

ROBERTA MALAGOLI E STEFANIA SBARRA

INTRODUZIONE

L'interesse di Kleist per le arti figurative è un dato biografico e critico indiscusso.¹ Di fatto, è nella pittura che le anomalie iconografiche, le immagini apparentemente fuori contesto hanno una lunga tradizione, per il modo in cui dialogano con la convenzione esistente, indicando uno scarto di senso. Lo spiega in modo esemplare il saggio *Lo sguardo della lumaca* di Daniel Arasse, sull'*Annunciazione* quattrocentesca del pittore ferrarese Francesco del Cossa, nel quale lo storico dell'arte fa notare un elemento iconografico inconsueto per il contesto figurativo tradizionale del soggetto: una lumaca, sul margine del dipinto, ben visibile, alla sinistra dell'osservatore l'Arcangelo Gabriele, alla destra Maria, dentro a una costruzione prospettica che deve rendere la misura del reale, mentre in alto a sinistra, minuscolo, si intravede Dio. Per Arasse, il problema delle annunciazioni, «l'avvento dell'incommensurabile nella misura, dell'irraffigurabile nella figura», è racchiuso in quella lumaca di Cossa. Lo studioso ci stordisce con ogni possibile significato dell'animale, per approdare a quello più inatteso, lo straniamento dalla convenzione: dal limite del dipinto la lumaca comunica con lo sguardo dello spettatore, facendo risaltare il carattere illusorio della prospettiva, il suo artificio. Se la lumaca ha dimensioni normali, la Vergine, dietro di lei, appare piccola. La lumaca fa crollare l'artificio prospettico e svela l'inadeguatezza della rappresentazione.

1 Dei numerosi studi che sottolineano questo aspetto ricordiamo almeno HANS JOACHIM KREUTZER: *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists*, Berlin 1969, p. 122 s. e p. 198 s.; GERNOT MÜLLER: «Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen». *Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen; Basel 1995; HELMUT PFOTENHAUER: *Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke*, in *id.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000, pp. 85-108; CHRISTOPH PERELS: *Heinrich von Kleist im Louvre. Zum Brief an Adolphine von Werdeck September bis November 1801*, in «Beiträge zur Kleist-Forschung», 20 (2006), pp. 13-28; ROLF-PETER JANZ: *Der gerahmte Blick. Landschaftsbilder bei Kleist*. In «Beiträge zur Kleist-Forschung» 20 (2006), pp. 35-44.

Sulla soglia della costruzione prospettica, sul suo bordo, l'anomalia della lumaca vi fa segno: vi chiama a una conversione dello sguardo e vi fa capire: in ciò che guardate non vedete nulla. O meglio, in ciò che vedete non vedete ciò che guardate, ciò per cui, nell'attesa di cui, voi state guardando: l'avvento dell'invisibile nella visione.²

L'esperienza paradossale qui descritta è tutt'altro che estranea alla letteratura di Kleist, e sembra anzi uno degli esiti più interessanti e peculiari di un linguaggio poetico teso a forzare i propri limiti materiali, esponendo così il lettore/spettatore a esperimenti di destabilizzazione. Dall'insufficienza di una lingua che «non può dipingere l'anima»,³ come Kleist scrive alla sorella Ulrike un mese e mezzo prima della cosiddetta crisi kantiana, nasce un linguaggio poetico che paradossalmente nega e potenzia se stesso proprio nel suo insistente ricorso al mondo visivo. Helmut Pfotenbauer suggerisce che «le cellule germinali della fantasia letteraria di Kleist» siano le immagini proprio perché la legge dell'immagine è «il simultaneo del disparato, la sua presenza nello spazio», e le immagini «nella lingua sanno dipingere più di quanto essa possa altrimenti fare»: «la coincidenza di ciò che è discorsivamente disparato».⁴

Commentando il quadro di Friedrich Monaco *in riva al mare* nel 1810, o meglio, riprendendo e modificando sensibilmente le osservazioni di Brentano in proposito, Kleist spinge le sue riflessioni sulla possibilità della rappresentazione a un limite estremo. Si può supporre che nell'incontro tra il soggetto del quadro e il commento che esso provoca, Kleist abbia colto l'occasione per imprimere una svolta radicale a uno dei cardini discorsivi centrali nella cultura del suo tempo: il sublime. Se Bernhard Greiner ha ragione, infatti, qui Kleist conduce un ardito esperimento speculativo sulla possibilità che l'opera d'arte attivi nel lettore/spettatore le dinamiche del sublime kantiano che nella *Critica del giudizio* attengono alla natura: «La rinnovata messa in scena del sublime nello spazio dell'arte non conduce in

2 DANIEL ARASSE: *Lo sguardo della lumaca*, in *id.*: *Non si vede niente. Descrizioni*, Torino 2013, pp. 19-39, qui p. 39 [ARASSE: *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000; 2005].

3 Lettera di Heinrich von Kleist a Wilhelmine von Zenge del 5 febbraio 1801, in HEINRICH VON KLEIST: *Le lettere*, traduzione e note di Ervino Pocar, Firenze 1962, p. 210 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, 1987-1997, *Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist*, herausgegeben von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns, Frankfurt am Main 1997, p. 196].

4 PFOTENBAUER: *Kleists Rede über Bilder und in Bildern*, cit. p. 101.

Kleist, come in Kant e nel kantiano Schiller, dall'esperienza annichilente dell'uomo (come esperienza della sua impotenza fisica) alla sua raggiante ascesa nella grandezza morale (in quanto egli risveglia in se stesso le idee della ragione); la rinnovata messa in scena del sublime nello spazio dell'arte riesce in Kleist piuttosto soltanto se – in una svolta materialistica – l'arte è fatta del materiale che rappresenta, e conduce a un risultato spostato/eccentrico [*verschoben/verschroben*]: invece che all'uomo nella sua grandezza morale, alla privazione di umanità [*Entmenschung*].»⁵ Questo avviene a partire da una traduzione letterale della *mise en abîme*, per cui l'autore si sostituisce al monaco nel dipinto di Friedrich *Monaco in riva al mare*, e si ritrova solo davanti all'analogo profano dell'infinito divino, all'infinito mare e al cielo infinito di nuvole, senza orientamento, affidato alla pura visione. Se già Friedrich aveva eliminato la prospettiva dal quadro, impedendo un preciso punto di vista,⁶ Kleist ne radicalizza le scelte pittoriche, immaginando che non vi sia nemmeno la cornice nella quale la tradizione seicettecentesca esprimeva l'ordine della veduta. Colpisce che nel commentare quel quadro, come nota Seeba,⁷ Marie Helene von Kügelgen, moglie di un amico di Friedrich, abbia detto: «Aber es gibt ja nichts zu sehen!» [«Ma non c'è nulla da vedere!»].⁸ Nel quadro di Friedrich non si vede nulla dunque, come nell'*Annunciazione* del Cossa, non si vede ciò che si dovrebbe vedere, l'infinito che entra nella misura del quadro e nella visuale fissa dello spettatore.

Kleist raccoglie la provocazione di Friedrich sul paesaggio in assenza di prospettiva, mettendo in atto una conversione profana dello sguardo, in tutto simile a un esperimento: entrando nel quadro lo sguardo si smarrisce e si piega a ciò che non riesce a vedere, l'incommensurabile, l'infinito nello spazio, ma soprattutto nel tempo. L'occhio, privato della convenzione illusionistica della prospettiva, quell'occhio che come dice Gombrich è di-

5 BERNHARD GREINER: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, p. 117.

6 JOHANNES GRAVE: *Landschaft als Bildkritik. Zur Restitution von Bildlichkeit bei den Nazarenern und Caspar David Friedrich*, in MARKUS BERTSCH; REINHARD WEGNER: *Landschaft am "Scheidepunkt". Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, Göttingen 2010, pp. 295-329, qui p. 295 s.. Cfr. CHRISTIAN BEGEMANN: *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 64 (1990), pp. 89-145.

7 HINRICH C. SEEBÄ: *The Eye of the Beholder: Kleist's Visual Poetics of Knowledge*, in BERND FISCHER (ed.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, Rochester, NY 2003, pp. 103-122.

8 Ivi, p. 104.

sposto a credere alla prospettiva perché non può vedere dietro agli angoli,⁹ dovrebbe diventare infinita visione, e ci riuscirebbe soltanto se fosse mutilato delle palpebre. Non potrebbe essere più esplicito di così, mediante la metafora dell'occhio mutilato, l'invito che Kleist rivolge allo spettatore di abbandonare la nuova convenzione figurativa del sublime romantico, quell'infinito consumato nella composizione di Friedrich senza prospettiva, ma sotto l'egida rassicurante del monaco, di certo più attrezzato di un profano a reggere l'urto dell'immenso. Kleist invece trascina lo spettatore nel quadro, svelando l'inadeguatezza della rappresentazione e delle sue premesse. Impone di immaginare uno scenario concreto, di prendere quel quadro alla lettera, come un dispositivo sperimentale, in cui il paesaggio si dipinge con il materiale stesso di cui è fatto (il suo gesso, la sua acqua), con il risultato straordinario, nell'orizzonte dell'inadeguatezza congenita ai segni percepita da Kleist, che il significante e il significato coincidano: destinatari di tutto ciò sarebbero però le volpi e i lupi, non gli umani.¹⁰ Quanto a loro, le conseguenze dell'esposizione al quadro che Kleist trae sono sconvolgenti: la mutilazione dell'occhio come esito dell'incontro con la visione vuota ed eterna dell'infinito.

La natura provocatoria delle immagini in Kleist non è mai fine a se stessa. Piuttosto, Kleist prende sul serio la crisi del primo Ottocento e non si riconosce, da uomo ancora teso verso l'utopia settecentesca, nella liquidazione romantica del Secolo dei Lumi. In questo interprete più fine, sismografo del suo tempo,¹¹ Kleist mette alla prova le estetiche elaborate dal classicismo weimariano e dai romantici, le considera come ipotesi, le libera dallo spazio protetto dell'esperienza artistica per farle interagire, al pari di una ipotesi scientifica, con il mondo circostante. La sua «poetica visiva della

9 ERNST H. GOMBRICH: *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London; New York 2002, pp. 188-262, qui p. 233 [GOMBRICH: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton; Oxford 2000, pp. 254-287, qui p. 255 s.].

10 Pfothenhauer coglie una sfumatura decisiva in questa sorta di iperrealismo kleistiano: non si tratta, nell'assimilazione del segno nella cosa, di far dimenticare i segni, ovvero i mezzi estetici in senso illusionistico. Si tratta piuttosto di raffigurare «la loro disfunzionalità, la loro discutibilità in quanto vettori di significato per noi uomini. In quanto in-significanti, noi, che siamo alla ricerca di senso, ne abbiamo esperienza come di un'offesa, una ferita.» PFOTHENHAUER: *Kleists Rede über Bilder und in Bildern*, cit. p. 96.

11 Su questa immagine si veda il saggio di Durs Grünbein nel presente volume, pp. 51-59, e il saggio di WERNER HAMACHER: *Das Beben der Darstellung*, in DAVID E. WELLBERY (Hrsg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists «Erdbeben in Chili»*, München, pp. 149-173.

conoscenza»¹² è educata al salto sei-settecentesco delle rivoluzioni scientifiche, e come queste riconosce la ricaduta antropologica di una diversa visione del mondo. Kleist guarda alle immagini e alle metafore che fino a quel momento avevano retto la teoria classica e romantica della cultura, descrivendone il destino di Colonne d'Ercole in una dimensione letteraria sperimentale. Tuttavia la sua critica iconografica non si muove verso la negazione dell'immagine, nella fuga verso il linguaggio universale della musica, né verso il potenziamento simbolico di scuola romantica. Seguendo l'interpretazione di Beil, le metafore kleistiane, veri e propri «als ob»¹³ illusionistici, svuotano l'estetica classica, e aggiungeremmo, romantica, mediante un procedimento di *kenosis*¹⁴ che si attiva mettendone alla prova i presupposti estetici in scenari imprevisi, indotti dalla stessa «fragilità del mondo».¹⁵

Con Dirk Grathoff crediamo che Kleist risponda all'idealismo di Schiller attualizzando alcuni aspetti dell'estetica dello *Sturm und Drang*. Se il classicismo rivendica una programmatica differenza fondamentale tra l'arte e la realtà, eleggendo la prima a polo opposto ideale e – aggiungeremmo – regolativo della seconda, Kleist riprende la ricezione stürmeriana di Shakespeare per asseverare la compromissione della natura e dell'arte con la società come un dato incontrovertibile per capire la realtà moderna anche *dopo* la Rivoluzione francese.¹⁶ Se in questo punto Kleist è l'erede del primo Herder e del giovane Goethe, autore della recensione a Sulzer e del *Werther*,¹⁷ la conversione dello sguardo cui Kleist sollecita senza sosta il suo lettore si annuncia invece, ci sembra, nelle densissime pagine tributate da Goethe a Erwin von Steinbach in *Dell'architettura tedesca*. Qui la vista del duomo di Strasburgo produce sì una

12 Cfr. nota 21.

13 Cfr. il classico studio di WOLFGANG WITTKOWSKI: *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists «Erdbeben»*, in «Euphorion» 63 (1969), pp. 247-283.

14 ULRICH JOHANNES BEIL: «Kenosis» der idealistischen Ästhetik. Kleists «Über das Marionettentheater» als Schiller-réécriture, in «Kleist-Jahrbuch», 2006, pp. 75-99.

15 Luciano Zagari assegna a Kleist, rispetto all'età classico-romantica e ai due modelli fondamentali di *Bildung* che vi si avvicinano, la posizione di una «variante impazzita, tale cioè da fare impazzire, far saltare l'intero sistema di premesse che tacitamente viene sottoposta a una pressione deformante». LUCIANO ZAGARI: *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna 1985, p. 207.

16 DIRK GRATHOFF: «Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten». Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists, in *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, pp. 21-33, qui pp. 27-29.

17 Ivi, p. 29.

impressione di maestosa armonia,¹⁸ ma ciò che più conta ai fini della nostra riflessione su Kleist è il processo dell'osservazione: l'io contemplante è sospinto verso una osservazione ripetuta e mai uguale a se stessa perché l'oggetto rivela aspetti sempre nuovi e diversi nelle posizioni molteplici assunte dall'osservatore, e nella luce del giorno che cambia con il passare delle ore. «Quante volte», scrive Goethe, «sono tornato indietro per contemplare la sua dignità e bellezza da ogni lato, da tutte le distanze, in ogni luce del giorno!». ¹⁹ Con il crepuscolo il piacere della contemplazione passa attraverso «occhi sfiniti» [*ermattetes Aug'*] a forza di «sguardi indagatori» [*forschendes Schauen*]. L'immagine goethiana di uno sguardo indagatore consapevole delle diverse prospettive, del loro effetto sulla visione e sull'organo stesso della visione, anticipa l'immaginario kleistiano che investe l'occhio, fino però a metterlo in pericolo, dalla nota lettera alla fidanzata del 22 marzo 1801 fino alle *Considerazioni davanti alla marina di Friedrich* pubblicate nel 1810.

Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero due vetri verdi, dovrebbero giudicare che gli oggetti visti attraverso quei vetri *sono* verdi – e non potrebbero mai decidere se l'occhio mostri loro le cose come sono o non aggravi ad esse qualche cosa che appartiene non alle cose, bensì all'occhio. Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità o soltanto così ci appaia. In questo secondo caso, la verità che qui raccogliamo non c'è più dopo la morte – e ogni sforzo per acquistare una proprietà che ci segua anche nella tomba, è vano – ²⁰

Nella formulazione della sua famosa «crisi kantiana», Kleist imputa alla scoperta della inaffidabilità gnoseologica della visione la dolorosa frattura tra ciò che appare e ciò che è, spodestando l'occhio, strumento della rivoluzione scientifica, che qui, almeno nella prima riga citata, addirittura scompare dalla fisionomia umana, sostituito dal vetro. Per Hinrich C. See-

18 Impressione giustificata non da ultimo dall'intenzione di difendere il gotico dai suoi detrattori e di conferirgli pari dignità dell'antico. Cfr. NORBERT KNOPP: *Zu Goethes Hymnus «Von Deutscher Baukunst»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift» 53 (1979), pp. 617-650.

19 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Von deutscher Baukunst* in *id.: Werke in 14 Bde, Bd.12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem, München 1988, pp. 7-15, qui pp. 11-12. Sul mito della cattedrale gotica e il suo influsso sulle poetiche del tardo Settecento e dell'Ottocento cfr. ROLAND RECHT: *Le moment Goethe. Un changement d'optique*, in *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*, Paris 2014, pp. 24-27.

20 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 221 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4*, cit. p. 205].

ba, dopo il 1801, confrontato con la «fragilità del mondo», Kleist elabora – si diceva – una «poetica visiva della conoscenza» per mettere «in atto la frammentazione del reale», entro la quale non valgono più regole razionali di interpretazione, ma soltanto ipotesi o esperienze individuate della nuova forma del mondo.²¹ László Földényi ne ha descritto le conseguenze mediante la ricostruzione, per lemmi, di una rete di parole e metafore che, nel richiamarsi e inseguirsi per tutta l'opera, svelano la loro natura dinamica e sfuggente,²² come dinamica e sfuggente ci sembra, nella formulazione della crisi kantiana, la stessa immagine dell'occhio dapprima sostituito dal vetro verde, poi riaffermato nel prosieguo della similitudine.

Le metafore costeggiano il labirinto delle storie kleistiane, come tracce, segnali, echi di un significato inaccessibile ai personaggi e allo stesso lettore. Estreme e opache, le immagini in Kleist mettono in crisi i modi stessi della visione, di quell'occhio al quale era stata affidato, non meno che alla forza della ragione, il libero sguardo sul mondo dell'uomo settecentesco. Non sono tuttavia le magiche cifre delle visioni romantiche, sorrette dall'onnipotenza della fantasia. La loro forza sembra invece risiedere nella loro capacità illusionistica: confondono lo sguardo, nell'*Anfitrione*, lo impediscono, nella metafora dell'angelo che la Marchesa di O... attribuisce al Conte F., lo magnetizzano, alla vista dell'amato nel sogno di Caterina di Heilbronn, negano il riconoscimento, nel *Trovatello* per Elvira, a lungo incapace di vedere Nicolò, o lacerano il velo dell'illusione per troppa violenza nelle scene di piazza del *Terremoto in Cile*.

La visione in Kleist non riconduce il disordine a un ordine estetico e sociale, né rispecchia il caos, tanto amato dai romantici. Sembra piuttosto nascere dall'incontro tra il disordine del mondo e l'ordine dell'esperimento,²³ producendo una forma poetica aperta, ma non esposta, alla discontinuità,

21 SEEBA: *The Eye of the Beholder*, pp. 118-119.

22 LÁSZLÓ FÖLDÉNYI: *Im Netz der Wörter*, Berlin 1999.

23 Di «disposizioni estetiche sperimentali» [*ästhetische Versuchsanordnungen*] si legge nell'introduzione di Christine Lubkoll, Günter Oesterle e Stephanie Waldow al volume *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, cit. pp. 7-19, qui p. 11. Anthony Stephens parla delle opere di Kleist come di «una serie di esperimenti che venne arbitrariamente interrotta dal suo suicidio nel 1811». ANTHONY STEPHENS: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Berg; Oxford/Providence 1994, p. 4. Vale la pena di citare il catalogo di una mostra dedicata all'autore nel bicentenario della nascita nel 2011, intitolato emblematicamente *Kleist. Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011*, Berlin; Frankfurt (Oder), herausgegeben von Günter Blumberger und Stefan Ighhaut, Bielefeld; Leipzig; Berlin 2011. Cfr. anche GREINER: *Eine Art Wahnsinn*, cit. p. 106 s..

storicamente data nell'Europa postrivoluzionaria e personalmente vissuta a Parigi, della realtà moderna. «Pare che i tempi vogliano recare un ordine nuovo e noi non vedremo altro che il crollo del vecchio.»²⁴ Quando Kleist nel 1805 scrive a Rühle queste righe pensando agli assetti nazionali minacciati da Napoleone, ci offre anche una lettura della sua opera, in cui i suoi protagonisti sono chiamati a reagire, come cavie, alla crisi del loro mondo. Le metafore kleistiane, segnate dal tempo, diventano, in un mondo frammentario, nel buio del «secolo breve» «fisionomie dell'istante»,²⁵ lampi di senso, giochi di luce e di illusione che si negano, con ironia, alla totalità. In tutto ciò abbiamo visto una ripresa e uno sviluppo dell'estetica stürmeriana, in cui però viene meno il potenziamento del soggetto prometeico rappresentato come proposta antropologica, a favore, invece, di un potenziamento del lettore, della sua reattività tra aspettative risvegliate, disattese e rimesse in gioco, come se, *als ob*, anch'esso fosse coinvolto in un esperimento in cui viene messa alla prova la sua capacità di avvertire gli spostamenti di prospettiva che uno sguardo sul mondo fragile impone.

All'esplorazione di questa conversione kleistiana dello sguardo alla fragilità del mondo, e ad alcuni suoi echi novecenteschi, è dedicata la presente raccolta di letture. Vi si indagherà la radicalità dello scrittore in diversi ambiti, senza ricorrere all'ipotesi di una disposizione patologica all'origine della sue fantasie estreme e violente. In questo concordiamo con Hans Richard Brittnacher e Irmela von der Lühe: «Il sospetto espresso per la prima volta da Wilhelm Grimm, e da allora più volte riproposto, di una particolare predisposizione patologica di Kleist, che motivi il suo interesse ossessivo per la violenza e l'orrore, potrà avere una ragione come diagnosi psicologica, ma si preclude la possibilità di dedurre dalla radicalità della prassi poetica, la radicalità della concezione poetologica».²⁶

24 KLEIST: *Le lettere*, cit. p. 379 [KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, cit. p. 352]

25 Cfr. il saggio di Stefania Sbarra nel presente volume, pp. 17-49.

26 HANS RICHARD BRITTNACHER; IRMELA VON DER LÜHE (Hrsg.): *Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, p. 13.