



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)
Classe LT-11

Tesina di Laurea

*Il concetto di grazia tra
“Über Anmut und Würde”
di Schiller
e
“Über das Marionettentheater”
di Kleist*

Relatore
Prof. Elisabetta Mengaldo

Laureando
Giulia De Matteis
n° matr. 1231297 / LTLLM

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Indice.....	1
<i>Introduzione</i>	3
<i>Capitolo 1 - Introduzione: autori ed epoche</i>	5
1.1 Contesto storico.....	5
1.1.1 Il classicismo weimariano e Friedrich Schiller	5
1.1.2 Il romanticismo tedesco e Heinrich von Kleist	7
1.2 Autori trattati: cenni biografici.....	11
1.2.1 Friedrich Schiller	12
1.2.2 Heinrich von Kleist.....	13
1.3 La filosofia kantiana	14
<i>Capitolo 2 - Concezione della grazia secondo Friedrich Schiller</i>	19
2.1 <i>Über Anmut und Würde</i> di Friedrich Schiller – Introduzione al saggio	19
2.2. Schiller e il confronto con il pensiero di Kant.....	21
2.2.1 Le premesse di Kant	22
2.2.2 L’anima bella, il sentimento del bello e l’istinto del gioco	23
2.3 <i>Über Anmut und Würde</i> : il concetto di grazia	24
2.4. La dignità e il suo nesso con la grazia	28
<i>Capitolo 3 – Concezione della grazia secondo Heinrich von Kleist</i>	29
3.1 <i>Über das Marionettentheater</i> di Heinrich von Kleist – Introduzione al saggio	29
3.2 <i>Über das Marionettentheater</i> : il concetto di grazia e le peculiarità della marionetta	31
3.3 L’influenza di Kant su Kleist.....	33
3.4 Kleist e Schiller: il genere della <i>Grazie</i>	34
<i>Conclusion</i>	39
<i>Zusammenfassung</i>	41
<i>Bibliografia</i>	47

Introduzione

Obiettivo di tale tesi è il confronto tra Friedrich Schiller ed Heinrich von Kleist, per quanto riguarda il tema e la concezione della grazia nelle rispettive opere *Über Anmut und Würde* (1793) e *Über das Marionettentheater* (1810).

Come si leggerà nelle pagine seguenti, i due autori, nati entrambi nella seconda metà del 1700 e deceduti agli inizi del 1800, appartengono a correnti differenti. Il primo capitolo della tesi si occupa, quindi, di dare un inquadramento storico, letterario e culturale dei due autori trattati, fornendone anche una breve sintesi biografica che permette di avere uno sguardo panoramico su entrambi gli scrittori. Inoltre, un paragrafo su Kant e sul suo pensiero, che ha in modi ed entità diversi influenzato entrambi gli autori, conclude il primo capitolo, permettendo al lettore di avere qualche informazione aggiuntiva sulla teoria filosofica più importante del secondo Settecento.

Il secondo capitolo si concentra sull'opera schilleriana. Dopo un'introduzione sommaria al saggio, il capitolo si dedica dapprima alle idee di Kant, con cui Schiller si trova concorde, per poi fare luce sulle difformità di pensiero dei due autori e sul conseguente superamento schilleriano di Kant con la decisione di prendere una strada differente. Successivamente vengono analizzati alcuni concetti ricorrenti nella produzione letteraria di Schiller, come ad esempio quello di "anima bella". Le ultime pagine del capitolo costituiscono la sua parte centrale: con l'ausilio di alcuni passi del saggio *Über Anmut und Würde*, l'elaborato vuole in questo passaggio fornire una spiegazione dettagliata della concezione della grazia secondo Schiller, ovvero della grazia vista come *bewegliche Schönheit*, in contrapposizione alla *fixe Schönheit*. Viene anche osservata, seppur brevemente, la categoria della *Würde*, su cui si concentra la seconda parte del saggio preso in esame.

Nel terzo e ultimo capitolo, invece, viene trattato il saggio di Kleist *Über das Marionettentheater*. Inizialmente si delinea il contesto personale e politico in cui viene scritto questo testo fondamentale per l'estetica moderna. Nel nucleo del capitolo viene spiegata la concezione della grazia secondo la visione di Kleist: le sue idee in merito lo portano ad indicare come apoteosi della grazia il corpo e le peculiarità della marionetta. Al contrario, secondo la sua visione, l'uomo compie movimenti stucchevoli e tutt'altro che graziosi, poiché egli pone la sua anima in parti del corpo non adeguate e il risultato sono movenze

innaturali. La causa di ciò, come si potrà approfondire nel capitolo corrispondente, si deve trovare nella sfera della conoscenza umana.

Nel paragrafo successivo vi è la descrizione della relazione tra le idee e il pensiero di Kant e Kleist e un'analisi di come il primo ha influenzato il secondo. Nell'ultima parte del capitolo viene esposto uno studio fondato sulla teoria del *gender*, applicato al problema della grazia; nonostante l'attenzione venga posta in modo maggiore sul saggio kleistiano, è possibile effettuare un confronto tra le due opere.

Capitolo 1 - Introduzione: autori ed epoche

1.1 Contesto storico

I due autori, che verranno trattati in questa tesi, hanno vissuto quasi completamente nello stesso arco temporale, tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo. Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist sono però due autori molto differenti tra di loro, se si tratta di dover associarli ad una determinata corrente estetica, letteraria e culturale. Schiller, come verrà trattato nel prossimo paragrafo, è un esponente della corrente del classicismo di Weimar, che si considera convenzionalmente cessata nell'anno della sua morte (1805). Per quanto riguarda Kleist, la sua collocazione in una determinata tendenza varia in base a quale aspetto dello stesso autore viene preso in considerazione. Le due tendenze in cui è possibile collocarlo sono il classicismo e il romanticismo. In seguito, la tesi si propone di fare chiarezza a riguardo per quanto possibile.

1.1.1 Il classicismo weimariano e Friedrich Schiller

La *Weimarer Klassik* (o classicismo di Weimar), chiamata così dal principale luogo in cui i più importanti seguaci della stessa tendenza, come Goethe e Schiller, erano maggiormente attivi, è la corrente estetica, letteraria e culturale che ha le sue radici nell'età dell'Illuminismo e nel Settecento europeo e che si sviluppa durante il passaggio di secolo in Germania. Tale tendenza prettamente classica prende corpo, quindi, all'interno dell'età classico-romantica in campo letterario e culturale tedesco.¹

Si parla di Classicismo di Weimar in senso ampio, quando ci si riferisce al periodo che ingloba, oltre al decennio di collaborazione tra Goethe e Schiller, anche il ventennio precedente il loro sodalizio e il periodo successivo alla medesima cooperazione, che si ritiene conclusa alla morte dello stesso Schiller del 1805.²

¹ Cfr. C. Buglioni, M. Castellari, A. Goggio, M. Paleari, *La letteratura tedesca, epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2019, pp. 164 – 171.

² Ivi, pp. 172 – 174.

La corrente si sviluppa contemporaneamente allo *Sturm und Drang* e prosegue poi dopo la conclusione dello stesso. Gli ideali di libertà e di umanità dello *Sturm und Drang* (corrente precedente al periodo weimariano) continuano a vivere in quest'epoca. Sebbene coeve, però, le due tendenze rappresentano ideali opposti. Alla soggettività, all'irrazionalità, e alla libera espressione del genio creatore del periodo stürmeriano, si oppongono l'oggettività e la razionalità del classicismo weimariano (che riprende alcune istanze del pensiero illuminista). Esso, inoltre, si basa sulla ricerca dell'equilibrio, sullo studio e sul recupero delle opere e degli ideali classici. Vi spicca l'idea di riferimento all'antichità e, quindi, la visione dell'antico come esempio; non si tratta però di mera imitazione, ma al contrario di *Vorbild* (che significa, appunto, 'esempio', 'modello')³; "vi era cioè l'aspirazione ad un classicismo che non fosse copia e ripetizione, ma misteriosa e miracolosa palingenesi dei valori supremi dell'antichità"⁴. Nell'arte antica, riscoperta dal teorico J.J. Winckelmann, e nel conseguente riesumare le sue caratteristiche, quali semplicità, armonia e proporzione, i poeti e gli scrittori trovano un modo, tramite le loro opere, per educare le persone all'umanità e alla tolleranza, idee portanti del classicismo di Weimar. Dall'antichità Winckelmann ha quindi ricavato un ideale di bellezza e un'immagine dell'uomo, plasmata e costituita da *Edle Einfalt und stille Größe*, ovvero 'nobile semplicità' dei contenuti trattati e 'quieta grandezza', espressione che designa la capacità di comunicare in modo equilibrato e sobrio le sensazioni.

L'uomo ideale del classicismo di Weimar, con la sua intelligenza e razionalità, può distinguere il bene dal male e determinare le proprie azioni con le sue stesse decisioni. Si forma attraverso il cambiamento, l'esperienza e un'evoluzione interiore che porta, attraverso la maturità, ad essere integrato nella società.⁵ A tal proposito, la *Weimarer Klassik* è una tendenza politicamente più conservatrice, tanto che Goethe durante il periodo della Rivoluzione francese era antigiacobino e si distaccò quindi da posizioni radicali ed estremistiche. Al contrario dell'uomo del classicismo di Weimar, gli *Stürmer* furono protagonisti nella propria poetica di "una salutare reazione all'arido razionalismo ed al languido sentimentalismo dei decenni precedenti"; il loro, inoltre, fu un tentativo di affermazione della propria indipendenza creatrice e della necessità di agire. La ribellione dell'uomo

³ Cfr. R. Bergamaschi, P. Gnani, *Gestern und Heute, Anthologie der deutschsprachigen Literatur*, Bologna, Zanichelli editore S.p.A, 2012, pp.102 – 106.

⁴ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Castelfranco V. To (Treviso), Einaudi, 2002, p.476

⁵ Cfr. R. Bergamaschi, P. Gnani, *Gestern und Heute*, pp.102 – 106.

stürmeriano è anche una protesta contro le politiche assolutiste e, in particolare parlando di Schiller e del poeta e compositore Schubart, contro la tirannia inumana di Karl Eugen, duca di Württemberg in quel periodo. Si parla in questo caso di *Sturm und Drang* württembergese.⁶

Friedrich Schiller entra nella letteratura tedesca come un ribelle poeta e suddito tramite la tragedia *Die Räuber* (1782), in cui viene presa una netta posizione contro il malgoverno dei regnanti tedeschi. È considerato un grande retore e poeta della libertà politico-sociale e successivamente di quella kantiana di stampo etico. Schiller e i suoi eroi cercano infatti d'imporre l'amore della libertà con brutalità e con persuasione, che ingloba in sé alcuni tratti di inganno. Questo amore per la libertà, che caratterizza il poeta, è conseguenza diretta e compensazione dell'educazione ricevuta in giovinezza all'accademia militare del duca Karl Eugen, che Schiller definirà 'l'assassino della mia anima'. Negli anni della Rivoluzione francese, Schiller si dedicò a studi storici e filosofici; furono questi i dieci anni di riposo poetico, che trasformarono le convinzioni politiche dello scrittore. Si concentrerà molto ad analizzare il concetto di libertà, con l'aiuto della filosofia kantiana. Il classicismo di Schiller viene definito un connubio tra l'idealismo kantiano della ragione (che verrà approfondito in seguito) e l'idealismo goethiano della natura. Si incontrano in esso anche la bellezza disinteressata del mondo kantiano e le forme pure del mondo greco di Winckelmann.⁷

1.1.2 Il romanticismo tedesco e Heinrich von Kleist

Kleist è considerato in larga misura, ma non completamente, un importante esponente del Romanticismo tedesco, anche se in lui è possibile trovare qualche elemento del Classicismo.

Prima, però, di delineare le caratteristiche o le discrepanze che rispettivamente collegano o che pongono una separazione tra Kleist e il Romanticismo, è necessario ricordare quali sono le peculiarità del movimento stesso.

⁶ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 2 pp. 403 – 406.

⁷ Ivi, pp. 441 – 451, pp. 569 – 571.

Il Romanticismo, nella fattispecie tedesco, si sviluppa tra l'ultimo decennio del Settecento e gli anni Trenta dell'Ottocento, dalle ceneri dello *Sturm und Drang*. La corrente non è facile da definire, tenendo conto che conta più di centocinquanta definizioni.

Contrapposto all'espressione classica dell'armonia, dell'equilibrio e dell'integrazione nella società, il Romanticismo, visto spesso come un sentimento di particolare immediatezza e di grande intensità talvolta violenta, è preferibilmente “un fatto di sensibilità [...] quando essa si traduca in uno stato di eccessiva o addirittura permanente impressionabilità, irritabilità o reattività”⁸. Peculiari del sentimento romantico sono l'attrazione per le ambivalenze, per l'irrisolto e l'indefinito. La parola cardine del romanticismo, infatti, è *Sehnsucht*, ovvero lo struggimento che si crea quando un desiderio non può arrivare al proprio raggiungimento, alla propria compiutezza.

L'uomo romantico è “desideroso di desiderare”⁹, ovvero di essere nella condizione di avere un desiderio puro, anche se esso è irrealizzabile. Soffre perché è in balia di una sensibilità troppo elevata. Amando appunto l'irrisolutezza, non tenta mai di dare una soluzione ai suoi problemi e, qualora li risolvesse, ne crea di nuovi, perché essi stessi sono il fulcro del suo vivere.¹⁰

Goethe, esponente del classicismo, definisce il movimento romantico come irrealtà, e la sua poesia come piena di scetticismo, caratteristiche opposte all'aderenza e all'attaccamento alla realtà classici. Nelle sue varie fasi, il movimento trova i suoi massimi centri di espressione nelle città di Jena, Berlino, Heidelberg, Vienna e Monaco di Baviera. Si individuano tre fasi nel Romanticismo: in un periodo iniziale i romantici sono fortemente interessati al rinnovamento della letteratura. Tale rinnovamento letterario ha le sue basi nella consapevolezza che il mondo moderno non ha le capacità di essere come l'antico. In questo periodo il Romanticismo si presenta come soprattutto filosofico e teorico, tant'è che viene posta molta attenzione all'idealismo di Fichte e ad altri filosofi importanti per l'epoca. I temi di questa *Frühromantik*, che si estende in linea di massima tra il 1790 e il 1804 ca. e che trova maggiore rilievo in un gruppo di letterati e pensatori nella città di Jena, sono l'anelare (il cosiddetto *Streben*) verso l'infinito, verso qualcosa che sempre sfugge e il desiderio di conciliare elementi, ritenuti antitetici tra loro: natura e società,

⁸ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 2, p. 699.

⁹ Ivi, p. 700.

¹⁰ Ivi, cfr. pp. 698 – 701.

ragione e sentimento, arte e filosofia, così come anche l'unità tra i generi letterari.¹¹ Per quanto riguarda la religione, sebbene ci fossero tendenze cosmico-panteistiche, i romantici di Jena si sentono attratti verso il cristianesimo, come conseguenza anche della delusione politica, dopo i primi anni della Rivoluzione francese. Protagonisti di questa prima fase della *Romantik* sono i fratelli Schlegel, Novalis e Tieck.¹²

Dalla *Mittlere Romantik* (1804-1814 ca.), il periodo successivo, cambiano le prospettive. L'interesse principale è la poesia popolare, in cui si nasconde la genuinità dell'ispirazione. La poesia popolare, o *Naturpoesie*, viene recuperata da autori come Arnim e Brentano, tramite la raccolta di *Volkslieder in Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo), di cui venne pubblicata la prima versione nell'anno 1806. I centri principali di questa seconda fase sono le città di Heidelberg e Berlino. Proprio qui Heinrich von Kleist fonda la rivista «Berliner Abendblätter», in cui viene pubblicato il saggio *Über das Marionettentheater*, (*Sul teatro delle marionette*).

L'ultima fase che prosegue dopo la *Mittlere Romantik* fino al 1840 ca. è la *Spätromantik*, proveniente dalla delusione indotta dagli esiti della Rivoluzione francese e dalle invasioni napoleoniche. Vi ritroviamo la ricerca e l'attenzione alle origini e alla propria cultura. In questa fase la religione è di matrice prettamente cattolica. Brentano, ad esempio, scrive ora opere che servono a testimoniare la sua conversione al Cattolicesimo, raccontando le sue esperienze. Il periodo è contraddistinto dalla ricerca della solitudine e dall'allontanamento dalla realtà e dal mondo reale, con la conseguente fuga verso la natura. Gli scrittori più produttivi della *Spätromantik* sono Hoffmann e Tieck a Berlino, Eichendorff e Brentano nelle città rispettivamente di Vienna e Monaco di Baviera.¹³

Dal momento che è stato possibile fornire qualche informazione più precisa, che ha permesso una definizione chiara del movimento del Romanticismo, è ora effettuabile una ricognizione sulla precisa tendenza letteraria a cui fa capo Kleist.

L'autore potrebbe essere considerato un romantico con delle riserve. Le sue opere, che si tratti di un racconto, come di un dramma, sono difficilmente attribuibili, come già si è detto, ad una determinata corrente letteraria. Per quanto riguarda novelle e racconti, da un

¹¹ Cfr. C. Buglioni, M. Castellari, A. Goggio, M. Paleari, *La letteratura tedesca, epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2019, pp. 238 – 244.

¹² Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 2, pp. 801– 802.

¹³ Cfr. C. Buglioni, M. Castellari, A. Goggio, M. Paleari, *La letteratura tedesca, epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2019, pp. 245 – 247.

lato, i personaggi in essi descritti sono tutt'altro che anime belle ed armoniose, ed infrangono chiaramente, in questo modo, l'ideale di umanismo del classicismo di Weimar, lasciandosi guidare spesso da passioni e istinti impetuosi, caratteristici del Romanticismo. D'altra parte, invece, negli stessi personaggi, non è presente l'attesa speranzosa di un mondo utopico che caratterizza l'ambito romantico. Gli stessi dubbi sulla collocazione di Kleist si hanno quando si indagano le sue opere dal punto di vista stilistico: la sintassi accelerata ed estremamente complessa non appartiene all'equilibrio che si rifà alla *Klassik*; allo stesso tempo, però, l'intreccio, nelle sue opere, non presenta spesso elementi fantastico-demoniaci, tipici di molta narrativa romantica (per es. Hoffmann o Tieck).¹⁴

Lo stesso ragionamento, fatto per novelle e racconti, vale per i drammi. La struttura classica dei suoi drammi (suddivisi in atti e scene), così come l'intreccio lineare, sono caratteristiche comuni anche alle commedie e alle tragedie del classicismo weimariano, ma i personaggi sono definiti da sentimenti estremi e violenti, e da impulsi razionali.

La trama della tragedia *Penthesilea* (1808) è un esempio della tematizzazione di questi impulsi inarrestabili: la protagonista, regina delle amazzoni, uccide e sbrana il cadavere del suo amato Achille, come segno di amore irrazionale ed assoluto, portando sé stessa all'autodistruzione. Anche *Prinz Friedrich von Homburg*, protagonista dell'omonimo ed ultimo dramma di Kleist (steso nel 1810-11), è un ufficiale dell'esercito che mostra paura per la morte ed è permeato costantemente dalle forze immediate e perspicaci del sentimento.¹⁵

La questione del rapporto di Kleist con il movimento romantico è affrontata da molti critici. Nella monografia *Kleist e il Romanticismo*, ad esempio, l'autore Ernst Kayka sostiene che Kleist non può essere considerato un romantico a tutto tondo, osservando che è presente sì nell'autore una grande quantità di "idee e materiali romantici", ma facendo anche notare un'opposizione dello stesso "all'informe romantico" e "a tutto ciò che è sfocato, onirico, puramente musicale, a tutta la giocosità e frivolezza intellettuale"¹⁶.

Kleist ed il Romanticismo hanno, quindi, un rapporto problematico e contraddittorio. Si è notato come i suoi racconti non siano "al centro di un programma romantico", ma allo

¹⁴ Il culto romantico del demoniaco può essere però trovato ad esempio in Kleist nell'opera *Bettelweib von Locarno*, oppure in un episodio (quello della zingara-strega) del *Kohlhaas*.

¹⁵ Cfr. C. Buglioni, M. Castellari, A. Goggio, M. Paleari, *La letteratura tedesca, epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2019, pp. 273 – 292.

¹⁶ *Kleist und die Romantik*, ristampa Hildesheim, 1977, in Breuer, *Kleist Handbuch* cit, p. 227.

stesso tempo si avvicinano alla *Romantik* nella loro “leggera tendenza al fantastico”.¹⁷ Si possono trovare punti di contatto tra Kleist ed il romanticismo in termini di temi. Però un elemento decisivo di distanza tra Kleist e i suoi contemporanei romantici è il fatto che lui non pone l’arte al centro tematico dei suoi testi, attraverso storie di artisti o delle loro opere d’arte. Questo viene considerato un elemento decisivo di distanza dai romantici.¹⁸ Un altro elemento è la tensione tra *Aufklärung* e *Romantik*: se da una parte alcuni suoi scritti possono essere visti come una resistenza razionalista al potere attrattivo dell’irrazionale tramite le strategie critiche illuministiche, dall’altra viene menzionata in altrettante opere la futilità della resistenza contro l’irrazionale.¹⁹ Concludendo, Kleist stesso, nelle sue opere, non permette una facile lettura e decodificazione delle stesse, bensì molteplici interpretazioni differenti. Contraddizione ed ambiguità sono requisiti imprescindibili nei suoi drammi e racconti. L’autore condivide con i romantici gli interessi tematici del tempo, ma non è ascrivibile completamente a questa corrente, considerando anche e soprattutto che i due temi che stiamo analizzando – Heinrich von Kleist e la corrente romantica – sono di per sé scevri di definizioni precise e posizioni statiche ed univoche.²⁰

1.2 Autori trattati: cenni biografici

Come è stato anticipato nei paragrafi precedenti, i saggi *Über Anmut und Würde* di Friedrich Schiller e *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist verranno analizzati nei capitoli a venire, per quanto riguarda il motivo della *Grazie* (‘Grazia’), tema importante in entrambi gli scritti. Dopo aver posto l’attenzione sul contesto storico, che li plasma come autori della loro epoca, i prossimi paragrafi si pongono l’obiettivo di tracciare un breve profilo biografico per entrambi i personaggi.

¹⁷ *Romantik*, D. Kremer, Stuttgart/Weimar, 2007, in Breuer, *Kleist Handbuch*, cit., p. 227.

¹⁸ Cfr. I. Breuer, *Kleist Handbuch Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2013, p. 227.

¹⁹ *Ibidem*, p. 229.

²⁰ *Ibidem*, pp. 238.

1.2.1 Friedrich Schiller

Friedrich Schiller nasce il 10 novembre 1759 nella città di Marbach am Neckar, dal padre, che è chirurgo e tenente del reggimento del duca Karl Eugen von Württemberg, e dalla madre, che è figlia di un oste. Dopo un'infanzia trascorsa cambiando spesso città, per causa dei vari trasferimenti lavorativi del padre, scopre la sua attitudine poetica nel 1768, durante le gite fuori porta estive con un compagno di classe. Sotto l'influenza della lettura di Klopstock, Schiller scrive in questi anni le sue prime tragedie. Nel 1772 si diploma e successivamente, per iniziativa del duca di Württemberg, l'autore frequenta l'Accademia militare, (la cosiddetta "Karlsschule"), in cui fa esperienza di una rigida disciplina. Poco dopo la scuola prende il nome di "Accademia Militare del Duca Karl Eugen" e viene trasferita a Stoccarda; qui lo scrittore studierà legge, grazie all'annessione di una nuova facoltà all'accademia. Questo percorso, però, non si addice all'allora studente, che decide perciò di iniziare a studiare medicina. Si dedica anche alla filosofia con l'insegnamento di J. F. Abel e legge inoltre Shakespeare, Goethe e Rousseau. Nel 1779 il duca Karl August di Weimar visita per la prima volta insieme a Goethe l'Accademia militare, dove studiava Schiller. Conclusa l'accademia nel 1780, entra come ufficiale medico regimentale nell'esercito del Württemberg. L'anno dopo scrive il dramma *Die Räuber*, la cui successiva rappresentazione teatrale, a cui Schiller si presenta in incognito, fa infuriare il duca Karl Eugen, che fa arrestare e mettere ai domiciliari il poeta. Ma lui riesce a scappare da Stoccarda. La successiva pubblicazione nel 1787 del *Don Carlos, Infant von Spanien*, determina una svolta nella drammaturgia tedesca, poiché Schiller per la prima volta utilizza il verso (nella fattispecie la pentapodia giambica), anziché la prosa, alla ricerca di un recupero di norme classicistiche. Lo stesso anno si trasferisce a Weimar, dove costruisce subito un rapporto personale con Wieland. Entra nei circoli di corte e, in questo modo, viene a contatto anche con Goethe. Decide poi di dedicarsi alla filosofia di Kant e di studiare a fondo i suoi testi. Nel 1790 Schiller sposa Charlotte von Langefeld, incontrata tre anni prima. È in questo periodo che trova una prima occasione di avere un colloquio con Goethe, ma esso non si rivela fruttuoso, come egli si aspettava. Ottiene però una cattedra di storia all'università di Jena. Alla fine degli anni Novanta del Settecento inizia ad occuparsi di estetica, iniziando un corso privato nel suo appartamento. Publica negli anni a venire alcuni scritti estetici, in cui è manifestata l'influenza della filosofia

kantiana. Uno di questi saggi è proprio *Über Anmut und Würde*. Si ritrasferisce nel 1799 a Weimar, dove ritrova e rafforza il rapporto con Goethe, e dove riprende la sua attività teatrale. Gli ultimi anni della sua vita continuano a riempire il poeta di successi, grazie anche al suo instancabile lavoro, che procede ininterrottamente fino al giorno della sua morte, il giorno 9 maggio 1805.²¹

1.2.2 Heinrich von Kleist

Il giorno 10 ottobre 1777 nasce Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist a Francoforte sull'Oder. È figlio della seconda moglie del padre. Dal matrimonio del padre con la prima moglie nascono due sorellastre, tra cui Ulrike, con cui Kleist rimarrà sempre in stretto contatto. Frequenta il ginnasio della comunità riformata francese, il Collège Français. I genitori muoiono poco dopo, a distanza di un anno l'uno dall'altra. Nel frattempo, Kleist diventa membro dell'esercito prussiano, e viene di volta in volta promosso al grado superiore, fino ad arrivare ad essere sottotenente. Nel 1799 gli è concesso un congedo militare e decide così di dedicarsi allo studio, sperando in un futuro impiego in un ufficio civile. Si iscrive alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Francoforte, che gli permette di frequentare anche corsi di fisica, di diritto naturale, di storia della cultura e di matematica; decide poi di interrompere gli studi. È in questo periodo che Kleist cerca soluzioni alla cosiddetta crisi kantiana. Poco dopo intraprende un viaggio assieme alla sorella Ulrike, ma termina il viaggio in solitudine, in seguito alla delusione per la realtà postrivoluzionaria, ritirandosi a Berna. Si ferma, poi, prima a Weimar, accolto da Wieland, poi a Dresda ed infine a Lipsia. È di questo periodo la sua prima opera: la tragedia *Die Familie Schroffenstein*. Successivamente prosegue la sua formazione, prima a Berlino presso il Dipartimento delle Finanze, e poi a Königsberg, nella Prussia orientale, dove segue lezioni di scienza politica e finanziaria e lavora come Diätar (dipendenti pubblici nel Regno di Prussia, assunti solo temporaneamente) presso la Camera di Guerra e Dominio. Nel 1807 scrive e pubblica la commedia *Amphitryon*, la prima opera a portare il suo nome. Dello stesso anno è anche la partenza con destinazione Dresda; prima di giungere lì però,

²¹ Cfr. M. Luserke-Jaqui, *Schiller Handbuch Leben -Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2011, pp. 605 – 621.

viene arrestato con sospetto di spionaggio dalle autorità militari francesi e viene portato in una fortezza vicina alla Svizzera. A qualche mese di distanza, Kleist viene liberato e torna a Dresda, dove conosce Adam Müller, con cui fonda la rivista «Phöbus», che però fallisce presto per una crisi finanziaria. Pubblica nell'anno 1808 *Penthesilea*, opera respinta da Goethe per il suo carattere 'barbarico'. Un'opera importante pubblicata e rappresentata postuma, nel 1821, e scritta nel 1808, è il suo ultimo dramma *Prinz Friedrich von Homburg*, che si differenzia dalle precedenti opere per la maggiore serenità. Nel 1810 appare il primo numero dei «Berliner Abendblätter», quotidiano berlinese. Gli autori che lavorano con lui a questo progetto sono molteplici, tra questi anche Müller. Nello stesso anno Kleist scrive e pubblica, nel giornale sopra citato, il breve saggio di estetica *Über das Marionettentheater*, che tratta della naturalezza o dell'innaturalezza dell'uomo, messa a confronto con la grazia meccanica della natura della marionetta. A causa di una serie di articoli pubblicati nel giornale, che criticano riforme del governo prussiano, il quotidiano nel 1811 subisce le restrizioni della censura. Nello stesso anno, malato e scontento, si toglie la vita presso il Wannsee a Berlino, dopo aver sparato ad Henriette Vogel, malata, a cui si sente legato per la volontà di morire che li accomuna.²²

1.3 La filosofia kantiana

Nelle successive pagine verrà delineato, nei suoi aspetti più importanti, il pensiero filosofico di Immanuel Kant, che si trova esposto nelle sue tre opere più importanti: la *Critica della ragion pura* (1781; seconda edizione riveduta 1787), la *Critica della ragion pratica* (1788) e la *Critica del giudizio* (1790). È fondamentale dedicare una parte di questa tesi al filosofo, poiché, sia Friedrich Schiller che Heinrich von Kleist si sono confrontati con le idee kantiane.

La prima opera, la *Critica della ragion pura* riguarda la conoscenza e la ragione. Consideriamo ciò che per Kant significa “fare esperienza” di qualcosa: vuol dire conoscere le cose come fenomeni, che ci appaiono cioè nello spazio e nel tempo. Kant inizia premettendo che la nostra conoscenza ha inizio dall'esperienza, ma non proviene solo dalle

²² Cfr. I. Breuer, *Kleist Handbuch Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2013, pp. 1 – 10.

sensazioni, bensì anche da conoscenze che nel tempo sono pervenute dall'esterno e si sono integrate. Le sensazioni, grazie al cervello, vengono trasformate in intuizioni, che col passare del tempo costituiscono il mondo fenomenico all'interno della nostra anima. Il mondo noumenico, invece, è l'oggetto della conoscenza razionale pura. La "rivoluzione copernicana" di Kant consiste nel ribaltare l'idea filosofica tradizionale, che stabilisce che la conoscenza è conoscenza oggettiva dell'oggetto. La filosofia kantiana è "trascendentale", perché si pone domande sulle condizioni di conoscenza del soggetto più che sulla verità oggettiva dell'oggetto. Kant si pone una domanda in questa critica, ovvero se sia possibile la metafisica come scienza; la ragione infatti, a differenza dell'intelletto, prende in esame idee che non hanno nulla a che fare con l'esperienza, e che vengono chiamate perciò trascendentali.

La ragione umana ha il desiderio di conoscere l'incondizionato. Per farlo, essa esce dall'esperienza, ovvero dalle categorie dello spazio e del tempo, attraverso cui noi riusciamo a percepire la realtà.²³ Per rispondere alla domanda posta, Kant compara la situazione con le discipline della matematica e della fisica, che sono indubbiamente possibili come scienze. Esse, secondo il filosofo, si basano sui giudizi sintetici a priori, descrivibili come "giudizi in cui il predicato non è contenuto nel concetto del soggetto, e tuttavia è collegato ad esso in modo universale e necessario".²⁴ Essi sono giudizi che si riferiscono all'esperienza, ma al tempo stesso sono a priori. Per una conoscenza vera, per Kant è necessaria una sintesi tra sensibilità ed intelletto, compiuta tramite i giudizi, le funzioni tipiche dell'intelletto. La vera conoscenza è quindi la somma della nostra esperienza con i giudizi sintetici a priori. Kant riprende il quesito della metafisica, che presenta sé stessa, come scienza di una realtà assoluta. La metafisica, quindi, non può essere considerata una scienza, perché tenta di superare il limite dell'esperienza. Dei concetti presi in esame dalla Ragione, ci sono tre idee, dette trascendentali, che collegano ed uniscono il mondo della ragione e quello dell'intelletto: l'anima, il mondo e Dio. Tali idee trascendentali hanno una funzione regolativa e, grazie ad esse, l'uomo può soddisfare dentro di sé il raggiungimento dell'unità e della totalità della realtà.²⁵

²³ Cfr. L. De Crescenzo, *Storia della filosofia moderna, Da Cartesio a Kant*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 177 – 179.

²⁴ C. Esposito, P. Porro, *Le avventure della ragione, autori e testi della filosofia 2, Dall'illuminismo all'Idealismo*, Bari, Editori Laterza, 2013, p. 405.

²⁵ Ivi, pp. 399 – 415.

La Critica della ragion pratica è la seconda opera del trittico di Kant. In questa, Kant muove una critica all'uomo, in quanto troppo attaccato e vincolato all'istinto e alla sensibilità, senza seguire la morale. Viene, quindi, criticata la ragion pratica, che ambisce a rimanere sempre e solo legata all'esperienza e che invece dovrebbe essere capace di determinare la volontà e l'azione morale senza l'aiuto della sensibilità. Vi è il recupero del mondo noumenico. L'opera, quindi, elabora i principi fondamentali dell'agire morale.

La legge morale è universale, quindi a priori (non tratta dall'esperienza): la ragione riesce a muovere la volontà senza l'ausilio di impulsi sensibili. La legge morale è inoltre razionale (vale per l'uomo in quanto essere ragionevole) ed è un imperativo categorico, cioè comanda l'azione in sé stessa ed il suo valore dipende dalla "forma" di legge: l'universalità. Ciò che la legge morale comanda è il bene ed è morale l'intenzione con cui si segue la legge. Non si deve agire, infatti, per la felicità e per raggiungere un bene per sé stessi, ma solamente per il puro dovere.

Ne *La Critica della ragion pratica* viene recuperato il mondo noumenico che si sottraeva alla 'Ragion pura', dove era solo l'uso regolativo della ragione. Esso viene ripreso tramite i tre postulati della ragion pratica, che consentono la possibilità di alcuni concetti. I postulati sono la libertà, l'esistenza di Dio e l'immortalità dell'uomo; essi si devono ammettere per spiegare la legge morale, e la legge morale è un fatto innegabile. La dottrina dei postulati porta ad una certezza morale e ad un raggiungimento dell'unità virtù-felicità dopo una vita terrena, fenomenica.²⁶

L'obiettivo della terza ed ultima critica, *La critica del giudizio*, consiste nell'unire la sfera della scienza e quella della morale, la realtà del fenomeno e quella del noumeno. Il noumeno è teoreticamente non conoscibile, può avere solamente una realtà pratica; per mediare i due mondi è presente una terza facoltà intermedia tra intelletto e ragione: il giudizio; per giudizio Kant intende la facoltà dell'uomo in cui si scopre l'accordo degli oggetti di natura con le libere finalità etiche della ragione. Il giudizio determinante è relativo alla conoscenza teoretico-scientifica e quello riflettente si occupa di confrontare le rappresentazioni dei dati particolari e di ricercare per esse delle regole universali, tramite l'ipotesi della finalità della natura. L'uomo prova godimento al pensiero di questo fine ultimo che gli è negato dalla scienza, ma che viene teorizzato nel campo della morale. Ci sono due

²⁶ Ivi, pp. 415 – 419.

modalità per scoprire il finalismo della natura: il giudizio estetico e quello teleologico. Il giudizio estetico, a cui Kant dà il nome di sentimento consiste nella capacità di capire ciò che bello. Per Kant il bello è ciò che piace universalmente, in modo disinteressato e meramente contemplativo. Il giudizio estetico analizza anche la categoria del sublime, che designa l'illimitato attorno all'uomo e lo stesso sentimento dell'animo umano, in cui l'immaginazione arriva a pensare l'infinito stesso. Il sublime provoca nell'uomo un iniziale dispiacere, che è causa di una sensazione di sovrasto o di insufficienza, ma in un successivo momento anche un trasporto piacevole, in quanto la capacità di pensare l'illimitatezza e la potenza si rivelano parti integranti del nostro essere. Il giudizio teleologico, invece, è la riflessione sull'ordine della natura. Esso ha un uso regolativo e di ricerca delle 'leggi particolari della natura'.²⁷

²⁷ Ivi, pp. 420 – 423.

Capitolo 2 - Concezione della grazia secondo Friedrich Schiller

2.1 Über Anmut und Würde di Friedrich Schiller – Introduzione al saggio

La composizione di *Über Anmut und Würde* (*Su grazia e dignità*), saggio che indaga il rapporto tra sfera estetica e sfera morale dell'uomo, risale ai mesi di maggio e giugno 1793. Il saggio appare per la prima volta nello stesso anno in «Neue Thalia», rivista fondata dallo stesso Schiller, per la quale non riuscì allora a trovare abbastanza contributi e alla quale destinò quindi, per motivi anche finanziari, il suo saggio. Il fatto che l'autore abbia scritto il trattato in meno di sei settimane, in uno stato di salute per nulla buono a causa di attacchi di emottisi, fa comprendere come lo scrittore, in questo saggio, si stesse occupando di questioni estetiche ed etiche che avevano già richiamato la sua attenzione negli anni precedenti. Ad esempio, Schiller aveva già espresso i concetti fondamentali della sua estetica in *Über Bürgers Gedichte*, una sua recensione redatta nell'anno 1793.

Über Anmut und Würde può essere considerato la continuazione dei *Kallias Briefe*, lettere scritte da Schiller all'amico Christian Gottfried Körner tra gennaio e febbraio 1793, in cui l'autore raccoglie le idee per il progetto *Kallias, oder über die Schönheit*, che però non fu mai realizzato. Già in queste lettere c'era il tentativo di trovare un fondamento oggettivo del bello. Il saggio è stato scritto in un periodo del diciottesimo secolo in cui il dibattito sull'estetica era estremamente acceso; da tale dibattito lo stesso Schiller acquisisce idee centrali come quello di 'bellezza ideale', concetto divenuto noto grazie a Winckelmann. Secondo l'autore, questo concetto potrebbe essere la chiave per portare *die Vernunft zur Anschauung*, ovvero di rendere intuibile la ragione²⁸. La sua proposta è contraria alla visione kantiana della ragione; nella *Critica del Giudizio*, infatti, il filosofo di Königsberg sostiene, riferendosi alla ragione, che "schlechterdings keine Anschauung angemessen gegeben werden kann"²⁹, ovvero che le idee della ragione non possono essere rappresentate in modo adeguato. Con *Grazia e Dignità* Schiller si distanzia anche dal programma

²⁸ Cfr. Diana Schilling, *Über Anmut und Würde*, in Luserke-Jaqui, *Schiller Handbuch*, cit., pp. 388 – 389.

²⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 59, in Luserke-Jaqui, *Schiller Handbuch*, cit., p. 388.

estetico dello Sturm und Drang e si discosta dalla concezione pedagogica dell'arte, tipica dell'estetica illuminista.³⁰

Anche le due nozioni riportate nel titolo del saggio (l'idea di grazia e il concetto di dignità) sono ricorrenti nel dibattito a cui si è precedentemente fatto riferimento. Le fonti primarie di Schiller per il suo saggio sono la relazione *Elements of Criticism* di Hume, così come anche *Sui sentimenti*, carteggio di Mendelssohn e Wieland, per quanto riguarda il concetto greco di "kalokagathia", ovvero l'idea di una perfezione sia morale che fisica dell'essere umano.³¹

La pubblicazione del saggio avviene nel periodo successivo all'uscita della *Critica della ragion pura* del 1781. In questa tarda fase dell'illuminismo tedesco si supera l'illuminismo di stretta osservanza; hanno un importante ruolo in tale sviluppo due movimenti opposti, ovvero il pietismo che tende ad avvicinare l'uomo all'introspezione e il rococò, che predilige una poetica leggera e alla costante ricerca del piacere. In questo contesto si inizia a riflettere sugli effetti del bello sulla psicologia umana, conseguentemente alla scoperta di Alexander Gottlieb Baumgarten del ruolo esercitato dalla sfera sensibile nella teoria della conoscenza.³² Fu proprio Baumgarten, infatti, ad aprire le porte alla voce "estetica" nel vocabolario europeo tramite la sua opera *Riflessioni sulla poesia*, datata 1735. Nell'anno 1750 egli pubblica il primo volume dell'*Aesthetica*, che rimarrà però incompiuta dopo il secondo volume a causa della sua morte. Qui definisce l'estetica come la scienza che indaga la conoscenza sensibile.

Nell'espressione delle sue idee estetiche, Schiller viene sicuramente influenzato dal contesto in cui si trova. Si allontana dalla rigida distinzione dei concetti di bello e sublime, ed eliminando il bello dal regno della conoscenza e mettendolo in quello della ragion pratica, lo scrittore presenta la bellezza anche come "rivalsa sensibile, morale e [...] culturale dell'uomo"³³. È in questo saggio che i concetti del bello e del sublime, fino a questo momento elaborati separatamente, vengono appunto messi in relazione tra di loro e vengono associati nell'ambito antropologico con i concetti della grazia e della dignità. Nelle pagine del trattato vengono anche illustrati per la prima volta concetti come quello di gioco. Per quanto riguarda la struttura dell'opera, una prima parte viene dedicata al

³⁰ Cfr. postfazione di Di Maio/Tedesco, in *Kallias*, cit., p. 125.

³¹ Cfr. G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2012, pp. 47 – 48.

³² Cfr. postfazione di Di Maio/Tedesco, in *Kallias*, cit., p. 125.

³³ Cfr. *ivi*, p. 126.

concetto della grazia, la successiva alla teoria dell'anima bella (qui Schiller si confronta con la morale kantiana), mentre nell'ultima parte viene delineata la concezione di dignità.

34

2.2. Schiller e il confronto con il pensiero di Kant

Schiller, dopo aver lasciato la scrittura delle *Lettere filosofiche* a causa dell'abbandono della metafisica giovanile, aveva il bisogno di trovare una nuova visione del dualismo alla base del mondo. La sospensione di questo progetto ha a che fare anche con la percezione dello stesso Schiller di non essere aggiornato sui nuovi insegnamenti di Kant, di cui aveva fatto conoscenza tramite l'amico Körner e Karl Leonhard Reinhold. Nel 1791 Schiller inizia uno studio attento delle opere kantiane, nonostante alcuni dubbi sulla propria capacità di comprensione reale di alcune parti di questa filosofia³⁵. Così scrive a Körner:

Con la mia scarsa conoscenza di sistemi filosofici la *Critica della ragione* ed anche alcuni scritti di Reinhold sarebbero ora per me ancora troppo pesanti e mi porterebbero via troppo tempo.

Poiché però sull'estetica ho già riflettuto molto per conto mio e ancor più me ne sono occupato empiricamente, con la *Critica del Giudizio* procedo molto più facilmente e con l'occasione vengo anche a conoscenza di molte altre concezioni kantiane, poiché in quest'opera egli vi fa riferimento ed utilizza molte idee della *Critica della ragione* nella *Critica del Giudizio*.³⁶

Schiller si sofferma inizialmente sulla dottrina morale e sulla Critica del Giudizio, anche se successivamente, nonostante il poco interessamento per la teoria della conoscenza, legge anche la prima critica di Kant. Si occupa di sviscerare questa filosofia tramite dialoghi con i suoi contemporanei (oltre a Körner, anche con Reinhold che insegnava la dottrina di Kant all'università, e col medico e filosofo Erhard, che vedeva nella coscienza pratica il cardine della filosofia kantiana); inoltre, dando delle lezioni di estetica all'università di Jena, Schiller voleva esprimere la sua opinione sulla filosofia di Kant,

³⁴ Cfr. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., pp. 47 – 48

³⁵ Ivi, pp. 30 – 31.

³⁶ Lettera a Körner, 3 marzo 1791, NA XXVI, pp. 77 sg, in Pinna, *Introduzione a Schiller*, p. 31.

mettendola a confronto con le posizioni in merito dei contemporanei e con i pensieri dello stesso pensatore di Königsberg.³⁷

2.2.1 Le premesse di Kant

La concezione morale di Kant si basa, appunto, sulla divisione tra due sfere della realtà: quella fenomenica (la sfera della sensibilità in cui sussiste una causalità necessaria) e quella noumenica (raggiungibile solo tramite un'esperienza extrasensibile e in cui la causalità è libera e non necessaria). La libertà trascendentale, intesa come causa incondizionata, non può mostrarsi in un fenomeno: per questo, non potendone mai fare conoscenza, essa viene postulata come possibile nel regno del noumeno, della cosa in sé. I mezzi per arrivare al mondo extrasensibile non possono essere le forme a priori della conoscenza, poiché esse fenomenizzerebbero gli oggetti, ovvero verrebbero costruite delle relazioni causali necessarie, che bloccherebbero l'accesso alla libertà. La via corretta è quella dell'esperienza morale.³⁸ Tramite la ragion pratica, la legge morale rende accessibile l'oggettività del concetto di libertà, anche se entità inconoscibile, in quanto idea della ragione. La legge morale, essendo un principio universale, impone all'uomo di agire anche contro le sue pulsioni sensibili.³⁹ L'imperativo della legge morale non può fondarsi su sentimenti variabili, perché la legge non potrebbe essere valida per ogni persona. La dottrina di Kant, basandosi sull'obbligo di agire in vista di una massima universale, si discosta dalle dottrine che ricavano la propria legge da un oggetto del desiderio.⁴⁰ Kant sostiene che solamente l'adesione corretta alla morale permette all'uomo di essere libero di determinare le proprie azioni. La volontà priva di pressioni date dalla sensibilità e che, come principio essenziale, ha la legge stessa, è autonoma. Il filosofo difende la sua visione di morale autonoma da altre etiche, che acquisiscono regole dall'esterno del soggetto o da sentimenti. Nel suo rigorismo etico, libero da tutto ciò che non è collegato alla razionalità, il filosofo trova una situazione di perfetta autonomia.⁴¹

³⁷ Cfr. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., pp. 31 – 32.

³⁸ Cfr. C. Esposito, P. Porro, *Le avventure della ragione, autori e testi della filosofia 2, Dall'illuminismo all'Idealismo*, Bari, Editori Laterza, 2013, cap. XXIII.

³⁹ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pratica*, 1788, par. VII

⁴⁰ Cfr. *ivi*, par. III, nota I.

⁴¹ Cfr. I. Kant, *Fondazione della metafisica dei costumi*, 1785, Sezione II.

Schiller si occupa principalmente dei concetti sopra riportati. Se inizialmente il suo pensiero sulla divisione dell'uomo in due nature (quella dettata dagli impulsi sensibili e la seconda noumenica, che permette all'uomo di essere libero) era attigua ai concetti kantiani, successivamente egli decide di intraprendere una strada diversa, se non (in questo caso) opposta. Schiller decide, infatti, di sorpassare il rigorismo etico di Kant e di fornire un ruolo morale alla sensibilità, agli impulsi umani, al mondo fenomenico. Kant compie una svalutazione della sfera sensibile, in quanto vede le inclinazioni umane come un elemento in opposizione alla moralità. Schiller, sebbene creda che la volontà dell'uomo dipenda dalla sua determinazione da parte della legge morale, sostiene che, togliendo la sfera sensibile dall'uomo, esso si ritroverebbe svuotato e privo di una parte fondamentale di sé stesso. La totalità, ovvero l'insieme di natura e spirito, è per lui la perfezione morale. Quest'ultima è nell'uomo che riesce ad ammaestrare la propria sensibilità, perché essa collabori con la ragione.

2.2.2 L'anima bella, il sentimento del bello e l'istinto del gioco

Schiller, come si è già visto, desidera intraprendere un percorso diverso da quello di Kant; perciò, se quest'ultimo aveva contrapposto ragione ed istinto, egli invece sostiene che colui che raggiunge l'armonia tra le due facoltà e riesce ad agire moralmente, anche tramite l'istinto, è un'anima bella. Se la persona continua persistentemente a educare la propria sensibilità ad andare d'accordo con la ragione, quell'essere umano sarà realmente conforme alla morale. È, quindi, un dovere dell'uomo educare la sensibilità, in modo che segua spontaneamente la strada della ragione. Così, egli giunge alla sua perfezione: quando diventa anima bella. L'anima bella e morale è quella in cui le due parti dell'uomo si conciliano e in cui la sensibilità e gli istinti non vengono più schiacciati e visti come nemici dalla ragione, bensì ne diventano complici. Il concetto di anima bella è visto come un ideale a cui propendere, tramite lo sviluppo sia dello spirito che della sensibilità.⁴² Un altro concetto a cui Schiller rivolge particolarmente la sua attenzione è il bello, l'idea della bellezza. Per lo scrittore, il bello è la libertà nel fenomeno; un oggetto è bello se

⁴² Cfr. L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, Milano, Mursia, 1983, cap. IV, par. III.

provoca contemplazione disinteressata, se è indipendente da scopi esterni e desideri. Un'azione è bella se è morale in modo naturale e spontaneo, se è cioè autodeterminazione del sensibile. Se il dovere diviene spontaneo e coincide con la natura, si giunge alla più alta realizzazione dell'essere umano. Tale compiutezza si verifica raramente, in quanto nell'essere umano natura e ragione non coesistono mai contemporaneamente. Al contrario, di norma l'uomo è caratterizzato dalla costante propensione verso uno dei due domini, impedendosi quindi di essere un'anima bella. All'interrogativo sull'esistenza o meno di una possibilità di salvezza, Schiller risponde con l'arte. In essa e nell'esperienza estetica, vista sia come creazione, sia come beneficio stesso delle opere d'arte, agiscono insieme entrambi gli ordini della realtà; questa è un'ulteriore conferma del fatto che la sfera della sensibilità e quella della razionalità possono incontrarsi e coesistere nell'uomo. L'arte, per lo scrittore, ha inoltre la funzione di portare l'uomo verso il bello, simbolo di bene e verità; essa rappresenta il bilanciamento tra le due facoltà umane, in quanto nell'opera d'arte non spicca nessuna delle due sfere e tramite l'incontro con essa, sensibilità ed intelletto vengono educate a un'esistenza congiunta.⁴³

Come già definito in un primo momento, il saggio è uno studio sulla relazione tra estetica e moralità, che si influenzano reciprocamente. Per mezzo della bellezza è possibile, infatti, raggiungere la libertà; di conseguenza tramite la contemplazione della bellezza artistica (l'artista sarà stato in grado di isolare la sua soggettività dall'opera d'arte), si potrà giungere ad una armonia completa. Per permettere a moralità ed estetica di non oltrepassare i confini permessi, l'uomo viene educato nelle due facoltà di sentimento e ragione. Dall'unione e dalla collaborazione delle due facoltà si genera l'istinto del gioco, che manifesta la completezza umana tra componente naturale e razionale.

2.3 *Über Anmut und Würde*: il concetto di grazia

Schiller, nelle sue considerazioni estetiche, voleva a tutti i costi trovare il fondamento oggettivo della bellezza e chiarisce che essa può essere descritta in termini oggettivi tramite la perfezione dei sensi; questa concezione si accosta ad alcuni elementi di una

⁴³ Cfr. *ivi*, cap. I, par VI.

prima fase razionalistica illuminista, ma il pensiero di Schiller si separa da tali somiglianze, considerando la fruizione del bello come modo per l'uomo di giungere ad una libertà interiore.⁴⁴ Se nei *Kallias Briefe* era solo un progetto, in questo saggio Schiller vuole trovare una teoria analitica del bello, individuando la bellezza proprio nella realtà fenomenica, nella libertà del fenomeno: un oggetto è bello, quindi, nel momento in cui esprime la libertà nel mondo conoscibile, nella ragion pratica. Per evidenziare tale visione, Schiller esordisce nella prima parte del suo saggio con la ripresa del mito greco della cintura di Venere⁴⁵:

La favola greca attribuisce alla dea della bellezza una cintura che possiede la facoltà di conferire grazia a colui il quale la indossa e di ingraziargli l'amore. Ora, proprio questa divinità è accompagnata dalle Grazie. I greci distinguevano dunque la grazia e le Grazie dalla bellezza, giacché le esprimevano mediante attributi che andavano separati dalla dea della bellezza. Ogni grazia è bella, poiché la cintura della grazia è una proprietà della dea di Gnido; ma non ogni bellezza è grazia, poiché Venere resterebbe ciò che è anche senza tale cintura. Secondo questa allegoria, quindi, è la sola dea della bellezza a possedere e concedere la cintura della grazia. [...]. La dea della bellezza può però spogliarsi della sua cintura e trasferire il suo potere a bellezze inferiori. La grazia non è infatti prerogativa esclusiva del bello, ma può anche passare, sebbene sempre ed esclusivamente per sua mano, a una bellezza inferiore e perfino al non bello.⁴⁶

Introducendo il tema della *Grazie* tramite questo mito, Schiller mostra il concetto per lui fondamentale del bello oggettivo tramite la presenza della cintura, oggetto che ha la capacità di elargire una determinata qualità a chi lo porta. Definendo la grazia, l'autore esplicita che essa non deve avere a che fare con la bellezza fisica della struttura, definita da lui stesso architettonica, poiché questo tipo di bello viene fornito direttamente dalla natura.⁴⁷ Schiller vede la grazia come *bewegliche Schönheit*, bellezza mobile «che può nascere casualmente e altrettanto casualmente cessare nel suo soggetto»⁴⁸, differenziandola dalla bellezza fissa, *fixe Schönheit*, «che all'oggetto pertiene necessariamente», che è percepibile solamente dai sensi. La bellezza architettonica è un «talento» naturale dell'uomo, che dà motivo di vanto all'autore della natura stessa. Al contrario la grazia è

⁴⁴ Cfr. Diana Schilling, *Über Anmut und Würde*, in Luserke-Jaqui, *Schiller Handbuch*, cit., pp. 389 – 390.

⁴⁵ Cfr. postfazione di Di Maio/Tedesco, in *Kallias*, cit., pp. 128 – 130.

⁴⁶ F. Schiller, *Grazia e Dignità*, Milano, Abscondita SRL, 2016, p. 65.

⁴⁷ Cfr. postfazione di Di Maio/Tedesco, in *Kallias*, cit., p. 131

⁴⁸ Cfr. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., p. 49.

definita “merito personale” dell’uomo, dato che esso è l’unico essere vivente che può sperimentare tale tratto. La grazia è prodotta dal soggetto stesso e non dalla natura, ed è basata su condizioni di libertà. La virtù della grazia è riservata solamente all’uomo, considerato che per tutti gli esseri viventi, escluso quello umano, non è possibile far penetrare la volontà, quindi le proprie determinazioni ed intenzioni, all’interno della sfera della necessità, ovvero la sfera della natura ineluttabile. Tramite tale incontro delle due sfere, l’uomo ha la capacità di creare nuovi fenomeni tramite i suoi atti. Rivelandosi prontamente nella corporeità, la grazia può essere trovata, come scrive Schiller, nel bello, ma anche dove la bellezza è presente in forma minore o è assente. Partendo dalla grazia come merito individuale dell’uomo, Schiller deduce l’idea dell’oggettività del bello, appurando che essa trae origine da forti impulsi morali; l’animo è quindi il principio movente della grazia, che si verifica come bellezza elaborata dall’uomo in una condizione di libertà, ma in uno stato di autonomia dalla natura. Il rivelarsi nella fisicità dell’uomo significa che la grazia si percepisce in modo immediato nelle azioni fisiche, tangibili del corpo: i movimenti, la mimica facciale e le peculiarità nell’atteggiamento che palesano ancora una volta l’immagine di un’anima libera e completa.⁴⁹

Nel saggio schilleriano assume un ruolo centrale l’idea che la grazia sia frutto dell’attività umana. È possibile vedere la grazia nei movimenti arbitrari che la volontà suggerisce di fare al corpo. Un’azione è identificabile con un movimento grazioso, se tale atto è collegato e si rifà ad una sensazione. Questi movimenti sono chiamati simpatetici, ovvero non sono indicati da un volere, ma sono la conseguenza di un impulso sensoriale ricevuto. Non è quindi un istinto naturale, perché esso non è libero, e non è nemmeno causa di un’azione umana.

Il concetto di grazia come espressione bella dell’anima viene ripreso attraverso la lettura o la ricezione (tramite il contemporaneo Wieland) di Shaftesbury, politico e filosofo inglese del milleseicento. Se quest’ultimo considerava la grazia prerogativa solo di una classe elitaria della società, Schiller si distacca da questa idea e lega il concetto al principio di uguaglianza: ciò si può notare nei brani in cui l’autore specifica che la grazia si può trovare nell’uomo bello, come anche in quello più brutto. Da qui Schiller dà inizio ad un ragionamento sull’autodeterminazione, in cui l’uomo diventa artefice del proprio destino. La grazia, inoltre, viene vista come elemento maggiormente peculiare nel genere

⁴⁹ Cfr. postfazione di Di Maio/Tedesco, in *Kallias*, cit., pp. 129-132.

femminile in quanto, per quanto concerne la fisicità femminile, la donna è più flessibile nel ricevere le impressioni, mentre parlando di carattere, in essa si trova una preponderante armonia morale dei sentimenti.⁵⁰

La grazia è allo stesso tempo una qualità oggettiva, ma anche transitoria; è inoltre sperimentabile tramite i sensi, ma insieme non è una caratteristica facente parte della corporeità dell'uomo. Nonostante ciò, essa si presenta come un attributo personale dell'individuo che la possiede e diventa una sua proprietà a tutti gli effetti, come ci mostra Schiller⁵¹:

Questa cintura però, come simbolo della bellezza mobile, ha però la precisa particolarità di conferire a colei che ne viene ornata la qualità oggettiva della grazia, e si distingue perciò da ogni altro ornamento, che non trasforma la persona stessa, ma soggettivamente solo la sua impressione nella rappresentazione di un altro. Il significato esplicito del mito greco è che la grazia si trasforma in una qualità della persona e che colei che indossa la cintura è realmente amabile e non solo lo appare.⁵²

La grazia, in conclusione, ha un rapporto diretto con la parte interiore e morale dell'individuo. I movimenti simpatetici, che sono quelli che si verificano come esito di moti morali e impulsi sentimentali, vanno di pari passo con quelli volontari, ma essi non partono da azioni volontarie, bensì dalla libertà e possono essere considerati un accessorio della volontà stessa.⁵³

Inoltre, il concetto di grazia si verifica nella relazione armonica che l'anima bella costruisce tra sfera naturale e sfera spirituale dell'uomo. Essendo espressione dell'anima bella e non avendo alcuna connessione con la bellezza naturale e strutturale, questa virtù umana diviene un raggiungimento personale dell'uomo. È possibile ammirare la grazia quando il corpo manifesta i sentimenti dell'uomo, eseguendo le indicazioni della ragione, senza che si crei alcun contrasto; la grazia, quindi simboleggia l'armonia e l'equilibrio tra anima e corpo ed è riconoscibile tramite la comunicazione vocale e gestuale dell'individuo.

⁵⁰ Cfr. Diana Schilling, *Über Anmut und Würde*, in Luserke-Jaqui, *Schiller Handbuch*, cit., pp. 389 – 392.

⁵¹ Cfr. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., p. 49.

⁵² F. Schiller, *Grazia e Dignità*, Milano, Abscondita SRL, 2016, p. 66.

⁵³ Cfr. Pinna, *Introduzione a Schiller*, cit., p. 51.

2.4. La dignità e il suo nesso con la grazia

L'ultima parte del saggio *Über Anmut und Würde* si concentra proprio sulla seconda parola chiave del titolo stesso: il concetto di dignità. La dignità viene definita come "l'espressione di una disposizione d'animo sublime"⁵⁴. Essa si mostra come la parte complementare della grazia, così come il sublime integra il bello. La dignità, in opposizione a quanto detto precedentemente sulla facoltà della grazia, viene collegata al genere maschile, in quanto essa è fondamentalmente una facoltà legata alla sfera razionale.

Questa categoria vuole essere un accrescimento dell'immagine ideale dell'uomo, su cui Schiller indaga. La dignità è un elemento di guida e di dominio della natura sensuale, nel momento in cui essa non ha più un rapporto armonico con la sfera morale; tale compito diventa il suo requisito principale. "Se grazia e dignità [...] si fondono nella stessa persona, allora l'espressione dell'umanità è completa in lui"⁵⁵: in questo passo del saggio si nota nuovamente come Schiller abbia il desiderio di armonizzare elementi antitetici, per giungere ad avere davanti a lui l'idea dell'uomo intero e completo.

Se solamente la grazia fosse presente nel mondo, ci troveremmo ad avere un luogo di perfetta beatitudine, ma dove l'uomo non riuscirebbe ad innalzare lo spirito di libertà dell'essere umano; al contrario in una vita di sola dignità, la discordia sarebbe la protagonista. I due concetti hanno bisogno l'uno dell'altro, affinché venga a crearsi l'ideale umano compiuto, che però può appunto solo rimanere nell'immaginario.⁵⁶

⁵⁴ F. Schiller, *Grazia e Dignità*, in *Introduzione a Schiller*, cit., p. 57.

⁵⁵ Schiller, *Grazia e Dignità*, in *Schiller Handbuch*, cit., p. 396.

⁵⁶ Cfr. Diana Schilling, *Über Anmut und Würde*, in Luserke-Jaqui, *Schiller Handbuch*, cit., pp. 395 – 396.

Capitolo 3 – Concezione della grazia secondo Heinrich von Kleist

3.1 Über das Marionettentheater di Heinrich von Kleist – Introduzione al saggio

Nel dicembre del 1810 viene pubblicata nel quotidiano berlinese «Berliner Abendblätter» l'opera saggistica di Kleist intitolata *Über das Marionettentheater* (*Sul teatro di marionette*). Il saggio è sopravvissuto solamente in un unico manoscritto; essendo inoltre tale copia non datata, sussiste la duplice possibilità che esso sia stato composto il giorno o i giorni immediatamente prima della sua pubblicazione, o al contrario, che sia stato redatto in un periodo precedente non accertato.⁵⁷ Alcune interpretazioni sono concordi nell'assegnare a questo breve saggio la datazione di un paio d'anni prima della sua stampa.⁵⁸

Per quanto concerne il genere letterario dell'opera in questione, risulta difficile dare una risposta definitiva, poiché essa accosta una conversazione (e quindi una componente dialogica), a passaggi riflessivi e/o narrativi. Subito dopo la sua uscita, il saggio non attira in modo particolare l'attenzione di critici e contemporanei: da ricordare è il solo commento di E.T.A Hoffmann, che in una lettera del 1812 fa intendere che secondo la sua opinione il saggio si era fatto notare nel panorama letterario. Nemmeno in una seconda ristampa, e dopo una maggiore diffusione a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, l'opera trova un largo consenso da parte del pubblico. Solamente agli inizi del ventesimo secolo il saggio ottiene il favore dei lettori, anche grazie alle opinioni in merito di Ernst Kayka e Hanna Hellmann, che nei primi anni del Novecento considerarono il trattato non solo come necessario al fine di comprendere la poetica di Kleist, ma ne scorsero anche un testo fondamentale dell'estetica moderna.

È importante comprendere il contesto politico e personale dell'autore in cui il testo viene prodotto. Quando, nel 1809, Kleist decise di tornare a Berlino con lo scopo di entrare nel servizio civile e di prendere parte alle esibizioni del Königl. Nationaltheater, i suoi desideri e progetti vennero bloccati dalle misure restrittive del cancelliere von Hardenberg e da Iffland, direttore del Nationaltheater, poco stimolante per Kleist e da cui

⁵⁷ Cfr. Ulrich Johannes Beil, *Über das Marionettentheater* in Breuer, *Kleist Handbuch*, cit., p. 152.

⁵⁸ Cfr. Mastrullo, *Introduzione*, in Kleist, *Sul teatro delle marionette*, cit., p. 5.

quest'ultimo si teneva quindi lontano. L'autore criticava aspramente il repertorio e la politica di rappresentazione del teatro di Iffland tramite i «Berliner Abendblätter», tant'è che il cancelliere intensificò la censura e quindi Kleist non poté più esprimersi nelle sue recensioni sull'attività teatrale dello stato. Decise però di continuare la sua analisi in maniera obliqua e velata.⁵⁹ Oltre alla censura degli articoli teatrali da parte di Berlino, una seconda censura da parte delle autorità prussiane disapprovava, con un decreto diffuso nel 1809, i teatri delle marionette e dei burattini. Tale politica tendeva a voler allontanare il teatro considerato basso da quello borghese, per poter innalzare quest'ultimo, considerato alto. Le due censure fanno capo al sodalizio politico-teatrale tra lo stato prussiano e il teatro di Iffland.⁶⁰

Da questo contesto ha origine l'idea di Kleist di scrivere del teatro delle marionette, forma presa di mira dalla censura e considerata sterile e svantaggiosa; ciò che ne risulta è un testo che mina l'usuale contrapposizione fra arte alta e bassa.

Per quanto riguarda la struttura del saggio, esso si articola in quattro momenti in cui oggetto del dialogo tra i due interlocutori (il primo ballerino dell'opera e il narratore) è la grazia, bene sfuggente ed effimero, che vedremo non destinato all'essere umano. Riguardo alle parti di cui il testo si compone, “si scopre la forte esaustività e autosufficienza di ciascuna d'esse, ma si percepisce all'interno dell'insieme, uno sviluppo ascensionale che travolge le non poche imprecisioni e che attesta, nel filosofo dilettante che sempre un po' fu Kleist, una coerenza insolita”⁶¹. La prima sezione si concentra sulla descrizione e sul meccanismo della marionetta, la seconda parte confronta i danzatori umani con la marionetta e discute il loro centro di gravità. Nella terza sezione il narratore ha un ruolo interessante nell'espone un personale aneddoto vissuto in prima persona, mentre al centro della quarta e ultima parte sta il racconto del primo ballerino dell'opera (viene chiamato Signor C., senza mai conoscere la sua vera identità) sull'orso schermitore. In tutto il saggio il signor C ha un ruolo attivo rispetto al narratore nel portare avanti la discussione.⁶²

⁵⁹ Cfr. Ulrich Johannes Beil, *Über das Marionettentheater* in Breuer, *Kleist Handbuch*, cit., pp. 152 – 153.

⁶⁰ Cfr. Wild, *Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität* in Breuer, Moucha, Paß, *Kleist Jahrbuch 2002*, cit., pp. 109 - 110

⁶¹ Cfr. Mastrullo, *Introduzione*, in Kleist, *Sul teatro delle marionette*, cit., p. 7.

⁶² Cfr. Ulrich Johannes Beil, *Über das Marionettentheater* in Breuer, *Kleist Handbuch*, cit., p. 153.

3.2 *Über das Marionettentheater*: il concetto di grazia e le peculiarità della marionetta

Il saggio di Kleist inizia con l'incontro, nell'anno 1801, tra il narratore e il primo ballerino dell'opera, denominato qui "Signor C." Il primo si stupisce di imbattersi nel secondo in un contesto quale l'allegro teatro delle marionette sulla piazza del mercato. L'obiettivo che in tutto il saggio cerca di perseguire il ballerino consiste nel convincere il narratore del fatto che, "in un manichino meccanico" possa essere "racchiusa più grazia che nella costruzione del corpo umano"⁶³; questa è la tesi che il signor C. sostiene nell'intero *Gespräch*. Già nella prima pagina del saggio viene sottolineato il ruolo preminente della marionetta, in quanto il signor C. sostiene riferendosi ad essa che "un ballerino intenzionato a migliorarsi poteva imparare molto da quello spettacolo"⁶⁴, e quindi dalla marionetta stessa. Da qui parte il dialogo tra i due personaggi che danno inizio a un'analisi del tema della grazia, delle sue caratteristiche e dei suoi "possessori". Vengono dapprima prese in esempio delle piccole marionette, nel cui delicato corpo il narratore afferma effettivamente di percepire dei movimenti graziosi, nonostante esse siano connesse al macchinista solamente tramite pochi fili. Il signor C. spiega come ogni marionetta sia governata in realtà esclusivamente dal suo baricentro, e che i suoi successivi gesti siano solamente riflessi spontanei che partono dal nucleo stesso: "ogni volta che il centro di gravità si muove in linea retta le membra descrivono già delle curve"⁶⁵. La linea che costituisce il centro di gravità non è altro che la via dell'anima del ballerino.

Il ballerino prosegue con l'esempio degli arti meccanici costruiti al tempo dagli inglesi, destinati alle persone che hanno perso sfortunatamente una gamba: se lui stesso avesse avuto uno di quegli arti meccanici, avrebbe sicuramente compiuto una danza più aggraziata di qualsiasi altro esperto danzatore umano. La marionetta, rispetto all'essere umano, nella danza non effettua movimenti leziosi e stucchevoli, poiché la sua anima si trova sempre nel punto dove risiede la gravità del movimento, mentre le altre parti funzionano come semplici pendoli che si spostano seguendo la gravità. Al contrario anche il ballerino migliore tende a porre la propria anima in altre parti del corpo, in conseguenza del fatto "che abbiamo mangiato dall'albero della conoscenza"⁶⁶. Con questa battuta si nota un

⁶³ H.v. Kleist, *Sul teatro delle marionette*, Milano, Tempo Libro, 2015, p. 43, 45.

⁶⁴ Ivi, p. 29.

⁶⁵ Ivi, p. 33.

⁶⁶ H.v. Kleist, *Sul teatro delle marionette*, Milano, Tempo Libro, 2015, p. 43.

chiaro riferimento teologico, nascosto fino ad ora da una terminologia meccanica e tecnica sul funzionamento della marionetta. Questa battuta fornisce al lettore la chiave di lettura del mondo come paradiso perduto.⁶⁷

A sostegno della sua tesi, il signor C. fa emergere un altro vantaggio della marionetta rispetto all'uomo: essa non percepisce la pesantezza della sua stessa materia, poiché è sollevata da una forza maggiore, rispetto a quella che la ancora sul terreno; essa non usa il pavimento, come l'essere umano, per avere qualche secondo di sollievo e di ristoro fisico dall'affaticamento dei passi di danza, bensì lo sfiora leggermente.

Come già anticipato, nella terza parte del saggio possiamo trovare forse l'unico momento in cui il narratore ha un ruolo attivo nella conversazione, poiché intraprende, stimolato dall'interlocutore, il racconto di una situazione da lui vissuta in prima persona, in cui la coscienza ha un ruolo negativo sulla grazia dell'uomo. Racconta di un giovane sui sedici anni che era conosciuto per essere provvisto di una sorprendente grazia. Il ragazzo si trovò, dopo aver fatto un bagno, ad appoggiare il proprio piede su uno sgabello per asciugarlo: il narratore, ma soprattutto il giovane stesso, si accorsero della somiglianza che egli in quell'esatto momento aveva con lo "Spinario", piccola statua bronzea realizzata probabilmente verso il cinquanta a.C, che rappresenta un fanciullo estrarre una spina dal proprio piede e che è testimone della grazia e della naturalezza caratteristiche dell'arte greca. Nel momento stesso in cui il giovane sedicenne è venuto a conoscenza della grazia che effondeva dal suo corpo, esso l'ha perduta; ritentando di emulare la posa precedente e di ritrovare quindi la grazia ormai persa, il giovane produceva solamente movimenti comici ed innaturali.

Nell'ultima parte del saggio, viene raccontato dal signor C. l'aneddoto dell'orso schermitore. Egli stesso viene messo a combattere appunto con un orso che, oltre a parare ogni colpo, non reagiva alle finte (differentemente a come avrebbe reagito un uomo), ma invece guardava fisso negli occhi l'anima del signor C.⁶⁸

Dopo aver portato molteplici esempi a sostegno del suo pensiero, la conclusione dell'opera avviene con alcune considerazioni del protagonista:

⁶⁷ Cfr. Lupi, *Coscienza e inconscio nell'arte di Heinrich von Kleist*, in Kleist, *Sul teatro delle marionette*, cit., p. 17.

⁶⁸ Cfr. H.v. Kleist, *Sul teatro delle marionette*, Milano, Tempo Libro, 2015, p. 29 – 57.

Allora, mio ottimo amico, ora è in possesso di tutto quello che le serve per comprendermi. Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione diventa più oscura e debole, la grazia si fa sempre più raggianti e perentoria. [...] Essa appare, nello stesso tempo, nella maniera più pura nella stessa struttura fisica umana che, o non possiede affatto la coscienza o ne ha una infinita, cioè nella marionetta o in Dio.⁶⁹

Concludendo, quindi, la grazia per Kleist è la bellezza nella sua forma pura; ovvero è la forma primitiva ed assoluta della bellezza, prima che l'uomo, conseguentemente al peccato originale, avesse il dono della conoscenza. Prendendo proprio in considerazione il mondo della danza con le sue figure leggiadre, è nel ballo, ma solamente in quello delle marionette, che l'autore vede i movimenti graziosi per eccellenza, nonostante il loro semplicissimo e basilare funzionamento. È proprio la semplice aderenza alle leggi meccaniche e la caratteristica dell'essere "antigravi" che permette ai fantocci di riscoprire la grazia come bellezza, armonia ed innocenza, caratteristiche mancanti nell'uomo dopo l'episodio del peccato originale.⁷⁰ Dopo tale avvenimento, l'essere umano ha perso la gioia e l'armonia della vita e la sua innocenza è stata intaccata dalla tendenza alla riflessione: il prezzo da pagare è l'impossibilità di accedere al paradiso.⁷¹

3.3 L'influenza di Kant su Kleist

Kant gioca un ruolo sicuramente meno rilevante per Kleist, che per Schiller. Occorre però ugualmente fare riferimento al modo in cui il filosofo ha influenzato lo scrittore nel corso della sua vita. Kleist nel 1800 aveva già letto Kant e appreso i punti fondamentali della sua filosofia, come la suddivisione del mondo in due categorie, quello delle idee e quello delle apparenze. L'anno 1801 è associabile, per quanto riguarda Kleist alla cosiddetta "Kant-Krise"; essa si concretizza, in breve, nella presa di distanza da parte di Kleist stesso dalla scienza come punto di riferimento per la sua vita, mutandolo in favore dell'arte. Questo cambiamento è dovuto alla raggiunta consapevolezza che per l'uomo la conoscenza è una competenza limitata. La filosofia di Kant è quindi importante per una

⁶⁹ H.v. Kleist, *Sul teatro delle marionette*, Milano, Tempo Libro, 2015, p. 55.

⁷⁰ Cfr. Lupi, *Coscienza e inconscio nell'arte di Heinrich von Kleist*, in Kleist, *Sul teatro delle marionette*, cit., pp. 15, 18.

⁷¹ Cfr. Bottacchiari, *Kleist e altri saggi*, in Kleist, *Sul teatro delle marionette*, cit., p. 19.

duplice ragione: in un primo luogo per aver avuto la funzione di innesco della crisi kantiana (l'essere venuto a conoscenza della filosofia kantiana è il punto cruciale per la "Krise", anche se non è ancora oggi chiaro quale testo specifico l'abbia scatenata; tra le opere possibili non ci sono solamente opere kantiane); in secondo luogo per aver permesso a Kleist di confrontarsi soprattutto con le idee espresse nella *Critica del Giudizio*, come la presenza della categoria del sublime nell'arte, o l'analisi della bellezza come intermediario tra il mondo fenomenico e quello dell'intelletto.⁷²

Apprendendo da Kant che la verità è inconoscibile, alla fidanzata Wilhelmine scrive:

«Se gli uomini invece degli occhi avessero delle lenti verdi, dovrebbero ritenere che tutto ciò che vedono sia verde [...]. Così è con l'intelletto: non possiamo decidere se ciò che chiamiamo la verità sia davvero tale, e non un'apparenza. La verità che qui raccogliamo dopo la morte non c'è più, e ogni sforzo per appropriarci di qualcosa che ci segua nella tomba, è vano. [...] Così il mio unico, il mio sommo scopo è crollato e io non ne ho più alcuno»⁷³

Come reazione al distacco dalla scienza, e quindi alla crisi stessa, Kleist risponde con un viaggio, la cui prima tappa sarà Parigi. La città fa da scenografia alla sua svolta verso l'arte. Nonostante la svolta venga considerata precaria ed incerta, il bello ed il sublime diventano la materia principale di discussione dell'opera letteraria di Kleist.⁷⁴

3.4 Kleist e Schiller: il genere della *Grazie*

L'opera *Über das Marionettentheater* esce, come si è visto, più tardi del saggio di Schiller *Über Anmut und Würde*. Non è ancora del tutto chiaro se Kleist scrisse il suo saggio come risposta ai contenuti del testo schilleriano (dato che sussisteva la possibilità che l'autore avesse a disposizione il saggio e le sue argomentazioni), oppure se, al contrario, Kleist non si fosse mai confrontato con il concetto di *Anmut* di Schiller, in quanto, come sostenne Benno von Weise, la differenza tra le due concezioni di grazia è troppo radicale.⁷⁵

⁷² Cfr. Bernhard Greiner, *Über das Marionettentheater* in Breuer, *Kleist Handbuch*, cit., pp. 206 - 208

⁷³ Carpi, *Cronologia*, in Kleist, *Opere*, cit., p. 57.

⁷⁴ Cfr. Bernhard Greiner, *Über das Marionettentheater* in Breuer, *Kleist Handbuch*, cit., p. 208

⁷⁵ Cfr. G. K. Hart, *The "Marionettentheater"*, cit., pp. 83 - 84.

Dopo aver precedentemente fornito un'analisi dettagliata delle singole concezioni della grazia dei due autori, risulta interessante, confrontando i due saggi, approfondire l'aspetto del genere associato all'*Anmut* ed esaminare la relativa riduzione di un importante ruolo della donna in alcuni tratti della letteratura tedesca. Nel saggio di Schiller, la qualità della grazia viene vista come prettamente femminile, in quanto espressione della virtù della donna, che spesso mancava nella virtù maschile. La bellezza (*Schönheit*) è, invece, riservata all'uomo e con essa anche la dignità (*Würde*). Nonostante l'autore sostenga che ci siano casi di grazia maschile e di bellezza femminile, anche coesistenti nella stessa persona in quanto esse hanno ambiti diversi di espressione, la divisione per genere è fondamentale per lo sviluppo del saggio di Schiller.⁷⁶

Per quanto riguarda l'opposizione di genere nel saggio kleistiano, qui l'autore si occupa solamente di una delle due categorie, ovvero quella della *Grazie* (Grazia). Come già si è notato, Kleist compie dapprima un'opera di disumanizzazione della grazia, attribuendola a soggetti come le marionette, l'orso schermitore o il giovane ai bagni. Tutti questi sono entità che agiscono senza l'ausilio del pensiero, utilizzano solamente l'istinto o sono in uno stato di non autocoscienza, perché la consapevolezza viene considerata un segno d'impaccio. La seconda mossa di Kleist è quella di togliere alla grazia il legame col genere femminile; la categoria dell'*Anmut* viene quindi de-femminilizzata.⁷⁷

By taking the arch-feminine virtue of *Anmut* and appropriating it to mindless or mechanized beings who are specifically gendered male, Kleist reinforces the exclusivity of the male homosocial universe and approximates the effects achieved a generation earlier by the exaltation of a de-feminized *Empfindsamkeit*. He actively removes the feminine from an established feminine quality, subtracting the feminine from grace, and just as deliberately subtracting grace from the feminine.⁷⁸

Il secondo passo di Kleist si concretizza, quindi, nell'attribuire la qualità della grazia solamente a protagonisti maschili, quali il cosiddetto *Gliedermann*, ovvero la marionetta, l'orso ed il giovane uomo. Il personaggio femminile è presente, ma sempre come esempio e simbolo di grazia mancata. Viene nominata da Herr C. una certa ballerina, chiamata P., in cui la grazia è assente, poiché la sua anima non si trova nel centro di gravità, bensì “in

⁷⁶ Ivi, pp. 85 – 87.

⁷⁷ Ivi, pp. 87.

⁷⁸ G. K. Hart, *The "Marionettentheater"*, cit., pp. 87.

den Wirbeln des Kreuzes”⁷⁹, cioè nelle vertebre della propria schiena; ne risulta una figura priva di un giusto equilibrio. La seconda donna, a cui il testo fa riferimento è la ballerina di nome G., a cui viene “rimproverata” la mancanza di leggerezza, che la marionetta invece possiede, grazie al supporto del marionettista e al non essere quindi soggetta alla forza gravitazionale. Non solo, tramite questi esempi la ballerina donna viene considerata marginalmente e si intravede in lei un elemento, che allontana l’*Anmut*.⁸⁰

Nel dialogo, tramite una battuta del signor C., che nomina l’albero della conoscenza, veniamo inoltrati nel testo cristiano fondante della non-grazia e dell’innocenza perduta, ovvero nel momento della *Genesi* in cui Adamo comunica a Dio che Eva lo ha convinto a mangiare il frutto dall’albero della conoscenza. Secondo il signor C. il suo interlocutore non conosce bene il libro di Mosè, ovvero la genesi. Il narratore, riferendosi all’opera citata dal signor C., riportandone un passo per dimostrare la padronanza dell’argomento, risponde al richiamo biblico con il racconto del giovane che perde l’innocenza, quando allo specchio si accorge della grazia che lo caratterizza. Portando questo esempio, il narratore elimina la donna dal dualismo. Centrale qui diventa il ruolo dell’autocoscienza del giovane, che erode la grazia.

La scena del giovane e l’episodio della *Genesi* possono essere collegate da un’ulteriore chiave di lettura, come dall’interpretazione di Hart: in entrambi gli episodi l’espulsione dell’umanità dal paradiso può essere associata alla donna; nel racconto biblico l’allontanamento del genere femminile avviene conseguentemente al gesto di Adamo di mangiare il frutto proibito, mentre in quello kleistiano la cacciata si verifica nel momento in cui il giovane si riempie delle “prime tracce di vanità”, che sono viste come “suscitate dal favore delle donne”.⁸¹ Anche qui la donna assume un ruolo negativo.

Per il saggio *Über das Marionettentheater* il riferimento alle origini dell’uomo secondo la Bibbia (tramite la battuta del signor C. nel dialogo) è importante: il saggio ha la possibilità di apportare una modifica nella storia del mondo, togliendo il ruolo del genere femminile nell’episodio dell’allontanamento dal paradiso. Kleist effettua questa operazione in *Über das Marionettentheater*, facendo ricordare al narratore nel dialogo la vicenda del giovane ai bagni. Il dualismo uomo – donna qui non si verifica più. Il dualismo che qui si

⁷⁹ H.v. Kleist, *Sul teatro delle marionette*, Milano, Tempo Libro, 2015, p. 40.

⁸⁰ Cfr. G. K. Hart, *The "Marionettentheater"*, cit., pp. 88.

⁸¹ H.v. Kleist, *Sul teatro delle marionette*, Milano, Tempo Libro, 2015, p. 47.

verifica è infatti quello del giovane con il suo riflesso nello specchio, di un uomo che fissa estasiato la sua stessa immagine.

Il questo modo possiamo vedere come il saggio di Kleist non debba essere necessariamente accostato a Schiller e visto solo come una revisione del saggio *Über Anmut und Würde*, ma come apra la possibilità a una seconda lettura, ovvero quella di un possibile riesame del racconto dell'origine del genere umano per eccellenza.⁸²

⁸² Cfr. G. K. Hart, *The "Marionettentheater"*, cit., p. 89.

Conclusione

Il presente studio si è posto l'obiettivo di mettere a confronto Schiller e Kleist sul tema della grazia. Il confronto è avvenuto prendendo in considerazione i saggi *Über Anmut und Würde* (1793) e *Über das Marionettentheater* (1810), saggi in cui la grazia è presente come concetto cardine. Si è cercato di dimostrare quali sono i punti di distacco tra le due concezioni e quali, quindi, le divergenze di pensiero tra i due autori sopraccitati. Schiller è un autore della *Weimarer Klassik*, corrente sviluppatasi nell'omonima città tedesca durante la seconda metà del Settecento e legata ai nomi di Goethe e Schiller; oggettività e razionalità, ricerca dell'equilibrio e recupero degli ideali classici e dei valori dell'antichità sono i punti chiave di quest'epoca, che con queste caratteristiche si oppone perciò allo *Sturm und Drang*. Schiller si dedica a studi storico-filosofici che lo portano a riflettere nel corso del tempo su alcuni concetti. Tramite la filosofia kantiana, ad esempio, egli analizza il concetto di libertà. Se Schiller è un esponente del Classicismo di Weimar, la collocazione di Kleist nel panorama letterario-culturale risulta più diversificata e ambigua: Kleist, come si è potuto analizzare, è visto in parte come esponente del romanticismo tedesco, anche se nell'autore si possono rintracciare elementi del Classicismo. Durante il romanticismo l'uomo si distingue per un'elevata sensibilità ed è attratto da entità o situazioni indefinite ed incerte e dal desiderio di rimanere in questa irrisolutezza. In Kleist, autore definito un romantico con riserve, e nelle sue opere si fondono caratteristiche tipiche del Romanticismo (come i suoi personaggi mossi da impulsi irrazionali), con elementi classici (come la struttura dei drammi o il loro intreccio lineare).

I due autori aderiscono con le loro opere a due correnti molto diverse e allo stesso modo si comportano con la tematica della grazia.

Per quanto riguarda il capitolo dedicato a Schiller e nella fattispecie l'approfondimento del concetto di *Anmut*, ritengo importante sottolineare come prima cosa il pensiero che sta alla base di tutte le conseguenze, che poi Schiller trae: la grazia come merito personale dell'essere umano. Per l'autore solamente l'uomo può avere e mostrare questa peculiarità, solo l'essere umano può produrre grazia in sé, poiché solamente per lui è possibile far entrare nella sfera della natura le sue intenzioni e determinazioni. È fondamentale distinguere la *bewegliche Schönheit* dalla *fixe Schönheit*: la prima, la bellezza mobile, dipende esclusivamente dall'uomo e dai suoi meriti, e appare e cessa in modo casuale, mentre la

seconda, la bellezza architettonica, è descrivibile come un talento naturale della persona. È importante ricordare che l'animo è il principio movente della grazia, mantenendo essa una relazione diretta con la sfera morale dell'individuo. Grazia è, per lo scrittore, la bellezza che si manifesta in una condizione di libertà dell'uomo.

Kleist, come si è potuto vedere, attribuisce al contrario la grazia ad un'altra entità: la marionetta, tanto uguale nella struttura fisica, quanto differente nell'anima dall'essere umano. Il saggio, che è costituito da un continuo dialogo tra due personaggi, è per tutta la sua durata il tentativo del primo personaggio di convincere la seconda figura del fatto che in una marionetta meccanica si racchiude più grazia che in ogni essere umano e che quest'ultimo può e deve imparare molto da essa. Una delle differenze fondamentali tra essere umano e marionetta esposta nel saggio è la seguente: mentre l'uomo pone la sua anima in parti del corpo non consone (perché fuori dal baricentro), provocando quindi movimenti innaturali, l'anima della marionetta dimora sempre dove si trova il centro di gravità; i suoi arti funzionano poi come pendoli.

Entrambi gli autori espongono in modo esaustivo il proprio pensiero, portando in ambedue i casi alcuni esempi che fungono da guida per comprendere più chiaramente le due concezioni della grazia espresse e per poter elaborare il concetto di *Anmut* con immagini che servano ad illustrare il sostrato teorico.

Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit ist ein Vergleich des Begriffs der Anmut von Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist. Bevor ich die wichtigsten Konzepte der beiden Visionen vorstelle, möchte ich die beiden Autoren und die mit ihnen verbundenen ästhetischen, literarischen und kulturellen Strömungen vorstellen. Schiller ist ein Autor der „Weimarer Klassik“. Diese Strömung entwickelt sich in der gleichnamigen deutschen Stadt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ist mit den Namen Goethe und Schiller verbunden; Sachlichkeit und Rationalität, die Suche nach Ausgewogenheit und die Wiedererlangung der klassischen Ideale und der Werte der Antike sind die Kernpunkte dieser Epoche, die sich mit diesen Merkmalen dem Sturm und Drang entgegenstellt. Subjektivität und Irrationalität sind im Gegenteil die Schlüsselwörter der Epoche „Sturm und Drang“. Schiller widmet sich während seiner dichterischen Ruhephase historisch-philosophischen Studien. Mit Hilfe der kantischen Philosophie analysiert er den Begriff der Freiheit. Die Freiheitsliebe, die den Dichter kennzeichnet, ist eine Folge der Erziehung, die er in seiner Jugend an der Militärakademie des Herzogs Karl Eugen erhielt.

Was Kleist betrifft, so ist seine Einordnung in die kulturelle Literaturlandschaft schwieriger: Er wird teilweise als Vertreter der deutschen Romantik gesehen, obwohl sich auch Elemente des Klassizismus in dem Autor finden lassen. Der romantische Mensch ist hochsensibel und fühlt sich zu unbestimmten und ungewissen Wesen oder Situationen hingezogen und hat den Wunsch, in dieser Unbestimmtheit zu bleiben. In Kleist und seinen Werken verschmelzen also typische Merkmale der Romantik (wie die von irrationalen Impulsen bewegten Figuren) mit klassischen Elementen (wie dem Aufbau der Dramen oder der linearen Handlung).

Bevor ich Schillers und Kleists Aufsätze illustriere, möchte ich einige Hintergrundinformationen über Kants philosophischen Denken geben, weil sich beide Autoren mit Kants Ideen auseinandergesetzt haben. Seine drei wichtigsten Werke sind die *Kritik der reinen Vernunft* (1781), die *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) und die *Kritik der Urteilskraft* (1790). Im ersten Werk, der Kritik der reinen Vernunft, geht es um Wissen und Vernunft. Kant sagt, dass unser Wissen mit der Erfahrung beginnt, aber es kommt nicht nur aus den Empfindungen, sondern auch aus dem Wissen, das im Laufe der Zeit von außen gekommen ist. Die menschliche Vernunft mit ihren transzendentalen Ideen hat den

Wunsch, das Unbedingte zu erkennen. Um dies zu tun, kommt sie aus der Erfahrung. Kant stellt in dieser Kritik die Frage, ob die Metaphysik als Wissenschaft möglich ist. Zur Beantwortung der gestellten Frage vergleicht Kant die Metaphysik mit den Disziplinen der Mathematik und der Physik, die als Wissenschaften zweifellos möglich sind. Nach Meinung des Philosophen, Mathematik und Physik stützen sich auf synthetischen apriori Urteilen. In diesen Urteilen ist das Prädikat nicht im Begriff des Subjekts enthalten, aber dennoch auf universelle und notwendige Weise mit ihm verbunden. Wahres Wissen ist also die Summe unserer Erfahrung mit synthetischen a priori-Urteilen. Die Metaphysik stellt sich als Wissenschaft von der absoluten Wirklichkeit dar und kann daher nicht als Wissenschaft betrachtet werden, da sie versucht, über die Grenzen der Erfahrung hinauszugehen. Hier kritisiert Kant den Menschen, weil er an das Gefühl und an den Instinkt sehr gebunden ist, ohne der Moral zu folgen. So wird die praktische Vernunft kritisiert, die danach strebt, immer und ausschließlich mit der Erfahrung verbunden zu bleiben, und die stattdessen in der Lage sein sollte, den Willen und das moralische Handeln, ohne die Hilfe des Gefühls zu bestimmen.

Es geht um die Wiedererlangung der noumenalen Welt. Das Werk elaboriert daher die grundlegenden Prinzipien des moralischen Handelns. Das Ziel der dritten und letzten Kritik, der „Kritik der Urteilskraft“, ist es, die Sphäre der Wissenschaft und die der Moral, die Realität des Phänomens und die des Noumenons, zu vereinen. Um die beiden Welten zu vermitteln, gibt es zwischen Verstand und Vernunft ein drittes Vermögen: die Urteilskraft; mit Urteilskraft meint Kant das menschliche Vermögen, in dem die Übereinstimmung der Gegenstände der Natur mit den freien ethischen Zielen der Vernunft erfolgt.

Das erste Werk, mit dem wir uns beschäftigen, ist *Über Anmut und Würde*. Die Aufsetzung von *Über Anmut und Würde*, wird im Mai und Juni 1793 verfasst und erscheint erstmals in der Zeitschrift "Neue Thalia". Das ist ein Aufsatz, der das Verhältnis zwischen der ästhetischen und der moralischen Sphäre des Menschen untersucht. Die Idee der Anmut und der Begriff der Würde tauchen in der Debatte dieser Zeit immer wieder auf. In diesem Aufsatz werden die bisher getrennt erarbeiteten Begriffe des Schönen und des Erhabenen miteinander in Beziehung gesetzt. In der Anthropologie sind diese Begriffe mit Anmut und Würde verbunden. Was den Aufbau des Werkes betrifft, so bearbeitet Schiller im ersten Teil des Aufsatzes, den Begriff der Anmut, im nächsten Teil die Theorie der schönen Seele (hier vergleicht sich Schiller mit der kantischen Moral), und im

letzten Teil wird der Begriff der Würde dargelegt. Im Jahr 1791 beginnt Schiller ein sorgfältiges Studium der Werke Kants: er konzentriert sich auf die Morallehre und die *Kritik der Urteilskraft*. In den Dialogen mit Körner, Reinhold und dem Arzt und Philosophen Erhard, äußert sich Schiller über Kants Philosophie und vergleicht sie mit den Positionen seiner Zeitgenossen. Anfangs sieht er, wie Kant, zwei Naturen im Menschen: die erste wird von vernünftigen Impulsen diktiert, die zweite ist noumenal; später entscheidet er, über Kants ethischen Rigorismus hinauszugehen und der Vernunft eine moralische Rolle zu geben.

Einerseits wertet Kant die sensible Sphäre ab, andererseits behauptet Schiller, dass der Mensch ohne seine sensible Sphäre eines wesentlichen Teils seiner selbst beraubt wäre. Es ist die Aufgabe des Menschen, die Sensibilität zu erziehen, dass sie spontan dem Weg der Vernunft folgt. Die schöne und moralische Seele ist eine Seele, in der die beiden Teile des Menschen sich gut verstehen und wobei die Sensibilität und Instinkte nicht mehr unterdrückt werden. Der Begriff „schöne Seele“ wird als ein zu erreichendes Ideal angesehen. Ein weiterer Begriff, dem Schiller seine besondere Aufmerksamkeit widmet, ist die Schönheit, nämlich die Freiheit im Phänomen; ein Gegenstand ist schön, wenn er unabhängig von äußeren Zwecken und Wünschen ist. Im Gegenteil, der Mensch tendiert meist nur zu einem der beiden Bereiche. Die einzige Möglichkeit der Erlösung ist für Schiller die Kunst. In ihr finden sich beide Ordnungen der Wirklichkeit zusammen. Der Autor macht deutlich, dass Anmut nichts mit der physischen Schönheit des Bauwerks zu tun hat. Sie wird architektonische Schönheit genannt und ist ein natürliches menschliches Talent. Im Gegenteil, die Gnade wird als persönliches Verdienst des Menschen definiert; tatsächlich ist der Mensch das einzige Lebewesen, das diese Eigenschaft erfahren kann. Anmut kann, wie Schiller schreibt, im Schönen gefunden werden, aber auch dort, wo es keine Schönheit gibt. Die Seele ist das treibende Prinzip der Anmut, die sich unmittelbar in den physischen und greifbaren Handlungen des Körpers bemerkbar macht, wie Bewegungen, Mimik und Haltung. Die Anmut symbolisiert also die Harmonie und das Gleichgewicht zwischen Körper und Seele. Der letzte Teil des Aufsatzes *Über Anmut und Würde* befasst sich mit dem Konzept der Würde. Sie ist eine Fähigkeit, die mit der rationalen Sphäre verbunden ist. Die Würde ist ein leitendes Element der Natur der Sinne, wenn sie nicht mehr in einer harmonischen Beziehung zur moralischen Sphäre steht.

Anmut und Würde brauchen einander, um das erfüllte menschliche Ideal zu schaffen, aber das kann nur in der Vorstellung bleiben.

Kommen wir nun zum zweiten Aufsatz. 1810 wird Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* in der Zeitschrift «Berliner Abendblätter» veröffentlicht. Kleist entscheidet, den Aufsatz über das Marionettentheater zu schreiben, weil diese Form des Theaters von der Zensur kontrolliert wurde und als steril und nachteilig galt. Das Hauptthema des Aufsatzes ist die Anmut. Sie wird als vergängliches Gut betrachtet und ist nicht für den Menschen bestimmt. Das Werk besteht aus einem Dialog zwischen dem ersten Tänzer in der Oper und dem Erzähler. Der erste Teil konzentriert sich auf die Beschreibung und den Mechanismus der Puppe; der zweite Teil vergleicht die menschlichen Tänzer mit der Puppe; im dritten Teil erzählt der Erzähler die persönliche Anekdote des jungen Mannes, der unwissentlich die Dornauszieher-Statue reproduziert; der junge Mann, der voller Anmut ist, verliert sie, wenn er sich durch die Blicke der anderen dieser Eigenschaft bewusst wird und versucht, die Haltung zu reproduzieren: von da an macht er nur noch unnatürliche und komische Bewegungen. Im vierten und letzten Teil erzählt der Haupttänzer die Episode des Bären, gegen den er selbst im Fechten kämpft: der Bär, eine instinktive Figur, pariert nicht nur jeden Schlag, sondern reagiert auch nicht auf Finten (wie es ein Mensch getan hätte).

In dem Werk will Herr C. den Erzähler davon überzeugen, dass in einer Puppe sich mehr Anmut befindet als in einem Menschen. Jede Puppe wird ausschließlich von ihrem Schwerpunkt gesteuert, und ihre nachfolgenden Gesten sind nur spontane Reflexionen des Kerns selbst. Im Gegensatz zum Menschen, macht die Puppe im Tanz keine süßlichen, affektierte Bewegungen, denn ihre Seele ist immer an dem Punkt, an dem die Schwerkraft der Bewegung liegt. Im Gegenteil, selbst der beste Tänzer neigt dazu, seine Seele an die falschen Stellen zu setzen.

Für Kleist ist die Anmut die Urform der Schönheit, bevor der Mensch durch die Erbsünde, die Gabe der Erkenntnis hatte und zu reflektieren begann.

In dem Aufsatz führt Kleist zwei Handlungen aus. Zuerst entmenschlicht er die Grazie, beim Verbinden es mit Figuren, wie Puppen, dem Bär oder dem Jungen in den Bädern: alle diese sind Wesenheiten, die ohne die Hilfe von Gedanken handeln, die sich nur des Instinkts bedienen oder sich in einem Zustand des Nicht-Selbstbewusstseins befinden. Kleists zweite Entscheidung besteht darin, die Verbindung von Anmut mit dem

weiblichen Geschlecht zu entfernen: Kleist schreibt daher die Eigenschaft der Anmut nur den männlichen Protagonisten zu. Wichtig für den Aufsatz *Über das Marionettentheater* ist auch der Hinweis auf die Entstehung des Menschen nach der Bibel, durch das Zitat von Herrn C. Der Aufsatz hat die Möglichkeit, die Geschichte der Welt zu verändern, indem er die schuldhafte Rolle des weiblichen Geschlechts sogar in der Episode des Auszugs von Menschen aus dem Paradies beseitigt. Kleist macht dies im Aufsatz *Über das Marionettentheater*, indem er den Erzähler die Geschichte des jungen Mannes im Bad erzählen lässt, der seine Anmut und Unschuld verliert. Auf diese Weise entsteht nicht mehr der Dualismus von Mann und Frau, sondern der des jungen Mannes mit seinem Spiegelbild, eines Mannes, der verzückt auf sein eigenes Bild starrt. Der junge Mann verliert nämlich seine Anmut, nachdem er sich im Spiegel gesehen hat.

Bibliografia

Fonti

- Breuer, I. (a cura di) (2013) *Kleist-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Kleist, H. von (2015), a cura di Mastrullo, G. *Sul Teatro di Marionette* Monica Sabbadini. Tradotto da M. Sabbadini. Milano: Tempo Libro.
- Luserke-Jaqui, M. (a cura di) (2011) *Schiller-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler, J B.
- Mittner, L. (2002) *Dal pietismo al Romanticismo (1700-1820) Vol 2*. Castelfranco veneto: Einaudi.
- Schiller, F., a cura di Maio, D.D. e Tedesco, S. (2016) *Kallias; Grazia E dignità*. Milano: Abscondita.

Letteratura secondaria

- Bergamaschi, R. e Gnani, P. (2012) *Gestern und heute: Anthologie der Deutschsprachigen Literatur*. Bologna: Zanichelli editore S.p.A.
- Buglioni, C., Castellari, M., Goggio, A. e Paleari, M. (2019) *Letteratura Tedesca epoche, Generi, Intersezioni, Dal Medioevo al primo Novecento Vol 1*. Firenze: Le Monnier Università.
- Crescenzo, L.D. (2019) *Storia della Filosofia Moderna: Da Cartesio a Kant*. Milano: Mondadori.
- Esposito, C. e Porro, P. (2013) *Le avventure della ragione: Autori e testi della filosofia, Dall'illuminismo all'Idealismo Vol 2*. Roma, Bari: Editori Laterza.
- KANT, I. (2019) *Critica della Ragion Pratica*. EDITORI LATERZA.
- Kant, I. e Marietti, A.M. (1995) *Fondazione della Metafisica dei Costumi*. Milano: Rizzoli.
- Kayka, E. (1977) *Kleist und die romantik: Ein Versuch*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Kleist, H., a cura di Carpi, A.M. (2011) *Opere*. Milano: A. Mondadori.
- Kremer, D. (2007) *Romantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Pareyson, L. (1983) *Etica Ed Estetica in Schiller*. Milano: Mursia.

Pinna, G. (2012) *Introduzione a Schiller*. Bari: Laterza.

Sitografia

Blamberger, G. (2002) *Kleist-Jahrbuch 2002* (testo trovato in <https://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/kleist-jahrbuecher/download-jahrbuecher/>) (sito consultato il 01/05/2023)

Hart, G. K., (1994) *Anmut's Gender: The "Marionettentheater" and Kleist's Revision of "Anmut und Würde"* (testo trovato in <https://www.jstor.org/stable/20688798>) (sito consultato il 07/12/2022)

Ringraziamenti

Alla conclusione di questo mio percorso, vorrei ringraziare tutte le persone che mi sono state vicino in questi anni, in particolare grazie:

A voi Alessia e Ilaria, grazie per essermi sempre state vicino anche solamente con uno dei vostri sguardi, siete e sarete sempre i miei due angeli custodi.

A voi mamma e papà, per aver sempre creduto in me ed avermi sostenuto, anche quando pensavo di non poter più finire questo piccolo grande viaggio, ed anche durante i vostri momenti difficili.

A te Beato Pellegrino, per avermi fatto conoscere due persone che spero faranno sempre parte della mia vita; grazie a voi Nina & Nina per avermi sempre sopportata e supportata dai tempi di linguistica, e spero per molto altro tempo.

A te Padova, per avermi fatto trovare un'amica in una coinquilina. Grazie Fede, per essere così simile a me e per essermi stata vicino anche in momenti poco leggeri.

A te Saretta, per essere sempre stata, come anche in questo caso, una sorella maggiore, grazie per ogni consiglio ed ogni momento speso per ascoltarmi.

A te Villaggio San Francesco; grazie al mio lavoro, che mi ha fatto imparare tante cose e che mi ha permesso di mettere in pratica i miei studi. Grazie a voi tutti amici top players, che questo posto mi ha fatto fortunatamente incontrare, grazie a voi che avete fatto e farete spero in ogni caso parte della mia routine. Vero, Ali, Eli, Moris, Ale vi voglio tanto tanto bene.

Alle mie amiche, che sono porto sicuro da una vita; grazie Svu, Praia e Caco per conoscermi così bene, abbiamo condiviso e divideremo ancora molto, anche se da posti diversi di questo pianeta.

Alle mie amichette Sharon, Anita, Grisbi, Sara: grazie per aver sempre accettato i miei scleri e per essermi state sempre accanto.

A Giorgia, per aver condiviso questi ultimi e fondamentali mesi del mio (e del tuo) percorso, sei speciale!

Ai miei parenti, ai miei nonni, ai miei zii e ai miei cuginetti, grandi e piccoli.

Grazie a me stessa, per aver (quasi) sempre creduto nelle mie forze per non aver mai mollato.

Giulia