

Friedrich Schiller.

Il male morale e la catastrofe cosmica

Nel duecentocinquantenario anniversario della nascita del Poeta

Sapere aude!

“Abbi il coraggio di conoscere!”

Orazio, *Epistolae* I, 2, 40.



Fonte: quindicesima edizione degli *Schillertage* a Mannheim, 2009

Dario Becci

J 1, 5

D-68159 Mannheim (Germania)

e-mail: info@dariobecci.de

tel. +49 621 397 20 94

Mannheim, Città dei quadrati, maggio-giugno 2009

Per colui che si è spinto fino al punto di affinare il suo intelletto a spese del cuore (gloria, questa, che non gli invidiamo) non esiste piú nulla di sacro, l'uomo e Dio sono nulla, i due mondi, ai suoi occhi, non esistono. Di una simile aberrazione d'uomo ho cercato di schizzare qui un ritratto vivido e preciso, sezionando il meccanismo del sistema dei suoi vizi e sottoponendo all'esame della verità la forza di quel meccanismo stesso.¹

Fin dal periodo della formazione scolastica presso la Karlsschule di Stoccarda, Friedrich Schiller, d'ora in avanti F. S., sottopone l'uomo alla piú rigorosa indagine scientifica. L'accademia militare era al contempo liceo, istituto per allievi ufficiali, università comprendente le facoltà di giurisprudenza, filosofia, medicina, arte e scienze forestali. *Quali possibilità per il sedicenne?*² Non c'è dunque da stupirsi che l'ufficiale medico svevo fosse preparato nel migliore dei modi per l'analisi evolutiva umana, in un periodo storico, la seconda metà del XVIII secolo, che segna il progressivo passaggio dall'uomo moderno a quello contemporaneo. L'età barocca volge al termine, l'illuminismo si diffonde in Europa, il concetto di libertà è il tema principe dei pensatori, e le rivoluzioni, francese e industriale, marcano la frattura tra i due periodi storici. La complessità degli eventi rende impossibile rivolgersi al mondo con un unico linguaggio. Il poeta di Marbach am Neckar è in grado di parlarci congiuntamente da medico, filosofo, drammaturgo, antropologo e storico, disponendo inoltre della rara abilità di penetrare nelle profondità dell'orrore umano senza per questo lasciarsi corrompere. Se l'*Eleve Schiller* esegue la necropsia del compagno Hiller sezionandone il corpo, il drammaturgo indaga invece la mente umana stabilendo il legame con la natura e imitando i rapporti di forza attraverso i personaggi da lui creati, contraddistinti non da uno schematismo psicologico bensí dall'impulso a ribellarsi ad una situazione imposta. Con mirabile visione sintetica F. S. assiste e filtra i molteplici eventi che stanno cambiando l'uomo e lo pongono al centro dell'attenzione generale, con intensità almeno pari a quella con cui fino a questo momento ci si era rivolti a entità trascendentali. Vi è una certa frenesia nell'agire dell'uomo razionale, nella quale possiamo forse riconoscere le radici del malessere della civiltà globale attuale: nasce un nuovo essere capace di imporsi per la prima volta sulla natura, o almeno così si crede, e la smania di conoscere l'arma portentosa della ragione, che sola pare permettere il dominio assoluto, conduce necessariamente alla scoperta di un organismo in cui il tutto e le parti stanno in un rapporto di reciproca determinazione. Il teorema kantiano, sebbene non ancora pubblicato all'epoca in cui F. S. redige gli *Scritti medici* e fissa la sua concezione della medicina legata alla filosofia e all'antropologia, è già in nuce nella sua poetica, che vede fondersi le

¹ Friedrich Schiller, dalla "Prefazione alla prima edizione" a *I masnadieri*, a cura di Luca Crescenzi, Arnoldo Mondadori, Milano, I edizione Oscar classici, aprile 1993, p. 15.

² Friedrich Schiller, *Medizinische Schriften. Eine Buchgabe der Deutschen Hoffmann-La Roche AG aus Anlaß des 200. Geburtstages des Dichters am 10. November 1959*, volume non in commercio, 1959. Ringrazio Friedrich Teutsch per avermi messo a disposizione questa fonte.

discipline in un insieme organico tendente all'*armonia*, a cui il poeta in seguito aspirerà dichiaratamente.

F. S. elabora l'anamnesi dell'uomo contemporaneo, cagionevole e impotente, che tenta di sopperire con la ragione alla debolezza fisica, circo-scrive la malattia, le dà un nome, e prescrive la terapia: spetta alla cultura *mettere l'uomo in libertà e inoltre aiutarlo a realizzare completamente il suo concetto. Deve dunque renderlo capace di affermare la sua volontà, perché l'uomo è l'essere che vuole.*³ È necessario nondimeno conoscere intimamente il nemico, averne saggiato la potenza e comprese le ragioni del suo essere, perché si possa abatterlo e affermare *la suprema coscienza della nostra natura morale.*⁴ La lotta tra il bene e il male risulta dunque inevitabile, e ci diletta attraverso il dolore: tanto più aspra è la sua espressione, tanto più intenso è il godimento che questa ci provoca. Tale scontro, che vede schierate una di fronte all'altra virtù e malvagità, trova il suo apice nel genere tragico, dal quale massimamente traiamo ragione di godimento e *piacere morale.*

F. S. mescola gli elementi per le sue storie con abilità chimica, escludendo a priori l'uso manicheo del male contrapposto al bene, ci introduce nei sentieri notturni dell'animo umano, imitando poeticamente l'azione attraverso la tragedia (che senza l'uso del narratore è capace di rendere il passato presente), stimola la nostra compassione e ci commuove. Pressoché chiunque si scoprirà commosso quando Karl Moor, nell'epilogo de *I masnadieri*, forzando gli eventi nel disperato tentativo di ricostruire l'idillio perduto, persa dunque ogni speranza di riconciliarsi con la famiglia e con l'amata, dimostra di saper trasformare persino la propria resa in un beneficio per *un povero diavolo che deve essere aiutato.*⁵ Solo l'eventuale rifiuto da parte del lavoratore a giornata con undici figli da sfamare di "far prigioniero" il masnadere potrebbe superare in virtù il protagonista, ma l'eroe tragico è Karl. Eppure non riusciamo a fare a meno di provare un senso di pena anche per il fratello Franz: rappresentando la malvagità di quest'ultimo come un tentativo disperato di liberarsi dalle leggi di natura, che gli ha conferito un ruolo subalterno, l'autore accomuna le due ribellioni. Mentre però Franz distrugge furiosamente tutto quello che non gli consente di essere come vorrebbe, Karl non tollera l'ingresso del male nella sua vita un tempo serena, ritrovandosi pressappoco come Adamo cacciato dal paradiso, ma intestarditosi di potervi accedere nuovamente per godere dei frutti nel frattempo avvelenati. Il dramma assume una valenza politica nel momento in cui la reazione eversiva di Karl mira a contrastare il pervadere dell'improbità umana. Piegare gli eventi con la forza per ristabilire l'ordine morale diviene l'imperativo categorico del protagonista. La necessità di tentare un cammino per la salvezza può portare alla disfatta, malgrado ciò è lecito sperare: *Se, ora, la via che [...] conduce a[lla libertà umana],*

³ Friedrich Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, U.T.E.T., Torino, 1951, p. 86.

⁴ Friedrich Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, cit., p. 49.

⁵ Friedrich Schiller, *I masnadieri*, a cura di Luca Crescenzi, cit., p. 323.

*sembra estremamente difficile, può tuttavia essere trovata. E arduo, in verità, deve essere ciò che tanto raramente si trova. Come infatti potrebbe avvenire, se la salvezza fosse sotto mano e potesse essere ottenuta senza molta fatica, che fosse negletta quasi da tutti? Ma tutte le cose eccellenti sono tanto difficili quanto rare.*⁶

L'infelicità del probò ci addolora. In misura diversa ci affligge pure la sventura dell'empio: non possiamo evitare di avvertire per entrambi la non-corrispondenza allo scopo della natura, che sta invece nel *dispensare godimento e [...] rendere felici*.⁷ Per F. S. ogni godimento contribuisce a migliorare l'uomo, purché esso nasca dalla moralità; ma non può darsi il contrario, dato che questo, non il piacere sensibile, assoggettato alle necessità fisiche, veicola necessariamente la moralità. Il godimento è libero a due condizioni: se vi è in noi la rappresentazione della corrispondenza allo scopo e se questa è accompagnata dalla sensazione piacevole. Le rappresentazioni appartengono alle classi del buono, del vero, del perfetto, del bello, del commovente e del sublime, le quali impegnano, anche in compresenza, la ragione, l'intelletto e l'immaginazione. Ed è proprio nella tragedia, più che in qualsiasi altro genere, che è riposto il più alto grado di godimento morale, poiché attraverso forze contrapposte ci dilettiamo attraverso il dolore. La sofferenza è generata di volta in volta dalla corruzione, perversione, colpa, malattia, ed è sovente causa di un disagio persistente. Indagare le ragioni dell'afflizione umana diventa allora un'azione indispensabile per opporsi alla debolezza: *Chi si è assunto il compito di abbattere il vizio e di vendicare in modo esemplare presso i suoi nemici l'etica, la religione e le leggi della società civile, deve additare il vizio integralmente, nell'immensità del suo orrore, e costringere l'umanità a constatarne l'immane grandezza, deve entrare nei labirinti della notte, non deve esitare a percorrerli, deve imporre a se stesso di penetrare fino in fondo nel cuore dei sentimenti che suscitano nel suo spirito una cupa avversione.*⁸

Rifacendosi al teatro di situazione è possibile rintracciare l'origine della ribellione di Franz Moor contro la natura, che gli ha imposto la secondogenitura e una *ripugnante bruttezza*, nel fatto che *il vecchio Moor [è] un padre troppo debole e cedevole che vizia i suoi figli ed è causa della loro rovina e della loro miseria*.⁹ Franz surroga l'amore con la ragione, la porta all'estremo, fino a desiderare l'annullamento del fratello e del padre, alimentando l'odio affinché l'amore sia incenerito. L'assassinio di Amalia per mano di Karl è di sicuro il miglior compimento della vendetta di Franz. Il vecchio Moor contribuisce con dosi letali di un male molto più sottile, che fiacca fino ad annientare l'artefice stesso, e solo in prossimità della sua fine prende coscienza del tipo di veleno con cui ha intossicato chi invece ama. Il vizio prende in lui una forma introspettiva, sfibra minuto dopo minuto il suo fisico, inficia il vigore giovanile dei figli, esigendo da ognuno il tributo

⁶ Bento de Spinoza, *Etica*, Bollati Boringhieri, Milano, 1992, traduzione di Sossio Giametta, p. 251.

⁷ Friedrich Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, p. 42.

⁸ Friedrich Schiller, dalla "Prefazione dell'autore" a *I masnadieri*, Garzanti Editore, Milano, 1991, traduzione dal tedesco di Enrico Groppali, pp. 3-4.

⁹ Friedrich Schiller, "L'autore al pubblico (Dal programma della prima rappresentazione, Mannheim 13 gennaio 1782)", in *I masnadieri*, a cura di Luca Crescenzi, cit., p. 25.

massimo: la vita o l'identità. Karl è l'unico della famiglia a non morire, tuttavia è impaniato nella palude a cui il suo cognome rimanda, ed è condannato: il disfacimento è talmente palese che l'autore non ha bisogno di esplicitarlo. Nel quinto atto del testo originale il figliuol prodigo *Moor* è via via soppresso: la metamorfosi produce il bandito-mostro *Ränber Moor*, e la ragione-diavolo ottiene l'anima che esige.

La situazione alla base del dramma *Don Carlos* è esplicitata dall'autore stesso: *Il principe ama la regina*.¹⁰ Carlos, figlio di Filippo II, re di Spagna, ama Elisabetta di Valois. Il conflitto nasce dal divieto imposto dal re ai due amanti per pura ragione d'interesse politico. Se Filippo non avesse sposato colei che invece era destinata al figlio, quasi sicuramente non si sarebbe richiesto un sacrificio così grande: liberi di amarsi, Carlos non avrebbe avuto motivo di sostituire l'amore represso con l'odio per il padre tiranno, e ad Elisabetta non sarebbe stato richiesto nessun ulteriore sforzo, se non quello naturale per i costumi dell'epoca, di assoggettarsi al volere del consorte e di garantire la prole al futuro re.

Il tema ricorrente dell'amore contrastato è un topos della letteratura, da quella greca ai giorni nostri, passando per *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare e per *Emilia Galotti* di Gotthold Ephraim Lessing. La differenza sostanziale è che F. S. lo inserisce in un dramma politico, che segue piuttosto gli intenti de *Il Principe* di Niccolò Machiavelli. Il marchese di Posa, cavaliere dell'ordine di Malta, diventa il fiduciario degli ideali machiavelliani, arricchito ulteriormente delle idee illuministiche. Non è un caso che in entrambe le opere si chieda a gran voce al regnante il rispetto verso il proprio popolo, la cessazione dell'oppressione delle Fiandre e del Brabante o che Firenze muova alla liberazione dell'Italia dal *barbaro dominio*. Solo se il regnante non è odiato dal popolo è in grado di preservare il proprio potere. Il marchese si fonde con il politico fiorentino quando anticipa al sovrano: *Secoli più umani metteranno al bando i tempi di Filippo, porteranno una saggezza più mite: allora il bene dei cittadini procederà riconciliato con la grandezza del principe, lo stato prudente non dissiperà la vita dei suoi figli e la necessità diventerà umana*.¹¹

La smania di Carlos ci amareggia: il senso d'ingiustizia ci pervade e immaginiamo quanto felici sarebbero gli amanti in altre circostanze. Ancora una volta avvertiamo la corrispondenza allo scopo e il suo il contrario. Il carico di dolore del marchese di Posa è enorme, e il sacrificio da parte di quest'ultimo commuove al massimo grado, in quanto per bocca sua giunge l'eco rousseauiana: *L'uomo è nato libero, e ovunque è in catene*.¹² Questa figura incarna il prototipo dell'uomo indipendente, affrancato dall'imposizione dei suoi simili, che appunto in virtù degli ideali

¹⁰ P. Böckmann, *Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar*, Stuttgart, 1974, p. 37.

¹¹ Friedrich Schiller, *Don Carlos*, a cura di Maria Carolina Foi, Marsilio Editori, Venezia, 2004, p. 305.

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Il contratto sociale*, Feltrinelli Editore, Milano, 2003, p. 60.

filantropici e della sua condizione *non può non agire*.¹³ L'umanità, il buon sentimento, l'armonia con la natura di tale personaggio crescono di pari grado con la tensione che gli eventi procurano, aumentando anche l'ansia di applicazione delle idee. La climax si avvale ulteriormente della cospirazione del duca di Alba, di Domingo e della principessa di Eboli, che con il loro antagonismo permettono di far brillare il prisma del virtuoso e di proiettare i suoi raggi verso il pubblico, affinché la ragione e l'immaginazione autorizzino l'*evasione dal mondo sensibile* e l'elevazione al sublime, che culmina nel motto: *Amo l'umanità, e sotto le monarchie non mi è lecito amare che me stesso*.¹⁴

Nonostante siano ormai trascorsi più di due secoli dalla creazione del componimento teatrale, si continua ancora oggi a provare simpatia e compassione enormi per il buono universale che questo personaggio trasmette, giacché il male non è mutato nella sostanza, e la psicologia dei personaggi, per dirla con Elsa Morante, è l'unico elemento che non si può inventare. I rapporti di forza e opposizione restano tuttora validi, e ciò permette di *godere* ancora della moralità. L'idealismo del cavaliere procura intenso piacere, ma solo in quanto continuamente alimentato dagli intrighi del duca, che pure suscitano in noi non poco interesse. Se è il primo a commuoverci alla resa dei conti e non il re, è perché il dolore del virtuoso è nobile, mentre quello del vizioso è giustificato. Il marchese di Posa si immola, *deputato dell'umanità intera*,¹⁵ similmente ad un eroe risorgimentale, ma non può evitare la catastrofe. Anche stavolta non si contano vincitori: il cavaliere, in effetti, è l'unico che riscatta la propria esistenza; senza la sua *humanitas* gli altri personaggi non acquisirebbero di sicuro lo stesso spessore, e non arriverebbero a toccare le corde dei nostri sentimenti senza il conflitto, la cui brutalità *annienta* l'uomo. *Chi ci usa violenza ci disputa nientemeno che l'umanità; chi la subisce vilmente fa getto della propria umanità*.¹⁶ Se nell'epilogo ci è dato di raggiungere il sentimento del sublime, è perché nel marchese ritroviamo lo spirito di Giuseppe Mazzini, di Giuseppe Garibaldi, e di quanti altri credevano e credono che la sola battaglia per la quale occorre combattere è quella per la libertà dell'uomo, in qualsiasi città, stato o continente questi sia assoggettato alla tirannia. Come Publio Terenzio Afro anche il marchese è un uomo, perciò tutto ciò che è umano lo riguarda. Dare la propria vita è l'estrema ratio di chi sa che il sacrificio non è inutile, ma serve a rinnovare la virtù di colui che da questo momento in poi sarà chiamato eroe. Lo strazio causato dalla perdita è tale che risulta naturale biasimare con Bertolt Brecht quella terra che necessita di eroi.

¹³ Maria Carolina Foi, "La buona causa e i mezzi ignobili", in Friedrich Schiller, *Don Carlos*, cit. p. 36.

¹⁴ Friedrich Schiller, *Don Carlos*, a cura di Maria Carolina Foi, cit., p. 297.

¹⁵ Friedrich Schiller, *Don Carlos*, a cura di Maria Carolina Foi, cit., p. 79.

¹⁶ Friedrich Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, p. 86.

A dimostrazione del fatto che la virtù, così come il vizio, non sono prerogative maschili, F. S. pone al centro del dramma epico *Maria Stuarda* due donne tanto antitetiche da non essere in grado di agire in compresenza: Elisabetta, regina d'Inghilterra, patisce nel martirio di dover sacrificare le esigenze femminili ai bisogni prioritari della sua nazione, in guerra con la Scozia ed il mondo cattolico. La natura si è presa ancora una volta gioco di uno dei suoi figli, e scatena un ulteriore moto di ribellione che provoca la caduta della sorella Maria, regina della Scozia cristiana. Anche qui, se Elisabetta non fosse stata trascinata nella guerra religiosa e non avesse dovuto, con il suo comportamento, essere d'esempio per i suoi sudditi e incutere timore presso i nemici, molto probabilmente sarebbe prevalso l'istinto familiare, e la vita della rivale sarebbe stata risparmiata. F. S. antepone la catastrofe all'azione tragica, secondo il "metodo euripideo", e negli avvenimenti che si dipanano il lettore cerca con apprensione la conferma o la smentita dell'esecuzione capitale, l'atto fratricida che pare ognora una minaccia imminente.

L'artista ha ulteriormente affinato le tecniche narrative, e la stesura di quest'opera segue immediatamente il periodo di intensi studi filosofici. Traspare ciononostante il filo rosso che lega il presente componimento con quelli precedenti: la medicina ippocratea non riesce a guarire dal male, e il ferro della ragione non intacca il cuore; dunque solo il fuoco è capace di incenerire il vizio, quando ormai non vi è più nulla da salvare. Chi usa violenza sul prossimo annulla in primo luogo la propria dignità; per questo dunque i drammi di F. S. terminano nella disfatta: la coercizione provoca aggressione, e la ferocia ingenera inumanità, risolvendosi in un circolo vizioso. Elisabetta e Maria disputano una partita che segna le sorti di due regni: quello cattolico e quello anglicano. Maria, pur nella "cattività" della prigionia inglese, mostra uno spirito libero, capace di sottoporsi all'esame di coscienza e ammettere la propria colpa nell'assassinio del secondo marito Darnley. Tale facoltà di sollevarsi dalla costrizione impostale le assegna la grazia necessaria per assurgere al ruolo epico, novità questa rispetto ai precedenti drammi schilleriani. Paradossalmente, la vera reclusa è Elisabetta: mentre alla sovrana scozzese è negato decidere della propria sorte, sua sorella, che dispone al contrario del potere assoluto, si trova nell'impasse della ragione, per cui si affida, direttamente o indirettamente, al consiglio e all'azione altrui, scegliendo di non decidere. La mancanza di una chiara presa di posizione crea l'humus ideale per la congiura, che se nel *Don Carlos* è solo teorizzata, qui è invece applicata. Lo scontro stavolta è totale: Maria e Elisabetta sono, è vero, al centro della scena, tuttavia gli altri personaggi soffiano sul fuoco degli eventi propagando le fiamme dell'astio, e vale la pena qui prendere in considerazione, seppur sinteticamente, le relazioni di potere all'interno della vicenda. L'impatto frontale delle due donne avviene durante l'incontro funesto nella tenuta di Fotheringhay. Nel resto della storia gli ausiliari tramano, celandosi talvolta dietro maschere, come nel caso di Mortimer e di Robert Dudley, conte di Leicester, i quali di fronte ai membri della corte inglese si mostrano ferventi protestanti,

al fine di celare i tentativi di liberazione della sovrana di Scozia. Il conte, membro del tribunale dei Quarantadue, vota addirittura a favore della condanna capitale per non destare sospetti. I suoi veri sentimenti sono rivelati quasi immediatamente, come accade con Mortimer, ma il suo ingresso in scena è, non a caso, ritardato: stando molto attento a non commettere passi falsi, tenuto sotto costante osservazione dal barone di Burleigh, egli tenta di coprire il fuoco che cova sotto la cenere dei suoi sentimenti, supplendo con la saggezza all'incapacità di agire fisicamente. Il fascino erotico che esercita su Elisabetta gli permette di influenzarne le scelte, almeno fino a quando i suoi piani sono scoperti. Il giovane Mortimer gli fa da controparte: incarna l'impeto giovanile e l'impazienza, la volontà di sacrificarsi per un ideale.

Il tesoriere della corona inglese, Lord Burleigh, e il custode di Maria, Amias Paulet, rimangono fedeli alle idee espresse nel primo atto, e riferendosi a Maria non nascondono il proprio rancore:

BURLEIGH *Se una malattia mortale l'avesse colta in carcere!*

PAULET *A questo paese molte sofferenze sarebbero state risparmiate.*¹⁷

Come in *Don Carlos* il conflitto personale è stretto nella morsa di uno scontro storico, il quale concede uno scenario più ampio e accresce la *Spannung*: il grande personaggio infatti, la cui percezione è costante durante lo svolgersi degli eventi, nonostante non entri mai in scena direttamente, è il popolo. Questo, come già nel *Don Carlos*, condiziona la politica della corona. Nel *Maria Stuarda* il popolo inglese viene utilizzato come ago della bilancia, sia come pretesto per porre fine alla vita di Maria, che per isolare definitivamente Elisabetta e Leicester: la folla si assembla per assistere all'esecuzione di Maria in modo inversamente proporzionale all'esaurimento della regina inglese e del conte.

Nessuna delle tre opere prese in considerazione presenta un lieto fine: anzi, in tutte e tre il virtuoso viene sacrificato, e se non muore realmente, il suo stato psicologico, l'anima avremmo detto un tempo, resta per sempre compromesso. D'altro canto, dato che *la felicità del malvagio ci [addolorerebbe] anche assai più che l'infelicità del virtuoso*,¹⁸ non è destinato a trionfare nemmeno l'iniquo. Il dolore per F. S. va inteso come sofferenza etica, si serve del pathos anche quando è portato all'estremo, e non può mai privare l'artista della sua libertà morale, quindi non degenera nel sadismo.

Le tragedie fin qui menzionate, che abbracciano un ventennio circa della vita del drammaturgo, sono accomunate dal carico di tensione continua che non si risolve neppure nell'epilogo: l'abilità

¹⁷ Friedrich Schiller, *Maria Stuarda*, Garzanti Editore, Milano, 1991, traduzione dal tedesco di Enrico Groppali, p. 401.

¹⁸ Friedrich Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, cit., p. 48.

del poeta sta nel suggerire al pubblico di completare di propria iniziativa ciò che comunque è ovvio, in una sorta di procedimento maieutico. F. S. conduce i suoi personaggi sui sentieri della ragione, i quali, non incontrando quelli della natura, terminano inesorabilmente nel baratro. Nessuno può salvarsi, né il martire, né il carnefice: la catastrofe ha assunto ormai dimensioni cosmiche, e l'uomo, sovvertendo l'ordine della natura, travolge se stesso; abbandona l'appartenenza al tutto per affinare con l'intelletto un'abilità specifica, sradicando i suoi sentimenti e isolandosi dalla realtà: il progresso tecnologico, alla base della rivoluzione industriale, pretende ora non solo la fabbricazione di macchine, bensì la produzione dell'uomo-macchina, dotato di una conoscenza parcellizzata e inserito esclusivamente nel contesto materialistico. Quando l'uomo è costretto, non può essere ciò che vuole. Pertanto chi subisce violenza è annientato. L'uomo però, non solo può, ma deve agire: attraverso la cultura morale gli è possibile annullare la sopraffazione come concetto, e dunque aspirare alla libertà servendosi della propria intelligenza, superando, secondo l'assioma kantiano, lo stato di minorità dovuto a incapacità di avvalersi del proprio intelletto. Tale concetto di libertà d'agire rimanda anche a Jean-Paul Sartre, il quale intima la sostituzione del "teatro psicologico" con un "teatro di situazioni", *dove l'uomo è calato nel mondo, è un esserci, dove ogni situazione è una trappola per sorci: muri da ogni parte... non ci sono vie d'uscita. La via d'uscita s'inventa. E ciascuno, inventando la propria, inventa se stesso. L'uomo è da inventare giorno per giorno.*¹⁹

Che l'utilizzo del male possa avere un effetto educativo, etico, e anche terapeutico, lo dimostra il lavoro di una regista, Lisa Massetti, che mette in scena opere teatrali, tra cui quelle di F. S., servendosi di giovani attori provenienti da contesti sociali problematici. La regista, nata in Francia, cresciuta in Sardegna e vissuta a Forlì, dal 1995 collabora come pedagoga teatrale al *Laboratorio 17* a Mannheim, una "fabbrica creativa" poco distante dalla piazza dove una volta sorgeva il Teatro Nazionale che il tredici gennaio del 1782 vide la prima de *I masnadieri*. Nello *Jungbusch*, uno dei quartieri operai della città, oggi trasformato in un agglomerato artistico, vivono perlopiù cittadini di origine non tedesca, con storie di migrazione alle spalle. La comunità di questa zona agevola la discussione sul diverso, sull'integrazione, sul concetto di armonia, anche e soprattutto all'interno della città e della società. Per questo motivo raggruppare giovani di diverse nazionalità e talora con problemi d'inserimento torna assolutamente utile, se non necessario, al fine di fornire un esempio d'indagine sui vizi della società odierna e un quadro di soluzioni plausibili per il superamento degli ostacoli che l'uomo pone da sé. Impersonare le figure schilleriane, come è stato fatto e si continua a fare attualmente durante alcuni progetti per gli *Schillertage*, il festival artistico mannheimese che muove dalle tematiche del poeta svevo, rappresenta per gli attori e per il pubblico una possibilità di percorrere ancora una volta le vie

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

antitetiche della virtù e del vizio e disporsi alla lotta che ha il compito di condurre alla catarsi morale.

Il tema della presente edizione degli *Schillertage*, in programma dal 19 al 27 giugno, riprende l'assunto di F. S., secondo cui *l'uomo gioca solo quando è uomo nel pieno significato della parola ed è completamente uomo solo quando gioca.*²⁰ Il gioco ha per oggetto la bellezza, che costituisce sì totalità ed equilibrio tra ragione e senso, ma anche e soprattutto armonia e libertà. Il grado di educazione estetica della società è indice pertanto del grado di libertà di questa. E se gettiamo un'occhiata intorno si può solo auspicare all'uomo la maggiore valorizzazione del suo *istinto del gioco*.

²⁰ Friedrich Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, cit., p. 262.