

Il gesto e lo sguardo: intorno all'antropologia di Schiller

Claudia
Vitale

Università di Firenze

“Er kommt! Er sieht! – Er liebt!”
(Fr. Schiller, *Don Karlos*, 1783)

L'endiadi “il gesto e lo sguardo” che compare nel titolo del mio contributo corrisponde a quel binomio “natura”-“ragione” che sta alla base del pensiero antropologico di Schiller. Esso non va letto come la mera giustapposizione di due poli opposti ma, al contrario, come l'unione dei due elementi. Attraverso l'analisi critica di alcuni testi presi, teatrali e narrativi, nati in momenti diversi della produzione schilleriana, *Don Karlos*, *Der Geisterseher* e *Die Jungfrau von Orleans*, è possibile individuarne lo sviluppo e la “mescolanza”. Uso volutamente il termine “mescolanza” perché rimanda direttamente alla nota riflessione antropologica menzionata dal giovane Schiller nella sua seconda dissertazione del 1780, *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in cui afferma: “Der Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen” (Tschierske 169). Come dimostra la terminologia ancorata al mondo scientifico, usata dell'allora ventunenne Schiller studente di medicina, la dissertazione mette già in risalto quello che sarà il problema di tutta la ricerca matura, ossia la connessione fra la natura animale e quella spirituale dell'uomo (Sini 8). Per spiegare il rapporto fra queste due nature Schiller, ben a conoscenza della nuova antropologia settecentesca, per lo più un miscuglio di fisiologia e psicologia (Foi, *Don Carlos* 18), introduce nella tesi il concetto di “Mittelkraft”, una forza mediatrice che egli desume da Haller e Abel e che, come già essi avevano fatto, anche lui

finirà per chiamare “Nervengeist” (Riedel 93-100). Il rapporto che intercorre fra l’anima e il corpo sembra dunque essere mediato da tale fonte di energia che, in questa prima fase, è ancora descritta come forza fisica, organica - anche sotto l’influenza delle letture sul mesmerismo (Hansen 219) - e che più tardi si tradurrà in termini estetici in una “bildende Kraft”. L’anima, che già nella prima dissertazione del 1779, *Philosophie der Physiologie*, era stata descritta come “ein denkendes und empfindendes Wesen” (Tschierske 168) viene messa in stretta relazione con il corpo e tale rapporto sembra persistere ancora nel saggio *Über Anmut und Würde* in cui Schiller scrive: “Endlich bildet sich der Geist sogar seinen Körper”. È lo stesso concetto che ritroviamo anche nell’opera letteraria e in modo esplicito nel *Wallenstein* secondo una straordinaria continuità (204) tipica della produzione schilleriana: “Es ist der Geist der sich den Körper baut”. Anche la formula “totalità organica”, coniata sempre nella prima dissertazione, confluirà molto più tardi, in *Kallias oder über die Schönheit* nelle idee intorno alla bellezza e all’opera d’arte a dimostrazione del fatto che la cosiddetta “Wechselwirkung” fra gli elementi trova la sua piena realizzazione in una produzione artistica caratterizzata già di per se stessa dall’intreccio e dalla congruenza fra i temi. Questa insistente ricerca della conciliazione, volta al superamento della dualità, corrisponde all’utopia schilleriana di un universo in cui “alle Kräfte wirken und ineinanderwirken, gleich Seiten eines Instruments” (200), un’utopia dunque tesa alla realizzazione di un principio di perfezione che solo può donare felicità all’essere umano.

Nell’affermare che la natura umana è “un intero”, Schiller si oppone radicalmente alla visione kantiana di un individuo “creatura finita” - la cosiddetta “endliche Natur” menzionata da Kant nella *Critica della ragion pratica* - e al rigore sistematico della filosofia (Tschierske 210) che vuole l’io diviso in due fra ragione e sentimento, fra raziocinio (“Vernunft”) e sensi (“Sinnlichkeit”). Sebbene anche Schiller, come Kant, non accetti che siano i soli istinti a guidare l’essere nelle sue azioni - perché non esisterebbe più morale - egli tenta un recupero degli impulsi naturali, che non stanno più in opposizione al raziocinio ma ne sono il necessario complemento. Si assiste dunque ad un approccio all’antropologia che pur seguendo un suo sviluppo, da un’iniziale visione di stampo scientifico ad una successiva di natura più estetica, tende ad un unico scopo: la rivalutazione dell’essere umano nella sua interezza psicofisica.

Questo percorso lo si rintraccia analizzando l'uso che Schiller fa dei due elementi emblematici del gesto, simbolo della natura istintiva dell'essere e, dello sguardo, suo connotato razionale, i quali non segnano fratture bensì una continuità nella produzione schilleriana. Fin dalle prime opere i due motivi si trovano già strettamente correlati, sebbene con una maggiore rilevanza del gesto nel dramma preso ad esempio, il *Don Karlos*, e dello sguardo nel caso del *Geisterseher*, per tendere ad una vera e propria fusione dopo il silenzio tra il 1791 e il 1795, dapprima con il componimento *Der Tanz* del 1796, poi con i drammi dell'ultimo periodo, in particolare in *Die Jungfrau von Orleans*.

Nel *Don Karlos* è l'enfasi dei sentimenti, di stampo stürmeriano, che segna la scansione ritmica dell'opera in un crescendo senza sosta ed è, a mio avviso, proprio il gesto del "tenersi per mano" che rappresenta fin dall'inizio il contatto fisico di gran lunga più significativo. Il primo atto si conclude con le seguenti parole di Carlos, che stanno a sigillo dell'amicizia fra lui e il marchese di Posa, sentimento quello dell'amicizia sempre associato al concetto di fratellanza e perciò centrale in tutto il dramma: "*Carlos - Jetzt zum König. Ich fürchte nichts mehr - Arm in Arm mit dir - so fodr' ich mein Jahrhundert in die Schranken (sie gehen ab)*" (Atto 1, scena 9).

Tale gesto pare seguire tutta la parabola del rapporto di amicizia fra il marchese e il principe ed è infatti lo stesso che ritroviamo alla fine della quarta scena nel terzo atto, in cui Carlos crede alle parole del Conte di Lerma sospettando di Posa e gli prende la mano, in segno di una nuova fratellanza. Quando l'infante, nella tredicesima scena dello stesso atto, viene a sapere dell'inganno del marchese si "contorce le mani" percorrendo la scena, sia per sfogare il suo dolore e la sua rabbia, sia in ricordo di quella stretta di mano che era stata contrassegno di unione fraterna. Poco prima della morte di Posa, infine, Carlos afferra la mano dell'amico come simbolo di riconciliazione.

Il motivo della mano ricorre in molti atti, come segno di intima confidenza, di amore, di comunione di spirito, come parte di sé capace di donare. È la mano di Carlos che, nella quarta scena del secondo atto, tiene stretta quella del paggio in segno di fiducia, è ancora quella del re che stringe quella del marchese di Posa con viva commozione chiedendogli aiuto ed infine sono le mani unite di Carlos e della regina poco prima dell'addio, a rappresentare la loro unione ormai libera dalle passioni, perché,

così esclama Carlos, “Keine sterbliche Begierde/Teilt diesen Busen mehr” (Atto V, scena undicesima).

La mano appare dunque come l’organo più vicino al cuore, la parte nuda del corpo capace di esprimere il vero:

Prinzessin

(mit Feinheit und Grazie, indem sie starr in seine Hand sieht)

Wie schön ist diese Hand!

Wie reich ist sie - Prinz, diese Hand hat noch zwei kostbare Geschenke zu vergeben –

Ein Diadem und Karlos Herz (Atto II, scena ottava).

Nelle parole della principessa Eboli viene alla luce lo stretto nesso che lega la mano e il cuore, elementi quasi intercambiabili perché entrambi fonte di sincerità e di fedeltà a se stessi; da qui il gesto simbolico del marchese di Posa - il porre la mano sul cuore - che accompagna la nota esclamazione nella decima scena: “Das Jahrhundert/Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe/Ein Bürger derer, welche kommen werden” (Atto III, scena decima).

Alla verità del gesto si accompagnano il rossore e il pallore del volto che tanto spesso ricorrono nel dramma a conferma della concezione schilleriana della mimica teatrale, intesa come la principale espressione “di ciò che l’essere umano veramente è” e sulla quale si incentra la stessa teoria riguardo all’attore, la cui “prima preoccupazione”, al fine di aver successo sulla scena, “deve essere quella di far trapelare l’umanità che è in lui”: “Was der Mensch wirklich ist, muß man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen Gebärden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu erraten suchen” (Benno von Wiese 469).

Tra il gesto e il cuore intercorre dunque un’intima “simpatia” (Riedel 142-154) che lega corpo e spirito e che coinvolge anche lo sguardo, specchio dei sentimenti più nascosti. In apertura del dramma Domingo “legge” negli occhi di Carlos “un dolore solenne e profondo” e ancora nel secondo atto il tema ritorna, variato, nelle parole dell’infante che impone al paggio di celare i suoi sentimenti tramite il controllo sugli sguardi “affinché mai rivelino quello che il cuore nasconde” (Atto II, scena quarta). Che lo sguardo, che rappresenta anche lo strumento della ragione illuminista, sia in grado di svelare le pulsioni più profonde dell’animo è dimostrato dalla capacità taumaturgica dell’occhio clinico del marchese di Posa, psicologo

ante litteram, che sa leggere nei volti - e nei cuori - grazie all'intuito e all'osservazione (Crescenzi 157):

Ihr krankes,
Ihr krankes Herz? Und was ist wieder gut?
[...]
Ein unnatürlich Rot
Entzündet sich auf Ihren blassen Wangen,
Und Ihre Lippen zittern fieberhaft (Atto I, scena seconda).

Di contro agli intrighi di corte che si giocano con le maschere, sta il volto aperto e innocente dell'essere umano di fronte alla cui "nudità" cadono per un attimo la menzogna e l'odio. È questo il significato dell'immagine nella settima scena del quarto atto in cui il re si trova davanti al ritratto di Carlos e si smarrisce nel riconoscere il suo volto specchiato in quello del figlio sul medaglione:

König
Mein Blut!
Was kann ich schlimm'eres fürchten? --- --- Meine Züge, sind sie die seinigen nicht auch?
Er hat das Medaillon in die Hand genommen, und sieht wechselweise auf das Bild und in einen gegenüber stehenden Spiegel - endlich wirft er es zur Erde, steht schnell auf und drückt die Infantinn von sich.
Weg! Weg!
In diesem Abgrund geh' ich unter (Atto IV, scena settima).

L'immagine, passando attraverso l'occhio, suscita amore in chi guarda e raggiunge dunque il cuore, centro propulsore di amore, verità e *pietas*. Da qui il motivo della maschera sul viso che Carlos porta nell'ultima scena del dramma e che si toglie, in segno di franchezza e di riconciliazione, davanti alla regina e che vuole, invece, rimettersi di fronte al re come "ultima menzogna" (Atto V, scena undicesima) agli occhi del mondo.

Il motivo della maschera diventa centrale nell'"opera maledetta" (Schiller, *Il visionario* 12), *Der Geisterseher* del 1786, perché è proprio intorno a tale elemento che ruota il conflitto fra illuminismo e irrazionalismo. La capacità del lettore di comprendere l'opera è proporzionata alla sua attitudine allo "smascheramento" del falso, dell'illogico perché lo scopo dell'autore è principalmente quello di "far spalancare gli occhi a chi

legge” per mettere nel sacco i cosiddetti ciarlatani spiegandone i trucchi alla luce dei più moderni ritrovati della scienza e della tecnica (63).

L'intento pedagogico di stampo illuminista è palese già ad apertura di testo perché si parla di una “testimonianza oculare” di cui il narratore è stato protagonista: “Ich erzähle eine Begebenheit, die vielen unglaublich scheinen wird, und von der ich größtenteils selbst Augenzeuge war”. Fin dall'inizio del testo è dunque chiara la funzione dello sguardo che deve essere capace di intercettare e di mettersi in logica connessione con la ragione. In questi termini si capisce il continuo scomparire e riapparire della maschera dell'Armeno nelle scene: sta al narratore e, al lettore con lui, scovarla fra la folla.

Proprio il motivo della folla tanto ricorrente nel testo funziona da strumento essenziale per comprendere l'importanza dell'occhio all'inter-no del frammento:

Es war ein großes Gedränge auf dem Markusplatz, als wir da ankamen. Wir hatten kaum dreißig Schritte gemacht, so bemerkte ich den Armenier wieder, der sich mit schnellen Schritten durch die Menge arbeitete und mit den Augen jemand zu suchen schien.

L'individuare l'oggetto con gli occhi ricorre anche in altri importanti passi del testo, non solo in riferimento alla maschera dell'Armeno, per esempio nella scena della pantomima sul Brenta:

Eine lustige Musik schallte uns entgegen, als wir einige italienische Meilen von der Stadt ans Land stiegen [...] Eh' der Tanz noch völlig zu Ende war, schien die Anführerin desselben welche eine Königin vorstellte, plötzlich wie von einem unsichtbaren Arme gehalten [...] Alles, was da war, richtete hier die Augen auf ihn [den Prinzen]

o nel racconto del Siciliano:

“Unter diesem Gedränge also”, fuhr er fort, “ließ mich derjenige, welcher zunächst an mir saß, einen Franziskanermönch bemerken, der unbeweglich wie eine Säule stand, langer hagriger Statur und aschbleichen Angesichts, einen ernsten und traurigen Blick auf das Brautpaar geheftet. Die Freude, welche ringsherum auf allen Gesichtern lachte, schien an diesem einzigen vorüberzugehen, seine Miene blieb unwandelbar dieselbe, wie eine Büste unter lebenden Figuren [...]”.

L'operazione dell'arrestare con lo sguardo le figure per individuarle e riconoscerle riguarda anche l'analisi attenta della fisionomia delle stesse. Significativa in tal senso la descrizione del volto del Russo:

Die Physiognomie des letztern hatte etwas ganz Ungewöhnliches, das unsere Aufmerksamkeit auf sich zog. Nie in meinem Leben sah ich so viele Züge und so wenig Charakter, so viel anlockendes Wohlwollen mit so viel zurückstoßendem Frost in einem Menschengesichte beisammen wohnen.

Interessante il fatto che nella seconda descrizione fisiognomica del Russo, fatta dal Siciliano nel suo racconto, si dica esplicitamente - sebbene appaia come un inciso fra parentesi - che l'identità dell'uomo coincide con quella dell'Armeno al fine di sottolineare lo sviluppo logico del pensiero che, proprio attraverso l'osservazione, ha imparato a riconoscere e a capire:

“[...] daß ich dadurch allein in den Stand gesetzt worden bin, die Gesichtszüge dieses Mönchs in der Physiognomie des Russen (denn Sie begreifen wohl schon, dass er mit diesem und Ihrem Armenier eine und dieselbe Person war) wiederzuerkennen [...]”.

A questa prima funzione dello sguardo pare affiancarsi, nella seconda parte dell'opera, una nuova finalità che corrisponde anche ad una diversa scelta tematica, perché Schiller, non più interessato all'intrigo, si rivolge ora alla descrizione della “storia naturale del cuore umano” (220) come dimostra il noto dialogo filosofico ad integrazione di testo. Già a partire dalla lettera del Barone von F*** al Conte von O** infatti, allo sguardo del narratore si aggiunge quello di un altro osservatore, il Barone appunto, coinvolto in prima persona nell'appassionato trasporto amoroso del principe per una dama sconosciuta. Confidandosi con il Barone, il Principe gli racconta di aver visto una “figura celestiale” i cui contorni reali sembrano perdersi nella sua esaltata visione¹ (188):

Aber wo finde ich Worte, Ihnen das himmlisch schöne Angesicht zu beschreiben, wo eine Engelseele, wie auf ihrem Thronensitz, die ganze Fülle ihrer Reize ausbreitete? Die Abendsonne spielte darauf, und ihr luftiges Gold schien es mit einer künstlichen Glorie zu umgeben. Können Sie sich die Madonna unsers Florentiners zurückrufen? - Hier war sie ganz, ganz bis auf die unregelmäßigen Eigenheiten, die ich an jenem Bilde so anziehend, so unwiderstehlich fand.

Il riferimento al quadro del Fiorentino, acquistato - come ci dice il Barone - dal Principe per mano del pittore stesso insieme ad altri due dipinti - una Eloisa e una Venere - e destinati alla Galleria del Palazzo Cornaro, introduce nel testo la tematica della bellezza e ne segna perciò la svolta estetica. La pura contemplazione del bello che fa dimenticare a chi guarda l'artista e la sua tecnica è un concetto caro a Schiller, il cui rapporto con l'arte figurativa, come afferma Norbert Oellers, si dimostra molto complesso e ancora poco studiato (Oellers 146).

Il significato attribuito all'immagine del volto della dama veneziana si rintraccia attraverso una nota formulazione usata da Schiller nel saggio *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, proprio in riferimento ad un'opera scultorea e più precisamente alla *Giunone Ludovisi* ricordata anche da Goethe nella sua *Italienische Reise*: "Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer *Juno Ludovisi* zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist" (150). Il viso in particolare sembra assurgere a sede di perfezione fisica e morale, da qui il "volto celestiale" della sconosciuta associato al dipinto che, nell'opera tarda, si trasforma nel motivo artistico del ritratto; in *Maria Stuart* esso si fa simbolo di assoluta bellezza interiore ed esteriore capace di catturare l'occhio e il cuore di colui che lo osserva² (Atto I, scena sesta).

La svolta estetica del *Visionario* diviene esplicita nelle parole del Barone il cui sguardo, facendosi monoculare perché filtrato dal cannocchiale, va alla ricerca dei due amanti nel parco che appaiono e scompaiono continuamente sfuggendo così anche agli occhi del lettore:

Indem ich meinen Tubus herbeihole und richte, um mir diese sonderbare Erscheinung so nahe zu bringen als möglich, verschwinden sie plötzlich wieder in einem Seiten weg, und eine lange Zeit vergeht, ehe ich sie wieder erblicke. Die Sonne ist nun ganz aufgegangen, sie kommen dicht unter mir vor und sehen mir gerade entgegen. - - - Welche himmlische Gestalt erblicke ich! - War es das Spiel meiner Einbildung, war es die Magie der Beleuchtung? Ich glaubte, ein überirdisches Wesen zu sehen, und mein Auge floh zurück, geschlagen von dem blendenden Licht. - So viel Anmut bei so viel Majestät! So viel Geist und Adel bei so viel blühender Jugend! - Umsonst versuch' ich, es Ihnen zu beschreiben. Ich kannte keine Schönheit vor diesem Augenblick.

Il modello di perfezione cui aspira il romanzo giunge dunque a considerare l'apporto della bellezza ma si ferma in definitiva ad una visione

organologica (Tschierske 183), i cui limiti corrispondono al contesto storico cui l'opera appartiene.

La svolta in tale direzione è segnata dal componimento poetico *Der Tanz* apparso sul *Musen Almanach* nel 1796 e rielaborato da Schiller intorno al 1800, che funziona da *trait d'union* fondamentale per comprendere a pieno lo sviluppo della poetica schilleriana. La danza rappresenta una sorta di "operazione simbolica" perché unisce più dimensioni e più realtà: il movimento fisico viene tradotto in poesia, come a dire che il corpo diventa arte che supera tempo e spazio conciliando così la disciplina degli antichi con la lingua dei moderni. La danza acquista una funzione formativa perché, passando attraverso l'occhio, giunge immediatamente al cuore (Barkhoff 162). Sulla scia della lettura di *Über Matthisons Gedichte* di Sulzer, nel 1794, anche Schiller arriva dunque a considerare la danza come un linguaggio che è al contempo "etico e passionale" e che unisce gesto e sguardo nobilitando l'anima. In questo incontro di sensi, che coinvolge in prima istanza la vista e l'udito - grazie all'apporto della musica, è il cuore a rappresentare la fonte primaria di libertà:

Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet,
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst Du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung [...] (Schiller, *Der Tanz*, vv. 21-24).

È dunque evidente che la cosiddetta "energia mediatrice" di natura scientifica della prima fase schilleriana acquista, dopo il 1795, una funzione estetica che ha i connotati dell'amore, quale fonte vitale di forza e di riconciliazione:

Liebe ist der zweite Lebensodem in der Schöpfung; Liebe ist das große Band des Zusammenhangs aller denkenden Naturen. Würde die Liebe im Umkreis der Schöpfung ersterben - wie bald - wie bald würde das Band der Wesen zerrissen sein, wie bald das unermeßliche Geisterreich in anarchischem Aufruhr dahintoben, ebenso als die ganze Grundlage der Körperwelt zusammenstürzen [...] (Tschierske 185).

L'amore come potenza utopica e salvifica trova appunto forma e contenuto nel cuore, in quanto primo organo di mediazione fra il razioicinio e il sentimento, fra il guardare e il sentire. In tale direzione si arriva a com-

prendere le parole di Schiller in riferimento alla sua “tragedia romantica” *Die Jungfrau von Orleans* attraverso le quali si fa evidente la centralità del cuore e il recupero della poesia ingenua goethiana con esso: “Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen. Aber dazu gehört, daß man auch ein Herz habe, und das ist leider nicht überall der Fall” (Treder 125)³.

Il gesto eroico di Johanna è proporzionato alla sua grandezza d’animo, perché l’amore nelle parole di Dunois nel prologo, “va sempre congiunto a grandi imprese cavalleresche” e il di lei sguardo alla sua capacità di amare, al suo essere in contatto col divino, perciò essa ha “occhio sfavillante” ed è diletta da Dio. Da qui il “ribrezzo” che Johanna prova di fronte al bramoso sguardo e alle menti cieche dei cavalieri che non sanno vedere in lei altro che una donna (Atto III, scena quarta).

Il filo diretto che lega lo sguardo e il gesto al cuore diviene palese nel combattimento, di tassiana memoria, fra Johanna e Lionel, nel quale l’amore, che passa attraverso gli occhi - come per gli stilnovisti italiani che Schiller conosceva⁴ - impedisce di uccidere il nemico, fermando il gesto del braccio alzato, pronto a trafiggere: “In diesem Augenblicke sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich und läßt dann langsam den Arm sinken” (Atto III, scena decima). Lo sguardo che in *Der Geisterseher* aveva solo la funzione di osservare e scrutare diviene qui un guardarsi reciprocamente suscitando e nutrendo amore; così Lionel: “Dein Anblick dringt mir an das Herz” (Atto III, scena decima) e Johanna “Warum muß ich ihm in die Augen sehen! / Die Züge schaun des edeln Angesichts!” (Atto IV, scena prima).

Che il gesto si accompagni sempre al sentimento, come già nel *Don Karlos*, è ribadito nell’ultima scena del quarto atto che termina di nuovo con l’immagine del tenersi per mano in segno di fiducia:

Raimond: Ergreift den Augenblick. Kommt! Kommt! Die Straßen
Sind leer. Gebt mir die Hand. Ich will Euch führen.

Bei seinem Anblick gibt sie das erste Zeichen der Empfindung, sieht ihn starr an und blickt zum Himmel, dann ergreift sie ihn heftig bei der Hand und geht ab (Atto IV, scena tredicesima).

È tenendo Raimond dolcemente per mano che Johanna gli confida quale virtù profetica possenga il suo occhio capace di “vedere cose eterne” perché mai impedito dai “terreni ritegni”, mai limitato alle sole “sembianze

naturali” (Atto V, scena quarta). Che lo sguardo della pulzella sia già di per se stesso in grado di agire seguendo le pulsioni del cuore è dimostrato dalla straordinaria descrizione dei moti dell’occhio di Johanna offerta da Schiller nelle ultime quattro scene del quinto atto. Johanna appare incatenata e quindi immobile nel campo nemico e dalla torre il soldato osserva la battaglia senza però riuscire a vedere niente a causa della polvere. Johanna esclama dunque: “Hätt er mein Auge oder stünd ich oben, /Das Kleinste nicht entginge meinem Blick!/ Das wilde Huhn kann ich im Fluge zählen./Den Falk erkenn ich in den höchsten Lüften” (Atto V, scena undicesima). Il gesto e lo sguardo divengono nella tragedia una cosa sola: l’occhio è in grado di agire e di “sostenere” l’intera battaglia e, nell’ultima parte, quando Johanna liberata dalle catene, può finalmente combattere, è il gesto, guidato dal cuore, che supera la sola vista terrena del soldato, sempre “velata di oscurità”: “Im Kampfe schreitet sie - Ihr Lauf ist schneller/Als mein Gesicht - jetzt ist sie hier - jetzt dort/ Ich sehe sie zugleich an vielen Orten!” (Atto V, scena dodicesima). La pulzella è dunque capace di agire perché può e sa vedere: è il suo “cuore grande” che unisce la mano e l’occhio, che la sostiene e la guida nella sua impresa di pace (Treder 134 e sgg.).

È esattamente questa volontà all’azione, quest’intima coerenza e fedeltà a se stessi a coincidere per Schiller con l’interezza e l’integrità dell’individuo, la cui libertà - in tal senso certo discepolo di Kant - consiste nel sapersi “definire partendo da se stessi”:

Es ist gewiß von keinem Sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als diese Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst (Hansen 196).

Gesto e sguardo si fanno dunque sinonimi di “azione” (“Handlung”) e di “autodeterminazione” (“Selbstbestimmung”), di moralità e libertà umana. Non vi è alcuna discrepanza fra le gesta fisiche e la capacità intellettuale dell’individuo, che per Schiller è una cosa sola di carne e spirito. Come già aveva affermato in *Der Geisterseher*, le azioni esteriori dell’essere, perfino i suoi movimenti muscolari non sono altro che specchio dei moti interiori dell’io pensante. Proporzionato a tali azioni è proprio il cuore umano che è tanto più grande tanto più numerose sono le attività stesse. È questo il fulcro dell’insegnamento eroico di Schiller (Cambi 351) teso, come scrive Thomas Mann “a ciò che è bello, vero e buono, alla moralità, alla libertà interiore, all’arte, all’amore, alla pace, al rispetto che solo può salvare l’essere umano da se stesso” (Mann 501).



- 1 “Gerade die leidenschaftliche Aufmerksamkeit, womit er ihren Anblick gleichsam verschlang, hatte ihn gehindert, sie zu sehen, für alles das, worauf andere Menschen ihr Augenmerk vorzüglich würden gerichtet haben, war er ganz blind gewesen [...]”.
- 2 “*Mortimer*: Eines Tags, / Als ich mich umseh in des Bischofswohnung, / Fiel mir ein weiblich Bildnis in die Augen, / Von rührend wundersamem Reiz, gewaltig / Ergriff es mich in meiner tiefsten Seele [...]”.
- 3 Ad apertura del suo saggio Uta Treder mette in risalto l’importanza di questa seconda parte della formulazione, spesso tralasciata dai critici e invece essenziale per capire a pieno cosa Schiller intenda con la definizione “romantische Tragödie”, evidentemente comprensibile solo a coloro che possiedono “un cuore molto grande”.
- 4 Dante e Petrarca vengono più volte menzionati da Schiller nei *Gespräche*. In riferimento a Petrarca in particolare, Schiller cita proprio Laura, quale primo oggetto degli amorevoli sguardi del poeta.



- Barkhoff, Jürgen. "Tanz der Körper-Tanz der Sprache. Körper und Text in Friedrich Schillers Gedicht *Der Tanz*". In *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 45 (2001): 147-163.
- Cambi, Fabrizio. "'Forse era un Dio: non certo un eroe'. La ricezione di Schiller e di Goethe nel primo Thomas Mann". In *Aspetti dell'identità tedesca*. Studi in onore di Paolo Chiarini, a cura di Mauro Ponzi e Aldo Venturelli, vol. I. Roma: Bulzoni, 2001: 343-355.
- Crescenzi, Luca. "Il principe e il taumaturgo. Terapie della civilizzazione nel *Don Carlos* di Schiller". In *Aspetti dell'identità tedesca*. Studi in onore di Paolo Chiarini, a cura di Mauro Ponzi e Aldo Venturelli, vol. I. Roma: Bulzoni, 2001: 143-161.
- Foi, Maria Carolina. "Schillers *Wilhelm Tell*: Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen". In *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 45 (2001): 189-223.
- Hansen, Uffe, "Schiller und die Persönlichkeitspsychologie des animalischen Magnetismus. Überlegungen zum *Wallenstein*". In *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 34 (1995): 195-229.
- Mann, Thomas. "Saggio su Schiller". In *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano: Mondadori, 1997: 407-501.
- Oellers, Norbert. "Schiller und die bildende Kunst". In *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*. a cura di Emilio Bonfatti e Maria Fancelli. Roma: Artemide, 1997: 143-158.
- Riedel, Wolfgang. *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der "Philosophischen Briefe"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985.
- Schiller, Friedrich. *Werke*. Nationalausgabe, hrsg. von Paul Böckmann und Gerhard Kluge. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1973.
- , *Don Carlos*, traduzione di C. Rusconi, prefazione di R. Bottacchiari, Firenze: Vallecchi, 1875.
- , *Don Carlos*, a cura di Maria Carolina Foi. Venezia: Marsilio, 2004.
- , *Il visionario. Dalle memorie del Conte von O***. Introduzione, traduzione e note di Michele Cometa. Palermo: Novecento, 1983.
- , *La pulzella di Orleans. Tragedia romantica*. Milano, 1819.
- , *Maria Stuarda*. Milano, 1819.

- Sini, Carlo. *Il problema antropologico nel pensiero di Schiller*. Università degli studi dell'Aquila, A.A. 1973-74.
- Treder, Uta. "Die Jungfrau von Orleans: sibilla ed amazzone". In *Il mito nel teatro tedesco*. Studi in onore di Maria Fancelli, a cura di Hermann Dorowin, Rita Svandrlík, Uta Treder. Perugia: Morlacchi editore, 2004: 125-137.
- Tschierske, Ulrich. *Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988.
- Wiese, Benno von. *Friedrich Schiller*, Stuttgart: Metzler, 1959.