souveräns, ausgestellte, unverzinsliche Wechsel). Tuttavia l'introduzione di questa moneta fiduciaria presenta un problema col corso forzoso: essa infatti può avere valore soltanto per l'economia interna. Se l'intero mondo fosse costituito da *uno* Stato prussiano, non vi sarebbero difficoltà di sorta con la moneta fiduciaria. Ma allora fra gli Stati varrebbe come sempre la moneta metallica. Müller sa che il commercio internazionale è *hors de la loi* e non può essere regolato a livello nazionale. Dalle sue argomentazioni non si capisce però come questa moneta fiduciaria possa essere mutata in valuta convertibile all'estero<sup>84</sup>. Evidentemente egli mira a stimolare la congiuntura interna con l'aiuto della moneta fiduciaria, che si basa sulla "fiducia" (Credit) dell'istituzione del regno e che col tempo deve poi condurre ad un rafforzamento economico e infine anche militare della nazione. Premessa perché ciò possa avvenire è la fede patriottica, incondizionata nella validità del nuovo denaro immesso nel *circulus vitiosus*: la fede nello Stato sostiene la moneta, come la moneta sostiene la fede. Il vero patriota si vota alla madre patria nella buona e nella cattiva sorte e accetta la moneta fiduciaria, mentre colui che insistesse per il pagamento in moneta metallica, rivelerebbe soltanto sentimenti non patriottici, cosmopoliti:

Aber in dem Maße wie der Nationalgeist die wahre und reine Papiercirculation (welche ich hier beschrieben habe, und welche die Natur verlangt, weil das Metallgeld für den Verkehr nicht hinreicht) tragen hilft, wird er selbst wieder durch die Papiercirculation getragen: der Bürger wird durch das Papier fester an die bestehende Ordnung gebunden, während das bloße Metallgeld auch nur die bloße weltbürgerliche Stimmung begünstigt.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Harada, *Politische Ökonomie des Idealismus und der Romantik*, (nota 23), richiama l'attenzione sul fatto che Müller contrariamente a Fichte pretende la convertibilità del «denaro nazionale in denaro internazionale»; cfr. in proposito M. Palyi, *Die Romantische Geldtheorie*, in: «Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik» 62 (1916/17), 89-118 e 535-560, qui 538 s. – Secondo noi una tale bipolarità fra denaro nazionale e denaro internazionale condurrebbe unicamente ad una doppia valuta all'interno del paese e ad una graduale svalutazione della moneta fiduciaria. Favoriti sarebbero dunque nuovamente i possessori di beni immobili, di proprietà fondiari e di denaro in metallo pregiato.

<sup>85</sup> Müller, *Über König Friedrich II und die Natur, Würde und Bestimmung der Preussischen Monarchie*, (nota 83), 280 s.; al tempo stesso questo significa: «Die großen Strömungen des Welthandels, also die Massen des Metalls, bleiben so unüberwunden, wie bisher,



Ma nella misura in cui lo spirito nazionale aiuta a sostenere la vera e pura circolazione di questa moneta fiduciaria (che ho qui descritto e che è necessaria, perché la moneta metallica non è sufficiente) viene anch'esso a sua volta sostenuto dalla circolazione di questa moneta. Mediante questi titoli il cittadino si vincola ancor più saldamente all'ordinamento esistente, mentre la sola moneta metallica favorisce soltanto l'insorgere di sentimenti cosmopoliti.

Ma l'orientamento di politica fiscale è chiaro anche qui: niente prestiti esteri, niente prestiti nazionali – e soprattutto niente *tasse*, tantomeno per l'aristocrazia. Se confrontata con la convincente relazione di Kraus del 1807, la lezione di Müller appare priva di serietà. La sua lezione sembra appunto venire non da una cattedra, ma da una “gondola” (einer «Vorlesungsgondel»), come ebbe a dire il consigliere di guerra Scheffner.

Müller in sostanza combatte contro la dinamizzazione del concetto di ricchezza nazionale in Adam Smith. Per Smith la ricchezza non è più qualcosa di statico, in quanto non consiste – come ritiene Müller – nell'avere «montagne di merci di magazzino» (Waarenvorräthe), bensì nell'avere un'economia in espansione, al cui interno quindi la ricchezza della nazione possa effettivamente raggiungere tutti i ceti della popolazione. Le convinzioni di Smith si possono riassumere in una sola frase: *Solo la crescita è ricchezza*<sup>86</sup>. Poiché infine i proventi dello Stato derivano dai redditi dei suoi

---

aber der nationale Oekonomiestaat braucht wegen Verminderung des Metalls nicht stille zu stehen, weil ein andres höchst elastisches Geld unmittelbar die leeren Räume wieder ausfüllt und die Oekonomie ihre unendliche Bewegung behält» [Le grandi correnti che determinano il commercio mondiale, ovvero le masse del metallo, rimangono, come per il passato, insuperate, ma l'economia nazionale non deve arrestarsi per la diminuzione del metallo, perché un'altra moneta, molto più duttile, va a colmare immediatamente il vuoto, mantenendo l'economia in perenne movimento] (ivi, 285).

<sup>86</sup> Cfr. Heinz Kittsteiner, *Ethik und Teleologie: Das Problem der «unsichtbaren Hand» bei Adam Smith*, in: Franz Xaver Kaufmann, Hans-Günter Krüsselberg (a cura di), *Markt, Staat und Solidarität bei Adam Smith* (Frankfurt am Main, New York 1984), 41-73, qui 59. D'altra parte già a cavallo fra i due secoli era chiaro che la concezione smithiana di vincolare la rendita lorda alla rendita netta, quindi di propugnare incondizionatamente l'accumulazione del capitale non aveva avuto il successo sperato, poiché Smith poteva immaginarsi il reimpiego del capitale prevalentemente come costituzione di fondo salariale, sebbene questo assunto incontrasse già difficoltà di tipo teorico. Solo David Ricardo ha sgombrato il campo – in modo critico e non romantico – da questa illusione illuminista, richiamando l'attenzione sul fatto che il crescente utilizzo di macchine porta al licenziamento di manodopera e che quindi il reimpiego di capitale non porta affatto ad una crescente domanda di forze lavoro; cfr. ivi, 63.

cittadini, quindi da rendite, profitti e salari, si deve mirare ad un'equa compartecipazione dei sudditi secondo la loro situazione finanziaria. Se lo Stato in condizioni di necessità è costretto a prendere a prestito del denaro, la fiducia nel sistema giuridico diventa ovviamente necessaria – tuttavia non è dalla fiducia che lo stato preleva il denaro da restituire, bensì lo ricava dalle sue entrate fiscali. Così alla fine è ancora un'economia fiorente la base di tutti i crediti dello Stato<sup>87</sup>.

Hardenberg e il suo gruppo erano evidentemente allarmati dall'articolo di Müller. Si era fatto intervenire subito Federico Guglielmo III il quale, in un regio decreto al Consigliere di Stato Sack – il superiore del capo della polizia Gruner responsabile della vigilanza sugli «Abendblätter» – si pronuncia per la più «rigida censura»<sup>88</sup>. Il testo del decreto redatto da Hardenberg esprime l'indignazione del re nei confronti dell'articolo:

Er enthält, wie es mir scheint, einen Ausfall gegen das neue Finanz Edict; es ist vom Heilighalten alter Einrichtungen und vormaliger Zusicherung die Rede, und dieses wird als die Basis des National-Credits nach dem Beispiele Englands aufgestellt. Außerdem spricht man in den ersten Zeilen nicht undeutlich den Wunsch nach einer allgemeinen Versammlung von Ständen aus, der in erhitzten Köpfen vorherrschend sein soll und der auf jeden Fall einer großen Modifikation bedarf.

Esso contiene, a me pare, un affronto al nuovo editto finanziario; si esaltano vecchi provvedimenti e garanzie precedenti e questo viene presentato come il fondamento del credito nazionale secondo l'esempio inglese. Inoltre nelle prime righe non si nasconde il desiderio di una adunanza generale di tutti i ceti, desiderio che predomina probabilmente in alcune teste calde e che in ogni caso deve essere fortemente ridimensionato.

Il governo nel suo riscontro procedette quindi in modo specularmente opposto. Dapprima apparvero nuovamente dei «Fragmente», che rappresentavano un plagio caricaturale dei «Fragmente» di Müller del 15 novem-

---

<sup>87</sup> Adam Smith, *Eine Untersuchung über Natur und Wesen des Volkswobstandes*, 2 voll. (Jena 1923), II 186 s. e 312 ss. Ad ogni modo Smith rimane uno scettico osservatore dell'indebitamento dello Stato: «Una volta che lo Stato ha accumulato debiti fino a questo punto, allora, io credo, non vi è un solo esempio che questi debiti sarebbero stati effettivamente pagati fino in fondo» (ivi, 341).

<sup>88</sup> Manfred Botzenhart, *Kleist und die preußischen Reformer*, (nota 7), 140 s.; Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, (nota 6), 75 ss.

bre<sup>89</sup>. Se Müller aveva parlato degli «apostoli illuminati della libertà di Adam Smith», ora si parla dell'«oscuro apostolo della servitù e del feudalesimo della scuola di Burke» (verfinsternden Apostel der Knechtschaft und des Feudalismus aus der Schule Burkes)<sup>90</sup>. Il punto centrale della replica è un appello al patriottismo dell'aristocrazia, perché quei ceti che in tempi più felici erano stati favoriti dalla tassazione, dovevano ora dimostrare senso civico e amor di patria. L'articolo è firmato con le lettere greche «α ω» che stampate appunto in questo modo, come Steig ipotizza, dovevano propriamente alludere alle iniziali di Adam Müller. Egli infatti, la prima volta, aveva firmato i suoi «Fragmente» apertamente con «A. M.»<sup>91</sup>. La prima e più lunga replica all'articolo di Müller, col titolo «Vom Nationalcredit. (Antwort auf Bl. 41) (Sul credito nazionale. (Risposta al foglio 41))», riportato nel numero 45 del 21 novembre<sup>92</sup>, avviene dunque secondo le stesse modalità. Le formulazioni di Müller vengono attaccate e ribaltate. Quali sono dunque quelle garanzie che assicurano anche ai nipoti l'affidabilità dello Stato? Non sono le tradizioni storiche, dietro cui si cela l'interesse personale, ma «le leggi eterne della natura» (die ewigen Gesetze der Natur)<sup>93</sup>. Ma – chi parla qui non è un autentico smithiano. Chi è dell'idea che la ricchezza dell'Inghilterra non si fondi sull'agricoltura, ma solo «su quelle leggi meno solide della produzione e del commercio» (auf [der] weniger solide[n] [Basis] der Fabrikation und des Handels)<sup>94</sup>, questi argomenti in modo assoluto, esattamente come i fisiocrati. Chiunque possa aver scritto questo – Botzenhart ipotizza che l'autore sia Friedrich von Raumer – la risposta completa ad Adam Müller compare solo nel numero 51 nell'articolo «Über den Geist der neueren preußischen Gesetzgebung» (Sullo spirito della nuova legislazione prussiana)<sup>95</sup>. Qui tutto ciò che rappresenta consapevolezza e mito delle riforme prussiane è riportato con ordine.

Il contributo comincia con una osservazione sulla relativa inadeguatezza della statistica in particolari condizioni storiche. La ricchezza delle nazioni una volta veniva determinata in base all'estensione del paese e al

---

<sup>89</sup> Nel numero 44 del 20 novembre, cfr. *BKA* II/7, 28 s.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 228.

<sup>91</sup> Cfr. *BKA* II/7, 206.

<sup>92</sup> Cfr. *BKA* II/7, 232-234.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 232.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 234.

<sup>95</sup> Cfr. *BKA* II/7, 262-264. L'autore non è noto.

numero degli abitanti. Tuttavia questa ricchezza comincia a vacillare, una nuova forza ha preso il suo posto: anche in questo caso si tratta dell'amor di patria. Economicamente questa forza viene però applicata in modo completamente diverso da quanto aveva fatto Adam Müller. Lo Stato prussiano avrebbe perduto con la pace di Tilsit la metà della sua potenza estensiva. Il governo non potrebbe rimpiazzare né le miglia quadrate né le popolazioni perdute, potrebbe però, rimuovendo gli impedimenti sinora esistenti, accrescere la potenza intensiva della società. Questo obiettivo sarebbe stato perseguito «con l'editto generale del 27 ottobre 1810, che completa l'editto del 9 ottobre 1808 [leggi 9 ottobre 1807] sull'abolizione della sottomissione per via ereditaria, sull'ordinamento militare e sul nuovo ordinamento delle città» (durch das General-Edict vom 27ten Oct. 1810 welches das Edict vom 9ten Oct. 1808 über die Aufhebung der Erbunterthänigkeit, so wie die Militairverfassung, und die neue Städte-Ordnung, ergänzt); da qui sarebbe derivata «allo Stato prussiano la felice prospettiva di ritrovare al suo interno ciò che aveva perso in termini di potenza esteriore» (dadurch sei «dem Preussischen Staat die frohe Aussicht geworden, das, was er an äußerer Macht verlor, in seinem Inneren wiederzufinden») <sup>96</sup>. Nella conclusione l'autore esprime la speranza che la legislazione ancora incompiuta e non ancora compresa possa venire presto dettagliatamente spiegata sulle pagine dei «Berliner Abendblätter» <sup>97</sup>.

Dopo questo annuncio non deve più meravigliare il fatto che l'autore officioso col firmato «//» aggiunga a questo punto ancora un articolo sulla «Gewerbefreiheit» (libertà di industria) e precisamente nel numero 55 dei «Berliner Abendblätter» <sup>98</sup> Richiamandosi a *Smith* e *Kraus* egli definisce la liberalizzazione delle attività economiche una *restitutio in integrum*,

<sup>96</sup> Ibid., 264.

<sup>97</sup> Reinhold Steig commenta la pubblicazione di questo articolo parlando di «un cambiamento nello spirito degli «Abendblätter». Kleist avrebbe dovuto giungere ad un compromesso sotto la pressione della censura (Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, [nota 6], 77 ss.) Che Steig non mostri la minima comprensione per la posizione dei riformatori e quindi adduca argomenti patriottici e al tempo stesso tipici dei vecchi ceti conservatori, sembra far parte dello spirito dell'epoca guglielmina. Dopo la sconfitta della prima guerra mondiale la considerazione della Prussia è nuovamente mutata e, per quanto riguarda lo «spirito», si giudica la ripresa della Prussia come esemplare per il presente – condividendo quindi in pieno la distinzione fra potenza *intensiva* ed *estensiva* proposta dall'anonimo autore dell'articolo. Paradigmatico al riguardo è per esempio Gerhart Ritter, *Stein. Eine politische Biographie*, 2 voll. (Stuttgart-Berlin 1931).

<sup>98</sup> Cfr. *BKA* II/7, 285-287.

besonders wenn die reicheren Classen anfangen werden, sich mehr auf bürgerliche Gewerbe zu legen, und sie fabrikmäßiger zu betreiben<sup>99</sup>

soprattutto se le classi più ricche cominceranno a dedicarsi più spesso ad attività borghesi e le eserciteranno in modo seriale

– anziché, così si potrebbe completare la frase, investire denaro nei titoli ipotecari che venivano impiegati dall'aristocrazia ancora una volta in modo improduttivo e per speculazioni<sup>100</sup>. Bando alle vecchie barriere corporative, bando all'insensata frammentazione dovuta alla specializzazione nelle attività artigianali che aveva creato situazioni assurde, protette con caparbità. Uno Stato simile con una legislazione simile – ecco che arriva il credo riformista patriottico – supererà il suo vicino per benessere e forza (wird [...] seine Nachbarn an Wohlstand und Kraft überragen)<sup>101</sup>. Un lapsus linguistico in questo articolo porta ad una piccola, maligna correzione da parte della redazione. *lh* aveva scritto:

So wie im 15ten Jahrhundert der Durst nach Gold den Höfen von ganz Europa und alles was Neigung oder Dürftigkeit zu kühnen Abendtheuern anregte, nach dem neuentdeckten Westindien hinlockte<sup>102</sup>,

Così come nel XV secolo la febbre dell'oro spingeva le corti di tutta Europa, per desiderio e per necessità, a compiere audaci avventure nelle indie occidentali appena scoperte,

allo stesso modo oggi onesti e benestanti cittadini di Stati mal governati seguirebbero il principio della libera industria ed affluirebbero verso gli Stati riformisti. «Le corti di tutta Europa»? Nel numero 55 sta scritto: «Druckfehler. Pag. 217 Zeile 7 anstatt Höfen ließ Hefen» (Errata corrige. Pag. 217 rigo 7, invece di *Höfen* leggi *Hefen*)<sup>103</sup>. La questione però non migliora con la correzione, perché l'errore grammaticale (forse un dativo berlinese?) non è cancellato. Ed ora il confronto fra «infima plebe» (*Hefen*) e cittadini benestanti è ancora più ambiguo.

---

<sup>99</sup> Ibid., 285.

<sup>100</sup> Fu una particolarità del mercato finanziario prussiano quella di impiegare capitali preferibilmente nell'economia agricola; cfr. a tal proposito Hugo Rachel, Paul Wallich, *Berliner Großkaufleute und Kapitalisten*, 3 voll. (Berlin 21967), II 518.

<sup>101</sup> *BKA* II/7, 287.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> *BKA* II/7, 296.

### III. Sul patriottismo dell'aristocrazia e le imposte sul lusso.

Quando si devono pagare le tasse, viene richiesto il patriottismo – da parte del governo si era già accennato a questo fatto. Nel numero 67, il 17 dicembre del 1810, Adam Müller annuncia il suo ritorno sui «Berliner Abendblätter». Il «Schreiben aus Berlin» (Corrispondenza da Berlino) è firmata «l. v. p.»<sup>104</sup>; da una lettera di Kleist a Friedrich von Raumer del 15 dicembre 1810 risulta però che quella corrispondenza è di Adam Müller<sup>105</sup>. La corrispondenza fittizia tradisce del resto il suo autore: è ancora una volta il tentativo di Müller di scrivere un giornale che sia di opposizione e nel contempo anche governativo. In ogni modo questo tentativo non sempre riesce; non si deve infatti trascurare, nella generale approvazione, una asimmetria nell'argomentazione a favore della opposizione aristocratica che smorza però anche la raffinata astuzia contenuta in questo articolo. Quale è il primo risultato dell'editto di riforma del 27 ottobre? Che l'interesse dei sudditi per la politica cresce – e precisamente in maniera contrapposta:

Wie könnte sich ein solches Interesse anders äußern als im Streit und in der Lebhaftigkeit des *pro* und *contra*<sup>106</sup>?

Dove potrebbe manifestarsi altrimenti un tale interesse se non nella disputa e nella vitalità di una argomentazione basata su *pro* e *contra*?

Dopo aver sottolineato l'utilità della disputa, segue un apprezzamento, a prima vista un po' goffo, in direzione di Hardenberg. Se il 16 dicembre si era detto: «La scaltrezza di nessun amministratore, ancorché geniale, [...]» etc., oggi si dice: la «personalità dell'uomo di Stato» (Persönlichkeit des Staatsmanns), scelto dal re, godrebbe «della fiducia della nazione» (Vertrauen der Nation) che sarebbe pronta a fare un «sacrificio personale» (Privatopfer) – cioè a pagare nuove tasse – solo per vedere ancora in carica quest'uomo di Stato<sup>107</sup>. La mossa successiva è ancora più abile. Il dibattito riguardo l'editto di ottobre andrà sicuramente avanti, tuttavia si può solo applaudire<sup>108</sup> il fatto che l'amministrazione sia concentrata in queste mani. Alla palese adulazione ne segue una ancora più sottile: anche in futuro si sentiranno le lagnanze di un ceto «che deve essere chiamato

<sup>104</sup> Cfr. *BKA* II/7, 333-335.

<sup>105</sup> Cfr. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, (nota 17), IV 464 s.

<sup>106</sup> *BKA* II/7, 333.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, 334.

per primo quando la madre patria richiede grandi sacrifici» (der zunächst herbeigerufen werden muß, wenn das Vaterland große Opfer verlangt)<sup>109</sup>. A questa esortazione a consultare una rappresentanza dei vecchi ceti sugli affari di Stato, segue la spiegazione sul perché l'aristocrazia dovrebbe fare un tale sacrificio: Hardenberg apparterebbe all'aristocrazia e sarebbe «particolare vanto» (besondere Zierde) di questo ceto, pertanto riterrebbe di poter chiedere, a se stesso e nel contempo agli appartenenti al suo stesso ceto, il massimo rigore<sup>110</sup>. A questo punto l'argomentazione si ribalta e difende, all'interno dell'accordo scongiurato, gli interessi del partito aristocratico. Dopo aver spacciato il disinteresse di Hardenberg per generica politica corporativa, Müller si serve ora della preminenza dell'interesse "generale" per tracciare una genealogia dell'aristocrazia – nel cui caso però ogni lettore contemporaneo doveva sapere che l'opposizione corporativa non concordava affatto con la legislazione riformista.

Wer sich zuerst dem Allgemeinen aufopferte, war der erste Adliche: die Gesetze haben einen der Stände des Staats besonders mit Mitteln ausgerüstet, und für alle kommenden Geschlechter ausgerüstet, um zu den großen Opfern, die das Gemeinwesen in alle Zukunft verlangen wird fähig, nahe und bereit zu seyn. Die Gesetze haben ganze Gütermassen über allen Wechsel menschlicher Sinnesart erhoben, an die Erbfolge geknüpft – damit der Staat in der Stunde der Noth besonders hilfreiche Freunde hat. Wird der Mann, der dieses erkennt und empfindet, wie wenige, vergessen, daß auch die Zukunft solcher Opfer bedarf<sup>111</sup>?

Il primo aristocratico fu colui che per primo si sacrificò nell'interesse generale: le leggi hanno dotato di mezzi e risorse uno dei ceti dello Stato, lo hanno dotato anche per tutte le generazioni future, perché sia pronto e capace di compiere i grandi sacrifici che la collettività richiederà in tempi futuri. Le leggi hanno preservato molti beni dal mutamento di mentalità degli uomini vincolando questi beni alla successione ereditaria, affinché lo Stato, nel momento del bisogno, potesse contare sull'appoggio di persone fidate. Colui che, come pochi, riconosce e capisce questo fatto, dimenticherà forse che anche il futuro richiede un simile sacrificio?

---

<sup>109</sup> Ibid., 335.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Ibid.

In poche parole: qui si contrappone il vecchio principio di governo prussiano agli sforzi di riforma. L'aristocrazia come cetto particolare, responsabile della difesa dello Stato, ha bisogno di provvedimenti particolari che assicurino il mantenimento delle sue condizioni esistenziali all'interno della organizzazione agraria, sia dal punto di vista sociale che giuridico, per essere in condizione anche in futuro di servire la causa comune. Lo scritto termina con una espressione che ne sottolinea le buone intenzioni: «Lang lebe der König!» (Lunga vita al re!)<sup>112</sup>.

Dal punto di vista dei riformatori la questione appare in ogni modo diversa: un cetto sconfitto nella guerra del 1806/07 cerca di difendere i propri privilegi per interesse personale, senza aver per questo fornito la consueta prestazione – ovvero la difesa della corona. Ciò che dal punto di vista dell'opposizione aristocratica può apparire come un tentativo di salvare il salvabile, viene visto dai riformatori come inopportuna resistenza di una fronda aristocratica. A lunga scadenza questo non esclude che le riforme attuate da Hardenberg fossero in effetti molto meno svantaggiose per l'aristocrazia di quanto non sembrasse in un primo tempo. A tal riguardo la conclusione dello scritto è decisamente profetica: bisognerebbe attendere con fiducia il completamento della grande opera confidando nel Cancelliere di Stato. Perché proprio per quanto riguardava le imposte sul reddito – introdotte nella Prussia orientale da von Stein – esse non poterono essere estese alle rimanenti provincie per la strenua opposizione dell'aristocrazia, sicché Hardenberg alla fine rinunciò ad imporle<sup>113</sup>.

Pagare le tasse? «L'editto sulle nuove imposte sul lusso e sul consumo» (Edikt über die neuen Konsumtions- und Luxussteuern) del 28 ottobre prevedeva – come Kraus aveva proposto – imposte sul personale di servizio, di sesso maschile e femminile, su vetture, cavalli e cani. Nell'edizione del 20 dicembre viene pubblicata una lettera fittizia, scritta talmente bene da suscitare l'ilarità dei cittadini berlinesi<sup>114</sup>. Sembdner ritiene che l'autore sia Kleist, facendo riferimento alla missiva da lui inviata a Friedrich von

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Cfr. Botzenhart, *Kleist und die preußischen Reformer*, (nota 7), 144 s.; Koselleck, *Preußen zwischen Reform und Revolution*, (nota 4), 171. – La tendenza dell'aristocrazia a considerarsi anche più tardi come unica e sola vittima della guerra napoleonica è attestata dalle dichiarazioni del Consigliere di Stato Theodor von Schön, in: Ristau, *Adlige Interessenpolitik in Konjunktur und Krise*, (nota 71), 222 s.

<sup>114</sup> Cfr. BKA II/7, 345-348. Trad. it. di E. Pocar, Heinrich von Kleist. *Sul teatro di marionette. Aneddoti e saggi*, cit., 83.



Raumer il 15 dicembre<sup>115</sup>. Steig ipotizza invece uno scenario più complesso: la lettera, secondo lui, sarebbe opera del «partito aristocratico» che vorrebbe ridicolizzare le nuove imposte; Raumer avrebbe successivamente fornito a Kleist un quadro esplicativo, per non creare confusione in merito all'orientamento del governo<sup>116</sup>. Il proprietario di una tenuta scrive dunque a suo fratello:

Es ist wahr, ich halte 2 Kammerdiener und 5 Bediente; Haushofmeister, Kutscher, Koch und Kunstgärtner mit eingerechnet, beläuft sich meine Livree auf 12 Köpfe. Aber meinst du deshalb (denn der Satz im Edict pro Mann beträgt 20 Thl.) daß ich 240 Thl. an die Luxus-Steuer-Casse entrichten würde? Mit nichten! Mein Gärtner ist, wie du weißt, eigentlich mein Vice-Verwalter, der Koch, den ich bei mir habe, ursprünglich der Bäcker des Orts; beide sind nur nebenher Gärtner und Koch; der Kutscher, der Jäger auch, der Friseur nebst Kammerdiener, und zwei Bediente sind, sowahr ich lebe, bloße Knechte; Menschen, die zu meinem Hofgesinde gehören, und die ich, wenn es Noth thut, auf dem Feld oder im Wald brauche. Da nun das Edict (§. II. 10. a) sagt, daß Leute, die nur nebenher dienen, mehr nicht, als die Hälfte des Satzes und Knechte gar nichts zahlen: so bleibt für mich nur der Haushofmeister und zwei Bedienten als steuerpflichtig übrig: macht (à 10 Thl.) 30 Reichsthaler, oder drunter.<sup>117</sup>

È vero: ho due camerieri e cinque servi, maggiordomo, cocchiere, cuoco, giardiniere: in totale dodici individui portano la mia livrea. Ma pensi che per ciò dovrei versare alla cassa di queste imposte, dato che l'editto fissa 20 talleri a persona, 240 talleri? Niente affatto! Il giardiniere, lo sai, propriamente è il mio vice-amministratore; il cuoco, che sta con me, era il fornaio del paese: sono dunque giardiniere e cuoco solo a latere. Il cocchiere (anche cacciatore), il parrucchiere (anche valletto) e due servitori non sono altro, com'è vero Id-dio, che garzoni appartenenti alla masseria, dei quali mi servo, se necessario, per i campi o il bosco. Ora, siccome l'editto (§ II, 10 a) stabilisce che le persone in servizio accessorio non paghino più della metà e che i garzoni non paghino niente, a mio carico ai fini fiscali

---

<sup>115</sup> Cfr. H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di Helmut Sembdner, 2 voll. (München 1993), II.

<sup>116</sup> Cfr. Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, (nota 6), 116 ss.

<sup>117</sup> *BKA* II/7, 345 s.

non restano che il maggiordomo e due servi: totale, a 10 talleri, presappoco 30 talleri.

E via di questo passo. Le dispendiose mute di cani appartengono in verità al cacciatore, i cavalli sono in fin dei conti cavalli da lavoro e, con le vetture eleganti con tiro a quattro con cui la moglie si reca in città, viene trasportato anche il raccolto quando è il momento. Certamente: chi conosce un po' la situazione nelle terre del Brandeburgo, sa anche dell'esistenza di questi lavoratori occasionali che svolgevano più mansioni, sicché questa lettera potrebbe anche essere intesa come una caricatura della propria modesta economia domestica e di corte; tuttavia lo stile dello scritto tradisce in modo inequivocabile che al finto aristocratico importa una sola cosa – sfuggire alle imposte. A questa corrispondenza fittizia segue una risposta fittizia: se le autorità volessero essere severe, farebbero affiggere il nome di questo aristocratico «in un luogo dove, prima o poi, lui potesse leggerlo», «con scritto sotto: questo signore è esente dall'imposta» (da, wo er wahrscheinlich früh oder spät noch einmal zu lesen sein wird, anschlagen, und setzte darunter: dieser ist von der Steuer frei)<sup>118</sup>. Questa è una allusione alla corte di giustizia, se non addirittura alla forca, su cui finirà un giorno questo nobile furfante. Se riferita però all'intero ceto, all'intera «società» (Genossenschaft), la questione risulta però in questi termini: se questa frode prende piede, la conseguenza sarà che si dovranno aumentare i funzionari addetti al controllo. Questo comporterebbe nuove spese, sicché le imposte sul lusso verrebbero aumentate e quindi per ogni servitore, cavallo o cane si verrebbero a pagare non più dieci bensì 15 talleri<sup>119</sup>. Poco prima si era tuttavia anche detto:

Denn ob ein Staat, der aus solchen Bürgern zusammengesetzt ist, besteht, oder ob er, von den Stürmen der Zeit, in alle Lüfte verweht wird: das gilt völlig gleichviel. Glücklicherweise aber fehlt es an wackern, der Aufopferung fähigen Leuten, die den Drang des Augenblicks und die Zweckmäßigkeit der Luxussteuer begreifen, im Lande nicht.<sup>120</sup>

Infatti, è assolutamente lo stesso che uno Stato composto da simili cittadini sussista oppure sia disperso ai quattro venti dalle tempeste del nostro tempo. Per fortuna, però, non mancano nel paese uomini

<sup>118</sup> Ibid., 347 s.

<sup>119</sup> Cfr. Karl Mamroth, *Geschichte der Preußischen Staats-Besteuerung 1806-1816*, 531 ss.

<sup>120</sup> *BKA II/7*, 347.

valorosi, capaci di sacrificarsi, e che comprendono l'urgenza del momento e l'opportunità dell'imposta sul lusso.

– e perciò la lettera sopra riportata non sarebbe altro che l'espressione di una singola e isolata mediocrità.

Ancora un'ultima volta appare sugli «Abendblätter» nell'ambito della controversia su Kraus un più autorevole articolo politico, che, stando a Sembdner, è scritto da Kleist<sup>121</sup>. Si tratta della «Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses», ovvero della cancellazione del rapporto di sudditanza trasmesso per via ereditaria. Se nel 1807 si era detto che dal giorno di S. Martino del 1810 in Prussia vi sarebbero state solo persone libere, questo riguardava tuttavia, come abbiamo detto più sopra, solo la libertà personale dei contadini e della servitù. Ma per la vera affrancazione dagli oneri gravanti sulla masseria – ovvero per l'affrancazione dalle prestazioni corporali – si dovette attendere ancora a lungo. Il terreno per lo sviluppo futuro fu preparato solo con l'editto di regolarizzazione del 14 settembre 1811 e con la dichiarazione del 29 maggio 1816. Sulla base delle ricerche condotte da Hartmut Harnisch è intervenuta, a questo proposito, nella letteratura più recente una revisione degli eventi di quel periodo che ha modificato profondamente la vecchia immagine tramandata da G. Knapp sul graduale peggioramento della situazione dei contadini regolarizzati, sia per quanto riguarda la cessione di terre (inizialmente tanto criticata) concesse come indennizzo, che riguardo al numero delle posizioni che si potevano regolarizzare. Certamente l'aristocrazia si assicurò i servigi dei coloni, di coloro cioè che non potevano essere regolarizzati; le posizioni dei servi della gleba potevano però essere liquidate, tanto più che le cessioni di terra ai contadini erano spesso più semplici che non i pagamenti in denaro. Nonostante la strenua opposizione l'aristocrazia non riuscì a colpire nella sua essenza questa «liberazione capitalistica dei contadini» che nel complesso non ha però influito in modo così disastroso come si era inizialmente supposto<sup>122</sup>. A questo – per così dire – risolto concreto della

---

<sup>121</sup> *Über die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses*, 76. Blatt del 29. 12., BKA II/7, 377-379.

<sup>122</sup> Cfr. Hartmut Harnisch, *Kapitalistische Agrarreform und Industrielle Revolution. Agrarhistorische Untersuchungen über das ostelbische Preußen zwischen Spätfeudalismus und bürgerlich-demokratischer Revolution von 1848/49 unter besonderer Berücksichtigung der Provinz Brandenburg* (Weimar 1984), 92 ss.; cfr. in proposito la cronaca letteraria di Josef Moser, *Preußische Agrarreform, Bauern und Kapitalismus. Bemerkungen zu Harnischs Buch «Kapitalistische Agrarreform und Industrielle Revolution»* in: «Geschichte und Gesellschaft» 18 (1992), 533-554, qui 537 s.

cancellazione di una organizzazione agraria tardo-feudale corrisponde un dibattito sulla mentalità della popolazione rurale che diveniva ora libera. Sarebbero stati in grado di fare qualcosa con questa loro “libertà”?

Nel 1793 Kant si era espresso in merito a questo problema. Per lui era incomprensibile, che certa gente dicesse: questa popolazione non è matura per la libertà, oppure «i servi della gleba di un proprietario terriero non sono maturi per la libertà»<sup>123</sup>. E come lo sarebbero divenuti dunque, se si negava loro l'esercizio – inizialmente approssimativo e faticoso – della libertà? Tutti gli scrittori che si erano occupati dell'illuminismo rurale avevano sentenziato pressappoco così: la mentalità dei contadini è preoccupante, la colpa è però delle condizioni che hanno ridotto in questo stato la popolazione rurale. Scrive Christian Garve:

Der gedankenlose Bauer ist faul, weil er keine Verbesserung seines Zustandes wünscht, und sich nach keinen Mitteln, sich solche zu verschaffen umsieht. Er kömmt in den Bettlersinn: sein armseliger Zustand behagt ihm, wofern er nur weiß, daß sein Herr ihm Brot geben muß, wenn er keines hat.<sup>124</sup>

Il contadino che non pensa è pigro, perché non desidera alcun miglioramento delle sue condizioni, e dunque non si procura alcun mezzo per migliorarle. Egli ragiona come un mendicante: la sua misera condizione gli va bene, poiché lui sa che il suo padrone deve dargli da mangiare quando lui non ne ha.

L'attuale incapacità di gestire la libertà non deve tuttavia essere presa come pretesto per negarla per principio. L'articolo di Kleist del 29 dicembre adduce argomenti simili e tuttavia diversi sottolineando le difficoltà insite in questo processo:

Vielmehr durch die lange Dauer einer solchen Beschränkung kann der Mensch so zurückkommen, daß er gänzlich die Fähigkeit dazu einbüßt, und sich durch Aufhebung des Zwanges weit unglücklicher fühlt, als durch den Zwang selbst. Auch der Leibeigene wird ohne

---

<sup>123</sup> Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, AA VI, 188, nota.

<sup>124</sup> Christian Garve, *Über den Charakter der Bauern und ihr Verhältniß gegen die Gutsberren und gegen die Regierung*, in: Id., *Vermischte Aufsätze welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind* (Breslau 1801), parte I, 28 e 67. – Sul fatto che i contadini possano del resto opporsi proprio ai loro padroni con una resistenza tenace e logorante protratta nel tempo, cfr. Heinz Dieter Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*, (Frankfurt am Main, Leipzig 1991), 316 ss.

Zweifel anfangs stutzen, wenn er nicht, wie bisher, zur Zeit der Noth, bei seinem Herrn Unterstützung findet, und, wenn er dienstfrei wird, die Zeit, welche er bisher im Frohndienst beschäftigt war, nun zur Erwerbung seines eignen Unterhalts anwenden soll. Kurz, wird ein Mensch, dem so lange der Gebrauch gewisser Kräfte untersagt war, in deren freien Gebrauch wieder eingesetzt, so muß er erst lernen, von dieser Freiheit Gebrauch zu machen, so wie ein Blindgebohrner, der durch die wohlthätige Hand des Arztes sein Gesicht wieder erhielt, allmählich sehen lernen muß.<sup>125</sup>

Anzi, proprio per la lunga durata di queste restrizioni l'uomo può regredire al punto da perdere totalmente la capacità di esercitare le proprie forze e, con la cancellazione dell'obbligo, egli si sente molto più infelice che non dovendo sottostare all'obbligo stesso. Anche il servo della gleba rimarrà all'inizio senza dubbio sorpreso, quando, com'è avvenuto sinora, nel momento del bisogno non troverà più sostegno presso il suo padrone, e quando, una volta libero, il tempo che sinora impiegava servendo lo dovrà ora impiegare per guadagnarsi da vivere. In breve, se un uomo, cui così a lungo è stato proibito l'esercizio di certe forze, viene nuovamente abilitato al libero esercizio delle stesse, egli deve in primo luogo imparare ad usare di questa libertà, come uno che, cieco dalla nascita, riacquistando nuovamente la vista per mano del medico, deve imparare a poco a poco a vedere.

L'articolo si chiude con una leggera ironia:

Diese Betrachtungen sind ohne Zweifel von der Regierung in Erwägung gezogen worden und wir führen sie hier nur an, um der Ungeduld derjenigen zu begegnen, welche die Publication der Edicte über diesen Gegenstand nicht erwarten können.<sup>126</sup>

Queste riflessioni sono state indubbiamente prese in esame dal governo e noi le riportiamo qui soltanto per soddisfare l'impazienza di coloro che non possono attendere la pubblicazione degli editti su questo argomento.

Se si confrontano le cronache tradotte da Kleist «Über den Zustand der Schwarzen in America» (Sulla condizione dei negri in America)<sup>127</sup>, si deve solo sostituire la parola *Neger* (negro) con *Kossät* (colono), per vedere

---

<sup>125</sup> *BKA* II/7, 378.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 378 s.

<sup>127</sup> Cfr. *BKA* II/8 53 s., 60 s. e 65 s.

come Kleist valutasse evidentemente in tutt'altro modo rispetto all'amministrazione le difficoltà insite in questa fase di passaggio verso la libertà – e come egli al tempo stesso esprimesse il pensiero dell'opposizione affermando la necessità di mantenere almeno i servigi dei piccoli contadini o “orticoltori” che non erano servi della gleba. Perché questa era, se la si osserva da posizioni totalmente conservative che non volevano alcun tipo di miglioramento, una delle richieste essenziali dell'aristocrazia:

Jeder Neger bekommt einen Quadratstrich Erdreichs, den er, nach seiner Laune und seinem Gutdünken, bewirthschaften kann. [...] Alle Produkte, die sie auf ihren Feldern erzielen, haben sie das Recht, zu verkaufen; ein Erwerb, der bei weitem beträchtlicher ist, als der Erwerb auch des thätigsten Tagelöhners in Europa. Niemals sieht man, unter diesen Negern Bettler, oder Gestalten so elender und jämmerlicher Art, wie sie Einem in Großbritannien und Irland begegnen.

Ogni negro riceve una un appezzamento di terra che egli può coltivare a suo piacimento [...] Tutti i prodotti che essi (i negri, *n.d.t.*) ottengono dai loro campi, hanno il diritto di venderli, un guadagno questo che è di gran lunga superiore al guadagno del più attivo bracciante in Europa. Fra questi negri non si vedono mai mendicanti o figure di così miserabile e pietosa sorta come se ne vedono in Gran Bretagna o Irlanda.<sup>128</sup>

Fermiamoci al gennaio 1811 e consideriamo sin qui la controversia condotta sui «Berliner Abendblätter». Essa si suddivide in tre parti. Comincia con la questione sulla rilevanza scientifica di Christian Jakob Kraus e si svolge sostanzialmente fra i due contendenti Adam Müller e Johann Gottfried Hoffmann, nominato professore all'Università di Berlino. Andando un po' più a fondo si scopre però che il motivo del contendere è proprio questa nomina e che l'aspirante sconfitto ha scatenato la controversia. Da parte del partito riformatore in senso lato – non solo da parte dell'amministrazione Hardenberg – giungono contributi così numerosi a sostegno di colui che viene attaccato che la risoluzione sembra allontanarsi, tanto che in ultimo la redazione cerca di por fine alla cosa.

Frattanto però, con l'articolo di Ludwig Achim von Arnim, è iniziata la seconda fase del confronto; essa fa riferimento all'editto finanziario di Hardenberg del 27 ottobre 1810. Sullo sfondo, per via della sua grande

<sup>128</sup> Ibid., 60; cfr. anche Harnisch, *Kapitalistische Agrarreform und Industrielle Revolution*, (122), 92 s.

esperienza, c'è sempre la figura del traduttore di Königsberg di Adam Smith, il quale con la sua relazione del 1807 sull'estinzione dei tributi francesi aveva dato il suo contributo alla legislazione riformista. L'attacco diretto a Hardenberg attira la censura sul progetto degli «Abendblätter». Nei vari confronti sul mantenimento degli «Abendblätter», che Kleist ora per stupire Hardenberg definisce «un giornale semi-ufficiale», non ultimo, per poter ottenere aiuti economici, si chiarisce una volta di più che questo articolo di Müller ha veramente logorato la pazienza dell'amministrazione. Hardenberg scrive a Kleist:

Das Abendblatt hat nicht bloß meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, sondern die Sr. Majestät des Königs Höchstselt, weil Sie in eben dem Augenblicke, wo die neuen FinanzGesetze erschienen, Artickel darin aufnahmen, die geradezu dahin abzielten, jene Gesetze anzugreifen. Es wäre genug gewesen die Censur zu schärfen, oder Ihr Blatt ganz zu verbieten, da es bey aller Freyheit die man unpartheyischen Discussionen über Gegenstände der Staatsverwaltung bewilligt, doch durchaus nicht gestattet werden kann, daß in Tagesblättern Unzufriedenheit mit den Maasregeln der Regierung aufgeregt werde. Aus wahrer Wohlmeinung gegen Sie, sprach ich aber mit Ihnen, und versprach Ihnen Unterstützung, wenn Sie ein zweckmäßiges Blatt schrieben.<sup>129</sup>

L'Abendblatt non ha solo attirato su di sé la mia attenzione, ma anche quella di Sua Maestà il Re in persona, perché Lei, proprio nel momento in cui comparivano le nuove leggi finanziarie, diede spazio ad articoli che miravano espressamente ad attaccare quelle leggi. Sarebbe stato sufficiente inasprire la censura o proibire del tutto il Suo giornale, poiché nonostante tutta la libertà che si concede a discussioni imparziali su temi che riguardano l'amministrazione dello Stato, non si può tuttavia assolutamente permettere che un giornale alimenti il malcontento nei confronti dei provvedimenti del governo. Poiché ero sinceramente benintenzionato nei Suoi confronti, ne parlai però prima con Lei, e promisi il mio appoggio se avesse fatto un giornale adeguato.

Le lettere di Hardenberg mostrano da un lato quali siano i limiti della “opinione pubblica” in Prussia, e in retrospettiva gettano luce anche sugli

---

<sup>129</sup> Lettera di Hardenberg a Kleist del 18 febbraio 1811, cfr. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, (nota 47), IV 470 s.; lettera di Hardenberg a Kleist del 26 febbraio 1811, *ibid.*, 476 s.

articoli successivi che si possono considerare come ultima tranche nell'ambito di questa controversia.

La questione viene sviata sia da Adam Müller, con il «Schreiben aus Berlin» del 17 dicembre, che da Kleist, con l'articolo sulle «Luxussteuern», ma in modo tale che – almeno nel caso di Müller – pur nella svolta apparente traspaiono ancora le vecchie posizioni. Nel ciclo di lezioni invernali del 1810 dedicate a Federico II Adam Müller, col suo progetto di moneta fiduciaria, ritratta le opinioni esposte nel suo articolo «Vom Nationalcredit». Nell'articolo sugli aristocratici che non vogliono pagare le tasse Kleist stempera il conflitto in modo ironico e si sposta rapidamente sul terreno del partito opposto; nell'ultimo contributo «Über die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses» egli rafforza però un argomento caro all'opposizione aristocratica, anche se poi infine non vi aderisce. Significativo per l'intero confronto è il fatto che le posizioni di Kleist rimangano molto più oscure e difficili da determinare rispetto a quelle del suo collaboratore Adam Müller. Perciò può essere utile gettare ancora uno sguardo alla concezione della storia di Kleist, per quanto questo si possa desumere dai suoi contributi sui «Berliner Abendblätter».

#### IV. *La salvezza romantica del mondo.*

L'osservazione, in realtà fatta a proposito di Friedrich Schlegel (e riportata) da Carl Schmitt, sul rapporto occasionalistico dei romantici col mondo:

Tutto il reale è solo un pretesto. L'oggetto è privo di sostanza, privo di essenza e di funzioni, è un punto concreto attorno al quale fluttua il gioco romantico di fantasia<sup>130</sup>

descrive anche molto bene come una frase di Adam Smith divenga per Kleist *pretesto* per la strutturazione di una critica teatrale. Kleist menziona Adam Smith, se vedo bene, un'unica volta, sui «Berliner Abendblätter» del 17 ottobre 1810<sup>131</sup>. Si tratta della funzione della critica teatrale e del cattivo gusto del grande pubblico. Con particolare riferimento ad Adam Smith si dice:

Denn so wie, nach Adam Smith, der Bäcker, ohne weitere chemische Einsicht in die Ursachen, schließen kann, daß seine Semel gut sei, wenn sie fleißig gekauft wird: so kann die Direction, ohne sich im

<sup>130</sup> Carl Schmitt, *Politische Romantik* (München, Leipzig 1925), 123.

<sup>131</sup> *Theater. Unmaßgebliche Bemerkung*, nota 15, 17 ottobre 1810, *BKA II/7*, 79-81.



Mindesten mit der Kritik zu befassen, auf ganz unfehlbare Weise, schließen, daß sie gute Stücke auf die Bühne bringt, wenn Logen und Bänke immer, bei ihren Darstellungen, von Menschen wacker erfüllt sind. Aber dieser Grundsatz ist nur wahr, wo das Gewerbe frei, und eine uneingeschränkte Concurrenz der Bühnen eröffnet ist.

Perché così come, secondo Adam Smith, il fornaio, senza alcuna nozione di chimica, può senz'altro concludere che il suo pane è buono, se viene venduto regolarmente: allo stesso modo la direzione di un teatro, senza curarsi minimamente della critica, può concludere in modo assolutamente certo che gli spettacoli che porta sulla scena sono validi, se durante le rappresentazioni palchi e platea sono sempre molto affollati. Ma questo principio è valido solo dove c'è libertà di impresa e illimitata concorrenza fra teatri.<sup>132</sup>

Vi è un solo punto in Adam Smith in cui si dà particolare risalto alla figura di un fornaio, che, insieme a un macellaio e a un produttore di birra, è divenuto noto a tutti come *homo oeconomicus*; è nel secondo capitolo del primo libro sul *Wealth of Nations* (Ricchezza delle nazioni).

Non è dalla benevolenza del macellaio, del fabbricante di birra o del panettiere che dobbiamo attendere il nostro pasto, ma dalla considerazione che essi hanno del proprio interesse. Noi non ci rivolgiamo alla loro umanità, ma al loro egoismo, e non parliamo mai loro dei nostri bisogni, ma dei loro vantaggi.<sup>133</sup>

Dirk Grathoff non vuole escludere che Kleist conoscesse, seppur vagamente, Adam Smith, in quanto nel 1805 a Königsberg egli aveva assistito a quella lezione di «scienza delle finanze» (finanzwissenschaftliche Vorlesung) – citata più sopra – tenuta da Christian Jakob Kraus; è anche probabile che Kleist abbia discusso di Smith con Adam Müller, le cui lezioni sugli «Elemente der Staatskunst» erano a lui note sin dai tempi di Dresda<sup>134</sup>.

Prendendo spunto da quella citazione Kleist cerca di trarre vantaggio dall'argomentazione smithiana trasponendola sul piano artistico. Tuttavia Smith non dice che un fornaio non debba avere alcuna cognizione della composizione chimica del suo pane; questa è una aggiunta di Kleist e assume il suo significato solo in relazione alla critica d'arte. Se ci fosse libera concorrenza fra più teatri, la critica non sarebbe necessaria. Come un di-

<sup>132</sup> Ibid., 80.

<sup>133</sup> Smith, *Eine Untersuchung über Natur und Wesen des Volkswohlstandes*, (nota 87), I 18 s.

<sup>134</sup> Cfr. Grathoff, *Die Zensurkonflikte der Berliner Abendblätter*, (nota 7), 107 s.

rettore artistico si attiene ai gusti della maggioranza, così un altro cerca forse di ottenere l'appoggio e affluenza di pubblico appellandosi al «senso artistico della parte migliore della nazione» (Kunstsinn des besseren Theils der Nation)<sup>135</sup>. I teatri in competizione si criticerebbero quindi vicendevolmente anticipando una sorta di «Gewerbefreiheit» (libertà d'impresa). Dove però il teatro è privilegiato e quindi non vi è alcuna «Concurrenz», allora è la «Kritik» che deve farne le veci – e questa indicazione circa il ruolo della critica Kleist la paragona alla conoscenza della composizione chimica del pane. Perché, se pur con queste premesse, non si dà importanza alla critica e si bada innanzitutto ad aver «la cassa piena»),

so wäre die Scene unmittelbar, den spanischen Reutern, Taschenspiellern und Faxenmachern einzuräumen: ein Specktakel, bei welchem die Casse, ohne Zweifel, bei weitem erwünschtere Rechnung finden wird, als bei den göthischen Stücken.<sup>136</sup>

allora si può anche lasciar subito la scena a cavalierazzi spagnoli, prestigiatori e buffoni: uno spettacolo per il quale si registrerà senz'altro un incasso di gran lunga superiore che non nel caso dei drammi goethiani.

L'intero articolo si riallaccia alla critica kleistiana del teatro di corte dominato da Iffland che assecondava il gusto di Federico Guglielmo III. L'allusione alle abitudini erotiche di Iffland alla fine dell'articolo è abbastanza chiara: se alla direzione artistica di un teatro venisse in mente

die göthischen Stücke so zu geben, daß die Männer die Weiber- und die Weiber die Männerrollen spielten<sup>137</sup>

di rappresentare i drammi goethiani in modo tale che gli uomini recitassero ruoli femminili e le donne ruoli maschili

– quello si sarebbe un avvenimento per il quale il pubblico si contenderebbe i biglietti. Kleist nell'agosto del 1810 aveva mandato a Iffland la sua *Kätzchen von Heilbronn* perché la esaminasse e l'aveva riavuta con l'annotazione che a Iffland non era piaciuta. Conseguentemente, il 12 agosto, Kleist scriveva:

Es tut mir leid, die Wahrheit zu sagen, daß es ein Mädchen ist; wenn

---

<sup>135</sup> BKA II/7, 80.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid., 81.

es ein Junge gewesen wäre, so würde es Ew. Wohlgeboren wahrscheinlich besser gefallen haben.

Mi dispiace, a dire la verità, che sia una ragazza; se fosse stato un ragazzo, probabilmente sarebbe piaciuto di più alla Signoria Vostra.<sup>138</sup>

Tuttavia, indipendentemente da questo, Kleist argomenta forse qui come uno che chiede la “Gewerbefreiheit” in campo artistico? Vuole davvero consegnare l’esercizio dell’arte alla libera concorrenza? Niente affatto.

Eine Direction, die einer solchen Anstalt vorsteht, hat eine Verpflichtung sich mit der Kritik zu befassen, und bedarf wegen ihres natürlichen Hanges, der Menge zu schmeicheln, schlechthin einer höhern Aufsicht des Staats.

Una direzione artistica che dirige una simile impresa, ha il dovere di curarsi della critica, e necessita, per la sua naturale inclinazione ad accontentare la maggioranza (degli spettatori), semplicemente di un controllo maggiore da parte dello Stato).<sup>139</sup>

All’articolo sul teatro fa seguito una lettera – certo simulata con ironia – che dal profondo dell’*Ancien Régime* suggerisce di reintrodurre la figura del *Mâitre de spectacle*<sup>140</sup>.

Kleist vuole trasformare il teatro di corte in teatro nazionale. Il mezzo per raggiungere questo obiettivo non è però la libera concorrenza, bensì la “Kritik” che si fa sentire attraverso il «controllo dello Stato» (Aufsicht des Staates). Il debito nei confronti di Adam Smith rimane tuttavia interessante in quanto getta una luce sulle opinioni storico-filosofiche di Kleist. La domanda, che dobbiamo porci di fronte ai seguenti articoli, è dunque questa: Kleist confida nel corso della storia, osa attraversare un’epoca di libera concorrenza, di bisogni materiali, di gusto di massa controbilanciato solo dalla fiducia nella sensibilità dei ceti più colti – o cerca di contrastare questo sviluppo fin dall’inizio?

---

<sup>138</sup> Lettera ad August Wilhelm Iffland, 15 dicembre 1810, cfr. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, (nota 47), IV 448. Trad. it., in: H. v. Kleist, *Opere*. Trad. a cura di G. Bemporad, V. Errante, P. Nesti, G. Pintor, G. Regini, L. Traverso, V. M. Villa, H. Wildt e G. Zamboni. A cura, con introduzione e note di Leone Traverso (Firenze 21981), 981.

<sup>139</sup> *BKA* II/7, 80.

<sup>140</sup> Cfr. *Theater. Aus einem Schreiben von Dresden den 25. Octob. 1810*, n. 33, 7 novembre 1810, *BKA* II/7, 168-170.

Un primo testo esplicitamente storico-filosofico si trova si trova nel numero 8 degli «Abendblätter» del 9 ottobre 1810 – quindi abbastanza presto<sup>141</sup>. La sue «Betrachtungen über den Weltlauf» (Considerazioni sullo sviluppo del mondo) cominciano così:

Es giebt Leute, die sich die Epochen, in welcher die Bildung einer Nation fortschreitet, in einer gar wunderlichen Ordnung vorstellen.

Ci sono persone che si figurano in un ordine molto strano le epoche nelle quali progredisce la civiltà di una nazione.<sup>142</sup>

Questo ordine viene presentato all'inizio come una caricatura della concezione illuminista di progresso, sfocia però nel dibattito contemporaneo sul rapporto tra filosofia della storia ed estetica<sup>143</sup>. La filosofia della storia del XVIII secolo aveva contrapposto alla caduta dallo stato di perfezione del paradiso l'ascesa da una condizione di originaria rozzezza alla civilizzazione e al miglioramento dei costumi. A questo pensiero si rifà appunto Kleist, non senza mettere in gioco l'estetica: per "imporre" la scienza della virtù la si sarebbe concretata in begli esempi inventando in tal modo l'estetica. Si confidava nel fatto che estetica ed arte avrebbero condotto l'uomo al sommo grado della civiltà umana. A coloro che erroneamente ritengono che il *telos* della storia sia ormai raggiunto, Kleist risponde nel modo seguente:

Diesen Leuten dient zur Nachricht, daß Alles, wenigstens bei den Griechen und Römern, in ganz umgekehrter Ordnung erfolgt ist. Diese Völker machten mit der \*heroischen\* Epoche, welches ohne Zweifel die höchste ist, die erschungen werden kann, den Anfang; als sie in keiner menschlichen und bürgerlichen Tugend mehr Helden hatten, dichteten sie welche; als sie keine mehr dichten konnten, erfanden sie dafür die Regeln; als sie sich in den Regeln verwirren, abstrahirten sie die Weltweisheit selbst; und als sie damit fertig waren, wurden sie schlecht.

Queste persone devono sapere che, almeno presso i greci e i romani, tutto è avvenuto in ordine diverso. Questi popoli fecero inizio con

<sup>141</sup> *Betrachtungen über den Weltlauf*, BKA II/7, 44 s.; trad. it. di E. Pocar col titolo *Considerazioni sullo sviluppo del mondo*, vedi Kleist, *Sul teatro di marionette*, cit. 110 s.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>143</sup> «La "svolta verso l'estetica" è un prodotto della rinuncia trascendental-filosofica ai temi della filosofia della storia» (Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse* [Köln 1987], 141 s.).

l'epoca eroica che indubbiamente è la più alta alla quale si possa salire; quando in nessuna virtù umana e civica ebbero più eroi, se li inventarono nella *poesia*; quando non ne poterono più inventare, trovarono in cambio la *regola*: quando poi si confusero nelle regole, estrassero la *filosofia* stessa; e quando giunsero alla fine, divennero *cattivi*.<sup>144</sup>

Se – solo per definire il pensiero illuminista riguardo alla storia – si applica lo schema illustrato da Kleist ai tre possibili sviluppi della storia descritti da Kant in «Streit der Fakultäten» – dove Kant delinea la concezione terroristica, eudemonica e abderita della storia – si vede che Kleist attribuisce agli avversari la concezione eudemonico-ottimistica, personalmente crede invece alla variante *terroristica* descritta da Kant – ovvero alla caduta da una condizione originaria positiva in uno stato di malvagità<sup>145</sup>. Quantomeno così sembra a prima vista. Per spiegare questo modello involutivo Kleist porta l'esempio dei greci e dei romani. Certamente, ma intorno al 1810 si crede ancora alla funzione tipologica del mondo antico? Non a torto Reinhart Koselleck nel suo saggio «Historia Magistra Vitae»<sup>146</sup> ha richiamato l'attenzione sul venir meno di questo *topos* – intorno al 1800 non si può più spiegare una determinata fase della storia sostenendo che qualcosa di identico o di analogo si è già verificato nell'antichità, sicché, conoscendo successi ed insuccessi degli antichi e presupponendo che «non vi è nulla di nuovo sotto il sole», sarebbe già possibile orientarsi nella storia. Invece è proprio l'esperienza di un nuovo corso *della storia* (dalla duplice rivoluzione politica ed economica del tardo XVIII secolo) che sta alla base delle domande poste dalla filosofia della storia e che ha cancellato la vecchia idea della esemplarità del passato.

<sup>144</sup> BKA II/7, 45.

<sup>145</sup> Cfr. AA VII, 80 s.

<sup>146</sup> Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: Id., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt am Main 1979), 38-66. Nel nostro contesto risulta particolarmente interessante l'aneddoto riportato da Friedrich von Raumer preso dai dibattiti sull'estinzione dei debiti di guerra prussiani. Quando venne riproposta – come da Adam Müller – l'introduzione della moneta fiduciaria, Raumer, speculando sulla ignoranza storica di chi gli stava di fronte, sostenne che già in Tucidide si leggeva dei danni provocati ad Atene dalla moneta fiduciaria. «“Questa esperienza” – aggiunse subito dopo il capo sezione del ministero delle finanze – “è indubbiamente di grande importanza” – e si lasciò in tal modo convincere da questa versione per mantenere l'apparenza dell'erudizione» (ibid., 38).

Il modello storico di Kleist prevede dunque solo la caduta nello stato di malvagità? Questo richiamarsi ai greci e ai romani è da prendere sul serio? Kleist non vuole forse tornare ad una fase “eroica” della storia e nel contempo superarla? E non è per questo che gli eroi debbono essere prima inventati nella poesia? A far luce su queste domande contribuisce il saggio «Über das Marionettentheater» (Sul teatro delle marionette). Esso appare fra il 12 e il 15 dicembre 1810 in quattro numeri degli «Abendblätter»<sup>147</sup>. Il saggio stesso è noto e ne sono state fornite interpretazioni così varie che noi eviteremo di riprendere per considerarne invece solo l’aspetto storico filosofico. La filosofia della storia tedesca fra l’opera di Kant *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (Idee di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico) (1784) e quella di Schelling *System des transzendentalen Idealismus* (Sistema dell’Idealismo trascendentale) (1800) elabora una concezione della storia come qualcosa che si compie in modo inconsapevole. Storia è ciò che – determinato strutturalmente – avviene al di là delle intenzioni di coloro che in essa agiscono, ciò nondimeno essa converge verso un obiettivo utile agli uomini. Hegel per definire questa costellazione teoretica conierà più tardi il concetto di «astuzia della ragione» (List der Vernunft). Tutta la linea della filosofia della storia accoglie, *nolens volens, l’agire inconsapevole* nella storia perché è chiaro che la “storia” non può essere totalmente “agita” in modo consapevole<sup>148</sup>. Così Kant – per fare solo un esempio – ripone la garanzia del suo concetto di pace perpetua nella difesa di un «intento naturale» teleologico, non solo perché comunque non crede alle assicurazioni delle parti che concludono la pace, ma perché egli nel suo modello storico utilizza sostanzialmente questa sinergia (delegata ad una “provvidenza” o ad un “intento naturale”) con l’agire degli uomini. La questione è vedere come cambia questo modello storico se non si crede più alla teleologia. Tutto il pensiero storico del XIX secolo ruota attorno a questo problema, se la storia tenda verso un fine o se si debba sospettare l’intero processo storico di mancanza di senso. Una rottura decisiva la compie Nietzsche – per metà ancora secondo i presupposti di Schopenhauer – con le sue trattazioni «Über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben» (Sul vantaggio e svantaggio della storia per la vita)<sup>149</sup>. Vi sono però anche segnali precoci ed in-

<sup>147</sup> Cfr. *BKA* II/7, 317-319, 321-323, 325-327 e 329-331.

<sup>148</sup> Cfr. in proposito Heinz Dieter Kittsteiner, *Die Listen der Vernunft*, München 1998.

<sup>149</sup> Cfr. in proposito Heinz Dieter Kittsteiner, *Nietzsches “soveränes Individuum” in seiner “plastischen Kraft”*, in: «Internationale Zeitschrift für Philosophie» 2 (1993), 294-316.

dipendenti di questa distruzione della teleologia soprattutto nel *Vormärz* e nel Romanticismo. Ne fanno parte la *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* (Discorso che Cristo morto tenne dall'alto dell'universo sulla non esistenza di Dio) tratta dal romanzo di Jean Paul *Siebenkäs*, le *Nachtwachen des Bonaventura* (Le veglie di Bonaventura) e la favola della nonna contenuta nel *Woyzeck* di Büchner. Kant aveva presupposto come obiettivo pratico una «unità sistematica di intenti in questo mondo»<sup>150</sup> e aveva concluso ipotizzando l'esistenza di un saggio artefice del mondo; se cade questa premessa, dal contatto col nulla deriva allora una più forte mancanza di senso e un invito più o meno velato a prendere nelle proprie mani il corso degli eventi<sup>151</sup>.

Se si colloca in questo contesto la trattazione di Kleist «Über das Marionettentheater», balza subito all'occhio come egli rivaluti la critica a tutta la filosofia della storia, rivaluti l'uomo come semplice marionetta guidata da una forza occulta. Solo Walter Benjamin nel XX secolo azzarderà una simile rivalutazione della “marionetta” nelle sue tesi «Über den Begriff der Geschichte» (Sul concetto della storia). In Kleist il primato della marionetta inanimata sui danzatori si fonda appunto sulla *incoscienza* della marionetta. Nessuna riflessione disturba il suo movimento. La marionetta, per la sua stessa costruzione, è in perfetta armonia con se stessa e col “marionettista”. Altro avviene invece nel balletto, con ballerini vivi: ora l'anima del movimento della danza si trova «nelle vertebre delle reni» (Wirbeln des Kreuzes), ora si situa addirittura nel gomito<sup>152</sup>. Questa conversazione – fra

<sup>150</sup> *Kritik der reinen Vernunft*, AA III, 529.

<sup>151</sup> Il sognatore di Jean Paul si sveglia ancora in tempo: «[...] e un immenso batacchio stava per battere l'ultima ora del tempo e mandare in frantumi l'universo, quando mi svegliai. La mia anima pianse per la gioia di poter pregare ancora Dio [...]» (Jean Paul, *Ebestand Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs im Reichsmarktsflecken Kubschnappel* [Reinbek bei Hamburg 1967], 164). Alla presunta lega con i titani – «I titani scacciati hanno più valore dell'intera terra abitata da ipocriti» – segue la disillusione nelle veglie (*Die Nachtwachen des Bonaventura*, a cura di Franz Schulz [Leipzig 1921], 149). Alla solitudine del bambino in un cosmo nemico in Büchner corrisponde però già la lotta del «Hessischer Landbote»; cfr. Georg Büchner, *Werke und Briefe*, a cura di Fritz Bergemann (München 1965), 130.

<sup>152</sup> «Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drathes oder Fadens, keinen andern, Punct in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind all übrigen Glieder, was sie sein sollen, todt, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Theil unsrer Tänzer sucht» [Infatti, l'affettazione si

il Signor C. ed un passante occasionale – prende improvvisamente una piega storico-teologica: se la riflessione disturba il movimento, è proprio perché essa appartiene ad un mondo che si è staccato da uno stadio originario:

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntniß gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.<sup>153</sup>

Questi errori – aggiunte il Signor C. concludendo – sono inevitabili da quando abbiamo mangiato il frutto dell'albero della conoscenza. Ma il Paradiso Terrestre è sprangato e il cherubino è alle nostre spalle; dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se non si sia riaperto dietro, da qualche parte.

Tutta la terza parte del saggio serve a dimostrare che la riflessione, nel momento stesso in cui compare, distrugge in effetti l'inconsapevolezza originaria(mente) perfetta<sup>154</sup>. Si deve sapere che in Adam Smith, e in certo modo persino in Kant, l'intero sistema dell'autocontrollo borghese viene rappresentato come una forma interiorizzata del controllo esterno<sup>155</sup>. L'agire borghese è dunque un agire con la consapevolezza di essere prodotto della riflessione sociale, una consapevolezza che distrugge però nel contempo l'armonia del movimento. Solo l'armonia?

Nella terza parte dell'articolo Kleist riprende a parlare di questo rapporto fra *consapevolezza* e *inconsapevolezza*. Passando lentamente da un aneddoto al successivo, il narratore sposta il terreno del confronto dalla danza al combattimento e dal consolidamento storico-teleologico della rifles-

---

manifesta, come Lei sa, quando l'anima (*vis motrix*) si trova in qualche punto diverso dal centro di gravità del movimento. Ora, siccome il marionettista, mediante il filo di ferro o lo spago, non ha in suo potere nessun altro punto se non questo, tutte le altre membra sono ciò che devono essere, morte, semplici pendoli, e seguono soltanto la legge di gravità; qualità eccellente che si cercherebbe invano nella maggior parte dei nostri ballerini] (BKA II/7, 322; Kleist, *Sul teatro di marionette*, 34).

<sup>153</sup> BKA II/7, 322 s.

<sup>154</sup> Cfr. *ibid.*, 325-327.

<sup>155</sup> Cfr. Adam Smith, *Theorie der ethischen Gefühle*, a cura di Walter Eckstein (Hamburg 1977), 166 s., come pure la seguente citazione da Kant: «Questo altro può dunque essere una persona reale o una persona ideale che la ragione stessa si crea» (*Metaphysik der Sitten*, AA VI, 438 s.).



sione alla politica. La scena si svolge in Russia, in un podere livone. Vi si narra di una sfida a tirare di scherma contro un orso. L'orso stava ritto con la schiena appoggiata a un palo, al quale era legato (mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war)<sup>156</sup> ed aveva alzato la zampa destra. L'abile schermitore cercava dunque, invano, di assestargli un colpo.

Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parirte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) gieng er gar nicht einmal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.<sup>157</sup>

La serietà dell'orso contribuì a farmi perdere la calma, colpi e finte si alternavano, il sudore mi colava: invano! L'orso non solo parava i miei colpi come il miglior schermitore del mondo, ma non prendeva neanche in considerazione le mie finte (e in ciò nessun schermitore del mondo lo saprebbe imitare); stava lì, gli occhi negli occhi, come vi potesse leggere la mia anima, la zampa alzata e pronta a colpire, e quando i miei colpi non erano vibrati sul serio, non si muoveva. – Lei ci crede a questa storia?

Per poter credere a questa storia, non si deve cercare l'orso in un giardino zoologico, ma nella simbologia politica del periodo napoleonico. Con la spiegazione di questo aneddoto il cerchio si chiude e si torna nuovamente alla marionetta e al tema del paradiso perduto:

Wir sehen, daß in dem Maaße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.<sup>158</sup>

Noi vediamo come, a misura che nel mondo organico la riflessione si ottenebra e s'indebolisce, la grazia vi emerga più radiosa e dominante.

La riflessione tanto celebrata, l'agire consapevole borghese non è solo meno aggraziato dell'agire della bestia, da un oscuro centro di gravità – ma è anche meno forte. Non si può contrastare la superiorità della riflessione

---

<sup>156</sup> *BKA* II/7, 329.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 330.

<sup>158</sup> *Ibid.*

ricorrendo alla riflessione stessa, ma si devono chiamare in aiuto forze più profonde. Ma da dove devono venire queste forze? Avevamo lasciato il consolidamento storico-teleologico dell'aneddoto a Kleist alla sua pretesa di avvicinarsi al paradiso terrestre, per così dire, *a tergo*, facendo una «Reise um die Welt», per vedere se non si sia riaperto dietro, da qualche parte. La via per il paradiso è il «passaggio attraverso l'infinito» (Durchgang durch das Unendliche), esemplificato nell'intersezione di due linee e nell'allontanamento e improvviso riavvicinamento dell'immagine in uno specchio concavo:

so findet sich auch, wenn die Erkenntniß gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.<sup>159</sup>

così anche la grazia si ripresenta, quando la conoscenza è passata, per così dire, attraverso un infinito; di maniera che si manifesta, nella sua forma più pura, in quel corpo umano che non ha affatto coscienza o l'ha infinita, cioè nella marionetta o nel dio. Sicché, dissi un po' distratto, dovremmo mangiare di nuovo il frutto dell'albero della conoscenza per ritornare allo stato di innocenza? Eh sì, rispose; Questo è l'ultimo capitolo della storia del mondo.

L'energico orso che combatte agisce esso stesso inconsciamente. L'incoscienza o una «coscienza infinita» (unendliches Bewußtsein) si trovano solo «nella marionetta, o nel dio» (in dem Gliedermann, oder in dem Gott). Si noti bene non *in*, ma *nel* dio. In quale dio dunque? Il pronome personale è quantomeno strano. È troppo azzardato volervi riconoscere *l'uomo* tornato allo stato dell'innocenza? Per raggiungere questo stato si deve mangiare ancora una volta dell'«albero della conoscenza». Di una cancellazione del peccato originale con le proprie forze aveva già parlato Kant in *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (La religione entro i limiti della semplice ragione), perché, come è pensabile la caduta dallo stato di grazia a quello di malvagità – così dice Kant – è possibile pensare anche al percorso inverso, ovvero al «risollevarsi da una condi-

<sup>159</sup> Ibid., 330 s.

zione di malvagità verso lo stato di grazia»<sup>160</sup>. Per Kant si apre dunque una infinita possibilità di graduale miglioramento. Questa categoria della gradualità, che si fonda sulla fiducia nella storia, scompare nei romantici. Definirei questo modo di pensare come *impazienza romantica*. Il Romanticismo non sopporta un modello di progresso che non conduce più ad alcuna meta, ad una meta cioè che non sia desiderabile. Se tuttavia la teleologia applicata al processo storico si è rivelata nulla, allora anche l'intero processo deve scomparire – o meglio ancora, deve capovolgersi, mutare improvvisamente, tornare ad essere considerato come processo estetico-inconscio. Per mezzo della riconquistata «infinita coscienza», della “grazia” inconscia, potrà nuovamente instaurarsi un’“epoca eroica”. Il principe Friedrich von Homburg, ultimo eroe di Kleist, compie la sua azione – non solo «de[m] Bären gleich» (come l'orso)<sup>161</sup>, ma in uno stato di sonnambulismo; infatti mentre venivano impartiti gli ordini Homburg era «in solchem Grad abwesend ganz» (talmente assente)<sup>162</sup> che ora – abbandonandosi al dolore – si getta nel tumulto della battaglia di propria iniziativa. Hegel nel 1807 esprime un giudizio incomparabile sulla pretesa romantica di assoluto:

Das Schöne, Heilige, Ewige, die Religion und Liebe sind der Köder, der gefodert wird, um die Lust zum Anbeißen zu erwecken; nicht der Begriff, sondern die Ekstase, nicht die kalt fortschreitende Notwendigkeit der Sache, sondern die gärende Begeisterung soll die Haltung und fortleitende Ausbreitung des Reichtums der Substanz sein.<sup>163</sup>

Il bello, il sacro, l'eterno, la religione e l'amore sono il richiamo necessario per ridestare la voglia di agire; non il concetto, ma l'estasi, non la crescente fredda necessità delle cose, ma il fervente entusiasmo sono gli elementi che consentono di ampliare la ricchezza della sostanza.

Attendere il «freddo corso degli eventi» (kalt fortschreitende[n] Gang der Sache) non fa per Kleist. Egli però non è solo impaziente per quel che riguarda l'esito del «passaggio attraverso l'infinito» della riflessione, Kleist, per quanto riguarda l'ambito politico, preferirebbe non imboccare affatto

<sup>160</sup> *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, AA VI, 45.

<sup>161</sup> *Prinz v. Homburg*, v. 552 (sulla base dell'edizione DKV (nota 47)).

<sup>162</sup> V. 1704.

<sup>163</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a cura di Hans-Friedrich Wessels e Heinrich Clairmont, con un'introduzione di Wolfgang Bonsiepen (Hamburg 1988), 8.

quella strada. Il suo *Katechismus der Deutschen* (Catechismo dei tedeschi) del 1809 vede la nazione nel suo complesso intraprendere un falso percorso di sviluppo. A cosa erano dunque attaccati i tedeschi?

An Geld und Gut, trieben Handel und Wandel damit, daß ihnen der Schweiß, ordentlich des Mitleidens würdig, von der Stirne triefte, und meinten, ein ruhiges, gemächliches und sorgenfreies Leben sei alles, was sich in der Welt erringen ließe.<sup>164</sup>

Al denaro e alla proprietà, trafficavano e lavoravano, tanto che il sudore, assolutamente degno di comprensione, colava loro dalla fronte e ritenevano che una vita tranquilla, comoda e senza preoccupazioni fosse il massimo che si potesse ottenere a questo mondo.

Napoleone li aveva strappati bruscamente a questa illusione, in quanto egli – anche se in un senso completamente diverso da quello inteso da Hegel – era un inviato della «Provvidenza». È fuori discussione che Kleist, solo per vedere se l'arte più elevata si trasformi infine nuovamente in natura, sostenga la necessità di attraversare l'«epoca del denaro» – con tutti i fenomeni ad essa concomitanti – sino alla politica di riforme prussiana. Queste riforme appaiono solo come una pessima imitazione del modello francese, il cui dispiegamento di forze esse tuttavia non potranno mai eguagliare. Seguendo questo sviluppo storico non ci si può aspettare nulla. Kleist – come a suo modo Fichte con la ricostituzione di un «Urvolk»<sup>165</sup> sempre più forte – cerca l'unione con altre forze *inconscie* primigenie. La salvezza romantica del mondo non ha bisogno di riforme. Che Kleist intorno al 1810 venga in tal modo a condividere temporaneamente le idee dell'aristocrazia conservatrice (che dal canto suo sceglie di buon grado la via del capitalismo agrario non appena intuisce di non correre alcun pericolo) – in questo consiste appunto la tragedia del direttore dei «Berliner Abendblätter».

Kleist è uno dei primi a celebrare l'elemento storico-inconscio sfuggito

---

<sup>164</sup> *Katechismus der Deutschen abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte*, vol. 355 s. Se si considera ancora una volta sotto questo aspetto l'atteggiamento di Kleist nei confronti delle riforme prussiane, se ne deduce che esse dovevano apparirgli nel complesso assurde. Perché cercavano di recuperare e rafforzare proprio ciò – uno sviluppo economico sul modello inglese – che a Kleist sembrava nel suo complesso un falso percorso di sviluppo, dal quale Napoleone, quale strumento della Provvidenza aveva appunto sviato i Tedeschi.

<sup>165</sup> Cfr. *Reden an die deutsche Nation*, in: Johann Gottlieb Fichte, *Sämtliche Werke*, a cura di Immanuel Hermann Fichte [Berlino 1846], VII 374.

alla calcolata teleologia. Ma se la storia viene messa da parte, anche la riflessione che precede l'azione subisce la stessa sorte. La riflessione era la punta di diamante dell'illuminismo nella sua lotta contro le forme religiose della coscienza: non è il pentimento a posteriori che viene moralmente approvato nella società borghese, ma la *coscientia antecedens*<sup>166</sup>. In «Von der Überlegung. (Eine Paradoxe)», che fa da *pendant* alla trattazione «Über das Marionettentheater» Kleist richiama l'attenzione sui rischi che comporta il nuovo modo di agire:

Man rühmt den Nutzen der Überlegung in alle Himmel; besonders der kaltblütigen und langwierigen, vor der That.<sup>167</sup>

Dappertutto si esalta l'utilità della riflessione, in specie quella a sangue freddo e di lunga durata, che precede l'azione.

Un tedesco invece istruisce il proprio figlio in una maniera completamente diversa da uno spagnolo, un italiano o un francese. Perché quando la riflessione interviene prima dell'azione,

so scheint sie nur die zum Handeln nöthige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken; dagegen sich nachher, wenn die Handlung abgethan ist, der Gebrauch von ihr machen läßt, zu welchem sie dem Menschen eigentlich gegeben ist, nämlich sich dessen, was in dem Verfahren fehlerhaft und gebrechlich war, bewußt zu werden, und das Gefühl für andere künftige Fälle zu reguliren.<sup>168</sup>

sembra che confonda, ostacoli o sopprima la forza necessaria ad agire, la quale sgorga dal sentimento; per contro, dopo, quando l'azione è sbrigata, si può farne l'uso per il quale, a rigore, è data all'uomo, di rendersi conto di ciò che nel procedimento era sbagliato e fragile, e di regolare il sentimento per altri casi futuri.

Il lottatore nel momento della lotta deve agire seguendo le sue «aspirazioni momentanee» (augenblicklichen Eingebungen)<sup>169</sup>; solo a posteriori potrà analizzare con quali mezzi ha atterrato l'avversario.

---

<sup>166</sup> Cfr. Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*, (nota 124), 285.

<sup>167</sup> *Von der Überlegung. (Eine Paradoxe)*, n. 59, 7 dicembre, *BKA* II/7, 301 s., qui 301.

<sup>168</sup> *BKA* II/7, 301.

<sup>169</sup> *Ibid.*

Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reactionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.<sup>170</sup>

Chi non tiene ben stretta la vita, come un siffatto lottatore, e non ha sensibilità e attenzione, come con mille membra, per tutti i contorcimenti della lotta, le resistenze, gli assalti, le ritirate e le reazioni, costui non potrà in nessuna discussione ottenere il suo scopo; tanto meno in una battaglia.

L'aristocratico, anarchico Heinrich von Kleist non ha bisogno di alcun processo storico e di alcuna riflessione che preceda l'azione. Entrambe le cose, attendere «l'astuzia della ragione» – come Hegel insegnerà più tardi agli studenti tornati dalle guerre napoleoniche – e riflettere, dove occorrebbe invece l'azione istintiva – entrambe le cose insomma indeboliscono. La salvezza romantica del mondo si compie in uno stato di semi-inconscienza, qui e ora, o non si compie affatto. Forse era proprio vero: non c'era nulla che si potesse fare per Kleist su questa terra.

---

<sup>170</sup> Ibid., 302.

Elena Agazzi

*Lo sguardo curioso del pubblicista. Wassermenschen e altre meraviglie nei «Berliner Abendblätter» di Kleist ovvero delle premesse per un nuovo rapporto tra io e mondo agli inizi del XIX secolo.*

Per poter trattare il tema del “meraviglioso” kleistiano all’interno dei «Berliner Abendblätter» degli anni 1810-1811 bisogna affrontare un percorso sicuramente atipico per il discorso letterario, un percorso, cioè, che ci conduce sui sentieri della storia della medicina nei suoi sviluppi tardo-settecenteschi attraverso la critica artistica e la letteratura di viaggio fino a considerazioni più generali relative alla trasformazione della pubblicistica dal modello prettamente “umanistico” a quello interdisciplinare nella Germania della svolta tra ’700 e ’800.

È già stato da più parti rilevato quanto sia complesso trattare in modo organico la terza impresa giornalistica di Kleist, dopo il «Phöbus» e «Germania»<sup>1</sup>, tanto per la faticosa ricerca delle fonti dei testi, in parte di prima mano, in parte però ripresi da altri periodici dell’epoca e rielaborati, quanto per l’impossibilità di trovare nuclei fondativi forti che consentano di individuare delle sezioni problematiche interne al suo progetto editoriale. A superare questo ostacolo ha già collaborato Sembdner fornendo una panoramica esaustiva sulla *Entstehungsgeschichte* degli «Abendblätter»<sup>2</sup>. È soprattutto sulla base di un diffuso bisogno di scalpore che Kleist, con-

---

<sup>1</sup> Uno dei testi cui si farà maggior riferimento per questa ed altre ragioni è il saggio di Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum «Phöbus», zur «Germania» und zu den «Berliner Abendblättern»* (Stuttgart 1984).

<sup>2</sup> Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion* (Berlin 1939). Se non si fa esplicito riferimento a Sembdner, viene utilizzata la seguente edizione: H. v. Kleist, *Brandenburger [1888-1991: Berliner] Ausgabe. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke*, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988ff.) [= BKA], vol. II/7, *Berliner Abendblätter* 1, Bd. II/8, *Berliner Abendblätter* 2 (1997).

formemente al carattere di largo e veloce consumo della rivista, ha cercato di innestarsi nella coscienza del lettore seguendo il rapido propagarsi delle notizie e ha stuzzicato la curiosità del pubblico con molti casi singolari. Una particolare forza attrattiva ebbero i casi paranormali. Possiamo subito riconoscerne alcuni e suddividerli per categorie:

1. i casi in cui il meraviglioso coincide con l'abnorme e assume la forma dell'evento spettacolare per quanto concerne una morfologia innaturale dell'individuo o un suo comportamento insolito;
2. i casi che fanno parte di quella che si potrebbe definire, seguendo la lezione di Gotthilf Heinrich Schubert, la *Nachtseite des Lebens*, cioè gli episodi di sonnambulismo e di ipnosi;
3. i casi che rientrano nella precedente casistica (b), ma che vengono denunciati come "inganni" alla fine dell'esposizione dell'episodio raccontato;
4. i casi relativi ad eventi che concernono il tema della morte, sia essa violenta (omicidi, suicidi) che liberatrice (per sfuggire a sofferenze e vessazioni) e i casi relativi a catastrofi naturali.

Vorrei citare come premessa al primo punto una frase con cui Paola Giacomoni riassumeva qualche anno fa il senso del "mostruoso" nella cultura romantica, riferendosi ad una dichiarazione di Goethe nei suoi «Morphologische Hefte»; ciò ci consentirà di prendere le mosse per una ricostruzione più diretta del viaggio di Kleist nel regno dello *Unheimlich*:

L'abnorme è un prodotto della trasformazione, della incessante mobilità e plasticità della vita, non è casualità inspiegabile e misteriosa: esso si dà quando qualcuna delle particolarità di un essere vivente prende un posto predominante e distorce, fino a non farla riconoscere, la forma originaria; inserito tuttavia nella serie continua delle trasformazioni, l'abnorme riassume un significato e consente la spiegazione, riprende un posto e rende possibile la visione d'insieme di una natura che muta incessantemente e talvolta sembra perdere la direzione, sembra smarrire il filo e la regola delle sue trasformazioni; ma normale e abnorme sono solo punti di vista relativi, lo scambio di significato e di ruolo avviene continuamente, nell'assoluta fluidità e duttilità della natura<sup>3</sup>.

Se nel 1595 Martin Weinrich esponeva nel suo *De ortu monstrorum commentarius, in quo essentia, differentiae, causae et affectiones mirabilium animalium ex-*

---

<sup>3</sup> Paola Giacomoni, *Abnorme e malattia tra Goethe e Schelling. Goethe e la Naturphilosophie*, in: «Annali Sezione Germanica», Nuova Serie III, 1-3 (1993), 357-375, qui 363.



*plicantur* nuovi tentativi per definire la parola *monstrum* e vi affiancava anche *portentum*, *ostentum* e *prodigium*, tuttavia questi termini non indicavano necessariamente fenomeni contro natura o eventi straordinari. Il concetto di *monstrum* doveva essere applicato quando un essere vivente assumeva una configurazione diversa da quella dei propri genitori e dunque si allontanava dalla specie, oppure quando un essere vivente mostrava una cospicua deformità del corpo, sia che si trattasse della sua intera struttura che di singole parti. Questo fatto collaborò dunque ad allontanare il suddetto concetto da quello di “meraviglioso”, che tuttavia continuò a persistere nel Romanticismo, soprattutto grazie all’influenza della dottrina paracelsiana e allo sfruttamento del patrimonio del fantastico medievale da parte di molti autori di area germanica.

In ogni caso, la teratologia del XVIII secolo dovette costruire tanto il proprio oggetto quanto il proprio concetto, nel senso che dovette procedere a rilevare statisticamente il numero dei casi in cui occorreva la deformità. Ma mentre particolari tipi di mostri vennero via via raccolti nei gabinetti scientifici ed analizzati, di altri non fu possibile avere neppure un campione, perché sostanzialmente non esistevano. Dunque, quando si parlava di “Wassermänner und Sirenen”<sup>4</sup>, le dichiarazioni si riferivano ad avvistamenti in mare o a racconti di terzi che venivano riportati.

Quando nel XV-XVI secolo l'uomo cominciò a viaggiare per gli oceani, gran parte delle sue navigazioni si svolgevano di notte, cosicché certo non era facile distinguere a distanza di quale natura fossero i natanti incontrati. Herbert Wendt, nel suo affascinante libro *Auf Noahs Spuren*<sup>5</sup> afferma che è possibile determinare la data in cui i mostri marini divennero attualità ed incominciarono ad assumere forme precise<sup>6</sup>. Cita ad esempio come fonte la *Historia animalium* dello svizzero Konrad Gesner, che apparve nel XVI secolo e che venne tradotta nel 1669 in tedesco con il titolo *Geschichte der Tiere*. Sulla linea tedesca si trovano ancora Sebastian Münster

---

<sup>4</sup> L'articolo di Kleist comparve in due parti nel n. 30 del 5 febbraio 1811 e nel n. 31 del 6 febbraio 1811 (BKA II/8, 155 s. e 160 s.). Per il commento di Sembdner cfr. Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, (nota 2), 248-255. Vedi anche l'interessante libro di Irene Ewinkel, *De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts* (Tübingen 1995).

<sup>5</sup> Herbert Wendt, *Auf Noahs Spuren. Die Entdeckung der Tiere* (Hamm 1956). Del testo di Wendt si è potuta consultare la versione francese *Ils n'étaient pas dans l'arche*, a cura di A. Pougetoux (Paris 1959).

<sup>6</sup> *Ibid.*, 88.

con la *Cosmographia universalis* (1544) e Athanasius Kircher con il suo *Mundus Subterraneus* (1665). Fin dal XVI secolo, comunque, grazie alla serietà scientifica di Gesner, vennero avanzati forti dubbi sull'esistenza di veri e propri mostri marini. Tuttavia le dispute intorno a strani animali pinnati, visibili tra i ghiacci dei mari del Nord, non cessarono. Per avvicinarci maggiormente all'epoca di Kleist, si può ricordare che il 4 giugno del 1741 le navi «St. Peter», comandata dal capitano Vitus Bering, e la «St. Paul», comandata da Alexei Tschirikov lasciarono la costa orientale di Kamtschatka per dirigersi verso l'America. Come naturalisti li accompagnavano Wilhelm Steller sulla «St. Peter» e Louis De l'Isle de la Croyère sulla «St. Paul». Dopo alcuni mesi di navigazione (le due navi si erano separate forzatamente a causa di una tempesta) la «St. Peter» attraccò il 6 novembre su un'isola disabitata, dopo che quasi tutto l'equipaggio era perito per lo scorbuto, Bering compreso. Bering, prima di soccombere alla malattia, scoprì quell'animale che chiamò *Seehkuh* (vacca marina) dedicandogli il trattato «De bestiis marinis». Purtroppo, nel 1768, la specie si era già completamente estinta perché la caccia non era stata controllata.

Sebbene tutto questo possa sembrare non direttamente pertinente al *Wassermann* kleistiano, che ha una connotazione molto più umana nei due testi prodotti nei «Berliner Abendblätter» tuttavia rileviamo che esiste un consistente rapporto fra i mammiferi acquatici e degli esseri umani, che secondo una convinzione fantastica abiterebbero nel mare, nel testo di Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, pubblicato a Dresda nel 1808, al quale si attribuisce un'influenza su Kleist soprattutto per la lezione tredicesima intitolata «Von dem tierischen Magnetismus und einigen ihm verwandten Erscheinungen»<sup>7</sup> (Del magnetismo animale e di alcune manifestazioni imparentate con esso). Due capitoli prima, Schubert, osservando che ogni forma di vita nasce dall'acqua, si occupa delle origini del mondo e della comparsa, precedente a quella dei mammiferi carnivori, degli erbivori. Con apparente noncuranza, come accade anche in altri passi del testo, accanto a informazioni scientificamente documentabili, colloca casi particolari per i quali pretende che siano accettati come normali, non citandone precisamente la fonte:

Auch selbst im Tierreich muß das Wasser in gewissen Fällen noch

---

<sup>7</sup> Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden 1808), 326-360. Su questo tema cfr. anche Nigel Reeves, *Kleist's Indebtedness to the Science, Psychiatry and Medicine of his Time*, in: «Oxford German Studies» 16 (1984), 47-65, particolarmente 51.

ernährend wirken, wie im Pflanzenreich, ja selbst für die Natur des Menschen scheint ihm dieses Vermögen nicht ganz abzusprechen, und wir finden in den Büchern der Ärzte mehrere Beyspiele verzeichnet, in denen ohne einigen Genuß von Nahrungsmitteln, durch bloßes Wassertrinken das Leben lange Zeit gefristet wurde. Vier und zwanzig Tage erhielt jener Schwermutige, welcher aus Dürftigkeit und Lebensüberdruß den Hungertod gewählt hatte, bloß bey dem Genuß des Wassers kräftig, und als nach dieser Zeit die hinzukommenden Freunde ihn von neuem Speise zu nehmen nöthigten, geschähe der Uebergang zu der gewöhnlichen Weise des Lebens leicht, und in wenigen Tagen. Jener Wahnsinnige zu Haarlem, der sich in seinem Wahn, an einen einsamen Ort begeben, lebte hier noch längere Zeit bloß vom Wassertrinken, wozu er noch Tabak geraucht. Mehrere ähnliche Fälle kann man in Smiths Werk über die Tugenden des gemeinen Wassers lesen. Zur See sind Etliche, selbst nicht einmal durchs Wassertrinken, sondern blos durch das Anfeuchten der Kleider mit Seewasser, das von der Haut eingesogen wird, mehrere Tage bey Kräften gehalten u.s.w<sup>8</sup>.

Anche nello stesso regno animale l'acqua deve avere in certi casi un valore nutritivo come nel mondo vegetale, e persino per la natura dell'uomo questa capacità non sembra del tutto esclusa; troviamo riportati nei libri dei medici parecchi esempi, in cui senza il benché minimo consumo di generi alimentari, la vita è stata di molto prolungata col solo bere dell'acqua. Per ventiquattro giorni quell'infelice, che aveva deciso di scegliere il digiuno per indigenza e disgusto della vita, era rimasto in forze semplicemente bevendo dell'acqua e allorché dopo questo periodo gli amici che si erano recati da lui lo obbligarono ad assumere del cibo, il passaggio all'abituale stile di vita avvenne senza difficoltà e in pochi giorni. Quel folle di Haarlem, che nel suo delirio si era ritirato in un luogo isolato, visse del semplice bere acqua, oltretutto fumando. Molti casi di questo genere si trovano nell'opera di Smith sulle virtù della semplice acqua. In località marine molti, senza bisogno neppure di bere acqua, sono rimasti in forze inumidendo le vesti con l'acqua di mare, che viene assorbita dalla pelle ecc.

Il genere di prodigio di cui si discute con questo esempio si basa sulla discussione della forza vitale dell'individuo umano, sulla sua energia e ca-

---

<sup>8</sup> Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, (nota 7), 272-273.

pacità di adattamento. Aretz<sup>9</sup>, che ha svolto accuratamente il tema giornalistico in Kleist, nota che nonostante i testi contenuti negli «Abendblätter» siano classificabili in senso oppositivo tra informativi e d'intrattenimento, spesso non è più chiaramente individuabile la linea di confine tra il mondo della realtà e quello della possibilità. Kleist può così integrare l'eccezione alla regola giocando con ironia sull'abnorme in natura ed escludendo implicitamente che l'episodio narrato sia un parto di fantasia, come accade nell'articolo sulla «Wassertrinkerin»<sup>10</sup> che risulta comunque essere di terza mano perché riportato nel «Journal de Paris», nel «Museum des Wundervollen» e nel «Korrespondent von und für Deutschland» e poi di qui trascritto da Kleist. Indubbiamente si tratta già di un uso disinvolto dello *Unheimlich*, l'effetto perturbante che relativizza le capacità umane di cogliere razionalmente ogni fenomeno del mondo, ma che svolge contemporaneamente una funzione di provocazione. L'individuo deve dunque liberarsi dalla dipendenza dalle convinzioni radicatesi nella tradizione e nell'esperienza e incominciare a leggere nei segni della natura messaggi fino ad ora ignorati. Con una prospettiva tipicamente romantica, Kleist convince il proprio lettore che ciò che all'apparenza sembra “conoscenza” non è altro che il pregiudizio del limite ultimo delle possibilità, in verità infinite, di sapere. Distingue cioè chiaramente fra la conoscenza e il sapere.

Kleist non ha scardinato i parametri convenzionali della misurazione per mezzo delle categorie spazio-temporali settecentesche e della prospettiva del soggetto soltanto nella scienza, ma anche nella valutazione artistica. Un'azione di abbattimento delle certezze soggettive si sperimenta anche nel suo intervento sul commento al quadro di Caspar David Friedrich «Mönch am Meer» (1810) presentato nel numero 12 del 13 ottobre 1810 con il titolo «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft». Kleist si inserisce in modo prepotente nel giudizio di Brentano, autore primo della lettura del quadro, e applica una metafora alla visione del paesaggio rappresentato che produsse disagio e stupore insieme e che continua a essere fonte di attenta riflessione per l'estetica contemporanea. Scrive infatti:

---

<sup>9</sup> «Fiktionalität als die andere Form textlicher Referenz ist also in der Kommunikationssituation der “Berliner Abendblätter” nicht mehr ausmachbar, und ursprünglich faktische wie fikionalisierte Texte treffen sich auf der Ebene der funktionalen Synthese» (La finzione come altra forma di referenza testuale non è più determinabile nella situazione comunicativa dei BA e i fatti originariamente reali, quanto quelli inventati, si incontrano sul piano della sintesi funzionale); Aretz [nota 1], 191.

<sup>10</sup> Il titolo dell'articolo è *Beitrag zur Naturgeschichte des Menschen* ed è apparso nel Blatt 7 del 9. gennaio 1811 (BKA II/8, 39 s.).

[U]nd da [das Bild], in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.<sup>11</sup>

[E] dal momento che essa [l'immagine], nella sua uniformità e incommensurabilità non ha nulla in primo piano se non la cornice, la si contempla come se a uno fossero state tagliate via le palpebre.

Tra il soggetto dipinto, vale a dire il paesaggio marino, e l'osservatore esterno si è dissolta ogni distanza critica. L'osservatore ha finito col coincidere completamente non solo con il soggetto interno al quadro, ma anche con il suo esecutore. Sia sufficiente quanto ha espresso Jörg Traeger a questo proposito:

Die Metapher von den weggeschnittenen Augenlidern mutet monströs an. Für ihre Erklärung mag man [...] weiter Zeugnisse der dichterischen Persönlichkeit Kleists heranziehen. Der konkrete Sinn ergibt sich jedoch nur aus dem ungewöhnlichen Kunstwerk, durch welches das ungewöhnlich poetische Bild ausgelöst wurde, genauer gesagt, aus dem Verhältnis des Kunstwerkes zum Betrachter, das Kleist hauptsächlich meint.<sup>12</sup>

La metafora delle palpebre tagliate fa un'impressione mostruosa. Per la sua spiegazione si possono chiamare a testimonianza altri esempi della personalità poetica di Kleist. Ma il significato concreto si offre in realtà solo partire dall'opera d'arte inconsueta, da cui venne fatta scaturire l'immagine poetica inconsueta, per meglio dire, dal rapporto dell'opera d'arte con l'osservatore cui Kleist si riferisce principalmente.

La completa mancanza di un primo piano nell'immagine, di un luogo sicuro dal quale guardare in direzione dell'orizzonte, produce la sensazione di sprofondare nel quadro e di essere totalmente soverchiati dall'infinito in cui l'occhio si perde. Infinito, enorme e abnorme diventano le cifre di questo viaggio nella profondità e nella distanza, privi di parametri fissi e tuttavia conosciuti per la loro incommensurabilità grazie alle teorie di Burke e di Kant sul sublime. Come nel caso dell'esperienza scientifica, anche in quella artistica il punto di vista soggettivo dell'interpretante è stato sostituito da quello oggettivo dell'elemento interpretato che cerca di espli-

---

<sup>11</sup> BKA II/7, 61.

<sup>12</sup> Jörg Traeger, "... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären". *Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist*, in: KJb 1980, 80-106, qui 88.

carsi da sé, cosicché alla fine la forma (la cornice per il quadro, la contestualizzazione dell'esperienza per la relazione scientifica) e il contenuto (il paesaggio marino da una parte, i fenomeni naturali e para-naturali dall'altra) non possono che coincidere. Meraviglioso e normalità non sono dunque che le funzioni intercambiabili dell'esperienza umana. Kleist ha fatto della cancellazione della funzione selettiva tra notizie reali e di fantasia presentate nella rivista un paradigma di metodo dagli effetti sinistri. Vediamo ancora a proposito di "Wassermänner und Sirenen" qualche particolare sullo stile del rapporto sui fatti da parte di Kleist.

Grazie alla perizia dei curatori veniamo a sapere che il primo dei due testi dedicati a questo soggetto meraviglioso è ricavato dalla «Wiener Zeitung» del 30 luglio 1803 e si appoggia anche al *Physikalisches Wörterbuch* di Gehler per la voce "Fischnikkel"<sup>13</sup>. Anche il «Museum des Wundervollen» costituì una base per il testo di Kleist<sup>14</sup>. Un fatto interessante è che, mentre il secondo testo del «Museum», come Sembdner rileva, incominciava con la ferma constatazione che quello dei mostri marini era sicuramente un abbaglio o una fantasia, il resoconto di Kleist si sforza di avere un piglio oggettivo, come se si parlasse di un fatto di cronaca. Kleist sembra voler credere e farci credere che il *Wassermann* sia un vero e proprio individuo umano ambientatosi nell'elemento liquido, e non un animale, come si legge nell'articolo del volume 10 del «Museum», di cui Kleist taglia la parte dubitativa. La conferma di questo atteggiamento viene anche dalla omissione di un passo nel primo articolo, cioè la frase

Diese Fähigkeit und Neigung im Wasser zu leben, scheint nicht ganz ohne Beispiel zu seyn. Ohne Zweifel nannte man sonst solche Menschen \*Meermenschen\*, weil man sie am öftersten im Meere und in der Nähe seiner Ufer antraf.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Johann Samuel Traugott Gehler, *Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre mit kurzen Nachrichten von der Geschichte der Erfindungen und Beschreibungen der Werkzeuge*, 6 voll. (Leipzig 1787-1801), vol. 3 (1790), 942-945.

<sup>14</sup> *Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen in der Natur, der Kunst und im Menschenleben*, 12 voll. (Leipzig 1803-1813), vol. 1 (1803), 395-397, e vol. 10 (1810), 261-265; cfr. anche l'articolo *Paul Moccia geht auf dem Wasser spazieren*, vol. 2 (1804), 213 s.; qui di seguito vengono fornite le citazioni tratte dal «Museum» sulla base degli *Scans* contenuti nel CD-ROM allegato a BKB 11 (1997).

<sup>15</sup> «Museum des Wundervollen», vol. 1, 396.

Questa capacità e inclinazione a vivere nell'acqua non sembra essere priva di esempi. Senza dubbio si chiamavano in genere tali esseri umani \*uomini marini\* perché li si incontrava prevalentemente nel mare e in prossimità della riva.

che viene compensata con un commento che mira a sgomberare le menti da ogni scetticismo sul fatto che si tratti di una varietà esistente, cioè un soggetto "teratologico". Dunque può concludere senza eccessiva preoccupazione:

Dieser Vorfall wirft Licht über manche, bisher für fabelhaft gehaltene, See-Erscheinungen, die man \*Sirenen\* nannte.<sup>16</sup>

Questo caso fa luce su alcune apparizioni marine finora ritenute favolose, che venivano chiamate \*sirene\*.

Sebbene l'atteggiamento di Kleist sia di tipo scientifico, nulla lascia pensare che egli abbia letto trattati particolari sull'argomento e che abbia riflettuto in senso tecnico su questi fenomeni. Sul senso del rapporto fra *Wahrhaftigkeit*, *Wahrscheinlichkeit* e *Wahrheit* hanno discusso quasi tutti i critici dei «Berliner Abendblätter», fino a perdersi in ipotesi poco credibili, come nel caso di Hermann Schneider che in *Studien zu Heinrich von Kleist* (1915)<sup>17</sup> ha ipotizzato che lo scrittore abbia recepito lo stile del *Don Chisciotte* di Cervantes, dove lo spagnolo si impegna a colloquiare col pubblico sull'attendibilità degli eventi narrati e conclude che ciò che egli riferisce è stato esposto da altri, declinando ogni responsabilità sulla precisione dei contenuti<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> BKA II/8, 160. Sembdner cita l'introduzione al saggio apparso nel vol. 10 del «Museum», *Über Meermenschen*, che suscitava di per sé un certo scetticismo nei confronti del fenomeno: «Auf diese immerhin etwas vorsichtige Einleitung der Berichte verzichtet Kleist. Er stellt sie vielmehr nach seiner Art ohne eigene Stellungnahme als authentische Gegebenheiten hin» (Kleist rinuncia a questa, pur sempre cauta, premessa ai resoconti. Li produce piuttosto a modo suo, senza prendere partito, come avvenimenti autentici. Sembdner, *Die Berliner Abendblätter*) (nota 2), 249.

<sup>17</sup> Hermann Schneider, *Studien zu Heinrich von Kleist* (Berlin 1915). Schneider paragona l'introduzione delle storie che nei BA appaiono con il nome *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, con la riflessione su verità e verosimiglianza che compare nel vol. II, cap. 10 del *Don Chisciotte*; cfr. Schneider 116. Questa posizione è stata in seguito completamente superata grazie all'insistenza sul carattere particolare dell'aneddotica kleistiana; cfr. Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, (nota 1), 256-286.

<sup>18</sup> Aretz scrive a questo proposito: «Die Problematik der Faktizität anekdotischer Texte thematisiert Kleist im übrigen innerhalb zweier anekdotischer Beiträge: Der Text

Un'altra chiara cifra dell'epoca romantica è dichiarata nell'interesse per le terre d'oltremare, i continenti lontani e per curiosità esotiche che vengono naturalmente circonfuse di un ulteriore alone di mistero grazie alla distanza ancora enorme tra il mondo europeo e quelle terre che i tedeschi cominciano ad esplorare massicciamente solo nella seconda metà del '700. Il *trait d'union* più evidente è costituito da Alexander von Humboldt, che certamente Kleist frequentò nei salotti berlinesi in occasione di esperimenti scientifici come quelli galvanici e di magnetismo, su cui torneremo più avanti.

Aretz, riferendo quanto osserva Jacob Baxa<sup>19</sup> a proposito del blocco continentale di quegli anni, in cui alcuni generi di prima necessità come lo zucchero scarseggiavano assai in Germania, giustifica alcuni testi come quelli sulle isole di Helgoland<sup>20</sup> e il più fantasioso di Achim von Arnim, «Austern und Butterbrodte, die an den Bäumen wachsen» (Blatt 64 del 13 dicembre 1810) con la polemica politica di Kleist contro le restrizioni in fatto di importazione. Ciononostante, in quest'ultimo saggio dal tono fantastico ed ironico, Arnim dice di aver registrato la notizia di questo strano fenomeno (la crescita di alberi che recano come frutti ostriche e altri alimenti curiosi per deliziare gli uomini) grazie all'esperienza dei coloni del Brandeburgo sulle coste africane illustrata nella «Orientalische Reise-Beschreibung des Brandenburgischen Adelichen Pilgers Otto Fridrich von der Gröben» del 1694. Arnim non nasconde affatto che la sua mente, nel

---

“Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten” kommt so zu dem Fazit, daß der “Dichter” von unwahrscheinlichen Geschichten keinen Gebrauch machen könne, der “Bericht-erstatte” bzw. der Geschichtsschreiber, aber wegen der Unverwerflichkeit der Quellen, auch wenn also die Wahrheit in der Realität nicht immer auf Seiten der Wahrscheinlichkeit sei, diese Ereignisse in seinen Bericht aufnehmen müsse» (Kleist tematizza la problematica della effettività dei testi aneddotici, tra l'altro, nell'ambito di due contributi aneddotici: il testo “Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten” (Veridicità inverosimili) giunge così alla conclusione che il poeta non possa fare uso di storie improbabili; il reportatore, cioè lo storiografo, deve accogliere invece questi avvenimenti nella sua relazione, data la inoppugnabilità delle fonti, quand'anche la verità, non si trovi più dalla parte della verosimiglianza nella realtà). (Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, [nota 1], 280).

<sup>19</sup> Jacob Baxa, *Zuckernachrichten in Heinrich von Kleists «Berliner Abendblättern»*, in: «Zeitschrift für die Zuckerindustrie» 6 (1956), 636-640.

<sup>20</sup> BKA II/7, 289-291 (*Geographische Nachricht von der Insel Helgoland*, Blatt 56 del 4 dicembre 1810) und 300 (*Helgoländisches Gottesgericht*, Blatt 58 del 6 dicembre 1810); cfr. Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist*, 111 [nota 21].



parlare di questo prodigio, fosse rivolta alle *Ansichten der Natur*<sup>21</sup> comparse nel 1808, di Alexander von Humboldt, il quale aveva fornito uno sguardo del tutto particolare della natura dei Paesi esotici visitati, arrivando persino all'inquietante formulazione di una "fisiognomica delle piante", che doveva esprimere il carattere vivente di un regno vegetale fino ad allora indagato in modo prevalentemente tassonomico.

A fronte di una tradizione della lettura degli «Abendblätter» di Kleist inaugurata da Sembdner secondo criteri rigorosamente filologici, sembrerà forse azzardato parlare in astratto di una forte impronta di metodo fornita da Humboldt attraverso una scrittura che cerca di conciliare la fedeltà delle descrizioni del naturalista con il gusto estetico del letterato romantico e che fa sentire il peso della nuova scienza naturale ottocentesca sul *corpus* giornalistico. Tuttavia, la commistione di resoconto di cronaca con un gusto per il *Wundervoll* che permea tutta la pubblicazione non può essere ritenuto troppo lontano dallo stile dell'esploratore tedesco. Si veda quanto dice Alexander von Humboldt nell'introduzione alla prima edizione delle *Ansichten der Natur* del 1808:

Überblick der Natur im großen, Beweis von dem Zusammenwirken der Kräfte, Erneuerung des Genusses, welchen, die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem fühlenden Menschen gewährt, sind die Zwecke, nach denen ich strebe. Jeder Aufsatz sollte ein in sich geschlossenes Ganzes ausmachen, in allen sollte eine und dieselbe Tendenz sich gleichmäßig aussprechen. Diese ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände hat, trotz der herrlichen Kraft und der Biogsamkeit unserer vaterländischen Sprache große Schwierigkeiten der Komposition. Reichtum der Natur veranlaßt Anhäufung einzelner Bilder, und Anhäufung stört die Ruhe und den Totalindruck des Gemäldes. Das Gefühl und die Phantasie ansprechend, artet der Stil leicht in eine dichterische Prosa aus. Diese Ideen bedürfen hier keiner Entwicklung, da die nachstehenden Blätter mannigfaltige Beispiele solcher Verwirrungen, solchen Mangels an Haltung darbieten.<sup>22</sup>

Uno sguardo della natura nel suo insieme, la dimostrazione dell'interagire delle forze, il rinnovarsi del piacere che la diretta contemplazione dei paesi tropicali riserva all'uomo sensibile sono gli obbiettivi

---

<sup>21</sup> Cfr. *BKA* II/7, 324.

<sup>22</sup> Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur*, a cura di Adolf Meyer-Abich (Stuttgart 1985), 5.

a cui tendo. Ogni saggio dovrebbe costituire un tutto in sé compiuto, in tutti dovrebbe esprimersi in modo equilibrato una sola, identica tendenza. Questa trattazione estetica di soggetti storico-naturali presenta grandi problemi di composizione, nonostante la forza grandiosa e la plasmabilità della nostra lingua. La ricchezza della natura dà luogo all'accumulazione di singole immagini, e l'accumulazione disturba la quiete e l'impressione globale del quadro. Coinvolgendo la sensibilità e la fantasia, lo stile degenera facilmente in una prosa poetica. Le idee non hanno qui necessità di svilupparsi, perché le pagine che si susseguono offrono vari esempi di tali intrecci intricati, di una simile mancanza di compostezza.

Anche i «Berliner Abendblätter» hanno il carattere di un insieme di frammenti che convergono verso un Tutto che mantiene un tono apodittico e indiscutibile. Ma mentre in essi troviamo le cosiddette *Miscellen*, che talora sdrammatizzano argomenti troppo coinvolgenti trattati nel testo, – grazie alla loro natura di notizie in pillole –, le informazioni riportate nelle *Ansichten der Natur* producono una *Anhäufung* (processo di accumulo) che spesso richiede delle *Erläuterungen* introdotte in appendice. Adolf Meyer-Abich, che ha commentato una recente edizione delle *Ansichten der Natur*<sup>23</sup>, ha osservato a proposito delle *Erläuterungen* (annotazioni):

Die Erläuterungen und Zusätze hingegen, die im Original im wesentlich kleineren Druck etwa 2/3 des Werkes umfassen, berichten über eine Riesenfülle, von Tatsachen, die nach dem Wissenschaftsstand jener Zeit die Naturgemälde nur “erläutern”, aber keineswegs “begründen”.<sup>24</sup>

Le annotazioni e i corollari [...], che nell'originale, stampati a caratteri visibilmente più piccoli, occupano i 2/3 dell'opera, danno conto di una gran quantità di fatti che in relazione al livello del sapere scientifico di quel tempo si limitano a chiarire, non servono a spiegare i quadri naturali.

Se Humboldt non ha alcuna reticenza nell'accompagnare il mito a notizie sul territorio e sui popoli incontrati negli altri continenti, così Kleist ama coniugare notizie di cronaca con commenti di seconda mano. Anche alcuni termini usati da Humboldt per caratterizzare il comportamento degli animali e delle piante tropicali recano il segno di una cultura che si muove tra i poli dello *Unheimlich*, nel senso del fenomeno che è estraneo a

<sup>23</sup> Ibid., 147-168.

<sup>24</sup> Ibid., 6, nota 1.

quelli noti e dello *Unheimlich* nel senso di “sconcertante” e meraviglioso, un rapporto dialettico lungo l’asse del quale si muove il desiderio umano di sapere, ancora incerto se classificare alcuni avvenimenti tra i “sopranaturali” o se inserirli tra le nuove scoperte scientifiche. Ricordiamo a questo proposito le teorie settecentesche di Lazzaro Spallanzani sui “pian-tanimali” riferite ai coralli e agli anemoni di mare sulla cui base il naturalista è ancora indeciso se classificarli tra gli organismi animali o quelli vegetali.

Sempre a partire da Alexander von Humboldt possiamo passare al punto 2 della nostra panoramica sul discorso paranormale in Kleist. Non ritengo infatti un fatto casuale che Humboldt, nel saggio più importante contenuto nelle *Ansichten zur Natur*, vale a dire le «Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse» (Idee per una fisiognomica delle piante), abbia trattato il concetto di *Scheintod* (morte apparente) legandolo a quello di *Erregbarkeit* (eccitabilità):

Rädertiere, Brachionen und eine Schar mikroskopischer Geschöpfe heben die Winde aus den trocknenden Gewässern empor. Unbeweglich und in Scheintod versenkt, schweben sie in den Lüften: bis der Tau sie zur nährenden Erde zurückführt, die Hülle löst, die ihren durchsichtigen wirbelnden Körper einschließt, und (wahrscheinlich durch den Lebensstoff, welchen alles Wasser enthält) den Organen neue Erregbarkeit einhaucht.<sup>25</sup>

I rotiferi, i brachioni e uno stuolo di microscopiche creature sollevano l’aria montando su dagli specchi d’acqua semi-asciutti. Immobili e sprofondati in una morte apparente, si cullano nell’etere finché la rugiada li riconduce alla terra che li nutre, finché non si rompe l’involucro che imprigiona il loro corpo trasparente e turbinante e (probabilmente per mezzo della sostanza nutritiva [protoplasma, n. d. s.] che trattiene tutta l’acqua) non infonde agli organi nuova vita.

Quello dello *Scheintod* (morte apparente) è un concetto molto diffuso in età romantica, ma trae la sua origine da un’epoca precedente, per la tradizione medica almeno dagli studi di Johann Peter Frank, il quale pubblicava a Milano nel 1786 il *Sistema compiuto di polizia medica* insistendo sui casi di “morte apparente” a proposito di sepolture premature e di orride scoperte fatte al momento dell’esumazione dei corpi. È dunque un argomento dominante delle cronache nere tra ’700 e ’800, anche se negli «Abendblätter»

---

<sup>25</sup> Ibid., 67.

di Kleist non ne viene riferito nei termini menzionati. Particolarmente sfruttato da Kleist è invece l'effetto grottesco della sepoltura (che reca in sé anche gli echi delle *Nachtwachen des Bonaventura* (Veglie di Bonaventura) del 1804), in cui il morto persegue la propria esistenza con i vizi e le virtù che gli sono connaturati in una sorta di seconda esistenza: egli è altrettanto premiabile quanto perseguibile dalla giustizia divina, come dimostra tra l'altro l'aneddoto «Der Griffel Gottes»<sup>26</sup>.

L'abbinamento del problema della morte apparente con l'*Erregbarkeit* (eccitabilità) fa parte invece del retaggio della dottrina temperamentale di Stahl, di cui Humboldt fu in un primo tempo seguace, per poi accostarsi maggiormente a quella olistica di Schelling, che resisteva alla nuova corrente meccanicista difendendo l'idea di una natura come Tutto vivente comprensivo di realtà fisiche, organiche e spirituali. Molti elementi sembrano parlare in favore di un'attenta ricezione da parte di Schubert dei resoconti che l'esploratore delle zone tropicali del Sudamerica aveva fatto al ritorno dal proprio viaggio naturalistico durato cinque anni<sup>27</sup>; non ci si spiegherebbe altrimenti la connessione fra *Scheintod – Insekten – Wetterveränderungen – Vorempfindung* che è tanto insistita nelle *Ansichten* di Schubert:

Veränderungen des Wetters, die noch künftig sind und von denen wir selbst durch die besten Werkzeuge in der ganzen übrigen Natur noch keine Anzeichen bemerken, werden durch gewisse Pflanzen, unter welche der merkwürdige westindische Wetterstrauch (Poriera hygrometrica) gehört, nicht minder als durch verschiedene ganze Thierarten, mehrere Tage vorher, ehe sie eintreten, vorausgekündigt. Diese Thierarten gehören meist zu der Classe der Insekten.<sup>28</sup>

Cambiamenti meteorologici ancora a venire, dei quali noi stessi non notiamo ancora il segno neppure con l'aiuto dei migliori strumenti nell'intera restante natura, vengono percepiti molti giorni prima da piante particolari, tra le quali il curioso astreo indo-occidentale (Poriera hygrometrica), nondimeno da diverse specie di animali, prima ancora che si manifestino. Queste specie animali appartengono perlopiù alla classe degli insetti.

In sostanza Schubert argomenta che soprattutto negli animali semplici come gli insetti, che spesso hanno carattere ermafrodito, tutti i processi vitali sono a tal punto sintetizzati, che essi possono prevedere i cambia-

<sup>26</sup> Cfr. *BKA* II/7, 28.

<sup>27</sup> Cfr. Douglas Botting, *Alexander von Humboldt* (München 1993), 82.

<sup>28</sup> Cfr. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, (n. 7), 365.

menti del tempo e altri mutamenti prima degli esseri più complessi come l'uomo. Anche nel caso di individui complessi che siano soggetti a particolari patologie nervose si dimostra che essi sono più sensibili al clima, più soggetti a fenomeni magnetici di altri e che percepiscono il sopravanzare di un tracollo fisico con maggiore rapidità. Schubert torna più volte sulla somiglianza dei soggetti umani irritabili con le strutture elementari e paragona la *trance* dei sonnambuli e degli individui ipnotizzati a cui fa seguito un ridestarsi pieno di energie che interrompe a quello stato di morte apparente per il quale anche Humboldt aveva messo in evidenza il rinnovato vigore degli insetti al risveglio dal *Sommer-* o *Winterschlaf*, a seconda delle latitudini. Confrontiamo allora un passo dalle *Ansichten der Natur* con uno tratto dalle *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*:

Ist aber auch die Fülle des Lebens überall verbreitet, ist der Organismus auch unablässig bemüht, die durch den Tod entfesselten Elemente zu neuen Gestalten zu verbinden, so ist diese Lebensfülle und ihre Erneuerung doch nach Verschiedenheit der Himmelsbereiche verschieden. Periodisch erstarbt die Natur in der kalten Zone; denn Flüssigkeit ist Bedingnis zum Leben. Tiere und Pflanzen liegen hier viele Monate hindurch im Winterschlaf vergraben. In einem großen Teile der Erde haben daher nur solche organischen Wesen sich entwickeln können, welche einer beträchtlichen Entziehung von Wärmestoff widerstehen und ohne Blattorgane einer langen Unterbrechung der Lebensfunktionen fähig sind.<sup>29</sup>

Se anche la vitalità è presente per ogni dove, se anche l'organismo è impegnato incessantemente a ricostruire in nuove forme gli elementi liberatisi nella morte, questa vitalità e il suo rinnovamento è pur sempre diverso in base alla differenza delle latitudini. La natura si irrigidisce periodicamente nella zona fredda; perché la fluidità è condizione per la vita. Animali e piante giacciono per molti mesi sprofondati nel sonno invernale. In gran parte della terra hanno potuto svilupparsi per questa ragione solo quegli esseri organici che resistono ad una considerevole sottrazione di calore ed essendo privi di un sistema nervoso sono adatti ad una lunga sospensione delle funzioni vitali.

Überhaupt ist es diese Verwandtschaft des thierischen Magnetismus mit dem Tode, welche die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdient. Die Natur hebt solche sonst unheilbaren Krankheiten, die nur dem

---

<sup>29</sup> Humboldt, *Ansichten der Natur*, (n. 24), 71.

Magnetismus weichen, durch den Tod, und giebt so durch eine vollkommene Umwandlung der kranken menschlichen Natur die verlorrne innere Harmonie zurück. Der Magnetismus, welcher nicht selten ein Erstarren der Glieder wie im Tode, und andre hiermit verwandten Symptome zur ersten Wirkung hat, ist auch hierin das im kleinen, was der Tod im Großen und auf eine vollkommener Weise ist.<sup>30</sup>

È in generale questa affinità del magnetismo animale con la morte che deve essere considerata degna della massima attenzione. La natura rimuove simili malattie altrimenti incurabili, che cedono solo di fronte al magnetismo, con la morte e restituisce in questo modo, tramite una completa trasformazione della natura umana malata, la perduta armonia interiore. Il magnetismo, che non rado ha come primo effetto un irrigidimento delle membra come nella morte e altri sintomi ad esso affini, è anche in questo, in piccolo, ciò che la morte è in grande.

In base a questo confronto si possono fare alcune considerazioni:

1. Kleist mutua da Humboldt e da Schubert il concetto di una morte apparente dell'essere vivente che non solo sfugge transitoriamente a condizioni esterne che gli sono avverse, ma che acquista in più un rinnovato slancio al proprio risveglio;
2. questa condizione, definibile come uno "stato di grazia", perché sospensiva del controllo da parte dell'individuo, lo riconcilia con la natura elementare dalla quale proviene, accentuandone la sensibilità;
3. lo stato di *trance*, di cui è suscettibile tanto l'uomo quanto l'animale, è lo stato più naturale in quanto il corpo, divenendo pesante, segue la legge di gravità.

Da tutto questo non è difficile andare al saggio «Über das Marionettentheater». Intanto, essendo la marionetta priva di coscienza non deve imprendersi a fare movimenti che siano contro natura, perché

alle übrigen Glider [sind], was sie sein sollen, todt, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größesten Theil unsrer Tänzer sucht;<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, (n. 7), 357.

<sup>31</sup> *BKA II/7*, 322 (Heinrich von Kleist, *Sul teatro di marionette. Aneddoti, Saggi*, a cura di G. Cusatelli, tr. di E. Pocar, [Parma 1986], 34). Schubert dice da parte sua: «Die endli-

tutte le altre membra sono ciò che debbono essere, morte, semplici pendoli, e seguono soltanto la legge di gravità; qualità eccellente che si cercherebbe invano nella maggior parte dei nostri ballerini.

Inoltre, così come la marionetta segue la volontà del burattinaio, che passa per le sue dita, altrettanto colui il quale sia soggetto a forza magnetica segue fiduciosamente il proprio ipnotizzatore. Su questo fenomeno Schubert si sofferma per molte pagine<sup>32</sup>.

Se Kleist avesse accettato supinamente la tecnica espositiva dei “narratori di esperienze” alla Humboldt o alla Schubert, non sarebbe certo riuscito a conferire mordente neppure ai “casi” più stravaganti che si era prefissato di narrare, cosicché la strategia dell’aneddoto gli permise di combinare sapientemente fatti reali e fantasia. Questo è ciò che, a mio parere, egli cerca di riassumere soprattutto nell’aneddoto «Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten», in cui un vecchio ufficiale racconta tre vicende singolari cui i soci riuniti sono liberi di credere o no. Mi sembra interessante rilevare quanto lo scrittore dice a chiusura della relazione, per bocca di uno degli astanti:

Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verf. bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Factum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen

---

chen Wesen vermögen das Unendliche und Göttliche, aus welchem sie sind, nicht unmittelbar anzuschauen, nicht unmittelbar das Leben aus ihm zu empfangen, sondern dieses wird ihnen, nach dem Maaße ihrer Empfänglichkeit, durch andre höher vermittelt. Den einzelnen Körpern, welche zu dem Planeten gehören, welchen wir bewohnen, stellt dieser die allgemeine Lebensursache in sich dar, welche sie einst hervorgerufen, und in welcher sie allein bestehen und erhalten werden. Es spricht sich dieses Verhältniß durch die Schwere aus, welche die Körper unaufhörlich nach dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte hintreibt, worinnen diese zu erkennen geben, daß sie nur in und durch ihren Planeten sind» (Gli esseri finiti non possono contemplare direttamente l’infinito e il divino di cui sono fatti, non possono ricevere la vita direttamente da esso, bensì questa viene trasmessa loro, in modo commisurato alla loro ricettività, tramite altri esseri superiori. Per i singoli corpi, che appartengono al pianeta che abitiamo, questo rappresenta in se stesso l’origine della vita, la quale li fece scaturire un tempo e nella quale soltanto essi consistono e si conservano. Questo rapporto si esprime attraverso la gravità, che trascina incessantemente i corpi verso un comune punto centrale, nell’ambito del quale essi mostrano di esistere solo in relazione e in virtù del loro pianeta) (Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, [n. 7], 374).

<sup>32</sup> Cfr. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, (n. 7), 345 ss.

und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genöthigt sei, dasselbe aufzunehmen.<sup>33</sup>

Lasciatelo! commentò un socio. La storia è narrata nell'appendice alla "Storia della defezione dei Paesi Bassi uniti" di Schiller; e l'autore avverte espressamente che un poeta non può servirsi di questo fatto, lo storiografo invece è obbligato ad accoglierlo a causa della accettabilità delle fonti e concordanza delle testimonianze.

Il paradosso è prodotto qui dal fatto che invece proprio il poeta Kleist fa uso di fatti tratti dalla *Belagerung von Antwerpen* di Schiller<sup>34</sup> e dal contributo di Karl Curths alla *Geschichte der Niederlande*<sup>35</sup> per dimostrare che nel tematizzare un fatto reale come evento fantastico o un fatto fantastico come evento reale egli è libero di scegliere, mentre lo storico no. In altri termini questo processo viene teorizzato nello «Allerneuester Erziehungsplan», apparso tra il 29 e il 31 ottobre e tra il 9 e il 10 novembre 1810<sup>36</sup>, in cui Kleist, prendendo non a caso le mosse dalla fisica sperimentale, argomenta che due corpi elettrici di opposta valenza, se messi a contatto fra loro, bilanciano la loro energia elidendo la predominanza di uno sull'altro<sup>37</sup>; Kleist insiste altresì sul fatto che questa legge «non vale soltanto per opinioni e desideri, ma in maniera assai più larga anche per sentimenti, af-

<sup>33</sup> «Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten» (Blatt 8 del 10 gennaio 1811), *BKA* II/8, 42-46, qui 46; Heinrich von Kleist, *Sul teatro di marionette*, 58.

<sup>34</sup> Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, (n. 2), 76.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cfr. *BKA* II/7, 128 s., 133 s., 138 s., 177-179 e 182-185.

<sup>37</sup> «Die Experimental-Physik, in dem Capitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man der Nähe dieser Körper oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. Es ist als ob die Natur einen Abscheu hatte, gegen Alles, was, durch eine Verbindung von Umständen, einen überwiegenden und unförmlichen Werth genommen hat; und zwischen je zwei Körper, die sich berühren, scheint ein Bestreben angeordnet zu sein, das ursprüngliche Gleichgewicht, das zwischen ihnen aufgehoben ist, wieder herzustellen» (La fisica sperimentale, nel capitolo sulle proprietà dei corpi elettrici, insegna che, quando si porta vicino a questi corpi e, per usare un linguaggio tecnico, vicino alla loro atmosfera, un corpo non elettrico (neutro), questo diventa improvvisamente a sua volta elettrico, e precisamente di elettricità opposta. Si direbbe che alla natura ripugni tutto ciò che, per un concorso di circostanze, abbia assunto un valore preponderante e difforme; e per ogni coppia di corpi che si toccano pare sussista una tendenza a ricostruire l'equilibrio originale, sospeso tra loro) (*BKA* II/7, 128).



fetti, qualità e caratteri» (daß dieses Gesetz «nicht bloß von Meinungen und Begehrungen, sondern, auf weit allgemeinere Weise, auch von Gefühlen, Affecten, Eigenschaften und Charakteren» gilt)<sup>38</sup>.

Per l'ultimo punto, diremo in breve che se che per Kleist la morte e le catastrofi naturali sono sempre state un'idea fissa, anche qui è visibile la paternità di medici e naturalisti. Per quest'area vale più che per altre però il recupero di *exempla* precedenti, come osserva giustamente Jörg Schönert che invoca come tramite di notizie criminali una pubblicazione della prima metà del Settecento:

Unlängst werden Exemplare des Wochenblattes "Stolbergische Sammlung Neuer und Merckwürdiger Welt-Geschichte" entdeckt, das von 1731 bis etwa 1744 erschien und von J. G. Schnabel, dem Autor der "Insel Felsenburg" herausgegeben wurde.<sup>39</sup>

Recentemente sono stati scoperti degli esemplari del settimanale "Stolbergische Sammlung Neuer und Merckwürdiger Welt-Geschichte" che è stato pubblicato tra il 1731 e il 1744 e che fu curato da J. G. Schnabel, autore della "Insel Felsenburg".

Anche per i casi di morte, di cui Kleist ci fornisce un ampio repertorio, si deve tenere conto del principio della fisica sperimentale e della dialettica tra cronaca e intrattenimento. Il soggetto sinistro rappresenta per Kleist la migliore occasione per esercitare la tecnica dell'effetto a sorpresa, in cui «la secca concisione di un linguaggio scandito ritmicamente da virgole usate come segni musicali, insieme a una caratterizzazione anche psicologica dei personaggi affidata a pochi tratti magistrali, trasformano molti aneddoti in macabre *short stories* dove il limite fra l'assurdo e l'apparente normalità, tra il riso e l'orrore, si dimostra del tutto evanescente e incidentale»<sup>40</sup>.

Walter Müller-Seidel ha già osservato, alcuni anni fa<sup>41</sup>, come per Kleist sia necessario distinguere tra omicidio ed esecuzione, come per lo scrittore l'episodio di una morte violenta debba avere sempre una connessione con

<sup>38</sup> BKA II/7, 138.

<sup>39</sup> Jörg Schönert (a cura di), *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion narrativer Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*, (Tübingen 1991), 39.

<sup>40</sup> Heinrich von Kleist, *Favole senza morale. Aneddoti e scritti brevi*, a cura di Marina Bistolfi (Milano 1996), 17.

<sup>41</sup> Cfr. Walter Müller-Seidel, *Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in: KJb 1985, 7-38.

il ristabilimento dell'“ordine delle cose”, sovvertito dalla cattiva applicazione della giustizia in una comunità, o violato da crimini a cui è necessario porre rimedio. Il critico ha posto un particolare accento sul fatto che Kleist non ha mai tentato di dipingere la morte più brutta di quanto non fosse, ma ha piuttosto indugiato sulla crudeltà degli uomini, che hanno una naturale disposizione ad allontanare la paura trovando un capro espiatorio che soffra al loro posto. Anche qui l'osservatore viene dapprima collocato dentro il testo e rinvio poi alla funzione di osservatore esterno che, distante da tutto come il «Mönch am Meer», assiste alla scena «als ob [ihm] die Augenlider weggeschnitten wären». Ancora una volta lo *Unheimlich* coincide con qualcosa di abnorme che è “dato in natura”, non è cioè parto di una fantasia deformante.

Norbert Oellers

*Antico = moderno? Il saggio di Kleist «Sul teatro di marionette»*

Il titolo del mio intervento può creare l'aspettativa che si voglia mostrare che Kleist, intervenendo nella *Querelle des anciens et des modernes*, l'abbia risolta evidenziandone la sostanziale infondatezza, nella misura in cui l'abisso fra l'antico e il moderno nell'ambito della teoria e della prassi artistica sarebbe solo apparente. Questa aspettativa va attenuata sin dall'inizio: quasi nulla di nuovo si può dire sul saggio di Kleist, e nemmeno si può sostenere la tesi che l'autore abbia posto fine alla *Querelle* con una salomonica sentenza secondo cui vecchio e nuovo sono una cosa sola. L'ottica invece è un'altra: Kleist ignora la controversia come se si trattasse di una questione di lana caprina. Essa non era per Kleist particolarmente importante, come non era importante neanche nel dibattito in corso in Germania che alla fine del secolo aveva raggiunto un suo culmine (probabilmente *il* culmine) coi testi di Schiller «Über naive und sentimentalische Dichtung» (Sulla poesia ingenua e sentimentale) e di Friedrich Schlegel «Über das Studium der griechischen Poesie» (Sullo studio della poesia greca). Ancor meno Kleist voleva intervenire nella disputa intercorsa oltre un secolo prima fra Charles Perrault e Nicolas Boileau; ne fosse o meno a conoscenza, quelle tesi dovevano risultargli così estranee come interessanti gli sarebbero invece parse le opinioni di Goethe sugli “antichi e i moderni” uscite nel 1818, se solo avesse potuto conoscerle: «Ciascuno sia a modo suo un greco! Ma lo sia»<sup>1</sup>. L'occasionale inclinazione di Goethe al paradosso, a collegare fra loro elementi che si escludono, come rivela anche la sua esistenza poetica in cui il *sentimentale ingenuo* si combina instancabilmente con l'*ingenuo sentimentale* – questa inclinazione, dunque, per Kleist (come fu un secolo dopo per Kafka) non era solo un elemento che carat-

---

<sup>1</sup> Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, editi su incarico della Granduchessa Sophie von Sachsen (Weimar 1887/1919) [= *WA*], vol. 49 I (1898), 156.

terizzava la sua “condotta di vita”, ma era, come è stato spesso evidenziato, proprio un elemento costitutivo della sua produzione letteraria.

Dunque no: con la *Querelle* il testo di Kleist «Sul teatro di marionette» non ha nulla a che vedere. E tuttavia: poiché la questione è posta in questi termini, c'è anche dell'altro. Ciò che è escluso delimita e determina ciò che è incluso. La verità lapalissiana, poiché dal punto di vista logico e formale è incontrovertibile, è poco utilizzabile se si vuole affermare che gli opposti coincidono – operazione questa che richiede la rimozione dei confini. È più semplice in un determinato ambito tematico (nel nostro caso la questione dell'arte perfetta) non tracciare affatto i confini (formalmente fra *Querelle* e *non Querelle* e contenutisticamente fra antico e moderno). In tal caso allora A e B (antico e moderno), ma anche A e non-A (antico e non-antico) B e non-B (moderno e non-moderno) risultano quantomeno vicini fin da principio. Se poi A e non-A, B e non-B vengono a coincidere – cosa che l'intelletto può anche rifiutare – allora l'equazione A=B non solo non sorprende, ma lascia indifferente anche la ragione. Rapportato al discorso di Kleist sul teatro di marionette, questo significa che i paradossi ivi raccolti servono per fare accettare al lettore l'equazione di ciò che apparentemente è diseguale (antico e moderno; ovvero: filosofia della storia, teologia compresa, ed estetica). Su questo argomento dovremo ritornare in seguito.

La letteratura critica riguardo al discorso di Kleist sul teatro di marionette, che nel formato ridotto dei «Berliner Abendblätter» comprende undici pagine<sup>2</sup>, è considerevole; tanto che è quasi impossibile oggi tenere il conto delle pubblicazioni uscite negli ultimi due decenni su questo argomento. Perciò non ci si potrà occupare di singoli interventi condividendo il contenuto o considerandoli da una distanza critica, anche se le riflessioni seguenti non avrebbero avuto luogo a prescindere da tali contributi. Voglio citare solo due saggi, che dopo oltre 15 anni continuano a essere uno stimolo importante, perché già quando apparvero essi furono per me occasione per prendere atto, con consolazione e sconforto al tempo

---

<sup>2</sup> N. 63-66 del 12-15 dicembre 1810, 247-249, 251-253, 255-257, 259-261. – Il testo tedesco verrà in seguito citato come: H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988 ss.) [= *BKA*], Bd. II/7, *Berliner Abendblätter* 1 (1997), 317-319, 321-323, 325-327, 329-331. Trad. ital., Heinrich von Kleist, *Sul teatro di marionette. Aneddoti e saggi*, a cura di Giorgio Cusatelli, traduzione di Ervino Pocar (Parma 1986), 31-37.

stesso, della assoluta problematicità e non univocità del testo kleistiano. Essi sono: il discorso di Beda Allemann «Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch “Über das Marionettentheater”» (Senso e non senso del discorso di Kleist «Sul teatro di marionette») e il saggio di Gerhard Kurz «“Gott befohlen”. Kleists Dialog “Über das Marionettentheater” und der Mythos vom Sündefall des Bewußtseins» (Dio ti assista. Il dialogo di Kleist «Sul teatro di marionette» e il mito del peccato originale), entrambi contributi raccolti al convegno su Kleist del 1981<sup>3</sup>. Questi contributi furono per me motivo di consolazione, perché incoraggiavano tentativi di nuove interpretazioni, e motivo di sconforto perché non poteva esservi dubbio che il risultato di tali tentativi non avrebbe indicato, metaforicamente parlando, un percorso lineare, ma circolare e perché è un errore ritenere che l'oggetto d'indagine si trovi proprio al centro di questo percorso.

Allemann parla di «discorso», Kurz lo definisce un «dialogo» (ma anche un «discorso»); altri ricorrono alle definizioni di «saggio» o «poesia in prosa», «racconto» o «feuilleton» («ingegnoso feuilleton»), come precisa Walter Silz nel suo libro su Kleist del 1961<sup>4</sup>, altri lo considerano invece una «discussione», «trattazione» o «conversazione». Poiché per una definizione testuale motivare la scelta di «discorso» è meno impegnativo (si tratta in fondo di un «dialogo» fra l'io narrante e il Signor C., un ballerino), d'ora innanzi si parlerà del “discorso” «Sul teatro di marionette»; dietro questa scelta non si cela nessuna teoria né si intende con questo fornire un'interpretazione. Casomai si può dire che è più facile che l'autore (in questo caso Kleist) si distanzi da un discorso che da un saggio o *feuilleton* scritto da lui. Perciò anche il lettore ha una grande libertà nei confronti dei suoi interlocutori; il suo stupore riguardo a ciò che viene detto e ribattuto dovrebbe coinvolgerlo nel discorso, indurlo a sollevare obiezioni e interrogativi.

Il Signor C. dunque studia i movimenti della marionetta per apprendere qualcosa. Egli definisce quei movimenti *gratiös*, intendendo con questa parola – peraltro tra tutti i racconti e brevi scritti di Kleist usata solo in questo contesto – nient'altro che *anmutig*, cioè aggraziati. Così anche *Grazie* – parola, anche questa, che Kleist usa soltanto qui per ben quattro volte – è da intendersi come sinonimo di *Anmut*, cioè grazia. Ebbene a quanto pare il ballerino – che si rivela presto molto riflessivo, ma per niente convin-

<sup>3</sup> Cfr. KJb (1981/82), 50-65 e 264-277.

<sup>4</sup> Walter Silz, *Heinrich von Kleist. Studies in his Works and Literary Character* (Philadelphia 1961), 71.

cente nella sua argomentazione, perché, come egli stesso dirà più tardi, la coscienza è nemica della grazia – non è provvisto di questa qualità. Ma la grazia si può sempre rappresentare – in un “bel” quadro di Tenier[s] per esempio o nella perfetta messa in scena di uno spettacolo di marionette completamente meccanizzato, di cui il Signor C. parlerà ancora più avanti. Il concetto che l’arte risieda nell’adeguata rappresentazione di ciò che è naturalmente aggraziato senza essere offuscato dalla coscienza, è solo accennato, ma non viene sviluppato, perché il discorso non vuole e non può essere una teoria del bello. Vi si descrive invece minuziosamente come sia possibile l’aggraziato movimento della marionetta: “dominando” il centro di gravità nell’interno del fantoccio<sup>5</sup>. La descrizione che il ballerino fornisce diventa fine a se stessa; non spiega che la grazia è il risultato dell’abilità del marionettista; non “prova” che la grazia (comunque e dovunque essa appaia) è espressione dell’arte e nemmeno suggerisce l’idea che l’attività del marionettista abbia qualcosa a che vedere con essa. Tuttavia è indubbio che tutto ciò deve avere qualcosa a che fare con l’arte (con quella del ballerino in primo luogo). Le intenzionali oscurità di questo discorso derivano dalla definizione stessa di “grazia” che se risulta strana per il lettore evidentemente non è tale per l’interlocutore del Signor C.: che cioè la grazia si mostri nel modo più evidente in un essere inanimato, in un fantoccio.

Che un fantoccio possa essere aggraziato è un’affermazione in stridente contrasto con la definizione di grazia formulata da Schiller nel suo trattato «Über Anmuth und Würde» (Della grazia e della dignità).

Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freyheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt.

Grazia è la bellezza della figura che agisce in libertà; la bellezza di quell’aspetto esteriore che fa la persona

– così recita il testo<sup>6</sup> e così continua per tutta la trattazione: nessuna grazia è possibile senza che vi sia un’attiva partecipazione della libera volontà. Che una volontà non completamente libera possa pregiudicare la bellezza della figura e quindi produrre una «falsa grazia» Schiller lo chiarisce alla

<sup>5</sup> Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 32.

<sup>6</sup> Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, fond. da Julius Petersen, a cura di Lieselotte Blumenthal e Benno v. Wiese (Weimar 1943 ss.) [= *NA*], vol. 20 (1962), 264.

fine del trattato portando proprio l'esempio del ballerino che potrebbe perdere la «vera grazia» per due ragioni:

Wenn der *unbehülfliche* Tänzer bey einer Menuet soviel Kraft aufwendet, als ob er ein Mühlrad zu ziehen hätte, und mit Händen und Füßen so scharfe Ecken schneidet, als wenn es hier um geometrische Genauigkeit zu thun wäre, so wird der *affektirte* Tänzer so schwach auftreten, als ob er den Fußboden fürchtete, und mit Händen und Füßen nichts als Schlangenlinien beschreiben, wenn er auch darüber nicht von der Stelle kommen sollte.<sup>7</sup>

Mentre in un minuetto il ballerino *goffo* impegna tanta energia come se dovesse tirare la ruota di un mulino e con mani e piedi traccia angoli così acuti come se qui fosse questione di precisione geometrica, il ballerino *affettato* appare debole come se temesse di rovinare a terra e con mani e piedi non descrive altro che linee sinuose pur senza avanzare di un passo.

Nella sua poesia «Il ballo» del 1795, scritta due anni dopo la stesura di «Über Anmuth und Würde», Schiller mette a fuoco il suo concetto di danza perfetta e ballerino aggraziato; come suggeriscono chiaramente i primi versi della poesia si tratta di un'esperienza non di questo mondo: «Vedi ora come ondeggiando con slancio di flutti le coppie / si volgon; tocca il suolo appena il passo alato. / Vedo sol ombre fuggevoli da ogni peso vitale disciolte? / O al chiar di luna gli Elfi intrecciano aeree danze? / Come cullato da zeffiri nel ciel lieve il fumo s'esala, / come lento il battello sul flutto argenteo oscilla, / balza l'esperto piede sull'onda del ritmo melodica, / spirar di corde soave il corpo etereo leva. [...]»<sup>8</sup>. Con qualcosa di simile il Signor C., il ballerino di Kleist, non poteva certo competere. Un altro forse?

Il movimento della marionetta è «aggraziato», dice il Signor C.; e più tardi spiega ancor meglio cosa intende dire quando assicura al suo interlocutore

daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten [sei], als in dem Bau des menschlichen Körpers.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> NA 20, 307.

<sup>8</sup> Trad. it. «Il ballo», in: *Le più belle liriche tedesche da Lutero a oggi*, tradotte in versi italiani col testo originale a fronte da Persio Nesti, (Firenze 1942) vol. 20, 265.

<sup>9</sup> BKA II/7, 325; Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 34.

che in un fantoccio meccanico vi è più grazia che nella struttura del corpo umano.

Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen.<sup>10</sup>

Soltanto un dio, in questo campo, può misurarsi con la materia.

La grazia della materia – un'espressione sacrilega se rapportata alle convinzioni estetiche dei classici di Weimar; essi ritenevano che la perfezione potesse realizzarsi soltanto in un lontano Elisio perché la pura e libera volontà non è parte dell'uomo. All'esito sconsolante dell'affermazione schilleriana il ballerino C. contrappone invece la convinzione che anche in questo mondo vi sia il pendant della grazia divina – nell'essere privo di consapevolezza. Il Signor C. dice questo dapprima "per prova", per avviare un discorso cui prende parte soltanto un io-narrante non troppo competente. Questi non ha alcuna funzione importante, se non quella di consentire al ballerino l'esposizione delle sue riflessioni.

Il ballerino vuole veramente, come sembra, imparare qualcosa da un fantoccio guidato da miriadi di fili? E che cosa? Che la linea che descrive il suo centro di gravità – come lui dice – è la «*via dell'anima del ballerino*» (der «*Weg der Seele des Tänzers*»)¹¹? Egli vuole dunque ritrovare solo la via della sua anima? Si insinua per prima cosa il sospetto che il ballerino voglia solo rispondere al rimprovero di divertirsi a simili rappresentazioni di piazza al pari della «plebe» (Pöbel)¹². Qui si avverte ancora la presenza di Schiller:

Sobald wir merken, daß die *Anmuth* erkünstelt ist, so schließt sich plötzlich unser Herz, und zurücke flieht die ihr entgegenwallende Seele.<sup>13</sup>

Non appena notiamo che la *grazia* è affettata il nostro cuore si chiude improvvisamente e l'anima, che muoveva verso di lei, fugge via.

Il ballerino ignora ciò che fanno il suo autore e quelli cui egli si riferisce: che cioè tutta la grazia che gli uomini cercano è sempre e solo affettata. Il bisogno assoluto di vederla e di prendervi parte non può tuttavia essere soddisfatto, da qui l'idea, assurda e disperata, dettata dal bisogno, che la grazia possa trovarsi in ciò che non è umano; e poiché Dio non si

<sup>10</sup> BKA II/7, 325; Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 34.

<sup>11</sup> BKA II/7, 319, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 32.

<sup>12</sup> Cfr. BKA II/7, 317, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 33.

<sup>13</sup> NA 20, 270.



mostra, si inventa allora la marionetta che si muove ubbidendo alle leggi della meccanica e della matematica. La marionetta viene costruita tenendo appunto conto di queste leggi, l'ulteriore applicazione delle quali fa sì che essa sembri aggraziata anche nei suoi movimenti, ma la sola parvenza della grazia non può bastare. Il ballerino sta forse riflettendo anche sul discorso di Goethe, apparso su «Propyläen», dal titolo «Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke»<sup>14</sup> (Della veracità e verosimiglianza dell'opera d'arte) dove il difensore dell'arte sostiene che questa non deve pretendere di apparire vera, ma deve invece preoccuparsi di mostrare che ciò che la contraddistingue è solo una parvenza di verità? Comunque sia, il Signor C. non sembra volersi rassegnare a questa limitazione.

Ciò che il ballerino dice della marionetta pare strano, quasi paradossale all'ascoltatore, all'io narrante. Lui, che è un profano, vorrebbe sapere da un artista quale sia lo specifico dell'arte, ma da ciò che ascolta non ricava nulla. Si parla di “Ebenmaß”, “Beweglichkeit”, “Leichtigkeit” (armonia, mobilità, leggerezza), qualità che vengono richieste alla “Kunstfertigkeit” (abilità), ma ciò che viene soprattutto richiesto è

eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte<sup>15</sup>

un più naturale ordinamento dei centri di gravità.

Rimane oscuro cosa si debba intendere per “naturale”, salvo che si tratti della natura stessa della marionetta, del manufatto artigianale; la marionetta tuttavia non è naturale ma fabbricata appunto, così come l'essere umano non può essere “naturale” perché a causa del peccato originale, per vergogna e – di conseguenza – per “affettazione” egli è per sempre escluso dalla natura.

La difficoltà che incontra il ballerino nel presentare la marionetta, che si muove come un corpo antigrave, quale esempio concreto di arte, è la dimostrazione più convincente di una ignoranza in merito alle questioni artistiche di cui l'uomo dotato di coscienza – non importa se artista o meno, se ballerino C. o poeta Kleist – non si è mai potuto liberare. Kleist utilizza il Signor C. non solo per avere la possibilità di criticare il ballerino e di superarne il modo di pensare, ma anche per esprimere, in merito a problemi di estetica, un'opinione che vada oltre le proprie, mai espresse esplicitamente; il presupposto rimane in ogni modo l'ignoranza, cui corrisponde l'incapacità di produrre arte così come essa viene intesa (e sempre

<sup>14</sup> WA 47, 254-266.

<sup>15</sup> BKA II/7, 322; Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 33.

in modo sbagliato). Su questo terreno, quantomeno, Kleist vorrebbe intendersi con il lettore.

Il protagonista, che riflette sull'arte senza però venirne a capo, viene promosso filosofo della storia. Dalla confusione delle proprie opinioni estetiche egli viene al dunque: per spiegare la confusione fra le diverse concezioni di arte vengono chiamati in causa i presupposti storici. Il Signor C., fra le altre cose, spiega anche perché gli artisti commettano necessariamente degli errori: essi sono

unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntniß gegessen haben<sup>16</sup>

inevitabili, da quando noi abbiamo mangiato dell'albero della conoscenza.

E aggiunge, evidentemente sapendo ciò che dice, che l'accesso al Paradiso è sbarrato e sorvegliato da un cherubino; quindi si potrebbe tentare

die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwie wieder offen ist

il viaggio intorno al mondo, per vedere se il Paradiso non si sia riaperto dietro da qualche parte.<sup>17</sup>

Questo viaggio intorno al mondo non ha naturalmente nulla a che vedere col viaggio intrapreso da James Cook o da Forster padre e figlio pochi anni prima che Kleist formulasse queste sue riflessioni, né con ciò che Georg Forster aveva narrato nella sua «Reise um die Welt» (Viaggio intorno al mondo) (1778-80), anche se l'espressione usata da Kleist fa pensare che egli conoscesse quest'opera.

Ciò che l'ascoltatore apprende dal ballerino lo fa ridere e questo non deve stupire, perché il Signor C. sembra divagare dall'argomento. Quindi si discorre ancora un po' della marionetta prima che il Signor C., futando una presa di tabacco, riprenda a parlare dell'albero della conoscenza, credendo con questo esempio di poter spiegare in modo convincente tanto la confusione che si è venuta a creare, quanto i paradossi e l'insolubilità dei problemi dell'arte. Sicché egli diviene ora compagno dell'autore, forse ne è persino il portavoce. Il Paradiso ha un'uscita anteriore che venne aperta quando fu commesso il peccato originale per cacciare Adamo ed Eva e fu poi sprangata da un cherubino (come se la storia potesse tornare indietro

<sup>16</sup> BKA II/7, 322; Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 34.

<sup>17</sup> BKA II/7, 322 s.; Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 34.

e riportare gli uomini proprio in quel punto, ma non si può mai sapere), e un ingresso posteriore, che gli uomini forse potranno nuovamente varcare dopo aver attraversato la storia. La storia è il «mondo anelliforme» (ringförmige Welt)<sup>18</sup> di cui non si conoscono le esatte dimensioni, che sembrano tuttavia variabili, come lascia supporre la conclusione del discorso, anche se la supposizione contraria – che cioè il mondo sia infinito – è altrettanto fondata.

Si deve constatare quanto segue: il Signor C. spiega l'impossibilità per l'uomo di raggiungere un'arte perfetta attribuendone la causa al peccato originale, cui seguì per punizione il destarsi della coscienza la quale, in veste di antagonista della natura, che sola è bella o comunque può produrre bellezza, provoca «disordini nella grazia naturale dell'uomo» (Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen)<sup>19</sup> come si premura di osservare l'interlocutore del Signor C. Egli infatti proprio in quel momento si è ricordato qualcosa di importante. La coscienza naturalmente non provoca disordini solo nell'arte, ma in tutti i settori della vita. Questo si vede chiaramente nei paradossi del pensare, del parlare e dell'agire. È su questo aspetto che il discorso sul teatro di marionette, che si interrompe piuttosto bruscamente, ha voluto istruire il lettore.

Questo discorso, nel quale si mescolano variamente descrizioni di fatti e opinioni al riguardo, è significativo perché prende in esame qualcosa di più importante e perché assume la figura della marionetta quale metafora di un'arte riuscita.

Che Kleist – che di Schiller è intriso, a questi il più delle volte accostato, ma spesso anche contrapposto – nel suo discorso sul teatro di marionette polemizzi sui principi espressi in «Über Anmuth und Würde», è già stato detto<sup>20</sup>. Nell'ambito di questo intervento è più ovvio richiamare l'attenzione sulla protesta di Kleist contro il saggio di Schiller «Über naive und sentimentalische Dichtung» (Sulla poesia ingenua e sentimentale). Per quanto ci è dato sapere non esiste una critica che abbia evidenziato in maniera più pregnante di questa, e sia pure incidentalmente, la fondamentale debolezza della trattato schilleriano. Il modello triadico di interpretazione del mondo in essa illustrato: l'arcadia (ovvero il mondo degli antichi) – dopodiché la storia (cioè quella del mondo cristiano) – l'Elisio (ovvero il

<sup>18</sup> Cfr. *BKA* II/7, 325, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 34.

<sup>19</sup> *BKA* II/7, 325, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 35.

<sup>20</sup> Si veda in proposito lo specifico studio di Gail K. Hart, *Anmut's Gender: The «Marionettentheater» and Kleist's Revision of «Anmut und Würde»*, in: «Woman in German» 10 (1994), 83-95.

mondo dei contrasti risolti, dove è possibile poetare l'idillio) è stato elaborato soltanto per fini poetologici (per così dire come modello euristico) per poter dire l'ultima parola sulla *Querelle des anciens et des modernes*. Incontestabile è il fatto che Schiller abbia risolto il problema – per sé, come teorico dell'estetica (scienza e filosofia della storia a lui qui non interessavano). Kleist però non ci sta, perché il modello ha valore solo se ciò che è compiutamente bello può essere effettivamente realizzato e tramandato.

Ma cosa vorrebbe dire questo? Omero e Sofocle (per tacere di poeti non europei) non avevano forse alcuna coscienza che provocava disordini «nella grazia naturale dell'uomo»? Non erano anche loro uomini venuti «dopo il peccato originale» come Milton, e Klopstock, Diderot e Schiller? Per gli interlocutori immaginari che Kleist invita alla discussione intorno a questo problema, quindi anche per i lettori, vi sono di norma soltanto due “mondi” (“esattamente” come per Schiller, come soprattutto per Kant, come per la maggior parte di coloro che vivono in un determinato mondo in una determinata storia): vi sono dunque un Al-di-qua e un Al-di-là. Questo significa: che gli antichi appartengono alla storia dell'umanità esattamente come coloro che sono venuti prima e dopo di loro; essi rappresentano la loro epoca, come ciascuno rappresenta la propria. Le loro produzioni artistiche conservano le tracce della loro coscienza, della loro umanità che si pone in contrasto con l'arte. Essi dunque non sono natura, come sosteneva Schiller, ma la cercano, come ogni artista in ogni tempo. Essi sono appunto – secondo la terminologia schilleriana – sentimentali.

La differenza fra antico e moderno non può essere fondamentale-estetica, ma solo storica (dunque politica o sociale). Questo è inteso in modo molto pragmatico. Lo stesso Signor C., le cui capacità speculative non sono sufficienti a risolvere i problemi che lui si pone, sa ciò che non si può confutare. Alla fine egli azzarda un bilancio che non indica né che lui si è fatto un'idea più precisa, né che il suo ragionamento sia del tutto arbitrario; egli asserisce cioè che «la conoscenza deve passare, per così dire, attraverso un infinito perché la grazia si presenti di nuovo» (daß «die Erkenntniß gleichsam durch ein Unendliches» gegangen sein müsse, damit sich «die Grazie wieder ein[finde]») <sup>21</sup>. Poiché appunto a questa sentenza (e alla successiva riflessione dell'interlocutore) è legato il momento positivo dell'attesa, il termine “infinito” qui non può essere inteso soltanto come ciò che non avrà mai fine, ma anche come ciò che conclude la storia; e significa quindi giungere all'ingresso posteriore del Paradiso. Se questo do-

<sup>21</sup> BKA II/7, 330, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 3), 34.

vesse avvenire, si avrà allora un nuovo tipo di conoscenza, quella cioè raggiunta con il passaggio dell'essere umano, perseguitato dalla coscienza, a Dio (come si era già prefigurato anche Schiller quando progettò l'idillio «Ercole in Paradiso»).

La conoscenza che sta alla fine della storia (chiaramente presentata come umanamente possibile) corrisponde a quella che stava all'inizio della storia: entrambe sono frutto dello stesso albero. *Similia similibus curantur* recita la regola della scienza omeopatica. Ma 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 aver mangiato dell'albero una seconda volta. Ma anche questa "svista" si integra perfettamente nella struttura (o tessitura) A=non A del teatro di marionette; essa non è tuttavia da imputare a colui che parla perché – almeno in questo caso – le sue opinioni sono quelle dell'autore.

Per non trascurare nulla di importante riguardo al contenuto di questo discorso ci sarebbe inoltre qualcosa da dire anche sugli aneddoti del giovane che si toglie «la scheggia» – non la «spina» – e dell'orso. Si tratta in entrambi i casi di esempi che servono ad illustrare le tesi fondamentali già enunciate. In entrambi i casi si tratta di esempi di coscienza che provoca sconcerto: né la storia del giovane, narrata dal relatore, né quella sulla superiorità dell'orso, narrata dal ballerino, sono così chiare da consentire al lettore la formulazione di un giudizio sicuro.

Che il giovane – il quale prendendo coscienza di sé e scorgendo la propria grazia naturale perde così la sua innocenza e non riesce più a mostrarsi come prima – rappresenti un *analogon* rispetto al mito del peccato originale, è facile intuirlo, anche se può meravigliare il fatto che il giovane abbia conservato la sua innocenza fino al sedicesimo anno di età e solo allora, turbato dalla conoscenza, venga privato della possibilità di mostrare la propria bellezza. Il bel giovane non è un artista; egli è "soggetto" bello che cessa di essere tale quando per mezzo della propria coscienza – ovvero per mezzo di sé – diviene un "oggetto" bello. La procedura dell'imitazione artistica è destinata a fallire. Una piccola incongruenza riguardo a questa storia sta nell'assunto che il giovane sia circondato di «una grazia meravigliosa» (*eine wunderbare Anmuth*)<sup>22</sup>, quando poco prima era stato detto (tuttavia dal Signor C.)

---

<sup>22</sup> BKA II/7, 326, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 35.

daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin [in seiner Anmut] auch nur zu erreichen<sup>23</sup>

che per l'uomo è addirittura impossibile arrivare, in questo campo [cioè nella grazia], al pari del fantoccio.

Una incongruenza ancora più grande consiste nel dare per scontato che il «giovane che si toglie la scheggia» (scultura greca di bronzo del I secolo a.C. conosciuta come “cavaspino”, che Napoleone nel 1797 fece portare come bottino di guerra da Roma a Parigi, dove sino al 1815 rimase esposta al Louvre) sia un'opera d'arte di compiuta bellezza – realizzata dopo il peccato originale. Ma non si era detto che nella storia del mondo solo i fenomeni naturali potevano essere belli? Dunque si deve dire che il relatore non è un esperto d'arte (quantomeno egli con l'arte ha meno affinità che il ballerino) e che a lui non interessano i problemi estetici, ma i problemi morali: come cioè l'uomo, anche fuori dal Paradiso, possa essere traviato e perdere la sua innocenza per mezzo dei suoi simili.

[...] ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister!<sup>24</sup>

[...] io risi e ribattei che certo vedeva fantasmi!

In ogni caso questo racconto del giovane che viene privato della sua innocenza non ha più molto a che vedere con la natura delle marionette.

Alla fine il Signor C. con l'aneddoto dell'orso si riallaccia all'inizio del discorso. L'orso, grazie alla sua naturalezza ed al fatto che non si lascia distrarre nel combattimento, è invincibile;

wie der erste Fechter der Welt,<sup>25</sup>

come il migliore schermitore del mondo,

esso è infinitamente più forte del suo avversario che invece riflette. Una piccola incongruenza è data dal fatto che l'esempio fornito non concorda con le esperienze tratte dalla storia. Ma l'incongruenza più grande è che l'assenza della riflessione non è solamente la condizione che rende possibile la grazia (grazia, bellezza), ma sembra trovarsi con questa in un rapporto di causalità, quando ad esempio (come in questo caso), l'essere privo di consapevolezza (sia orso, elefante o asino) viene costretto ad affermarsi con movimenti naturali (perciò belli).

<sup>23</sup> BKA II/7, 325, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 34.

<sup>24</sup> BKA II/7, 326, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 35.

<sup>25</sup> BKA II/7, 330, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 36.

*Summa summarum*: principio fondamentale della bellezza rimane – come sempre – quello della natura (naturalezza) che non può essere sostituito da alcuna arte (artificiosità/affettazione). E l'obbligo proprio dell'uomo rimane quello di cercare la natura attraverso la produzione artistica; ma la natura non poté e non può essere raggiunta, né dagli antichi né dai moderni. Questo sarà

das letzte Capitel von der Geschichte der Welt<sup>26</sup>

l'ultimo capitolo della storia del mondo;

non importa se la porta del Paradiso è aperta o chiusa. Al più tardi si chiarisce dunque qui ciò che Kleist già sapeva: che cioè la *Querelle* era una questione di lana caprina, erroneamente risolta da Schiller, il quale invece l'aveva presa sul serio.

---

<sup>26</sup> BKA II/7, 331, Kleist, *Sul teatro di marionette* (n. 2), 37.





Federica La Manna

*La danza della marionetta*  
*«Sul teatro di marionette» di Heinrich von Kleist*

Il 5 novembre 1810 sulle pagine dei «Berliner Abendblätter» fu riportata la notizia della scomparsa del coreografo Noverre:

Der berühmte Balletmeister Noverre ist zu St. Germain en Laye 82 Jahre alt gestorben.<sup>1</sup>

Con la morte di Noverre si era concluso un periodo di fondamentale importanza nella storia della danza. Noverre, infatti, nel corso della sua attività di ballerino e coreografo e soprattutto attraverso la sua opera di teorico, espresse, nelle «Lettres sur la Danse et sur les Ballets» del 1760, la nuova concezione della danza e le nuove idee per sottrarre il mondo coreico ai virtuosismi eccentrici, ai paludamenti troppo ingombranti, e per far assurgere la danza a vera e propria arte, inserita in un contesto poetico e nutrita di nuova linfa. In quello che può essere definito il manifesto del nuovo balletto, Noverre si sforzò di chiarire quali fossero i presupposti della nuova arte, che non doveva più essere solo mera esibizione di virtuosismo tecnico, doveva invece suscitare emozioni nello spettatore attraverso il movimento, la gestualità e l'espressività.

A questa nuova tendenza fecero eco, negli stessi anni, molte voci, attente allo sviluppo e ai nuovi impulsi del teatro a loro contemporaneo, fra cui anche Rousseau che alla voce “ballet” per il «Dictionnaire de Musique» del 1768 afferma:

Les meilleurs Danseurs ne savent vous dire autre chose sinon qu'ils dansent bien, Cette Ordonnance peu théâtrale suffit pour un Bal où

---

<sup>1</sup> H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner*] *Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988 ss.) [= *BKA*], Bd. II/7, *Berliner Abendblätter* 1 (1997), 160.

chaque Acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, et où l'intérêt que le Spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; [...] En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle même, et tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique.<sup>2</sup>

L'esigenza di far acquisire un più alto valore artistico alla danza assunse, in quel preciso momento storico, preminenza assoluta. Il balletto doveva essere annoverato a pieno diritto fra le arti e per giungere a tal risultato doveva necessariamente appoggiarsi ad altre, alla poesia e soprattutto alla pittura. In linea teorica vennero banditi i virtuosismi per dare maggior spazio all'interpretazione: l'attenzione si concentrò sulla mimica, sulla gestualità, sull'espressione del viso, sulle posture del corpo, su ausili che dovevano contribuire a dare maggior contenuto al balletto e a far vivere dei quadri in movimento.

La danza deve essere una imitazione che per via de' movimenti musicali del corpo si fa delle qualità e degli affetti dell'animo; ella ha da parlare continuamente agli occhi, ha da dipingere col gesto: e un ballo ha da avere anch'esso la sua esposizione, il suo nodo, il suo discioglimento; ha da essere un compendio sugosissimo di un'azione.<sup>3</sup>

Accanto agli sforzi dei teorici della danza e del nuovo *ballet en action* sulla linea di Noverre, apparve particolarmente vivace un'altra tendenza, quella tecnico-virtuosistica dei ballerini di mestiere. Questa corrente, che viaggiava parallela e talvolta intersecava l'altra, raggiunse vertici fino ad allora impensabili con personaggi quali Marie Anne de Cupis de Camargo, con Louise Madelaine Lamy e con la tradizione dei grandi ballerini italiani quali ad esempio Gaetano Vestris, soprannominato "le dieu de la danse", e suo figlio Augusto. Alcuni di questi danzatori condussero uno studio attento e mirato sulle possibilità di miglioramento del movimento, che acquistava sempre più in leggerezza e in atleticità.

Queste due linee, quella teorico-estetica, che tendeva a una maggiore espressività del corpo e dell'interpretazione, e quella tecnico-virtuosistica, volta ad affinare le possibilità del corpo considerato uno strumento, coesistevano indipendentemente, ma la seconda dovette subire nel corso degli ultimi decenni del XVIII secolo un processo che si potrebbe definire di

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, (Paris 1768), 38ss.

<sup>3</sup> Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1762), in *Opere*, I (Milano 1823, III), 259.

rimozione, determinato dalla forte predominanza della linea di Noverre. Nella produzione teorico-letteraria di questo periodo è infatti molto difficile reperire materiale che si occupi direttamente dell'utilizzo tecnico del corpo, mentre, come già osservato, la produzione relativa all'espressività della danza è estremamente ampia. Si dovrà attendere fino al 1820, quando con il «*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*» di Carlo Blasis verrà suggellato un inizio della produzione letteraria coreica volta alla didattica della danza e all'attenzione verso il corpo, in uno sforzo atto a celebrare sia le qualità tecniche del ballerino, sia l'inquadramento espressivo e gestuale inserito nel contesto teatrale. A partire da quel momento la danza assurse a rigida disciplina che necessitava di uno sforzo notevole e costante volto ad accordare il corpo.

L'art de la danse a été porté par Douberval, Gardel, Vestris, et quel-qu'autre grand artiste, à un si haut degré de perfection, qu'elle a dû surprendre Noverre lui-même. Les artistes du siècle passé sont inférieurs à ceux des dernières années de la même époque, et à tous ceux du commencement de celui-ci. On ne peut s'empêcher d'admirer la rapidité des progrès qu'a fait l'art moderne.<sup>4</sup>

Il corpo è strumento da migliorare, piegare, forgiare<sup>5</sup> e deve perciò sottostare a una disciplina faticosa e pesante; il ballerino deve mostrare leggerezza senza sforzo, elevazione senza fatica, deve insomma fare del proprio corpo una macchina.

Soyez vigoureux, mais sans roideur; que votre entrechat soit croisé, et passé avec franchise et netteté. Travaillez pour acquérir une élévation facile; c'est une belle qualité chez le danseur, et qui lui est nécessaire pour l'exécution des temps de force et de vigueur.<sup>6</sup>

In questo senso, la marionetta diventa simbolo positivo dell'utilizzo del corpo, diventa la massima espressione di leggerezza, levità e capacità tecnica.

Nel breve ed enigmatico saggio di Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* (Sul teatro di marionette), apparso dal 12 al 15 dicembre

---

<sup>4</sup> Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, (Milano 1820), cap. VII, 79-80.

<sup>5</sup> A volte il corpo è addirittura curato attraverso la danza, come dimostra il trattato di Pasquali, che porta in rassegna una serie di malattie nelle quali la danza è rimedio. Cfr. Samuele Pasquali, *Della Danza. Progetto in medicina* (Napoli 1750).

<sup>6</sup> Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, (nota 4), 1, 27.

1810 sulle pagine dei «Berliner Abendblätter»<sup>7</sup>, che affianca affermazioni di lineare comprensione a simboli e definizioni paradossali, il narratore si pone quale interlocutore di un danzatore dell'Opera, il ballerino C., che sta assistendo a una rappresentazione di marionette. Il saggio è un gioiello di enigmaticità perché inserisce accanto a simboli e personaggi che sviluppano un percorso coerente, come ad esempio la figura del Cavaspino, immagini che hanno unicamente un valore paradossale, come l'ipotetico ballerino dalle gambe artificiali<sup>8</sup>.

La marionetta, elevata qui al massimo grado di leggerezza ed equilibrio, si scontra però con una tradizione figurativa e simbolica che la lega al determinismo e al fatalismo.

Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen;  
nichts, nichts wir selbst!<sup>9</sup>

Questa è la ben nota immagine büchneriana che lega il fantoccio o la marionetta al determinismo storico, rendendola oggetto inerme nelle mani del fato. Ma nelle stesse lettere di Kleist echeggia un'immagine molto simile:

Ja, es ist mir so unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, u. ich fühle, an der Sicherheit, mit welcher ich die Gegenwart benutze, an der Ruhe, mit welcher ich in die Zukunft blicke, so innig, welch' ein unschätzbare Glück mir mein Lebensplan gewährt, u. der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsichern Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Draht des Schicksaals – dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich, und würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerther wäre.<sup>10</sup>

Eppure la marionetta, nel breve scritto di Kleist sui «Berliner Abendblätter», viene presa a prestito per dare vita a un concetto assolutamente antitetico, quello della leggerezza e dell'armonia della danza. Il ballerino infatti la prende ad esempio delle possibilità di miglioramento del corpo umano:

Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Ver-

<sup>7</sup> Cfr. *BKA* II/7, 317-319, 321-323, 325-327 e 329-331.

<sup>8</sup> Cfr. nota 20.

<sup>9</sup> Georg Büchner, *Dantons Tod*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, (Frankfurt a/M, 1992, II), I 49.

<sup>10</sup> Kleist ad Ulrike von Kleist, maggio 1799, in *BKA* IV/1, *Briefe* 1 (1996), 62.

gnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne.<sup>11</sup>

I due coprotagonisti si incontrano in una piazza; ed è la piazza il luogo tradizionalmente deputato agli spettacoli di marionette che, durante tutto il XVIII secolo, conobbero un momento di eccezionale fortuna. Le marionette, come ebbe a dire il cardinale De Noris nel 1684, costavano meno degli attori e davano molti meno problemi. Mentre i burattini erano un prodotto essenzialmente popolare, volto all'intrattenimento delle classi meno abbienti, le marionette furono nel '700 un vero e proprio passatempo per la nobiltà<sup>12</sup>, e per questi fantocci, che rappresentano il gusto del tempo per la creazione meccanica e architettonica, vennero adottate sia opere già elaborate per attori in carne ed ossa, sia create appositamente, come ad esempio lo «Starnuto d'Ercole» di Pier Jacopo Martelli del 1723:

Bambocciata è una parola che non si legge nel vocabolario, ma che appresso li Dipintori è in Commercio, e a maraviglia la natura di queste Favole esprime. Vi ha dunque di certi Bambocci di legno congegnati in guisa torcentesi, e divincolantesi così, che gesteggiano, qual volta, o superiormente da fili o inferiormente da molle van maneggiati, passeggiando un piccolo Palco di varie, e volubili Scene abbellito, e questa si è un'invenzione de' nostr'ingegni italiani.<sup>13</sup>

Le marionette, mosse superiormente da fili, hanno la possibilità di torcersi e divincolarsi ed è grazie a queste possibilità meccaniche che possono sostituire gli esseri umani sul palco.

Er fragte mich, ob ich nicht, in der That, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr gratiös gefunden hätte.<sup>14</sup>

Il movimento della marionetta ha assunto una tale grazia e perfezione da diventare umano, i suoi movimenti sono così precisi da ricordare quelli dell'uomo. A questa umanizzazione dell'oggetto inanimato avevano anche contribuito alcune invenzioni in campo meccanico, come ad esempio gli automi di Vaucanson, inventore che, dal 1735 al 1750, aveva messo a punto dei marchingegni in grado di riprodurre, attraverso un meccanismo

---

<sup>11</sup> BKA II/7, 317.

<sup>12</sup> Come testimoniato dal *Wilhelm Meister*, soprattutto nella *Theatralische Sendung*.

<sup>13</sup> Pier Jacopo Martelli, *Lo starnuto d'Ercole in Opere* (Bologna, 1723-1735, VII), V, 249.

<sup>14</sup> BKA II/7, 317.

allora molto sofisticato, alcuni movimenti sino ad allora propri solo del corpo umano.

L'automa, l'*homo artifex*, assurse in tal modo ad emblema di un'era che vedeva nel fantoccio meccanico la riproduzione dell'essere umano e che quindi, a sua volta, considerava l'uomo una sofisticatissima macchina.

Je me ne trompe point, le corps humain est un horloge, mais immense, et construite avec tant d'artifice et d'habilité, qui se la roue qui sert à marquer les secondes vient à s'arrêter, celle des minutes tourne et va toujours son train.<sup>15</sup>

Il meccanismo della marionetta è quanto di più vicino alla perfezione esista perché, pur riproducendo movimenti umani, li realizza a un tal grado di purezza da render il fantoccio addirittura superiore alla macchina umana. Il concetto meccanico della danza, secondo quella tendenza parallela al *ballet en action* di Noverre, arriva infatti a considerare il corpo umano come una macchina da mettere a punto. Il «Marionettentheater» di Kleist pare inserirsi perciò in questa tradizione che considerava il meccanismo della marionetta un simbolo di perfezione. Quanto più il corpo si avvicina alla macchina, tanto più ne acquisterà in abilità e destrezza.

La Danza ha de' gradi di sensibilità più vicini alla Musica della Pittura, perché, come s'è detto parlando di questa, nel vedere i Danzatori si fa de' tremiti nelle parti, corrispondenti a quelli che si vedono brillare nel Danzatore medesimo; onde nella Danza, come nella Musica, v'è qualcosa di machinale e che sveglia le passioni indipendentemente dall'idea.<sup>16</sup>

La danza, espressione massima di grazia ed agilità, è perfetta se il ballerino o la ballerina producono il movimento in maniera automatica, comunicando destrezza e grazia senza sforzo. Se il movimento è adeguatamente realizzato ed è elegante, il danzatore ricorderà un orologio che funziona involontariamente. Si confronti ad esempio questo discorso con la descrizione che Wilhelm Meister fa della danza di Mignon:

[S]ie verband sich die Augen, gab das Zeichen und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezoogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an, indem sie Takt und Melodie mit dem Schläge der Kastagnetten begleitete.

<sup>15</sup> Julien Offroy de La Mettrie, *L'homme-machine*, (Paris 1981), 143.

<sup>16</sup> Antonio Conti, *Trattato dell'imitazione*, in *Prose e Poesie*, (Venezia 1739-1756, II), II, 122.

Behende, leicht, rasch, genau führte sie den Tanz. [...] Unaufhaltsam wie ein Uhrwerk lief sie ihren Weg, und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne anfangenden und losrauschenden Tanz bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß.<sup>17</sup>

L'attenzione alle nuove capacità fisiche dell'essere umano presuppone però l'osservazione e la contemplazione del corpo nella sua complessità e nella sua bellezza. Il corpo diventa oggetto di studio – «[dein Körper] könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen»<sup>18</sup> dice Kleist nelle Lettere all'amico Pfuel, esaltandone la bellezza – che deve essere osservato e analizzato in tutte le sue parti. Proseguendo e forzando la tradizione di Winckelmann, il corpo è contemplato, è sezionato e tuttavia mantiene intatta la sua unicità e armonia. Wilhelm Meister, nei *Wanderjahre*, scopre quanto un corpo senza veli sia di infinita bellezza perché di infinita precisione: «[D]er Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch»<sup>19</sup>.

Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben? [...] Es thut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmuth, die jedes denkende Gemüth in Erstaunen setzen.<sup>20</sup>

Lo scultore che nel *Wilhelm Meisters Wanderjahre* costruiva parti del corpo umano in cera, atte a servire da oggetto di studio, diventa qui il costruttore di arti meccanici da sostituire a quelli reali. I movimenti sono limitati perché, paradossalmente, la perfezione è raggiunta solo laddove sia intervenuto l'arto meccanico, mentre la parte che sovrintende al movimento, essendo umana, risulta ancora imperfetta. La nuova gamba non imita l'arto biologico, ma possiede nuove funzioni e capacità specifiche. Nella tensione a un costante miglioramento delle potenzialità fisiche dell'uomo, l'applicazione di elementi meccanici diventa il mezzo per superare

<sup>17</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in id., *Werke*, (Hamburg 1950, XIV) [= HA], vol. 7. *Romane und Novellen* II, 115 ss.

<sup>18</sup> Kleist ad Ernst von Pfuel il 7 gennaio 1805, a cura di H. Sembdner, München, 1961, vol. 1, *Sämtliche Werke und Briefe*, 749.

<sup>19</sup> HA 8, *Romane und Novellen* III, 329.

<sup>20</sup> BKA II/7, 321.

le capacità umane, per oltrepassare quelle barriere naturali e fisiche che non potrebbero altrimenti essere valicate.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunct; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zuthun, auf eine mechanische Weise von selbst.<sup>21</sup>

La marionetta che esegue il movimento reagisce solo a una sollecitazione meccanica, di conseguenza il passo eseguito risulta perfetto, in quanto non è contaminato da alcun altro movimento involontario. Il movimento eseguito non potrà di conseguenza incontrare impedimenti di alcun genere: non sarà la forza di gravità, non sarà la paura nell'esecuzione e non sarà neppure la riflessione sul movimento in atto. Il ballerino può solo avvicinarsi a un tal grado di perfezione, dimenticando di essere umano e abbandonando il processo di riflessione. Egli deve muoversi leggero e sicuro e non lasciar mai trapelare dal suo volto e dal suo atteggiamento del corpo lo sforzo fisico. Per raggiungere questi risultati e per contrastare le sue caratteristiche umane necessita di un esercizio costante.

L'art chez eux a suppléé à la nature, parce qu'ils ont eu le bonheur de rencontrer d'excellent maîtres, qui leur ont démontré que lorsqu'on abandonne les reins, il est impossible de se soutenir dans une ligne droite et perpendiculaire; que l'on se dessine de mauvais goût, que la vacillation et l'instabilité de cette partie s'opposent à l'aplomb et à la fermeté.<sup>22</sup>

La marionetta è sintesi di perfezione perché non conosce altro moto che quello che viene trasferito in lei dal burattinaio.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnißvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der \*Weg der Seele des Tänzers\*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunct der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, \*tanzt\*.<sup>23</sup>

Questo qualcosa di molto misterioso è quell'impulso al movimento che viene trasferito al fantoccio; la marionetta sarà quindi in grado di eseguire movimenti assolutamente perfetti perché il burattinaio trasfonderà in lei la

<sup>21</sup> Ibid., 318.

<sup>22</sup> Blais, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, (nota 4), cap. III, 52.

<sup>23</sup> BKA II/7, 319.



propria spiritualità, utilizzando il baricentro meccanico che è unico e incontaminato. La marionetta ideale sarebbe quindi un automa dalle caratteristiche meccaniche sofisticatissime, all'interno del quale agirebbe "la via dell'anima del danzatore", trasferendo la "vis motrix", atta a compiere il movimento con un altissimo grado di perfezione.

Gli arti meccanici, che sostituiscono quelli biologici negli infelici, a cui si era già accennato, compiono, seguendo il suo discorso, movimenti più aggraziati e leggeri perché l'impulso dato a un arto artificiale risulta formalmente più pulito in quanto non contaminato da alcuna tensione nella parte.

Der Vortheil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nähmlich dieser, daß sie sich niemals \*zierte.\* – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunct der Bewegung.<sup>24</sup>

La marionetta costruita secondo le esigenze della danza, otterrebbe il massimo di armonia, mobilità e leggerezza perché tecnicamente perfetta. Essa non potrebbe mai essere contaminata dall'affettazione. Nel movimento la tensione dovrebbe essere presente solo laddove si trovi il baricentro, secondo una linea ideale di gravità. Le altre parti del corpo dovrebbero rimanere in uno stato di rilassamento, come ad esempio le mani di un ballerino non devono mai mostrare la tensione ma essere il più possibile rilassate. Quella definita da Kleist come affettazione altro non è che un insieme di elementi di disturbo che creano uno squilibrio nella postura del ballerino e impediscono una totale rilassatezza delle parti, che non dovrebbero essere condizionate affatto dalla "vis motrix". Questa situazione di squilibrio sia nel baricentro, sia nella distribuzione di energie può causare errori umani come quelli considerati dal ballerino C.

Sehen Sie die P ... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F ... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid., 322.

<sup>25</sup> Ibid., 322.

Il giovane F. nel porgere il pomo a Venere mostra uno squilibrio dinamico e una tensione troppo evidente nel gomito. La postura assunta non potrà ovviamente che essere il risultato di una scorretta distribuzione delle energie e implicherà di conseguenza un'errata sistemazione dei centri di gravità.

L'affettazione, che è il risultato della perdita del Paradiso, 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. Lo stesso pensiero fu affrontato da Kleist in uno scritto apparso pochi giorni prima di «Über das Marionettentheater» sui «Berliner Abendblätter»<sup>26</sup>.

Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher \*nach,\* als \*vor\* der That. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nöthige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken. [...] Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, und welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen.<sup>27</sup>

La riflessione è quindi il maggior responsabile dell'alterazione del movimento e della modificazione di ogni azione umana.

Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand!<sup>28</sup>

La riflessione si situa fra l'impulso dato dall'anima o "vis motrix" e il movimento stesso, è l'elemento di disturbo che s'incunea nella realizzazione del gesto<sup>29</sup>. L'intromissione della riflessione ha reso l'uomo cosciente di sé, lo ha reso infelice e non gli ha neppure permesso di mante-

<sup>26</sup> *Von der Überlegung. (Eine Paradoxe)*, apparso nel numero 59 del 7 dicembre 1810 (BKA II/7, 301 ss.).

<sup>27</sup> BKA II/7, 301.

<sup>28</sup> Kleist a Rühle von Lilienstern il 31 agosto 1806, in *Sämtliche Werke und Briefe*, 769.

<sup>29</sup> «Rien n'est plus contraire à la nature que la méditation habituelle, ou l'état du savant. L'homme est né pour agir. Sa santé tient au mouvement» (Denis Diderot, *Eléments de physiologie*, a cura di J. Mayer [Paris 1964], 300).

nere delle peculiarità rispetto agli altri esseri viventi. Nella catena indicata – Uomo, Marionetta, Dio – l'uomo è all'ultimo posto proprio perché la facoltà di pensiero, del pensarsi e del riflettere – «[La réflexion] c'est le poison de la vie» disse La Mettrie nel suo «Anti-Seneque»<sup>30</sup> – gli ha precluso l'accesso diretto fra anima e corpo, che rimane costantemente mediato.

Anche in rapporto agli animali l'uomo, dal punto di vista istintuale, appare penalizzato, carente rispetto a loro perché non ha potuto o non è stato in grado di conservare alcuna peculiarità.

Quel est l'animal qui mourrait de faim au milieu d'une rivière de lait?  
L'homme seul. [...]  
Mettez-le encore avec un animal sur le bord d'un précipice: lui seul y  
tombera; il se noie, où l'autre se sauve à la nage<sup>31</sup>.

Le imperfezioni dell'essere umano sono quindi ravvisabili a più livelli: a livello della grazia e dell'equilibrio e a livello dell'istinto. In entrambi i casi l'intervento della riflessione e della coscienza appare l'elemento che disturba e impedisce il raggiungimento della compiuta realizzazione. L'orso, nel momento in cui para i colpi, non utilizza minimamente la riflessione, perché non la possiede, di conseguenza l'impulso scorre direttamente dal cervello all'arto, senza mediazioni e senza intoppi. Nell'uomo questo stato di grazia è negato perché la coscienza, il riflettere sulla propria esistenza, gli impedisce un passaggio così immediato. Una via d'uscita può essere quella indicata nello scritto «Von der Überlegung», dove, come unica soluzione, è consigliato il differimento della riflessione, il cercare di agire *come se* la ragione non esistesse, agire quindi secondo istinto, muoversi in uno stato sonnambolico, come nel *Prinz von Homburg*, cercando di scollegare il raziocinio, lasciando da parte la riflessione e agendo *come se* si fosse solo sotto lo stimolo dell'istinto. Ma questo processo rimane ipotetico, perché in pratica l'operazione di scollegamento della ragione, l'agire come se si fosse animali istintivi, presuppone un percorso ancora più tortuoso che la ragione deve compiere. L'uomo risulta perciò a metà strada fra l'essere materia bruta e puro spirito, non essendo completamente né una né l'altro ma possedendo entrambi.

La marionetta, che ha in sé le peculiarità della perfezione, non possiede la parte spirituale, la “via dell'anima del danzatore”, che può essere però in

<sup>30</sup> *Anti-Seneque ou Discours sur le bonheur*, cit. da Julien Offroy de La Mettrie, *Œuvres philosophiques* (Paris 1987, II), II, 243.

<sup>31</sup> La Mettrie, *L'homme-machine*, (nota 15), 118 ss.

lei indotta. L'esistenza umana, invece, possedendo entrambe, è perciò un continuo oscillare fra uno stato puramente materiale e istintuale, nel quale si tenta di disgiungere la parte raziocinante ed essere più simili per istinto agli animali, come negli stati ipnotici, e una via spirituale, che cerca di annichilire la carne.

In *Penthesilea* compaiono entrambe le direzioni. Tutto il dramma è percorso da una rete di simboli che indicano le direzioni alto e basso, discesa e caduta, passione e spirito e che culminano nell'uccisione di Achille in uno stato semi-ipnotico. Alla fine Penthesilea dirà: «Ganz reif zum Tod' o Diana, fühl' ich mich!»<sup>32</sup> e sceglierà la strada che la porta verso l'alto, in una totale negazione del corpo a favore di una spinta verso l'espiazione e quindi verso la spiritualità pura.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elyptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.<sup>33</sup>

Nella prima parte del saggio viene descritto il movimento della marionetta secondo un piano orizzontale: si parla di linee rette o curve, di passaggi e di movimenti *terre à terre*, intendendo con questo termine quell'insieme di passi, pressoché gli unici fino a gran parte del '700, che si svolgevano senza elevazione. Si parla di un movimento da un punto A a un punto B, che implica uno spostamento del corpo, del baricentro solo in linea orizzontale. Nell'ambito della danza, è solo nella seconda metà del '700 che emerge la tensione a uno sviluppo in verticale, a un nuovo modo di ballare che si spinge idealmente oltre il limite umano, rappresentato dalla forza di gravità, per saltare, salire ed esaltare le qualità di leggerezza.

Indicativa in tal senso fu l'invenzione di un famoso coreografo francese, Charles-Louis Didelot, considerato il fondatore della scuola di balletto russa. Nel suo capolavoro, «Flore et Zephyre», presentato a Lione nel 1796, egli inserì per la prima volta degli accorgimenti di quello che è stato definito lo "style volant": alle ballerine erano applicati dei fili metallici per mezzo dei quali esse parevano volare. Queste innovazioni sono solo un

<sup>32</sup> Cfr. 2865, in *BKA I/5*, *Penthesilea* (1992), 178.

<sup>33</sup> *BKA II/7*, 318 s.

esempio del nuovo concetto di ballo romantico, tutto volto all'immagine di grazia e leggiadria della ballerina.

Soyez léger le plus que vous pourrez; le spectateur veut trouver dans un danseur quelque chose d'aérien.<sup>34</sup>

Si dovranno attendere gli anni '30 del XIX secolo per vedere gli esiti delle realizzazioni tecniche del balletto romantico con l'introduzione del maggior elemento in grado di comunicare leggerezza e levità: il balletto sulle punte di Maria Taglioni. La danza sulle punte introdurrà, accanto a un mutamento in senso aereo della tecnica, un elemento di notevole evidenza scenica. La ballerina sulle punte sembra infatti solo sfiorare il terreno e la porzione di spazio toccata con le estremità si riduce al minimo. La danza acquista quindi in levità, in leggerezza e in grazia e la ballerina asurge a simbolo di ciò che di più etereo esista, dell'armonia e della *Sehnsucht* verso l'infinito.

Parola chiave è *élévation*, termine che indica sia una nuova tecnica coreica basata su un'esecuzione aerea, in linea verticale o comunque sollevata dal terreno, sia un nuovo concetto che mira a un superamento ideale del limite terreno dato dalla gravità, dal peso, nel tentativo di liberarsi dai vincoli terreni che si trovano identificati nella spinta centripeta verso il terreno.

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vortheil, daß sie \*antigrav\* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt.<sup>35</sup>

La seconda qualità fondamentale, che rende le marionette superiori all'essere umano e consente loro la vittoria sulla forza di gravità, è il fatto che siano "antigrav", che non conoscano quindi quella particolare forza fisica che sospinge verso terra; al contrario, la forza che maggiormente influenza il loro movimento è quella contraria, quella che le solleva in aria. L'uomo è invece costantemente incatenato al terreno e per contrastare questa legge fisica deve adoperare tutta la sua forza, la sua astuzia e cercare di librarsi più in alto possibile, pur dovendo poi constatare di dover rimanere legato alla propria condizione, dal momento che la propria capacità

---

<sup>34</sup> Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, (nota 4), cap. I, 27.

<sup>35</sup> *BKA* II/7, 323.

di riflettere ha agito nella stessa direzione della forza di gravità, contrastando e inibendo il movimento ascensionale.

Ma mentre il confine della marionetta è la terra, confine dell'uomo è il cielo, quindi mentre esteriormente la forza lo trascinerà verso il basso, la spinta interiore convergerà tutte le energie in un movimento ascendente, al fine di recuperare la parte aerea che è in lui.

Il medesimo concetto venne affrontato alcuni anni prima da Christian Gottfried Körner sulle pagine del «Phöbus»:

Das freie Spiel des lebenden Wesens in seiner Welt wird durch den Sieg der Form über die Masse in der Bewegung bezeichnet. Die Gestalt schwebt im Raume ohne Anstrengung und ohne Widerstand. Sie wird nicht durch Schwere an den Boden gefesselt; sie haftet an ihm aus Neigung. Jede Muskel behält ihre eigne Reizbarkeit und Elasticität, aber alle stehen unter der milden Herrschaft einer innern Kraft, der sie freiwillig zu gehorchen scheinen.<sup>36</sup>

E lo stesso concetto era apparso sulle «Horen»:

In dem freien Schweben des Körpers, ohne vom Druck der Schwere beschränkt zu werden, fühlt auch der Geist sich gleichsam seiner Bande entledigt. Die irdische Masse, die ihn stets an die Abhängigkeit von der Außenwelt erinnerte, scheint sich zu veredeln und es erweitern sich die Grenzen seines Daseyns.<sup>37</sup>

La «innere Kraft» indicata da Körner altro non è che l'aspirazione umana a un grado superiore, la tensione verso qualcosa che è parzialmente nell'essere umano ma che ha bisogno di essere recuperato. Nel «Marionettentheater» l'uomo si dibatte fra i due poli dell'essere e deve lottare per conquistarne pienamente almeno uno. L'uomo si sente legato e vorrebbe sciogliere questi vincoli che lo incatenano al terreno e liberarsi della propria condizione umana e terrena.

o wie schmerzhaft ist es, in dem Äußern ganz stark u. frei zu sein, indessen man im Innern ganz schwach ist, wie ein Kind, ganz gelähmt, als wären uns alle Glieder gebunden.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Christian Gottfried Körner, *Über die Bedeutung des Tanzes*, in: «Phöbus. Ein Journal für die Kunst», Erstes Stück, Januar 1808, (Stuttgart 1961), 34.

<sup>37</sup> Christian Gottfried Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in: «Die Horen», 1795, Fünftes Stück, (Stuttgart 1959), 102.

<sup>38</sup> Kleist a Ulrike von Kleist il 5 febbraio 1801, in *BKA IV/1*, 490.

È come se due forze opposte si agitassero in lui, una materiale, che lo sospinge verso il basso e una che è il «moralisches Bedürfnis» (bisogno morale)<sup>39</sup>, che è lo stesso impulso romantico all'elevazione, una tensione verso qualcosa che è da conquistare o da recuperare.

---

<sup>39</sup> Kleist a Wilhelmine von Zenge il 15 agosto 1801, in *BKA IV/2* [Sembdner, 682].





Elmar Locher

*Scritti simulati. Differenza e traccia  
Note sul substrato materiale in Kleist\**

*I. Il sublime o Kleist con Kant e ...*

Dal «Beben der Darstellung»<sup>1</sup> di Hamacher il rapporto Kant-Kleist, fino a questo momento considerato più da un punto di vista generale, si ascrive in una svolta pregnante verso il sublime, per la quale risulta imprescindibile una relazione con Kleist. Hamacher ha chiarito il fatto che, la questione kantiana del sublime quale problema rappresentativo, prolunga la scossa del tremito nel testo quale vibrazione della rappresentazione. Di fronte all'incommensurabilità della natura nel sublime matematico e nel sublime dinamico, la forza immaginifica fa difetto al momento di creare immagini e deve ricorrere all'ausilio della ragione. L'uomo, da parte sua, esperisce da un lato la sua impotenza, dall'altro, però, prende coscienza di se stesso quale essere razionale che non si piega ad alcuna potenza. La rottura operata dalla natura sembra annientare l'uomo nel suo «essere dolore», quale essere razionale, tuttavia, esso rinasce all'«essere gioia», almeno in Schiller. Nel § 23 della *Critica del Giudizio* Kant, in un passo al quale anche Hegel farà riferimento nella «Symbolik der Erhabenheit» (Simbologia del sublime), annota: «Il veramente sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, bensì riguarda solo idee della ragione, le quali, benché per loro non sia possibile alcuna adeguata rappresentazione, proprio a causa di questa incommensurabilità che le lascia rappresentare a livello sensoriale, vengono attivate e rivivificate»<sup>2</sup>. Tale incommensurabilità

---

\* A Giorgio Cusattelli per il suo Settantesimo.

<sup>1</sup> Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung*, in: David E. Wellbery (a cura di), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists «Das Erdbeben in Chili»* (München 21985), 149-173.

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 77, Immanuel Kant, *Werke in sechs Bänden*, a cura di Wilhelm Weischedel (Darmstadt 1957), vol. 5 [= KU]; citato da Hegel; cfr.

conduce alla vibrazione, ad un «rapidamente mutevole allontanarsi ed avvicinarsi del medesimo oggetto»<sup>3</sup>. Secondo Hamacher ciò produce delle conseguenze per la rappresentazione: Non solo la rappresentazione non ha più una posizione ferma su di un fondamento ad essa estraneo, bensì in essa stessa si apre, secondo la formulazione di Kant, «per così dire una voragine, nella quale essa teme di perdere se stessa»<sup>4</sup>. Nell'analisi kantiana del sublime si tratta quindi non tanto di rappresentazione, per esempio di un terremoto, quanto piuttosto di un terremoto della rappresentazione; rappresentazione che senza di esso non avrebbe modo d'essere. *Das Erdbeben in Chili* di Kleist non rappresenta questo terremoto, senza essere, nel contempo, la scossa della rappresentazione<sup>5</sup>. Questa scossa della rappresentazione si determina in modo particolarmente efficace nell'anaforica accumulazione di "hier" (qui) nella rappresentazione degli effetti, secondo il punto di vista di Jeronimo:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieten Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Thiere mit den Wellen, hier war ein muthiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein Anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel.<sup>6</sup>

Qui ancora una casa crollava e lo cacciava fuori, scagliando le macerie lontano qua e là, in una strada secondaria; qui già la fiamma scaturiva, lampeggiando in nuvole di fumo, da tutti i frontoni, e lo spin-

---

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, a cura di Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel (Frankfurt am Main 1970), vol. 13, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, 467.

<sup>3</sup> Hamacher, *Das Beben der Darstellung* (nota 1), 161.

<sup>4</sup> KU, B 98.

<sup>5</sup> Hamacher, *Das Beben der Darstellung*, (nota 1), 161.

<sup>6</sup> H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: Berliner] *Ausgabe. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke*, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988ss.) [= BKA], Bd. II/3, *Das Erdbeben in Chili* (1993), 12 ss. (tutte le versioni nel testo sono della traduttrice Elena Israela Wegher).

geva spaventosamente dentro un'altra; qui si rotolava, sollevato dalla sua riva, il fiume Mapocho, avvicinandosi a lui e muggiando lo trascinava in una terza. Qui giaceva un mucchio di morti, qui ancora una voce gemeva sotto le macerie, qui la gente gridava dai tetti in fiamme, qui uomini e bestie lottavano contro i flutti, qui un coraggioso salvatore tentava disperatamente di aiutare; qui stava un altro, pallido come la morte e tendeva, senza parole, le mani tremanti verso il cielo.

Se nella prima successione di "hier" (qui) abbiamo ancora il movimento di Jeronimo, che ci consente la visione prospettica di partenza («Origo-Perspektive»), la successione seguente mostra la fine del movimento elevato ad un piano superiore. Tuttavia lo "hier", determinabile solo all'interno di un campo d'indicazione correlato alla voce, che dice "Io" «qui e ora», non solo viene mantenuto, ma subisce altresì un'accelerazione. Con ciò il testo diviene – poiché la voce non può dire contemporaneamente in diversi luoghi qui e ora – moto accelerato, la cui interpretazione, dunque, si lascia ascrivere solo nella vibrazione della rappresentazione, prescindendo dalle coordinate spaziali e dall'asse temporale<sup>7</sup>.

La problematica del sublime e della sua rappresentazione in Kleist si ripresenta, non in ultima istanza e non casualmente, nell'elaborazione del testo di Brentano/Arnim dei «Berliner Abendblätter» riguardo al quadro di Caspar David Friedrich «Mönch am Meer» già nei lavori, usciti anch'essi nel 1990, di Christian Begemann *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der "Wahrnehmung"* e di Bernhard Greiner *Die Wende in der Kunst: Kleist mit Kant*<sup>8</sup> nella continua-

<sup>7</sup> Cfr. a proposito: Josef Simon, *Sprache als Zeichen betrachtet*, in: Jürgen Trabant (a cura di), *Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie* (München 1995), 90-111, qui 96; inoltre Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte* (Torino 1982), 83 s. – Dalla traduzione italiana pubblicata da Garzanti, emerge chiaramente in quale tipo di vortice del testo originale si finisca; la traduzione di Garzanti, infatti, riconduce il moto alla statica, nel momento in cui il traduttore sceglie la deissi "qui" e "là", in quanto modello d'ordine di una Origo-Perspektive priva di movimento, quale istanza conduttrice: «Qui giaceva un mucchio di persone schiacciate, là una voce gemeva ancora sotto le macerie; qui giungevano le urla della gente dai tetti in fiamme, là uomini e animali lottavano contro i flutti; [...]» (Heinrich von Kleist, *I racconti*. Introduzione di Giuliano Baioni [Garzanti 1995], 140).

<sup>8</sup> Christian Begemann, *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in: DVJs 64 (1990), 54-95; Bernhard Greiner, *Die Wende in der Kunst: Kleist mit Kant*, in: DVJs 64 (1990), 96-117.

zione di Ekkehard Zeeb, già nel saggio *Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, compreso nella raccolta antologica di Gerhard Neumann<sup>9</sup>. E ciò mi sembra di importanza fondamentale per la ricerca kleistiana, se per una volta si mette da parte Max Kommerell (1937) e si vogliono accettare solo en passant le annotazioni di Roland Reuß alla «Brandenburger Kleist-Ausgabe»; tali annotazioni insistono sulla necessità di effettuare una lettura precisa ed altrettanto insistentemente hanno tentato di leggere sia la vibrazione della “lingua spezzata” in Kleist che le sue “spaccature”. Il merito di Gerhard Neumann mi sembra risiedere nel fatto che egli rimandi la lingua spezzata – che Kleist sperimenta in sempre nuove combinazioni – al paradiso perduto; e le aporie da essa derivanti del *casus perplexus* e dello scritto simulato/simulante all’ordine dei segni, spostando così al centro dell’attenzione la perdita di verità che ne deriva, la sua rispettiva leggibilità o illeggibilità<sup>10</sup>. Questo lo autorizza a parlare di una «guerra dei segni» (*Krieg der Zeichen*)<sup>11</sup> in Kleist. Egli nelle sue letture di Kleist, analitiche fino al minimo dettaglio, dischiude, forse più insistentemente di Paul de Man, i testi kleistiani all’«allegoria della lettura». Un po’ prima, anche se in diversa prospettiva, si sono elevate voci altrettanto insistenti e parallele al dibattito Kleist in relazione a Kant, che centravano il focus del sublime in Kant al problema rappresentativo<sup>12</sup>. Questo testo in un certo senso vede la sua continuazione tedesca nel volume di Christiaan Hart-Nibbrig *Was heißt Darstellen?* del 1994, specialmente nella questione posta da Rodolphe Gasché in merito all’ipotiposi in Kant<sup>13</sup>.

Se Hamacher dislocava il terremoto kleistiano nella materialità del testo, davanti alla «Seelandschaft» di Caspar David Friedrich in Greiner e Zeeb si delinea la nuova qualità di tale materialità in relazione alla questione del sublime, nello specifico in relazione all’«interruzione/rottura dell’immagine» e alla riflessione della cornice, e quindi consegue che il

---

<sup>9</sup> Ekkehard Zeeb, *Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Gerhard Neumann (a cura di), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* (Freiburg 1995), 299-336.

<sup>10</sup> Cfr. il volume di Gerhard Neumann (nota 9).

<sup>11</sup> Cfr. il volume di Gerhard Neumann (nota 9).

<sup>12</sup> Michel Deguy, Jean-Luc Nancy (a cura di), *Du sublime* (Paris 1988).

<sup>13</sup> Christiaan Hart-Nibbrig (a cura di), *Was heißt Darstellen?* (Frankfurt am Main 1994), qui, in particolare il saggio di Rodolphe Gasché, *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant*, 157-204.

quadro «non ha niente altro che la cornice in primo piano»<sup>14</sup>. In tal modo per Kleist si determina l'immagine, considerando la posizione dell'osservatore, «come se ad una persona avessero reciso le palpebre» (als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären)<sup>15</sup>. La svolta, che in Kleist si identifica nell'ammettere l'esperienza sensibile e nell'idea di significante e significato, è la svolta nella materialità. Greiner e Zeeb sottolineano però questo fatto in maniera differente. Greiner ribadisce con particolare chiarezza la sua posizione nella breve lettura del racconto «Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik», dopo essersi occupato del testo di Kleist in relazione al quadro di Friedrich. L'esperienza del sublime quale esperienza del “divino”, allora, si legge come segue:

In questo modo la relazione tra l'opera d'arte musicale (quale significante) e l'esperienza divina (quale significato) viene nuovamente dislocata nel materiale e condotta alla relazione tra significante e substrato materiale del significato (fenomeno divino quale manifestazione fisica di Dio nella realtà terrena).<sup>16</sup>

Tornerò a questo punto nel paragrafo IV. È appunto in questa svolta verso il substrato materiale che si rileva l'ambivalenza di Kleist, poiché l'impotenza fisica – diversamente che in Kant o in Schiller – non dispone della possibilità di elevarsi alla grandezza morale, bensì contiene in sé in nuce ambedue le cose, cioè la capacità di disumanizzarsi e nel contempo di elevarsi<sup>17</sup>. Zeeb d'altro canto ribadisce nella sua lettura di Kleist in relazione a Kant/de Man che questo passaggio al materiale si ascrive «ad una materialità della lettera che si serve della simbolizzazione (e di cui il “simbolo” a sua volta si serve), ma che al contempo la/lo rende impossibile, la/lo cancella [...]»<sup>18</sup>. Nella manifestazione del sublime nasce una dialettica; il sublime non si lascia tradurre in riproduzione mimetica, bensì dà nell'essere intermedio tra osservatore e quadro. Nel pensiero del sublime il profilo di un'intenzione, di uno scopo, la cornice di un quadro, la traccia della scrittura non si riferiscono a null'altro che a se stessi e proprio nel momento in cui presentano se stessi, rappresentano la loro rottura: lo sconfinato non si può porre in relazione con l'infinito, ma sempre deve

---

<sup>14</sup> BKA II, 7, 1, 61.

<sup>15</sup> BKA II/7, *Berliner Abendblätter* 1 (1997), 61.

<sup>16</sup> Greiner, *Die Wende in der Kunst*, (nota 8), 109.

<sup>17</sup> Cfr. *ibidem*, 108.

<sup>18</sup> Zeeb, *Kleist, Kant und/ mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst*, (nota 9), 301.

ritornare al suo principio, si determina solo *a limite*<sup>19</sup>. Cercherò di accostarmi alla problematica questione del substrato materiale nei seguenti tre paragrafi.

*II. Nudità e velo: il moto perpetuo all'interno di una sostituzione metaforica binaria.*

Ma la questione della rappresentazione inizia a gravitare attorno ad un altro problema del sublime e dell'interesse che esso desta in relazione ad essa: «Semplicità [...] è per così dire lo stile della natura nel sublime»<sup>20</sup>, aveva annotato Kant, e tale semplicità viene ricercata da tutte le parti e si può definire solo in un via vai di significante e significato che mai vuole aver fine, di velarsi ed essere nudo, nella riduzione alla metafora del corpo, in una struttura del «solo così», quindi appunto «non così», nel quale nulla più è lì per ciò per cui passa per essere. E già Schiller mostra in quale moto perpetuo delle sostituzioni metaforiche debba continuare a scriversi la rappresentazione, se essa si vuole determinare all'interno di questa struttura binaria. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* si trova il passo che tenta di distinguere il sentimentale dal *naiv*:

Se là il segno resta eternamente eterogeneo ed estraneo al segnato, allora qui, come per intrinseca necessità, il linguaggio scaturisce dal pensiero ed esso è così tutt'uno con lo stesso, ché lo spirito anche sotto il velo del corpo appare come nudo. Un tale genere di espressione, dove il segno scompare del tutto nel segnato e dove il linguaggio lascia ancora nudo, per così dire, il pensiero che esprime, è ciò che nella scrittura si definisce in prevalenza geniale ed intriso di spirito.<sup>21</sup>

Dove il segno scompare del tutto nel segnato, e ciò è appunto quanto immaginò anche Kleist davanti alla «Seelandschaft» di Friedrich:

Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser mahlte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne

<sup>19</sup> Cfr. a questo proposito: Jean-Luc Nancy, *L'offrande sublime*, in: Deguy, Nancy (a cura di), *Du Sublime*, (nota 12), 37-75. – A. Nancy rimanda Zeeb, *Kleist, Kant und/ mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst*, (nota 9), 324, n. 41.

<sup>20</sup> KU, B 126.

<sup>21</sup> Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, begr. v. Julius Petersen, a cura di Lieselotte Blumenthal e Benno v. Wiese (Weimar 1943ff.) [= NA], vol. 20, *Philos. Schriften 1* (1962), 426.

allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.<sup>22</sup>

Sì, se si dipingesse questo paesaggio con il suo proprio gesso e con la sua propria acqua, allora, credo, si potrebbe riuscire a far ululare le volpi ed i lupi: ciò è quanto di più forte, senza alcun dubbio, si possa portare a lode di questo modo di dipingere paesaggi.

Se però ora questo paesaggio venisse ricondotto alla natura, esso stesso e la struttura del suo segno si cancellerebbero. Cioè, in un altro senso: nel linguaggio al congiuntivo di Kleist viene postulato un paesaggio, raffigurato in maniera tanto viva, che esso sembra – nei suoi propri materiali – rappresentarsi da se stesso. Ciò però non sarebbe altro – relativamente alla sola pittura – che il procedimento dell'ipotiposi. È sorprendente il fatto che Kleist ponga in un punto centrale della questione del sublime<sup>23</sup> il problema della rappresentabilità e che giunga alla conclusione che il procedimento dell'ipotiposi sia in grado di fornire una più fedele raffigurazione della realtà. In quanto figura retorica però, l'ipotiposi implica anche «una rappresentazione, nella quale il rappresentato in modo tanto vivo viene mostrato fino nel dettaglio, così che non solo esso sembra essere presente, bensì sembra anche presentare se stesso»<sup>24</sup>. L'animo in questo modo, viene eccitato nel gioco combinato delle sue facoltà, attraverso lo spettacolo che si offre. Nell'immagine di Kleist il rappresentato secondo tali canoni eccitava le volpi ed i lupi. E questo passo sembra essere in stretta relazione con quello in cui Kant pone la questione del tropo, che dà troppo da pensare alla ragione nella sua facoltà di eccitare l'animo e di autoeccitare. Tuttavia, quale figura di ciò che secondo il sublime si mostra quale semplice apparenza, prescindendo da qualsiasi considerazione teleologica, in Kant l'ipotiposi si manifesta quale forma del dare l'immagine per il concetto «che solo la ragione può pensare e cui non è possibile ascrivere alcuna immagine sensibile»<sup>25</sup>; l'ipotiposi come figura retorica che diviene imprescindibile «per comprendere la relazione elementare tra immagine e concetti e quindi la realtà la vita e l'autoaffezione dell'animo»<sup>26</sup>.

In «Brief eines Dichters an einen anderen» il poeta si mostra contario

---

<sup>22</sup> BKA II/7, 62.

<sup>23</sup> Cfr. sulla questione del sublime le controverse critiche di Greiner, Begemann e Zeeb.

<sup>24</sup> Gasché, *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant*, (nota 13), 159.

<sup>25</sup> KU, B 255.

<sup>26</sup> Gasché, *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant*, (nota 13), 161.

alla lode dell'altro poeta che celebrava la finalità del metro di base, il fascino dell'eufonia, la purezza e la correttezza dell'espressione e del linguaggio. Poiché:

Sprache, Rhythmus, Wohlklang u. s. w. und so reizend diese Dinge auch, in sofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und nothwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst \*verschwinden\* zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmuth und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschliessen, erscheine.<sup>27</sup>

Linguaggio, ritmo, eufonia etc., indipendentemente da quanto tali cose possano anche essere affascinanti in quanto esse velano, esse sono anche in sé e per sé, considerate da un punto di vista superiore, niente altro se non un vero inconveniente, seppur naturale e necessario; e l'arte, in relazione ad esse, può tanto risalire a nulla, quanto farle il più possibile *sparire*. Io mi impegno con tutte le mie forze di dare chiarezza all'espressione, significato alla metrica, al suono delle parole grazia e vita: ma ciò semplicemente affinché non tali cose, bensì molto più unicamente e solo, appaia il pensiero che esse racchiude.

La lettera pare indicare un duplice problema nella questione che sta in primo piano nella «Analitica del bello». Essa, infatti, da una parte tiene celata la questione trascendentale di come lo spirito si lasci rappresentare in relazione al sublime e al contempo in quanto semplice; dall'altra, però, pone la questione della cornice, del *parergon* nel senso kantiano. Che qui si voglia intendere «spirito» in quanto sublime o lo si voglia presentare solo nel suo «significato estetico», in ambedue i casi, comunque, emerge un problema rappresentativo, che è strettamente collegato al problema rappresentativo del sublime. Nel § 49 della *Critica del Giudizio* col titolo «Delle facoltà dell'animo, che costituiscono il genio», Kant parla dello «spirito» in senso estetico. Egli lo definisce, al di là dell'eleganza e della solennità del discorso, quale principio vivificante, «ciò che dà l'opportuno slancio alle forze dell'anima, cioè le pone in un gioco che si mantiene da sé e che

<sup>27</sup> BKA II/8, *Berliner Abendblätter* 2 (1997), 24.



fortifica le facoltà stesse»<sup>28</sup>. Secondo Kant, dunque, questo principio non è niente altro che la facoltà di rappresentare idee estetiche:

Ora io sostengo che questo principio non sia altro che la facoltà di rappresentare *idee estetiche*; ove per idea estetica intendo quella rappresentazione della forza immaginifica, che induce a pensare molto, senza che a lei possa essere adeguato un determinato pensiero o *concetto*, e di conseguenza nessuna lingua sia in grado di esprimerla o di renderla perfettamente comprensibile.<sup>29</sup>

Essa risulta quindi essere il corrispondente dell'idea della ragione, «la quale invece è un concetto, per il quale non può essere adeguata alcuna "immagine" (rappresentazione della forza immaginifica)»<sup>30</sup>. Nel § 23, nella questione «Analitica del sublime», si trova il *pendant* di cui parla Kant e al quale ancora farà riferimento Hegel. Qui si legge:

[...] poiché il vero sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, bensì riguarda solo idee della ragione, le quali, benché per loro non sia possibile alcuna adeguata rappresentazione, proprio a motivo di questa inadeguatezza, che si lascia rappresentare sensibilmente, esse vengono animate e rivivificate.<sup>31</sup>

In tale modo lo spirito verrebbe animato, nel momento in cui il testo interpreta l'inadeguatezza della rappresentabilità dello "spirito" secondo tutti i punti di vista, quale questione sempre nuova, secondo la modalità analogica in sempre nuova sostituzione metaforica. E con ciò giungerebbe la rappresentazione, «non tramite una visione diretta, bensì solo in seguito ad un'analogia con la stessa, cioè tramite il trasferimento della riflessione da un oggetto della visione ad un tutt'altro concetto, al quale forse non potrà mai corrispondere direttamente un'immagine»<sup>32</sup>.

La questione controversa nel presente giudizio del gusto sembra scaturire dalla questione di che cosa determini l'interiorità della bellezza e cosa invece appaia quale pura exteriorità, quale accessorio retorico, ornamento. Per poterlo determinare è però necessario definire quali siano i confini interni ed esterni dell'oggetto artistico.

---

<sup>28</sup> KU, B 192.

<sup>29</sup> KU, B 192 s.

<sup>30</sup> KU, B 193.

<sup>31</sup> KU, B 76 s.

<sup>32</sup> KU, B 257.

Nel § 14 della *Critica del Giudizio* Kant parla degli «ornamenti» (*parerga*) e stabilisce:

Anche quelli che si definiscono ornamenti (*parerga*), vale a dire quelle cose che intimamente, come parte costitutiva, non appartengono alla totale rappresentazione dell'oggetto, ma costituiscono solo accessori esteriori, contribuendo ad aumentare il piacere del gusto, adempiono a tale funzione solo in virtù della loro forma: così le cornici dei dipinti, i drappaggi delle statue o i peristili degli edifici. Ma se l'ornamento non consiste esso stesso nella bella forma, esso viene utilizzato come la cornice dorata solo per raccomandare il quadro all'ammirazione tramite il fascino che esercita: allora esso si chiama *orpello* ed interrompe la vera bellezza.<sup>33</sup>

Tuttavia per potere stabilire ciò, si deve sapere come distinguere l'interno quale racchiuso da una cornice, da un esterno che resta al di fuori. Quindi c'è bisogno di un «Discorso sulla cornice». Resta comunque l'affermazione di Derrida: «E quando Kant alla domanda “Cos'è una cornice?” risponde: un *parergon*, un insieme di interno ed esterno, ma non un insieme che è una mescolanza oppure una cosa a metà, bensì un esterno che viene richiamato all'interno tramite l'interno stesso, per costituirlo quale interno; e quando egli quale esempio per un *parergon* introduce accanto alla cornice il drappaggio ed il peristilio, allora si cercano le prove e ci si dice che questo punto costituisce “grande difficoltà”»<sup>34</sup>.

Quale interno pare essere chiamato in causa lo “spirito”, che viene *racchiuso* (*eingeschlossen*)<sup>35</sup> in un esterno, cui il poeta in ultima istanza naturalmente ascrive anche il linguaggio. Il «ma solo» del poeta pare riprendere la forma della definizione kantiana del «solo così». Ed in tale definizione appare il gioco dell'immaginazione quale gioco della sottrazione, del tropo della preposizione “senza”, “senza rima”, “senza suono”, “senza grazia”, “senza linguaggio”: il sublime è *senza* forma<sup>36</sup>. Chi vuole chiamare sublime il cielo stellato, «deve prescindere da tutto ciò che egli conosce di esso» ed anche l'oceano si deve prendere «solo come fanno i poeti, secondo ciò che

<sup>33</sup> KU, B 43.

<sup>34</sup> Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie* (Reinbek bei Hamburg 1988), 216.

<sup>35</sup> Cfr. BKA II/7, 24.

<sup>36</sup> Cfr. a questo proposito: Eliane Escoubas, *Kant ou la simplicité du Sublime*, in: Deguy, Nancy (a cura di), *Du sublime*, (nota 12), 77-95, qui 92.

mostra l'aspetto a prima vista». «Ab-durre il pensare dal vedere, nel vedere prescindere dal pensare» commenta Hart-Nibbrig<sup>37</sup>.

Il poeta dunque in Kleist immagina un doppio movimento nel moto del testo: in primo luogo spiegando i tropi quali veli dello spirito, nell'im prescindibile gioco dei significanti conferisce forma, figura, voce allo spirito, *ma solo* per mettere in scena, nel contemporaneo movimento contrario a questo, lo scomparire appunto del velo, della figurazione:

Denn das ist die Eigenschaft aller ächten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.<sup>38</sup>

Poiché questa è la proprietà di ogni vera forma, che lo spirito cioè emerge all'improvviso e immediatamente da essa, mentre la forma imperfetta lo tiene legato come uno specchio scadente, e non ci rammmenta null'altro se non se stessa.

Lo spirito si deve elevare nella sua completa trasparenza al di sopra della forma; egli non vuole saperne di divisione, di alienazione da se stesso. Si potrebbe parlare di una doppia piegatura, in quanto lo spirito vorrebbe ricoprire la divisione, la voragine, nella quale la rappresentazione stessa teme di perdersi, nel, per così dire dispiegarsi della struttura topologica; allo stesso tempo, però ed in contrapposizione a ciò, vorrebbe ripiegare il velo nella semplicità, ridurlo alla *perspicuitas*, al semplice. La piegatura comunque resta quale contrassegno residuo, malgrado si debba immediatamente considerare lo spirito senza velo. Eppure, affinché qualcosa appaia, c'è bisogno dell'elemento che racchiude, del confine, della differenziazione, del substrato materiale, che sono in grado di dispiegare lo spirito, poiché questo altrimenti resterebbe un velo di nebbia indistinto. Lo spirito, dunque, per manifestarsi, ha bisogno di unirsi a «qualche cosa di più grezzo, di corporeo» (*mit etwas Gröberem, Körperlichen*)<sup>39</sup>. Allo spirito si deve andare incontro in quanto spirito, senza prestare attenzione all'abito del pensiero, del tutto rinunciando al linguaggio, ciò che appunto ne costituisce lo scopo:

<sup>37</sup> Christiaan L. Hart-Nibbrig, *Versuch über das Einfache, transitorisch*, in: Id., *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen* (Frankfurt am Main 1995), 227-254, qui 232. Cfr. a questo proposito anche: Paul de Man, *Phänomenalität und Materialität bei Kant*, in: Id., *Die Ideologie des Ästhetischen*, a cura di Christoph Menke (Frankfurt am Main 1993), 9-38, qui 25.

<sup>38</sup> BKA II/8, 24 s.

<sup>39</sup> BKA II/8, 24.

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zuthat, in den Deinigen legen könnte.<sup>40</sup>

Se io poetando potessi attingere dal mio petto, potessi afferrare il mio pensiero e con le mie mani, senza altri strumenti, potessi toccare il tuo.

Eppure in questo stratagemma – e l'uso del congiuntivo pare sapere che qui dentro si mostra solo la struttura di un «come se» – per primo dovrebbe venire aperto con forza il corpo in quanto contenitore, in quanto carcere del pensiero – tomba nella quale riposa un'anima estranea – e difficilmente si riuscirebbe ad afferrare con le mani lo spirito senza accessori. Per cancellare il velo d'aria del significante del linguaggio, per giungere al non simulato per amore di trasparenza si deve chiedere un prestito ad un elemento che abbia maggiore consistenza corporea. In altro luogo, l'organo corporeo cuore diviene significante per il sentimento non simulato, per il puro significato. Ciò che è più puro e più trasparente si deve adattare alla massa. Tuttavia, se il substrato materiale più corporeo fosse eliminato ed il segno fosse senza voce, esso non avrebbe già da tempo cancellato la sua letteralità nella sostituzione metaforica. Lo spirito non si può avere senza il corpo frammentato; tuttavia questo resterebbe, senza il simbolo, del quale necessita, un semplice ammasso. La stessa trasparenza perde la sua proprietà nel momento in cui viene necessariamente ridotta alla metafora del corpo. Il semplice non si può avere così; esso si mostra quale figura nostalgica di una figurazione sempre nuova, che tuttavia, nello stesso tempo, non inscena altro che la sua stessa dislocazione.

Secondo Ekkehard Zeeb il «Brief eines Dichters an einen anderen» di Kleist si collocherebbe sulla stessa linea argomentativa di Hegel, quando questi sostiene che la figurazione del tempo delle sillabe e delle parole, il ritmo e l'eufonia non sarebbero «da valutarsi quali elemento costitutivo del contenuto, bensì quale esteriorità accidentale»<sup>41</sup>, e ricorre però ad un altro passo di Hegel, nel quale la poesia viene valutata come «ciò che determina *il tono* a seconda del suo concetto»<sup>42</sup>. E malgrado la poesia unica tra tutte le arti «sia completa già nell'elemento dello spirito nelle sue parti fondamentali, [...] essa in quanto arte non *deve* del tutto disfarsi del lato della sua vera esteriorità, se non vuole giungere alla medesima incompiutezza, per

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Hegel, Werke, (n. 2), vol. 15, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, 228 s.

<sup>42</sup> Ibidem, 320.

cui, per esempio, un semplice disegno dovrebbe sostituire il dipinto dei gradi pittorici»<sup>43</sup>.

Forse però queste contraddittorie argomentazioni di Hegel non fanno luce che sulla ricerca della cornice, della linea, che tenterebbe di creare per noi una divisione tra esterno ed interno, e, pertanto, continuano la questione del *parergon* di Kant.

### III. «Der Griffel Gottes» (Il lapis di Dio) o la lettura dell'ipotesto

L'aneddoto kleistiano dei «Berliner Abendblätter» del 5 ottobre 1810, mette in scena, in un atto scrittorio fisico-teologico, la trascrizione anagrammatica di un'epigrafe testamentaria<sup>44</sup>. Esso riscrive ex novo la memoria del testo, trasforma la scrittura della memoria nella sentenza del giudizio: «\*sie ist gerichtet!\*» (essa è stata giudicata)<sup>45</sup>. Ogni scritto è, secondo Derrida, testamentario. In esso si assicura nel tempo, attraverso un presente nebuloso, il futuro. Ciò che poi questo scritto mette in scena è il rimanente, il superstite, diviene leggibile in quanto differenza e traccia di una vita vissuta. Questo scritto dell'epitaffio sillaba ai nostri predecessori volto e voce, la trascrizione, però gli sottrae ambedue nella nuova figurazione: *facement* e *defacement* quale continuo processo decostruttivo. In quanto scritto, però esso dura più a lungo di noi, si espone cioè alla corrosione e al cancellarsi del segno, forse così dalla sua *simulazione* (*Verstellung*) verrebbe *alterato* (*entstellt*) verso la verità, ma in quale tempo? Nella trascrizione tramite il lapis di Dio vengono chiarite le due dimensioni temporali, cui pare si giunga. Lo scritto segue l'omogeneità della linea, nello scorrere dei significanti, noi seguiamo il principio della successione lineare, della consecutività<sup>46</sup>. A tale concezione dello scritto che si trova in de Saussure, si ascrive una concezione del tempo che contemporaneamente sa sottostare alla successione lineare. Questa troverebbe il suo termine e contemporaneamente la fine di ogni attività interpretativa della lettura, la verità del testo, alla fine di tutti i tempi. Allo stesso tempo però de Saussure chiarisce il fatto che l'accettazione della linearità del segno, i cui elementi compaiono uno dopo l'altro, non vale in definitiva anche per il linguaggio.

<sup>43</sup> Ibidem, 321.

<sup>44</sup> Cfr. BKA II/7, 28.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Cfr. a questo proposito Jacques Derrida, *Grammatologie* (Frankfurt am Main 1983), 126.

Nelle sue osservazioni sugli anagrammi, de Saussure appronta un altro paradigma della facoltà della scrittura di divenire spazio:

[...] In un campo tanto specifico come il nostro [nel campo cioè degli anagrammi], si pone la domanda della consecutività o non-consecutività sempre solo in virtù del fondamento costitutivo della parola umana in generale.<sup>47</sup>

E proprio a questa nuova spazialità scritturale, sembra che il lapis abbia puntato la sua attenzione. Esso riscrive in una nuova dimensione spaziale. In questa nuova spazialità scritturale, però esso interrompe il tempo lineare, riconduce il momento escatologico della verità nella consecutività del testo, dando inizio alla relazione del linguaggio con la sentenza. La nuova frase perciò è: «\*sie ist gerichtet!\*» (essa è stata giudicata). Ciò che però questa nuova frase mette allo scoperto, sarebbe sempre stato leggibile se non si fosse partiti dal presupposto della linearità del tempo e non si avesse seguito la consecutività del segno. I significanti del testo sbarrano l'accesso ad un altro testo, che ora il lapis di Dio libera, l'atto della lettura dell'uno è un leggere tradendo l'altro testo. L'atto scrittorio del lapis libera un moto del testo, che possiamo interpretare quale moto dal fenotesto per giungere al genotesto o ipotesto. La trascrizione anagrammatica, che mette in scena Kleist, ha la funzione di precisare tale fatto fino al concetto dell'anagramma, così come risulta dagli studi sugli anagrammi di de Saussure<sup>48</sup>. Sì, si può addirittura andare oltre e dire che il testo kleistiano anticipa l'evoluzione che il nome divino iscritto in de Saussure ha avuto fino all'ipotesto dell'età moderna. L'atto scrittorio, però, si rivela come avente una sua propria sostanza. In realtà noi non possiamo parlare di una scrittura, dobbiamo piuttosto partire dal presupposto di una cancellazione. La cancellazione raccomanda la materialità della lapide in quanto materialità del signifiante. Il lampo, che diventa attivo quale strumento scrittorio di Dio, fa svanire la materialità del segno. È soltanto il sistema delle differenze, che produce significato, e che quindi è sistema linguistico, ad essere ricondotto alla pura massa originaria. Il significato si cancella e allo stesso

<sup>47</sup> Ibidem, 127.

<sup>48</sup> Cfr. a questo proposito: Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris 1971), e Peter Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur* (Tübingen 1972). Cfr. per la questione della tecnica anagrammatica in Kleist: Marianne Schuller, *Ur-Sprung. Kleists Erzählung «Der Findling»*, in: Id., *Moderne Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen* (Frankfurt am Main 1997), 13-60; qui 35 s.

tempo si riscrive ex novo, isolando i significanti, che si ordinano quali superstiti in nuovo testo. Questo processo scritturico divino, però, nel suo vero e proprio senso non è *écriture*, bensì *lecture*. Nella consapevole *écriture* degli anagrammi al poeta è nota la parola guida, il significato resta presente a livello conscio, il significante quale unità distinta, che si distingue da tutti gli altri significanti del sistema, per il quale ora vengono formati nuovi *signifiants*, che sono in relazione con il *signifié* del primo significante e che vengono sparpagliati nel testo. Questa è una faccia della tecnica anagrammatica che viene assunta come *bricolage* da Starobinski e Lévi-Strauss<sup>49</sup>. Nel corso della lettura, però, i singoli significanti devono venire raccolti nella parola guida, che il lettore ancora non conosce e della cui esistenza non è affatto sicuro. Questa *lecture* dell'ipotesto viene ora imposta quale nuova scrittura. Nella sostanza, l'anagramma della *écriture* inconsapevole si rivela più complesso. L'atto del leggere però diventa anche in questo caso atto scritturico. Mi sembra però decisivo il fatto che l'aneddoto kleistiano, che definisce la *lecture* quale *écriture*, fissi ambedue alla materialità del significante e cioè alla lettera in toto. Il riferimento di Kleist agli scribi che dovevano interpretare gli eventi si rivela così di una tale imperscrutabilità, che a prima vista non si può comprendere. Si tratta della scrittura e della lettura di questa scrittura. Il testo rappresenta la scrittura quale *différance*, quale spazialità scritturale e quale ingresso della dilazione nel tempo e pone queste nel moto del testo. Tale moto, però svela allo stesso tempo il substrato teologico del testo, al quale il termine degli scribi esplica la sua verità. Il testo si lascia leggere quale allegoria della lettura stessa, la verità del testo, però, che Kleist libera solo nel suo moto verso l'ipotesto, egli tenta di confermarla attraverso il doppio concetto della lapide e dei testimoni oculari, ai quali l'evento si presenta come apparenza.

#### IV. Scritto della musica o traccia e differenza

Torniamo ora alla nostra tesi di partenza, cioè alla questione del substrato materiale in Kleist. Greiner collega tale substrato nel racconto «Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik» all'apparizione miracolosa, intesa come presenza del divino sublime<sup>50</sup>. La questione dell'apparizione miracolosa, tuttavia, pone di nuovo, e questo lo annotiamo solo tra parentesi, la questione della cornice. Kant pone nel trattato «Die Religion

---

<sup>49</sup> Cfr. Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme* (nota 48), 88 s.

<sup>50</sup> Greiner, *Die Wende in der Kunst* (nota 8), 109.

innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft» la questione del miracolo e tematizza in questo contesto la questione della cornice in quanto il miracolo non trova un suo posto all'interno della religione ragionevole<sup>51</sup>. Culler insiste sul fatto «che parerga compensano questa mancanza»<sup>52</sup>. Questa cornice, che il racconto già nel titolo dichiara essere dono del battesimo, e che determina la leggenda nel tempo e nello spazio, si ripropone rinnovata in duplice accezione, durante il cammino della madre verso il convento.

[...] fanden die Weiber den Dom, weil eben gebaut wurde, am Eingang durch Planken versperrt, und konnten, wenn sie sich mühsam erhoben, durch die Öffnung der Bretter hindurch von dem Inneren nichts, als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche wahrnehmen. [...] Dabei stand ein Gewitter, dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern, im Hintergrunde des Baus; dasselbe hatte schon über die Gegend von Aachen ausgedonnert, und nachdem es noch einige kraftlose Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es, zu Dünsten aufgelöst, misvergnügt murmelnd im Osten herab.<sup>53</sup>

[...] le donne trovarono il duomo, ché era in costruzione, l'ingresso sbarrato da tavole e, nonostante si fossero sporte con grande fatica, per guardare attraverso le connessioni delle assi, non riuscirono a scorgere null'altro dell'interno, se non la magnificenza scintillante della rosa sul fondo della chiesa. [...] Stava arrivando un temporale, nero come la pece, tutt'attorno aloni dorati, sullo sfondo della costruzione; era scoppiato tuonando già sul circondario di Aachen, e dopo aver scagliato ancora alcuni lampi senza forza nella direzione del duomo, dissolvendosi in vapori, borbottando contrariato, andava smorzandosi verso est.

Queste cornici appaiono rinnovate in stretta relazione con il «prendere con lo sguardo» il luogo, che, quale elemento del sublime, indica nel contempo il *tremendum* ed il *fascinans* e quindi conduce nell'interno del testo. E davanti al duomo si smorza il temporale, «dissolvendosi in vapori, borbottando contrariato verso est». Quale tema centrale di queste cornici si può dunque considerare con Gerhard Neumann la guerra dei segni, quale guerra della questione dell'attestazione di immagine e scrittura e della mu-

<sup>51</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Die Religion der Grenzen der bloßen Vernunft*, B 116-124, cit. da Kant, *Werke in sechs Bänden*, (n. 2), vol. 4.

<sup>52</sup> Cueller, *Dekonstruktion* (nota 34), 215.

<sup>53</sup> BKA II/5, *Das Bettelweib von Locarno, Der Findling, Die heilige Cäcilie* (1997), 96 s.



sica senza immagine e senza scrittura<sup>54</sup>. Seguendo l'indicazione di Thomas Groß, si può anche leggere il testo kleistiano nella sua funzione autoreferenziale, quale messa in scena linguistica del problema, oggetto di trattazione tra Protestantesimo e Cattolicesimo, se l'arte «possa essere resa percepibile quale spirituale sensibile»<sup>55</sup>. Personalmente concordo con Thomas Groß, nel momento in cui questi continua a riferirsi al fallimento di un comprendere intenzionale o di un vedere intenzionale. Per me sussiste invece un problema quando «il prendere con lo sguardo», l'apparizione sensibile dello spirituale, viene interpretato con la coscienza intenzionale di volerlo sondare<sup>56</sup>. A tale riguardo le conseguenze non sono affatto irrilevanti, poiché esse inducono Thomas Groß alla seguente affermazione:

Il testo si ascrive, fintanto che gli si dà credibilità, nell'unicum delle relazioni di vita umana; esso volge e stra-volge, rendendo impotente l'intenzionalità e nascondendo il recipiente nel quadro poetico-letterario. [...] [Il testo] apre un campo ultralinguistico, che è spiritualmente immaginifico [corsivo mio, n.d.a.] e (transitoriamente) sopprime il tempo e il suo carattere distruttivo: apre cioè il campo della vera comunicazione.<sup>57</sup>

Se ora si legge Kleist in relazione a Kant, si evince che «il prendere con lo sguardo» è per l'appunto un vedere del tutto non intenzionale, o per usare un'espressione di Paul de Man, un vedere materiale. Il testo quindi non apre un campo ultralinguistico, che è spiritualmente immaginifico, bensì al contrario pone il problema dello spirituale, nel momento in cui si occupa del carattere del segno, nel momento in cui continua a riproporre la questione del substrato materiale del significato.

A questo punto ritengo che ci siano buoni elementi che consentano di collegare tale substrato materiale, tra le altre cose, al significante della scrittura, e non, come tenta di fare Greiner, all'apparizione miracolosa di Santa Cecilia. Christine Lubkoll, nel suo lavoro, rimanda alla centralità della scrittura nella partitura<sup>58</sup>. Il testo mette a fuoco la partitura sotto

<sup>54</sup> Cfr. Gerhard Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang*, in: Neumann (a cura di), *Heinrich von Kleist* (nota 9), 365-389.

<sup>55</sup> Thomas Groß, *Schwester Antonia und der zwiespältige Schein der Kunst. Zu Kleists Erzählung «Die beilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik»*, in: BKB 10 (1997), 35-65, qui 58.

<sup>56</sup> Cfr. BKB 10 (1997), 58.

<sup>57</sup> BKB 10 (1997), 65.

<sup>58</sup> Christine Lubkoll, *Die beilige Musik oder die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle*, in: Neumann (a cura di), *Heinrich von Kleist*, (n. 9), 337-365.

molteplici aspetti. Prima della rappresentazione viene distribuita la partitura ed essa viene custodita nelle immediate vicinanze della madre badessa; il «solo» «prendere via», il «prendere con lo sguardo» «la prosaica materialità della lettera»<sup>59</sup> da parte della madre porta alle medesime conseguenze del «cantare portando via» (*Absingen*) della messa in chiesa da parte dei fratelli. Il testo non parla del leggere; esso nomina l'osservare e il «solo guardare»:

Sie betrachtete die unbekanntes zauberischen Zeichen [...] Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren [...]<sup>60</sup>

Ella osservava gli ignoti magici segni [...] Era per lei come se tutto lo sgomento dell'arte musicale, che aveva gettato in rovina i suoi figli, si trascinasse sopra il suo capo, rumoreggiando; ella credette, alla sola vista, di perdere i sensi [...]

Di nuovo Kleist utilizza il kantiano «solo» – e ciò in un passo decisivo. Se la conversione dei fratelli si può ricondurre all'apparizione miracolosa di Cecilia quale substrato materiale del divino – per quanto anch'essa necessiti della partitura, quale continuità vera che protegge e tesaurizza –, così l'esperienza della madre viene ricondotta del tutto esplicitamente ai magici segni della scrittura. Questi la privano dello stato soggettivo nell'esperienza del «era per lei» e la conducono, analogamente agli altri, più di trecento, fedeli presenti in chiesa – i «Berliner Abendblätter» parlano di più di tremila – quasi alla morte.

Naturalmente, la materialità della scrittura non indica presenza; essa è piuttosto differenza:

Quest'espressione, questa cosa sensibile o immagine presenta allora così poco di se stessa, che essa piuttosto reca prima della rappresentazione un contenuto estraneo a se medesima, con il quale non ha bisogno di porsi in alcuna particolare comunione.<sup>61</sup>

La scrittura della partitura, nella sua exteriorità<sup>62</sup> assicura la traccia della memoria del divino-sublime. L'esperienza con i segni della partitura, però,

<sup>59</sup> de Man, *Phänomenalität und Materialität bei Kant* (nota 37), 37.

<sup>60</sup> BKA II/5, 101.

<sup>61</sup> Hegel, *Werke* (nota 2), vol. 13, 394.

<sup>62</sup> Per la questione della exteriorità cfr.: Anselm Haverkamp, *Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik*, in: Id. e Renate Lachmann (a cura di), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik* (Frankfurt am Main 1991), 25-52.

mostra che qui nel testo kleistiano, analogamente al segno in Hegel, si tratta di una differenza tra il significato e il significante «[...] tra l'intenzione significante (*bedeuten\**), che racchiude un'attività mobile, vivificante, ed il corpo inerte del significante»<sup>63</sup>. L'esperienza del sublime, che provoca una scossa emozionale nell'osservatore, rimane imprigionata, nel caso della madre, nel «solo guardare» i segni magici, nella sua pura materialità. La rappresentazione dell'antica messa si esplica nel «cantare portando via»<sup>64</sup>. Questo cantare si indirizza ancora verso un oggetto, verso la partitura, dal quale esso si può slegare nel «via» (*ab*). Il cantare portando via dei fratelli però non si indirizza alla partitura e quindi non si può liberare della scrittura. Si deve riflettere sul cambiamento di direzione che si verifica qui. L'edizione dei «Berliner Abendblätter» definisce l'andamento, cui sono sottoposti i fratelli, con un termine ancora più esplicito di «cantare portando via»<sup>65</sup>; il testo definitivo parla di «intonare» (*intoniren*), mantiene però l'andamento del cantare portando via nel sostantivo *Absingung*<sup>66</sup>. Il cantare portando via delle monache sotto la direzione di sorella Antonia o del suo doppio, Santa Cecilia, che sembra sorvegliare la scrittura come fa la madre badessa, conduce, nel caso dei fratelli, ad una doppia conversione nel vero e proprio senso del termine. La prima, che mostra la loro conversione al Cattolicesimo, resta fuori di dubbio. La seconda si rivela più complessa: in essa infatti nella traduzione della partitura dal corpo inerte dei significanti nel tono della voce umana, in un nuovo atto della trascrizione, la partitura stessa sembra seppelirsi nel corpo, sembra sedimentarsi in esso quale traccia:

Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise, die Hüthe ab; sie legen, nach und nach, wie in tiefer unaussprechlicher Rührung, die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht [...]<sup>67</sup>

Invece, quando la musica inizia, i vostri figli improvvisamente, in sincrono movimento, ed in un modo che non sfugge alla nostra attenzione, si levano i cappelli; essi, uno dopo l'altro, in uno stato di profonda, ineffabile commozione, mettono le mani davanti ai loro volti chinati [...].

<sup>63</sup> Jacques Derrida, *Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiotologie*, in: Id., *Randgänge der Philosophie*, a cura di Peter Engelmann (Wien 1988), 85-118, qui 96.

<sup>64</sup> BKA, II/5, 81.

<sup>65</sup> BKA II/7, 214.

<sup>66</sup> BKA II/5, 86.

<sup>67</sup> BKA II/5, 88.

Il corpo dei fratelli diviene esso stesso nella rigidità:

da ich diese vier Männer nach wie vor, mit gefalteten Händen, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend als ob sie zu Stein erstarrt wären<sup>68</sup>

ché io questi quattro uomini prima e dopo con le mani giunte, baciando il terreno con il petto e con il capo, come se fossero diventati rigidi come la pietra

per così dire tomba, contenitore della piramide, che racchiude l'anima estranea della partitura quale tono<sup>69</sup>. Ciò che sembra determinare la loro futura vita, dopo la conversione, è un uscir fuori di questa traccia sedimentata, è un asportare la colpa nel canto,

wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle<sup>70</sup>

come dalle labbra di peccatori condannati in eterno, dal più profondo abisso dell'inferno di fiamme.

Il loro canto a portando via, che nella allusione del significante custodisce in sé la vicinanza con *Absinn* (*delirium*, *Wabsinn* [pazzia]) e *absinnig* (*widersinnig* [assurdo], *sinnlos* [insensato], *thöricht* [folle])<sup>71</sup>, indica nel "ab" del *Gesang* (canto) la distanza da esso. Il canto di commiato risulterebbe essere, allora, in analogia con l'abisso, il canto che abbandona se stesso per giungere nella profondità dell'abisso<sup>72</sup>. Il cantare portando via dei fratelli, per quanto attraverso l'introduzione di toni non articolati, trascinando uno con l'altro il senso di vicinanza delle parole, lascia inoltre percepire una nuova collocazione; naturalmente non più nel canto divinamente sublime, ma nel suono indistinto, che ha perso l'articolazione che determina il senso del linguaggio quale corpo costituito da membra e che avvicina la voce umana a quella della bestia selvatica. Ossia: in questo contesto si assiste forse «ad una frammentazione di frasi e proposizioni in singole, distinte parole o di parole in sillabe o, in ultima analisi, in lettere»<sup>73</sup>, cui cor-

<sup>68</sup> BKA II/5, 90.

<sup>69</sup> Cfr. a questo proposito: Derrida, *Der Schacht und die Pyramide* (nota 63), particolarmente 96-101.

<sup>70</sup> BKA II/5, 93.

<sup>71</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* [= Grimm], 16 voll. (Leipzig 1854-1960), s. v. *Absinn* e *absinnig*, I col. 120.

<sup>72</sup> Cfr. Grimm (nota 71), s. v. *ab*, I col. 9.

<sup>73</sup> de Man, *Phänomenalität und Materialität bei Kant* (nota 37), 36 s.

risponda il corpo frammentato e smembrato di Kant nell'atto del "prendere con lo sguardo" e per converso Kleist? Sussulta in questa voce, analogamente al lamento delle bestie selvatiche, quale traccia della fede di un tempo, quale contrassegno residuo in un certo senso, l'opposizione al nuovo? E la domanda successiva sarebbe se il testo contenga in nuce qualche cosa della conversione nel senso freudiano, che Freud stesso formulò nella sintomatologia dell'isterica e per cui elaborò, una terapia?



Marianne Schuller

*Un aneddoto di Kleist pubblicato nel suo giornale*

I «Berliner Abendblätter», che Kleist ha pubblicato con cadenza quotidiana dal 1 ottobre 1810 al 30 marzo 1811, sono intessuti di aneddoti. Questa concisa forma narrativa era molto diffusa ed apprezzata intorno al 1800 e la sua varietà andava dalle raccolte di aneddoti su Federico II fino alle *Kalendergeschichten* artisticamente elaborate di Johann Peter Hebel. L'aneddoto trae il proprio spunto, la propria valenza e la propria popolarità dalla promessa della narrazione di un avvenimento che sia degno di nota, singolare e soprattutto vero.

Gli aneddoti dei «Berliner Abendblätter» si collocano in una situazione di contiguità rispetto agli avvenimenti quotidiani ed ai rapporti di polizia del tempo, che il primo sovrintendente della polizia berlinese, Justus Gruner, forniva in abbondanza. I temi ed i personaggi degli aneddoti corrispondono spesso alla *chronique scandaleuse locale* del crimine, con gli strani delitti, i misfatti e le morti violente che la contraddistinguevano. Il riferimento a singoli fatti curiosi, ma soprattutto veri, consente di accostare tra loro il rapporto di polizia e l'aneddoto. L'oggetto reale della narrazione richiede, secondo Kleist, una forma di cronaca “autentica” e non travisata. Esponendo le motivazioni che lo hanno indotto a pubblicare i rapporti di polizia nei «Berliner Abendblätter», nel quarto foglio del primo trimestre, risalente al 4 ottobre 1810, egli afferma quanto segue:

Die Polizeilichen Notizen, welche in den Abendblättern erscheinen, haben nicht bloß den Zweck, das Publikum zu unterhalten, und den natürlichen Wunsch, von den Tagesbegebenheiten authentisch unterrichtet zu werden, zu befriedigen. Der Zweck ist zugleich, die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete Thatsachen und Ereignisse zu berichtigen, besonders aber das gutgesinnte Publikum aufzufordern, seine Bemühungen mit den Bemühungen

der Polizei zu vereinigen, um gefährlichen Verbrechern auf die Spur zukommen, und besorglichen Übelthaten vorzubeugen.<sup>1</sup>

I rapporti di polizia che compaiono negli «Abendblätter» non hanno semplicemente lo scopo di intrattenere il pubblico e di soddisfare il suo naturale desiderio di essere informato in modo autentico sui fatti del giorno. Il loro scopo consiste allo stesso tempo nel rettificare i racconti di fatti ed avvenimenti autentici, spesso completamente travisati, e nell'esortare in particolar modo il pubblico benintenzionato a unire i suoi sforzi a quelli della polizia per rintracciare pericolosi criminali e per prevenire misfatti preoccupanti per la quiete pubblica.

In questa motivazione programmatica, che dietro agli obbiettivi moralizzanti cela il piacere del delitto, si preannunciano quegli stessi meccanismi basati sul sensazionalismo che in Germania hanno garantito grande popolarità ed una notevole audience alla trasmissione televisiva «Aktenzeichen: XY ... ungelöst» (X-Files). La contiguità dell'aneddoto rispetto al rapporto di polizia, e rispetto alla cronaca quotidiana in generale, consente tuttavia di evidenziare maggiormente le diversità esistenti tra i due generi piuttosto che le loro analogie: infatti, diversamente da quanto accade per i rapporti di polizia, nell'aneddoto kleistiano è il riferimento stesso del linguaggio nei confronti della realtà a venir messo in questione. Almeno così risulta dal primo aneddoto che Kleist, senza indicare il genere dello scritto, annette al giornale in data 2 ottobre 1810 nella rubrica «Tagesbegebenheiten» (Fatti del giorno). L'aneddoto è stampato in corpo otto ed il testo recita:

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen. Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellt sich wirklich unter einen andern: worauf der Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getödtet ward.<sup>2</sup>

Disse l'operaio Brietz, rimasto ucciso sulla nuova passeggiata, al ca-

<sup>1</sup> H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner*] *Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988ss.) [= *BKA*], Bd. II/7, *Berliner Abendblätter* 1, 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 16; trad. it.: M. Bistolfi (a cura di), *Favole senza morale* (Milano 1996), 31.



pitano von Bürger del disciolto reggimento Tauenzien: l'albero sotto cui si erano riparati era certo troppo piccolo per due, e dunque poteva ben cercarsene un altro. Il capitano von Bürger, che è un uomo tranquillo e di poche pretese, andò davvero a mettersi sotto un altro albero; ed ecco che, subito dopo, il Brietz fu colpito da un fulmine e ucciso.

L'aneddoto è composto da due frasi, ognuna delle quali è interrotta da due punti. Le frasi si succedono rapidamente, una battuta dopo l'altra. La rapida successione dei fatti viene ulteriormente sottolineata dalla doppia occorrenza dei pronomi avverbiali «ed ecco che» e «subito dopo», oscillanti tra gli avverbi di tempo e di luogo. La brevità, l'andamento serrato e la coerenza delle proposizioni determina per così dire automaticamente l'introduzione di uno schema causa-effetto, e quindi di un paradigma di causalità, che può assumere diversi risvolti semantici. Un'interpretazione di tipo moralista vedrebbe il fulmine mortale come punizione per il discorso aggressivo rivolto da una persona all'altra, mentre un'interpretazione di tipo politico-morale vedrebbe nel fulmine la punizione inviata dalla natura o da Dio ad un appartenente al cetto inferiore in virtù del comportamento incivile da lui tenuto nei confronti di un militare di casata nobile ecc. Interpretazioni di questo tipo sono però proponibili solo se si prende in considerazione e si applica un paradigma che contempli lo schema causa-effetto.

Va tuttavia osservato che la successione drammatica a cui i singoli fatti si ricollegano secondo questo schema viene sì messa in atto, ma viene anche sottoposta ad interferenze. L'interferenza più chiara è di carattere contenutistico, ovvero: la punizione mortale, il giudizio divino non è forse esagerato? La domanda ci consente di avvicinarci al testo da una nuova prospettiva e di chiederci: a livello testuale si verifica veramente il passaggio dall'avvenimento tematizzato alla spiegazione narrativa, che legittimerebbe un'interpretazione coerente? Improvvisamente ci si accorge che i nessi logici evocati, in grado di conferire agli avvenimenti un senso morale, religioso o politico non sono affatto contemplati nel testo. Anzi, il testo stesso, nella sua concisione, appare privo di contesto, paragonabile ad un fulmine a ciel sereno.

La sottrazione del contesto e la mancata istituzione del senso causale risultano chiaramente dal confronto con altri resoconti dello stesso avvenimento; infatti la vicenda del colpo di fulmine mortale era stata trattata anche da altri giornali. Così, la mattina del 2 ottobre 1810, la «Vossische Zeitung» riportava:

Am 29sten Septbr., Nachmittags um 31/2 Uhr, ließ sich bei einem starken Gewitterregen unvermuthet ein einziger starker Donnerschlag über die Stadt hören. Dreißig Schritt von einem Hause, das mit einem Blitzableiter versehen ist, schlug der Wetterstrahl in eine Pappel auf der neuen Promenade, die nach dem Haakschen Markte führt, streifte auf einer Seite des Baumes die Rinde von der Krone bis 3 Fuß von der Erde glatt ab, und erschlug einen Mann, der sie umklammert hielt. Der Unglückliche starb auf der Stelle, und hinterläßt eine Wittve und 3 Waisen.<sup>3</sup>

Nel pomeriggio del 29 settembre, intorno alle ore 31/2, un singolo colpo di tuono si fece improvvisamente sentire sulla città in occasione di un forte acquazzone. A trenta passi da una casa provvista di parafulmine la folgore colpì un pioppo sulla nuova passeggiata che porta all'Haakschen Markt, scuoiò completamente la corteccia su un lato dell'albero dalla chioma fino a tre piedi da terra, e colpì un uomo che vi si teneva attaccato. Lo sfortunato morì sul posto lasciando una vedova e tre orfani.

Nella cronaca riportata dalla «Vossische Zeitung» l'avvenimento viene connotato come un incidente accaduto, non da ultimo, a causa del trionfo impressionante e terribile della natura sulla tecnica, qui rappresentata dal parafulmine, inventato nel 1752.

Una settimana più tardi la rivista «Der Freemüthige» riprendeva la versione della «Vossische Zeitung», integrandola però sulla base dell'aneddoto pubblicato da Kleist nei «Berliner Abendblätter». In questa ripresa compaiono delle piccole modifiche, che determinano una variazione completa del testo kleistiano. In seguito alla pubblicazione del resoconto della «Vossische Zeitung», nella rivista «Der Freemüthige» si trovava la seguente aggiunta:

Merkwürdig ist dabei noch folgender Vorfall: Der Capitain von Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, hatte sich unter denselben Baum neben Brietz hingestellt, um vor dem Regen Schutz zu suchen. Brietz sagte zu ihm in einem ziemlich barschen Tone: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wol zu klein für zwei, und er könnte sich unter einen anderen stellen. Der Capitän v. Bürger, der ein stiller, bescheidener Mann ist, stellte sich wirklich unter einen andern: worauf Brietz vom Blitz getroffen und getödtet wurde.

---

<sup>3</sup> Si confronti il supporto CD in BKB 11.

Anche il seguente fatto è degno di nota: il capitano von Bürger, del disciolto reggimento Tauenzien, si era messo sotto allo stesso albero accanto a Brietz per proteggersi dalla pioggia. Brietz gli disse, in tono piuttosto brusco, che l'albero sotto cui entrambi stavano era troppo piccolo per due e che se ne cercasse un altro. Il capitano v. Bürger, che è un uomo tranquillo e di poche pretese, si mise veramente sotto un altro albero: subito dopo Brietz venne colpito e ucciso dal fulmine.

Il confronto con il testo riportato dalla rivista «Der Freimüthige» mette in luce il criterio di raccolta degli aneddoti messo in pratica da Kleist. Si tratta di un criterio improntato alla volontà di tralasciare; sono infatti tralasciati gli aggettivi, che hanno il compito di chiarire l'accaduto, e la menzione delle motivazioni che rendono comprensibili le azioni. Grazie alle integrazioni realizzate dalla rivista «Der Freimüthige» nel rispetto delle sequenze causali, lo svolgimento appare più risoluto e stringente. Il procedimento adottato da Kleist nella redazione dell'aneddoto, che consiste nel tralasciare il piano del riferimento e la motivazione, determina l'adozione dello schema causa-effetto per il completamento immaginario della storia, rendendolo allo stesso tempo fragile. In altre parole, la lingua non mette in atto la funzione di corrispondenza tra avvenimento e significato.

Quando la funzione di corrispondenza o la funzione descrittiva del linguaggio si frantumano e quando, come in Kleist, questo frantumarsi viene forzato e potenziato, ci troviamo di fronte all'emergere della particolarità, del dettaglio. Il dettaglio, negli aneddoti kleistiani, sospende il paradigma teleologico della narrazione e della storia, e l'apposizione «Capitain v. Bürger» rappresenta un dettaglio in questo senso: «Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz».

La menzione del generale prussiano e del suo reggimento soddisfa senza dubbio la necessità di offrire dati reali, dettata a sua volta dalle norme che regolano il genere letterario dell'aneddoto. Allo stesso tempo, tuttavia, la frase non trova corrispondenze nell'argomento tematizzato nell'aneddoto. La mancanza di corrispondenza consente così alla scarna sequenza lessicale di emergere con forza e fa sì che anche una singola parola possa evidenziarsi, risaltare sopra tutto. Improvvisamente dal contesto si isola un accento, che cade su «ehemalig» (disciolto, nel senso di esistente un tempo e non più attivo), conferendo peso alla parolina. Essa richiama alla mente un'idea di passato e di declino che in questo modo si lega al nome Tauenzien. Al nome «Tauenzien» (come spesso accade in Kleist) si as-

sociano tuttavia due referenti: Bogislaw Friedrich von Tauentzien (1710-1791) ed il figlio Friedrich Bogislaw Emanuel Graf von Tauentzien (1760-1824). La data di pubblicazione dell'aneddoto ed il nome storico «v. Bürger» rimandano, secondo Helmut Sembdner<sup>4</sup>, a Bogislaw Friedrich von Tauentzien. Il generale Bogislaw Friedrich von Tauentzien (1710-1791) non solo era stato un eroe della guerra dei Sette Anni, guerra che aveva contribuito all'accrescimento della gloria militare della Prussia, bensì si riallacciava dal punto di vista biografico, della storia della letteratura ed anche dal punto di vista aneddotico ad un eroe della letteratura tedesca, ovvero Gotthold Ephraim Lessing.

Nel settimo libro dell'autobiografia *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e verità) Goethe descrive la commedia *Minna von Barnhelm* di Lessing come il «prodotto più tipico della guerra dei Sette Anni, dal contenuto nazionale genuinamente tedesco settentrionale». Secondo Goethe, *Minna von Barnhelm* rappresentava «la prima produzione teatrale tratta dal vissuto significativo, di contenuto specificamente temporale, il cui influsso è stato, proprio per questo motivo, incalcolabile»<sup>5</sup>. Goethe rintraccia il motivo sottostante all'innovazione drammaturgica di Lessing nella «vita distratta da frequentatore di taverne e da mondano», da lui condotta «al seguito del generale Tauentzien»<sup>6</sup>.

Esiste un'affermazione di Lessing, un *aperçu*, che si riferisce al generale Tauentzien. Questo il suo tenore:

Wäre der König von Preußen so unglücklich geworden, seine Armee unter einem Baume versammeln zu können, General Tauentzien hätte gewiß unter diesem Baum gestanden.

<sup>4</sup> Vgl. H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di Helmut Sembdner (München<sup>8</sup> 1985) vol. 2, 910.

<sup>5</sup> J. W. Goethe, HA 9, 281.

<sup>6</sup> Cfr. qui: «Lessing, der, im Gegensatz von Klopstock und Gleim, die persönliche Würde gern wegwarf, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können, gefiel sich in einem zerstreuten Wirtshaus- und Weltleben, da er gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht brauchte, und so hatte er sich auch in das Gefolge des Generals Tauentzien begeben. Man erkennt leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist». (Lessing, che a differenza di Klopstock e Gleim rinunciava volentieri alle cariche personali in virtù del fatto che si riteneva capace di ottenerle in qualsiasi momento, si compiacceva di condurre una vita distratta da frequentatore di taverne e da mondano poiché il suo animo fortemente creativo richiedeva un costante contrappeso; lo stesso che determinò la sua scelta di entrare a far parte della scorta del generale Tauentzien, per cui è facile comprendere come il dramma sopra menzionato sia stato scritto tra guerra e pace, odio e intesa).

Se il Re di Prussia cadesse in tale disgrazia da poter radunare il suo esercito sotto un albero, il generale Tautzien vi si troverebbe certamente.

Una radice dell'albero dell'aneddoto kleistiano ci riconduce pertanto alla letteratura e a un Lessing al servizio della Prussia. Nel «poema drammatico» *Nathan der Weise* (Nathan il Saggio) di Lessing ricompare poi la similitudine dei due alberi, che, qualora troppo vicini, si spezzano a vicenda i rami:

Der große Mann braucht überall viel Boden; / Und mehrere, zu nah  
gepflanzt, zerschlagen / Sich nur die Äste.<sup>7</sup>

All'uomo grande occorre ovunque spazio; molti alberi piantati troppo  
fitti si spezzano i rami.

Attraverso questa similitudine, come si può vedere dall'affermazione di un contemporaneo di Königsberg, viene caratterizzato il rapporto esistente tra due filosofi di Königsberg, ovvero tra Kant e Christian Jakob Kraus (1753-1807), di trent'anni più giovane. Kraus, a sua volta, si trova al centro di un animato dibattito avviato da Adam Müller il 12 ottobre 1810 nei «Berliner Abendblätter», poco dopo la pubblicazione degli aneddoti di Kleist<sup>8</sup>. Nella nuova edizione dei «Berliner Abendblätter», nel contesto della «Berliner Kleist-Ausgabe», Roland Reuß ha evidenziato la *costellazione* come procedimento fondamentale del giornale kleistiano. Non viene forse introdotto anche in questo aneddoto un riferimento che si inserisce in una più ampia costellazione all'interno del giornale?

In ogni caso la rete ramificata dei riferimenti riesce a tramutare il referente empirico «albero» in un referente simbolico. Con questa trasformazione si innescano altre associazioni simboliche: appare l'albero biblico della vita, che nell'aneddoto diventa l'albero della morte, ma anche l'albero della conoscenza responsabile del peccato originale e della cacciata dal paradiso. Ma non era forse stata scacciata dal suo paradiso anche la Prussia dopo la sconfitta di Jena e di Auerstedt? Non aveva forse fatto la sua comparsa la sfortuna, menzionata da Lessing sotto forma di exemplum?

---

<sup>7</sup> G. E. Lessing, *Nathan der Weise*, in: Id., *Werke* 1778-1780, a cura di K. Bohen e A. Schilson (Frankfurt a.M. 1993), p. 532; trad. it.: G. E. Lessing, *Nathan il Saggio*, trad. di Andrea Casalegno (Milano 1992), p. 105.

<sup>8</sup> Cfr. *BKA* II/7, 56-58. Sugli sviluppi di questo dibattito, a cui partecipò anche Achim von Arnim, cfr. *ivi.*, 98 s., 103 s., 108 s., 123-126, 139-142, 173 s., 185, 238-241, 247-249, 269 s.

Se nell'apposizione «vom ehemaligen Regiment Tauenzien» (del disciolto reggimento Tauenzien) si legge anche la sospensione dello schema della sequenza causale, se la si legge quale dettaglio, emergono altre storie: vecchie storie prussiane intrecciate con storie mitologico-cristiane e letterarie. Mentre le vecchie storie prussiane procedono, un secondo dettaglio inizia a parlarci: la menzione della «neue Promenade». A questa espressione corrisponde in un primo momento un dato reale di carattere topografico che rafforza il carattere cronachistico della narrazione. Ma letta in quanto dettaglio l'espressione dà origine a una "costellazione": ora infatti diventa significativo il fatto che la «neue Promenade» (nuova passeggiata) sia comparsa al posto del nome «Alte Commandantenstraße» (la vecchia strada del comandante). Lo svolgersi delle storie si riannoda ora ad un motivo, ovvero al motivo del passaggio repentino dal «vecchio» al «nuovo», che la Prussia aveva dovuto attuare dopo la vittoria di Napoleone. Il «vecchio» viene associato alla nobiltà ed alla casta militare, mentre il «nuovo» appartiene alla sfera borghese e quindi alla sfera cittadina, al passeggiare, al *flâner*.

Una volta spezzato lo schema causale e una volta incrinata la corrispondenza esistente tra la parola e la cosa designata, il nome e perfino la singola lettera possono mettersi in scena. Da questo punto di vista in un nome come «Capitain v. Bürger» compaiono tre istanze sociali dominanti per la Prussia del tempo, ovvero quella militare, nobile e borghese. A differenza della versione riportata dalla rivista «Der Freimüthige», nella seconda sequenza di proposizioni Kleist omette la particella nobiliare «von», che in precedenza era già stata abbreviata in «v.». Dopo il discorso dell'operaio Brietz si legge:

Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellt sich wirklich unter einen andern.

Il capitano Bürger, che è uomo tranquillo e di poche pretese, andò davvero a mettersi sotto un altro albero.

Una volta recepito il discorso dell'operaio come un comando proveniente da un borghese, a cui il nobile obbedisce, la particella nobiliare scompare. Quello che resta è un «uomo tranquillo e di poche pretese» (stiller und bescheidener Mann), un borghese che sta in piedi sotto il faggio. Se in questo modo la «realtà» dimostra di essere funzione di un cambiamento sostitutivo, ecco che tale cambiamento viene eseguito: egli si sposta da un albero all'altro. Come un albero nel vento? Se si pensa alla

similitudine lessinghiana della fermezza del generale Tautentzien, questo v. Bürger appare perfino come un traditore delle virtù prussiane. L'operaio Brietz al contrario, nel cui nome risalta sia un'analogia, attraverso il suono delle sillabe "-ietz"/"-zien", sia una contrapposizione, attraverso la disposizione chiastica, appare per un istante come usurpatore e come rappresentante; tuttavia, dato che egli rappresenta doppiamente il capitano nel posto che egli lascia, l'operaio appare come un rappresentante sia della figura comica che di quella tragica. Una parodia della Rivoluzione Francese? Un diciotto brumaio *avant la lettre de Marx? En miniature?* Oppure il fulmine è un segno premonitore? Una profezia lugubre e spettrale? Si annuncia la prossima comparsa del Terzo Stato? "Brietz" e "Blitz" (fulmine): la differenza non è molta.

Il piccolo aneddoto, composto di due frasi, si apre stabilendo e interrompendo l'istituzione di un paradigma conforme allo schema causale. Compare la forma labile e mobile del dettaglio, dalla quale si sviluppano le storie, che a loro volta intrecciano fatti quotidiani di carattere triviale con importanti avvenimenti storici. Secondo questa lettura, nell'aneddoto si verifica uno spostamento di quello che affiora come «storia»: la storia non è un oggetto che si possa descrivere o possedere come conoscenza. Semmai la storia è ciò che accade quando il paradigma del collegamento causale si allenta, si scioglie e perde tenuta e forza plastica. Quando l'aneddoto consente alle storie di accadere, ecco che entrano in gioco anche il caso e la contingenza. Questa piccola forma letteraria si presenta così allo stesso tempo come un'elaborazione del vasto tema della storiografia e della poesia e della loro disgiunzione, così come è stato introdotto dai tempi di Aristotele. La ben nota differenza tra storiografia e poesia, tratta dal libro IX della *Poetica*, recita: «Lo storico e il poeta [...] si distinguono in questo: l'uno dice le cose avvenute, l'altro quali possono avvenire. [...] La poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari. È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capitò di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verosimiglianza o necessità»<sup>9</sup>.

Mentre la poesia, secondo Aristotele, ha il compito di rendere manifesto l'universale, ovvero l'unità organica dell'essere, la storiografia presenta solo i singoli avvenimenti senza essere in grado di formulare una teoria della realtà. La storiografia ha come soggetto il non-paradigmatizzabile che si sottrae nel piccolo o nel grande all'osservazione e alla conoscenza e che giunge ad un punto cieco ad ogni sforzo teoretico. Werner Hamacher ha

<sup>9</sup> Aristotele, *Poetica*, trad. di Diego Lanza (Milano 1987), p. 147.

indicato come, secondo Aristotele, il caso venga sempre maggiormente escluso dalla storiografia, ricadendo sotto l'imperativo dell'estetizzazione o della teologizzazione. Insieme ad Hamacher si può affermare che la storiografia obbedisce sensibilmente al precetto dell'ideologizzazione, stabilito da Aristotele per la poesia. Questo movimento, in cui la storia diventa una attuazione dell'essere di una cosa e la storiografia la mimesi della sua parusia, culmina nello scritto di Wilhelm von Humboldt «Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers» (Del compito dello storiografo) del 1821. Ivi:

Die historische Darstellung ist, wie die künstlerische, Nachahmung der Natur. Die Grundlage von beiden ist das Erkennen der wahren Gestalt, das Herausfinden des Nothwendigen, die Absonderung des Zufälligen.

La rappresentazione storica è, come quella artistica, imitazione della natura. Il presupposto di entrambe è il riconoscimento della vera forma, l'estrapolazione del necessario, l'eliminazione dell'accidentale.

In questo modo la «vera forma» e la sua conoscenza si presentano come effetto di una negazione e di un silenzio riguardo ciò che è contingente: come una forma della violenza. L'aneddoto di Kleist mette in scacco l'estetizzazione della storia e procura così forma letteraria alla contingenza negata.

Ma, nella lettura qui proposta – nonostante tutte le problematizzazioni – non vige forse ancora il paradigma di un'istituzione di significato consistente? Una consistenza che è possibile solo se si ignora e si nega un altro punto ambivalente e oscuro del breve testo, ovvero come debba essere letto, il semplice significante, il pronome «er» (egli). A chi è riferito – questa è la domanda – l'«er», riportato nel discorso indiretto?

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen.

Disse l'operaio Brietz, rimasto ucciso sulla nuova passeggiata, al capitano von Bürger del disciolto reggimento Tauenzien: l'albero sotto cui si erano riparati era certo troppo piccolo per due, e dunque [egli] poteva ben cercarsene un altro. Il capitano von Bürger, che è un uomo tranquillo e di poche pretese, andò davvero a mettersi sotto un altro albero.



Sia dal punto di vista grammaticale che sintattico «er» può riferirsi all'uno o all'altro dei due personaggi. Se si riferisse a Brietz, allora avremmo a che fare con un uomo estremamente gentile, su una conversazione cortese. Si pone pertanto la seguente domanda: interpretando l'operaio Brietz come aggressore, la lettura qui proposta non ha forse sottoposto quest'ultimo ad un paradigma che lo immobilizza e lo mortifica? Non mi sono forse resa colpevole rispetto all'altro, intendendo con ciò l'"Altro" dell'altro? Dall'oscurità del passaggio sorge tale domanda colpendomi come un fulmine.

Proprio in corrispondenza di questo passaggio mi viene in mente una sequenza divertente, tratta da uno sketch di Karl Valentin. Karl Valentin si trova in un negozio di dischi, dove ne ha già ascoltati parecchi. Dopo avere ascoltato l'ennesimo disco con buona disposizione d'animo e con vero piacere, si accorge che la musica non è ballabile. Da buona venditrice, Lisl Karstadt deduce sagacemente che egli voglia acquistare un disco da ballo: «Lei desidera musica da ballo». Valentin risponde: «Perché?» – A questa domanda il paradigma della continuità e della libertà di contraddizione, in base al quale Lisl Karstadt – esattamente come ho fatto io interpretando il personaggio dell'operaio Brietz – specula sull'altro e lo tiene imprigionato nel concetto che chiamiamo conoscenza, cade repentinamente e argutamente a pezzi. L'arguzia (*Witz*) scardina una speculazione di questo tipo, che tende a mortificare l'altro e conferisce al soggetto una libertà incondizionata per un attimo incommensurabile e indefinito.

Quale rapporto esiste fra l'arguzia (*Witz*) e l'aneddoto kleistiano? Con il *Witz* l'aneddoto condivide il fulgore della brevità fulminea, il *ductus*, l'imprevedibilità che strappa il soggetto dai sostegni immaginari del suo mondo concettuale. Esistono però anche differenze significative, dimostrabili sulla base della temporalità del motto di spirito e dell'aneddoto. A questo proposito ci sia concesso soffermarci sul *Witz*. Con riferimento a Samuel Weber si può affermare che il *Witz*, in qualità di caso linguistico che innesca il passaggio al riso, "esiste" e agisce solo nella misura in cui si presenta qualcosa che si sottrae alla nostra presenza di spirito. Esiste solo nella misura in cui si presenta qualcosa che non si può (subito) immaginare. Il *Witz* viene «per così dire donato» ai soggetti – siano essi il narratore, l'inventore o l'ascoltatore. La sua presenza è un presente che non può essere rappresentato come tale. Se viene rappresentato e presentato in qualità di dono, il *Witz* cessa di essere tale. In qualità di esempio, ricollegandomi a Weber, una dimostrazione dal libro di Sigmund Freud «Il

motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio» del 1905. Qui si trova quel motto eterno:

Un signore entra in una pasticceria e ordina una torta; subito dopo però la restituisce e chiede in cambio un bicchierino di liquore. Lo beve e fa per andarsene senza pagare. Il padrone lo ferma. “Che vuole da me?” – “Deve pagare il liquore”. – “Ma le ho dato in cambio la torta!” – “Già, ma la torta non l'ha mica pagata”. – “Già, ma non l'ho mica mangiata.”<sup>10</sup>

James Strachey, così traduce nella versione letterale proposta da Samuel Weber, la narrazione del motto di spirito di Freud nella «Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud»: «Un signore entrò in una pasticceria e ordinò una torta; la riportò però subito indietro pretendendo un bicchierino di liquore in cambio. Il signore bevve il bicchierino e si allontanò senza avere pagato. Il proprietario del negozio lo fermò» ecc.

La variazione riguarda il tempo verbale: in Freud troviamo il presente; in Strachey l'imperfetto narrativo. Il traduttore aggiunge che «così l'ironia dell'arguzia scompare». Ma poiché probabilmente «l'interesse del lettore non è rivolto al diletto momentaneo», ma ad acquisire domestichezza con le idee di Freud, questo intervento appare giustificato a Strachey. Il modo in cui, tuttavia, l'arguzia viene cancellata nella traduzione indica che Strachey ne ha riconosciuto le tracce. Poiché il tempo verbale di *Witz* confonde l'ordine delle idee, dello spazio e del tempo. «Un signore entra in una pasticceria [...]» Quando succede questo? Dove succede? «Ora», risponde il tempo presente. Ma dove si trova questo *hic et nunc*? È vicino; ci riguarda; ma questa indicibile contiguità non rappresenta nessun contrasto rispetto alla vasta inimmaginabile lontananza, poiché il tempo verbale colloca l'azione nel mezzo della lingua «stessa» (se la lingua avesse un «se stessa»). Il presente rimanda a un tempo, che è quello dell'eloquio o della scrittura, che è «presente» sempre e ovunque si parli e si ascolti, si scriva e si legga. Attraverso questo tempo verbale il *Witz* – e anche i sogni – mostrano che il loro tempo è qui e ora, che è sempre e che è incessantemente. Il tempo di una ripetizione che non può mai tornare completamente a sé. Una parola sarà sempre data per un'altra senza che la colpa possa mai essere rimessa. Il *Witz* è assolutamente imprevedibile perché può verificarsi sempre, qui ed ora e, proprio per questo, anche in un altro

<sup>10</sup> S. Freud, *Opere*, a cura di C. L. Musatti (Torino 1989), vol. 5, 53.

modo e in qualsiasi altro posto in cui esistano un ascoltatore e un narratore, in cui ci siano gente, lettori e testi.

E l'aneddoto kleistiano? Rimane al tempo imperfetto, che sembra confortare l'apertura sul passato della cronaca, la sua figuratività e la sua temporalità lineare. Tuttavia l'imperfetto non viene solo utilizzato con queste funzioni, viene anche messo in discussione in modo inquietante:

Dem Capitän v. Bürger [...] sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz.

Disse l'operaio Brietz, rimasto ucciso sulla nuova passeggiata, al capitano v. Bürger.

L'operaio Brietz è già stato ucciso ancora prima di proferire le parole, dopo le quali perirà. È un morto che, spettralmente, parla? Oppure la deformazione della cronologia, che implica la semplice opposizione di vita e morte, rappresenta una piccola allegoria della forma del discorso della cronaca? Rappresenta forse il fatto che, con la comparsa della cronaca, l'evento è sempre già dato? Che l'evento del resoconto abbia non solo trasportato l'oggetto, ma che lo abbia anche ucciso?

Se l'imperfetto era una distanza che a sua volta attribuisce al soggetto e all'oggetto, alla memoria e al suo oggetto il loro rispettivo posto e tempo, questa distanza viene pervertita e minacciata nell'aneddoto di Kleist. L'intreccio di passato e di imperfetto rielabora, all'interno della narrazione, un luogo criptico e indefinito, che si sottrae alla rappresentazione. Mentre con il *Witz* si assiste all'esplosione di un istante incommensurabile e non indefinito nel piacere che deriva dalla risata, l'aneddoto di Kleist rielabora/aggira un vuoto inimmaginabile all'interno della struttura e ai suoi margini. Esso descrive in sé un «fra-tempo» che, intrecciato alle tematiche della morte e della vita, nascostamente presente come luogo dell'assenza e della differenza. Non si ha nessuna risata esplosiva e nessun piacere sfrenato. Tuttavia, da questo punto di oscillazione indeterminato si origina una dinamica viva: la dinamica della narrazione, che, come si è letto, si ramifica, si separa e si unisce senza fine nella liberazione di dettagli/singularità in *costellazioni*.

È come se Kleist avesse preso alla lettera il sostantivo greco *an-ekdotos*, che tradotto significa “inedito”. In qualità di designazione per un genere letterario, il termine «aneddoto» viene utilizzato dallo storico greco Procopio nel 550 d.C. Sotto il titolo *Anekdotata* Procopio ha raccolto delle annotazioni sul (cattivo) carattere e sulla vita (peccaminosa) dell'imperatore

Giustiniano e dell'imperatrice Teodora, annotazioni che non dovevano essere divulgate. L'aneddoto costituisce quindi una specie di testo a margine della storiografia ufficiale. In qualità di editore di un quotidiano, Kleist pubblica invece un aneddoto che non nasconde affatto ciò è stato annotato e che è risaputo altrove, in un luogo segreto, per così dire "di polizia". Al contrario, Kleist *stesso* iscrive questo luogo segreto e perturbante come fondale della scrittura del suo aneddoto. Così come nell'aneddoto di Kleist è iscritto questo luogo inaccessibile alla rappresentazione ed alla conoscenza, così l'aneddoto appare forse nel giornale come il punto oscuro che interrompe sia il rapporto di polizia che la cronaca dei fatti del giorno.

## Amelia Valtolina

### *Sciarade kleistiane*

Una scrittura che gioca d'azzardo e l'Enigma nel ruolo di croupier: le parole si slanciano nell'incognita di un significato e, sul più bello, il *rien ne va plus* immancabilmente frantuma l'illusione della verità. Ma intanto *les jeux sont faits*, la scrittura ha consumato i suoi rischi, e che importa se il vero ancora si nasconde? «Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes» (È un lancio, come con i dadi, ma altro non esiste)<sup>1</sup>.

Che Kleist prendesse molto sul serio il mestiere dello scrittore non vieta alla sua scrittura di non prendersi sul serio, anzi. Si direbbe quasi che sia proprio la serietà delle sue tematiche a imbastire, al di là delle intenzioni dell'autore, un tessuto retorico che, sul filo del pathos, trama l'ironia. Oppure, come nel caso degli aneddoti pubblicati sui «Berliner Abendblätter», sull'enigma l'enigmistica.

Sono sciarade, gli aneddoti di Kleist. Non che con ciò si voglia mettere in dubbio la loro ascrivibilità al genere cui fin da principio sono stati attribuiti<sup>2</sup>. Certo che no. La definizione di “sciarade” intende semmai indicare un ordito retorico che sovverte la referenzialità immediata del “fatto inedito” (unerhörte Begebenheit) e la defigura in un'iperbole dello

---

<sup>1</sup> Lettera di Kleist a Rühle von Lilienstern del 31 agosto 1806, in *Dichter über ihre Dichtungen. Heinrich von Kleist*, a cura di H. Sembdner s.d., 74.

<sup>2</sup> Sulla forma dell'aneddoto in generale e sugli stilemi degli aneddoti di Kleist cfr., in particolare, H. P. Reuter, *Zur Theorie der Anekdote*, in: JFDH (1973), 459-480; H. Grothe, *Anekdote* (Stuttgart 1971); Horst Häker, *Neue Quellen zu Beiträgen Heinrich von Kleists in seinen «Berliner Abendblättern»*, in: JDSG 25 (1981), 41-46; W. E. Schäfer, *Anekdote – Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart* (Stuttgart 1977); J. Price, *The curious story of a curious duel: Kleist and the anecdote*, in: «New German Studies» (1981), 51-60; M. Durzak, *Der Erzähler Heinrich von Kleist. Zum ästhetischen Rang seiner Anekdote*, in: «Der Deutschunterricht» 40 (1988), 19-31; Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum «Phöbus», zur «Germania» und den «Berliner Abendblättern»* (Stuttgart 1984).

stile e delle sue latenze ermeneutiche. Perché il gioco d'azzardo, il lancio dei dadi non esclude un'ipotesi di calcolo, una logica del puro stile.

Scrisse Kleist a Ernst von Pfüel:

Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?<sup>3</sup>

Sono capace di calcolare il differenziale e di comporre un verso: non sono questi i due estremi della capacità umana?

Ma davvero si tratta di “estremi”? Davvero bisogna leggere questa frase come occasionale ripetizione di un assunto della teoria letteraria settecentesca – la corrispondenza fra scienze matematiche e poesia<sup>4</sup>? E se invece si rilanciassero i dadi? Uscirebbe l'altra faccia di *Ende*, il suo significato di “scopo”, “fine”, e allora il senso della frase, sganciato dal luogo comune, parrebbe attribuire all'artificio del verso un valore epistemologico singolarmente eversivo. Così letta, l'affermazione di Kleist accomunerebbe il calcolo del differenziale e la facoltà poetica nel segno di un analogo procedimento di conoscenza negativa, l'uno applicato alle funzioni matematiche, l'altra al linguaggio. Tant'è vero che *Vers*, dal latino *versus*, deriva da *vertere* (lett. «voltare», «rivoltare»). Con il beneplacito dell'etimologia, si potrebbe dunque sostenere che la poesia, arte del verso, introduce come il calcolo del differenziale a una comprensione fondata sullo scarto, la devianza, la differenza. Non per caso, nella lingua tedesca “comprendere” (*begreifen*) è sinonimo di «sich von etwas einen Vers machen» (lett. «farsi un verso di qualcosa»); che poi *begreifen* incroci la sua genesi filologica con quella di *Griffel* – ossia stilo, lo stilo dello stile – è intreccio su cui uno degli aneddoti di Kleist, come si vedrà, ha di che confabulare.

Perché questi aneddoti nascono su una fabula già scritta – Kleist non faceva che riscrivere aneddoti accaparrati un po' dovunque –, simili a palinsesti dove è compito dello stile sconvolgere il sottotesto in un gioco figurato che altro non è, se non allegoria di una lettura di quel medesimo sottotesto, secondo un procedimento per cui la scrittura «afferma e simultaneamente nega l'autorità del suo tessuto retorico»<sup>5</sup> e diviene così

<sup>3</sup> Lettera del 7 gennaio 1805 in: *Dichter über ihre Dichtungen*, cit., 73.

<sup>4</sup> Sul rapporto fra scienze naturali e letteratura nell'opera di Kleist cfr. Nigel Reeves *Kleist's indebtedness to the Science, Psychiatry and Medicine of his Time*, in: «Oxford German Studies», 16 (1985), 47-65; M. Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists* (München 1982).

<sup>5</sup> Paul de Man, *Allegories of reading* (New Haven, London 1979), 17: «A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its rhetorical mode. [...] Poetic writing

sciarada in cui il momento della scomposizione – il lancio dei dadi – ha il sopravvento su un ipotetico significato da stabilire una volta per sempre – la posta in gioco.

Considerati nei loro stratagemmi stilistici, questi aneddoti, che di solito sono situati al margine dell'opera di Kleist, si rivelano allora punto focale di una riflessione sull'arte e la poetica dello scrittore – con quel primato della forma abilmente “cancellata” che ne costituisce il paradosso originario<sup>6</sup> – ma, soprattutto, appaiono come minimi capitoli di un discorso sullo stile, che intacca le categorie epistemologiche mettendo in dubbio l'affidabilità di una trascrizione storica, quale che sia. Ossia sostituendo allo stilo di Clio – la Musa della storia raffigurata con stiletto e rotolo – l'azzardo dello stile.

Il contesto in cui furono rielaborati non poteva essere più congeniale a tali tresche. L'attività giornalistica di Kleist con i «Berliner Abendblätter» era, si sa, quotidiana sfida alla censura condotta con le armi della retorica, del camuffamento e dello scrivere cifrato, dunque perenne esercizio di stile. Kleist redattore fu pertanto, innanzitutto, un grande stilista – un consumato baro nel lancio dei dadi. Nell'ambito di questa attività truffaldina trovarono forma tipicamente kleistiana anche gli aneddoti che lo scrittore intese pubblicare come occasioni d'intrattenimento, in perfetta consonanza con il suo proposito di creare un giornale accessibile al popolo. È Kleist a ribadire tale volontà in una lettera al principe von Lichnowsky, cercando di placare lo sdegno suscitato nell'influente personaggio da un paio di aneddoti pubblicati sui «Berliner Abendblätter»: il pubblico mostra una grande passione per simili storielle, spiega Kleist, sottolineandone dunque il carattere popolare, salvo poi subito precisare che «la storia,

---

is the most advanced and refined mode of deconstruction». Cfr. inoltre Ekkehard Zeeb, *Kleist, Kant und/ mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Gerhard Neumann (a cura di), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* (Freiburg 1994), 299-336.

<sup>6</sup> Cfr. in proposito, «Brief eines Dichters an einen anderen», pubblicato sui «Berliner Abendblätter» il 5 gennaio 1811, in H. v. Kleist, *Brandenburger* [1988-1991: *Berliner Ausgabe*. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke, a cura di Roland Reuß und Peter Staengle (Basel, Frankfurt am Main 1988ss.) [= *BKA*], vol. II/8, *Berliner Abendblätter* 2 (1997), 23-26; trad. it. in H. v. Kleist, *Sul teatro di marionette. Aneddoti e saggi*, a cura di Giorgio Cusatelli, trad. di Ervino Pocar (Parma 1986) [= *Pocar*], 123ss.; nonché, più in generale, sullo stile di Kleist: D. Franck, *Style and innocence – lost, regained – and lost again?*, in: C. van Eck, J. McAllister, R. van de Vall (a cura di), *The question of style in philosophy and the arts* (Cambridge 1955), 220-234.

così come l'ho trascritta, sarebbe degna di essere incisa nel bronzo» (die Geschichte könnte, so wie ich sie aufgeschrieben, in Erz gegraben werden)<sup>7</sup> – una precisazione che dà risalto al precipuo interesse stilistico dello scrittore. D'altro canto, anche l'enfasi sulla natura popolare dell'aneddoto non è poi così innocente come potrebbe apparire, visto che Kleist amava servirsi di forme popolari per finalità tutte sue – basti pensare su quali complessi fili speculativi gli riuscì di sospendere una figura umile come la marionetta nel saggio «Über das Marionettentheater» (Sul teatro di marionette). Tanto più che l'aneddoto, con quella sua prerogativa d'irriverenza nel narrare i retroscena di eventi famosi, la storia segreta di grandi personaggi o magari difetti e idiosincrasie di uomini celebri, offriva allo scrittore un pretesto ideale per combattere le proprie battaglie – battaglie politiche e, soprattutto, letterarie.

Ma non solo. Quel che avvince, in questi aneddoti, è il percorso enigmistico seguito dalla scrittura, un itinerario circolare in cui, fra continui rilanci del senso, i significati si scompongono in enigmi decostruendo qualsiasi *a priori*. E se ciò non bastasse, il loro carattere artificiosamente anonimo – Kleist li pubblicava senza firmarli – sembra fare il verso all'*auctoritas* anonima della Storia solamente per mostrare l'inconsistenza delle categorie, prime fra tutte quelle di verità e divina giustizia, che ne mascherano la vera natura, il carattere di pura ideologia e mistificazione.

Così succede, in maniera magistrale, nell'aneddoto «Der Griffel Gottes» (Lo stilo di Dio), in cui, nel ripetuto rilancio del senso di Griffel, quel che si salva dal crollo di qualsiasi monumento *aere perennius* è soltanto lo stilo dello stile.

In Polen war eine Gräfinn von P...., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution ertheilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: sie ist gerichtet! – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der

---

<sup>7</sup> Lettera a Eduard Prinz von Lichnowsky del 23 ottobre 1810, in *Dichter über ihre Dichtungen*, cit., 68-69.



Leichenstein existirt noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen.<sup>8</sup>

C'era in Polonia una contessa di P., dama anziana che faceva una vita malvagia e, in particolare, con la sua avarizia e crudeltà, torturava a sangue i suoi dipendenti. Quando morì, la signora lasciò il suo patrimonio a un convento che le aveva fatto avere l'assoluzione; in compenso il convento le fece collocare nel cimitero una lapide preziosa, la cui epigrafe in caratteri di bronzo menzionava il fatto con gran pompa. Il giorno dopo la folgore colpì la lapide fondendo il bronzo e non lasciando altro che alcune lettere le quali, lette insieme, dicevano: è *giudicata!* – L'avvenimento (lo spieghino gli esegeti della scrittura) è fondato; la lapide esiste ancora e ci sono persone viventi che l'hanno veduta insieme con l'epigrafe.

Efferata protagonista della storia è una *Gräfin* – dal greco *graphéus* (scrivano), che è anche remota radice di *Griffel* –, domina crudele che scrive la propria storia di soprusi sulla carne viva dei sudditi, fin nel loro sangue («bis auf das Blut»). A una prima lettura, l'aneddoto pare rendere testimonianza del potere della divina giustizia e della vanità della gloria umana. Sennonché, rilanciando i dadi ... E difatti: è davvero un patrimonio di ricchezze (*Vermögen* nell'accezione di *Besitztümer*) ciò che la donna consegna al convento? Non è forse il costrutto della frase («wofür ihr das Kloster [...]»), giustapponendo l'atto di scrittura del convento (l'iscrizione sulla lapide) al lascito della nobildonna, ad attribuire a tale patrimonio il senso di “facoltà”, “abilità” (*Vermögen* nell'accezione di *Kraft, Fähigkeit*)? Obbedendo al suo sema d'origine (*graphéus*), la contessa cede al convento, al di là di una ricchezza materiale, un potere che si connota in termini di scrittura. Uno stilo, appunto, che dopo essere stato intinto nel sangue dei sudditi si appresta ora a erigere, con pari azione di forza – indicata dal verbo «setzen» e dall'attributo «aus Erz gegossen» – un monumento a imperitura gloria della domina. Lo stilo del Potere si trasforma così nello stilo della Storia, mentre lo stile lapidario spaccia violenza per santità. Intanto, però, la forma dell'espressione sbugiarda Clio e la nozione stessa di «fatto storico»: non è per caso che l'iscrizione sulla lapide menzioni non già un evento, bensì un *Umstand* – lett. «ciò che sta intorno». Ma intorno a cosa? – ne è casuale che questa menzione si realizzi nei termini di un fatto acca-

<sup>8</sup> BKA II/7, *Berliner Abendblätter* 1 (1997), 28; trad. it. Pocar, 42. Cfr. inoltre l'interessante lettura dell'aneddoto proposta da Carol Jacobs, *Uncontainable Romanticism. Shelley, Bronte, Kleist* (Baltimore 1989), 171-196.

duto («Erwähnung geschehen war»). Quel che accade e così entra nella storia, altro non è che la Storia stessa. Pura ideologia. È l'iscrizione sulla lapide ad «accadere» («geschehen war») con religiosa unzione, mentre la scrittura rilancia i suoi dadi e, insieme con *geschehen* getta sul banco dell'aneddoto un'associazione che, da *Geschehen* attraverso *Geschichte*, sortisce un'espressione figurata della lingua tedesca: «der Griffel der Geschichte» (lo stilo della Storia). Così lo stilo della Storia, metamorfosi dello stilo del Potere, fa accadere la fama della contessa con una lapide che è tomba della verità e insieme monumento all'Ideologia.

Subentra, a questo punto, una nuova trasformazione dello stilo che, in figura di folgore, decostruisce la storia già scritta con una sciarada in grande stile. L'irruzione del lampo, icona per antonomasia del *Witz* nelle trattazioni teoriche del Settecento, dense di riferimenti alle scienze naturali<sup>9</sup>, rappresenta ben più che un ribaltamento arguto, un lampo di genio. Questo «stilo di Dio» che fonde il bronzo – «und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: sie ist gerichtet!» (non lasciando altro che alcune lettere le quali, lette insieme, dicevano: è giudicata!) –, è il camuffamento, assai poco divino, di uno stilo dello Stile: con l'ausilio di una citazione nascosta dal *Fiesco* di Friedrich Schiller<sup>10</sup>, questo stilo viola il monumento con una sciarada che, lungi dal lasciar apparire la verità, profana la nozione di giustizia divina. Giacché: «Sie ist gerichtet!» sono le note parole conclusive del *Faust* goethiano, pronunciate da Mefistofele, la cui figura si sovrappone qui, in un ironico scambio di ruoli, a quella del Dio menzionato nel titolo dell'aneddoto, problematizzando pertanto il senso dell'apparente condanna. Da chi proviene il verdetto? Da Dio o da Mefistofele?

Così, mentre lo stile di Kleist aggredisce il monumento goethiano – come d'altronde succede in altri aneddoti, da «Der neuere (glücklichere) Werther» (Il nuovo (più fortunato) Werther)<sup>11</sup> fino a quello cifratissimo, e rimasto a lungo inedito, dove lo strale di Kleist si abbatte su Goethe accusandolo, con calibrate allusioni, per l'insuccesso della messa in scena di *Der zerbrochne Krug* (La brocca rotta) a Weimar<sup>12</sup> – lo stile della scrittura

<sup>9</sup> Cfr., in particolare, il capitolo «Witz als literarische Form» in: Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, cit., 70-136.

<sup>10</sup> Sulle fonti e i riferimenti letterari negli aneddoti di Kleist, cfr. Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quelle und ihre Redaktion* (Berlin 1939).

<sup>11</sup> Cfr. *BKA* II/8, 29-31.

<sup>12</sup> Cfr. Renate Grumbach, *Eine bisher unbekannte Anekdote von Heinrich von Kleist*, in: *JDSG* 33 (1989), 9-12.

smentisce l'apparente lieto fine e prepara, segnalato dal trattino, l'ultimo lancio dei dadi. Ossia l'osservazione conclusiva in cui l'aneddoto ritorna su se stesso e, esortando gli *Schriftgelehrten* – esperti della Scrittura o della scrittura? – a decifrare l'iscrizione, invita il lettore – esperto della scrittura – a riconsiderare quel gioco di stile di cui è stato inconsapevole spettatore. Sotto i suoi occhi, l'aneddoto si è trasformato nella lapide, e la sciarada in uno spettacolo dello stile cui egli per primo ha assistito («zugesehen»). Il rilancio dei dadi riporta dunque l'aneddoto sulle proprie tracce, e mentre la lettura torna sui passi del testo, appare l'analogia fra lo stilo divino, che rovescia la storia scritta sulla lapide, e lo stile dell'aneddoto, che dissesta il «fatto inedito» e dissolve i significati nel gioco enigmistico dei significanti. A dispetto di ogni soluzione.

A simili scomposizioni obbedisce anche l'aneddoto sul cappuccino che accompagna lo svevo al patibolo:

Ein Kapuziner begleitete einen Schwaben bei sehr regnigem Wetter zum Galgen. Der Verurtheilte klagte unterwegs mehrmal zu Gott, daß er, bei so schlechtem und unfreundlichem Wetter, einen so sauren Gang thun müsse. Der Kapuziner wollte ihn christlich trösten und sagte: du Lump, was klagst du viel, du brauchst doch bloß hinzugehen, ich aber muß, bei diesem Wetter, wieder zurück, denselben Weg. – Wer es empfunden hat, wie öde Einem, auch selbst an einem schönen Tage, der Rückweg vom Richtplatz wird, der wird den Anspruch des Kapuziners nicht so dumm finden.<sup>13</sup>

Un cappuccino accompagnava uno svevo al patibolo, con un tempo molto piovviginoso. Lungo il percorso il condannato si lamentò più volte che doveva fare un tragitto così amaro con un tempo talmente cattivo e inclemente. Il cappuccino, volendolo confortare cristianamente, osservò: Briccone, che ti stai lamentando così, mentre ti spetta soltanto l'andata; io invece, con questo brutto tempo, dovrò anche tornare indietro percorrendo la stessa strada. – Chi ha provato quanto sia desolante, persino in una bella giornata, il ritorno dal luogo del supplizio, penserà che le parole del cappuccino non erano poi tanto sciocche.

Di nuovo, il rilancio dei dadi, segnalato anche qui dal trattino, mette in moto un ritorno della scrittura su se stessa che, al di là dello *humour* macabro e del motto di spirito con cui si è voluto interpretare l'aneddoto,

---

<sup>13</sup> BKA II/7, 275; trad. it., 49.

scompagina la nozione di conforto cristiano. Mentre, a livello immediatamente referenziale, l'aneddoto segue lo stesso percorso dello svevo – un tragitto che più di una semplice «andata» (*Gang*), è un *Hingehen* (lett. «morire») – e si appella a Dio («*klagte [...] zu Gott*»), la scrittura, come il cappuccino, torna anche indietro, desemantizzando il presunto «conforto» della fede sullo sfondo di una desolazione destinata a rimanere per sempre un «*Rückweg vom Richtplatz*», lontananza spalancata sul lutto.

Né esce meglio, la giustizia divina, dalle sciarade che lo stile allestisce in quell'altro, fulmineo aneddoto dal titolo «*Helgoländisches Gottesgericht*» (Giudizio di Dio a Helgoland):

Die Helgoländer haben eine sonderbare Art, ihre Streitigkeiten in zweifelhaften Fällen, zu entscheiden; und wie die Partheyen, bei anderen Völkerschaften, zu den Waffen greifen, und das Blut entscheiden lassen, so werfen sie ihre Lootsenzeichen (Medaillen von Messing, mit einer Nummer, die einem jeden von ihnen zugehört) in einem Huth, und lassen durch einen Schiedsrichter, Eine derselben herausziehn. Der Eigenthümer der Nummer bekommt alsdann Recht.<sup>14</sup>

Gli helgolandesì seguono uno strano metodo per dirimere le loro controversie in casi dubbi; e come presso altre popolazioni i partiti ricorrono alle armi e fanno scorrere il sangue, così qui gettano in un cappello le loro matricole di pilota (ciascuno possiede una medaglia di ottone con un numero) e ne fanno estrarre una da un arbitro. Il proprietario del numero estratto è quello che ha ragione.

Al giudizio divino stabilito dal sangue e dalle armi, lo stile dell'aneddoto accosta, rilanciando i significati, un'ironica versione alternativa: il tribunale di Dio si trasforma qui in uno *Huth*, sciarada sospesa di un'inverosimile *Obhut* – sorveglianza e protezione del Padreterno –, e il suo verdetto affida le proprie veci a oscuri «segni di marinai» (*Zeichen der Lootsen*), simulacri della voce dell'oracolo (*Los*) talmente arbitrari che la scrittura deve ricorrere a una spiegazione fra parentesi. Ma invano. L'aneddoto prosegue difatti con una formulazione che liquida ogni ipotesi di significato stabilito. A che pro, pertanto, uno *Schiedsrichter* – lett. «colui che distingue e giudica» – per estrarre la sorte? Ossia per stabilire ciò che per sua natura – in quanto segno – ha valore arbitrario? E che valore hanno, allora, tutte le spiegazioni, se perfino il decreto divino dipende da un fra parentesi?

---

<sup>14</sup> *BKA* II/7, 300; trad. it., 62.

È tuttavia un altro aneddoto, «Die Boxer» (I pugili), a mettere in gioco la terna Giustizia – Storia – Verità in un azzardo dei più temerari:

Zwei berühmte Englische Boxer, der Eine aus Portsmouth gebürtig, der Andere aus Plymouth, die seit vielen Jahren von einander gehört hatten, ohne sich zu sehen, beschlossen, da sie in London zusammentrafen, zur Entscheidung der Frage, wem von ihnen der Sieger ruhm gebühre, einen öffentlichen Wettkampf zu halten. Demnach stellten sich beide, im Angesicht des Volks, mit geballten Fäusten, im Garten einer Kneipe, gegeneinander; und als der Plymouther den Portsmouther, in wenig Augenblicken, dergestalt auf die Brust traf, daß er Blut spie, rief dieser, indem er sich dem Mund abwischte: brav! – Als aber bald darauf, da sie sich wieder gestellt hatten, der Porthsmouther den Plymouther, mit der Faust der geballten Rechten, dergestalt auf den Leib traf, daß dieser, indem er die Augen verkehrte, umfiel, rief der Letztere: das ist auch nicht übel –! Worauf das Volk, das im Kreise herumstand, laut aufjauchzte, und, während der Plymouther, der an den Gedärmen verletzt worden war, todt weggetragen ward, dem Portsmouther den Siegesruhm zuerkannte. – Der Porthsmouther soll aber auch Tags darauf am Blutsturz gestorben sein.<sup>15</sup>

Due celebri pugili inglesi, l'uno nativo di Portsmouth, l'altro di Plymouth, che per molti anni avevano sentito parlare l'uno dell'altro senza vedersi, incontrandosi a Londra decisero di tenere una gara pubblica per decidere a quale di loro spettava il lauro della vittoria. Si affrontarono quindi alla presenza del popolo, con i pugni stretti, nel giardino di un'osteria: e quando il Plymouthese in pochi istanti colpì il Portsmouthese al petto in modo da fargli sputar sangue, quest'ultimo, forbendosi la bocca, gridò: «Bravo!» – Dopo qualche tempo, affrontandosi di nuovo, il Porthsmouthese colpì il Plymouthese col pugno destro al ventre con tanta forza che questi cadde arrovsciando gli occhi; allora l'altro esclamò: «Anche questa è buona!». Il popolo che assisteva in circolo proruppe in grida di giubilo, e mentre il Plymouthese, colpito alle viscere, era portato via morto, assegnò il lauro della vittoria al Portsmouthese. – Ma si dice che anche costui morì il giorno dopo per uno sbocco di sangue.

I due pugili, menzionati con un'indicazione topografica di eloquente pregnanza metaforica, si rivelano – in virtù del sema comune *mouth* (bocca) – come doppia faccia di un medesimo significante, sceso nella

<sup>15</sup> BKA II/7, 242; trad. it., 49.

contesa alla conquista del Significato *Siegerrubm*. Sennonché, mentre la forma dell'espressione insiste sulla specularità fra i due contendenti, il tessuto retorico porta sul ring dell'aneddoto una definizione di fama e giustizia che il rilancio finale del senso, con il consueto nuovo innesco della lettura segnalato dal trattino, mette platealmente ko. L'uscita dal dilemma – suggerito dal termine *Kneipe*, lett. *Klemme*, ossia «spazio dell'angustia» – con la conseguente proclamazione della vittoria del Portsmouthese non è più di una finta della scrittura. Merita infatti osservare che, nel corso di questo scontro fra significanti, vinto niente meno che «mit der Faust der geballten Rechten» – simbolico pugno della divina giustizia –, l'iniziale *Siegerrubm* si raggrinzisce in un più modesto *Siegsrubm*, a sua volta compromesso dall'estremo lancio del senso su cui si chiude l'aneddoto. La frase conclusiva non solo mette in dubbio la lettura che il testo ha fin qui offerto, sconfessando il conclamato *Siegsrubm* – è stato dunque l'avversario già morto a sferrare il colpo vittorioso, di cui segno è il ritardato sbocco di sangue –, ma la sciarada quasi impercettibile a cui il significante è stato sottoposto (da «Portsmouther» a «Porthsmouther») smentisce anche la voce della cronaca e, attraverso questo falso *lapsus calami*, sconfessa l'intera trascrizione della storia. La Storia.

Come sempre è l'Enigma a porre fine al lancio dei dadi con il suo *rien ne va plus*. Ma tant'è. *Les jeux sont faits ...*



*Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition