



Friedrich Schiller WALLENSTEIN

IL CAMPO DI WALLENSTEIN • I PICCOLOMINI
LA MORTE DI WALLENSTEIN

a cura di Giulio Schiavoni
traduzione di Gabriella Piazza
TESTO TEDESCO A FRONTE

BUR Bibliotheca Universalis Rerum classici

BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Intrigo e amore

Friedrich Schiller

WALLENSTEIN

Il campo di Wallenstein

I Piccolomini

La morte di Wallenstein

Introduzione di Giulio Schiavoni

Traduzione di Gabriella Piazza

Testo tedesco a fronte

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.

© 2001 RCS Libri S.p.A, Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-18520-2

Titolo originale dell'opera:
Wallenstein

Prima edizione BUR: 2001

Prima edizione BUR Classici: aprile 2024

L'Editore si dichiara a disposizione degli eventuali aventi diritto
per la traduzione che, nonostante tutte le ricerche eseguite,
non è stato possibile rintracciare.

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

/RizzoliLibri

@RizzoliLibri

@rizzolilibri

GLI AUTOINGANNI DI UN UOMO D'AZIONE

di Giulio Schiavoni

1. La trilogia del *Wallenstein*, andata in scena per la prima volta a Weimar fra l'ottobre del 1798 e l'aprile del 1799, costituiva per Schiller un ritorno in grande stile alla scena e al teatro dopo la lunga interruzione seguita al *Don Carlos* (1787). Durante quel decennio di travaglio dialettico egli s'era cimentato con la storia, con la filosofia e soprattutto con l'estetica, offrendo scritti memorabili come *Grazia e dignità* (1793), *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) e *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96).

Così temprato, con più sofferta convinzione lo scrittore era potuto tornare all'antica passione drammaturgica e aveva ripreso la sua riflessione tragica sulla storia, ancorando proprio a essa la materia del suo nuovo lavoro teatrale. L'intento di «sopperire con il bello dell'ideale alla verità assente», principio posto a fondamento costruttivo del *Don Carlos*, gli era parso ormai dubbio e inadeguato. Occorreva invece individuare un «grande carattere in senso teatrale» attraverso «vie puramente realistiche», come aveva scritto il 21 marzo 1796 a Wilhelm von Humboldt. In tal senso gli era apparso fortemente motivante il colloquio avuto alcuni giorni innanzi, il 16 marzo, con Goethe: «Prima, ho dato preponderanza al singolo o al particolare; adesso tutto verrà misurato sulla totalità, e mi darò da fare per nascondere nel singolo o nel particolare quella medesima ricchezza, con lo stesso dispendio di mezzi artistici che sono stato solito impiegare nel farla risaltare, e per far avanzare ciò che è sin-

golo o particolare. [...] Giacché Wallenstein è un carattere che – in quanto autenticamente realistico – può interessare soltanto nel complesso, mai nei dettagli singoli».

Schiller s'era convinto che dalle contrapposizioni frontali e piuttosto schematiche che supportavano i caratteri delle sue opere giovanili egli dovesse ora piuttosto procedere a dar voce alla complessità e ai mezzi toni, passare dalle grandi figure simbolico-ideali alle sfumature e ai risvolti meno esaltanti della concretezza storica e politica. E proprio con il *Wallenstein*, nello spirito di quell'esigenza nuova di ancorare la materia della tragedia alla storia (i cui processi – come dimostrerà la stessa trilogia del Wallenstein – sembrano abbandonare gli esseri umani precipuamente in una condizione di illibertà e di insensatezza) e di misurarsi con il reale penetrandolo, egli aveva potuto attingere una delle vette della sua produzione drammaturgica, sebbene non fossero mancati i dubbi sulla riuscita dell'opera.

Grande dramma in cui – come nella *Congiura del Fiesco* e nel *Don Carlos* – le vicende e i principali personaggi sono tratti da eventi storici, il *Wallenstein* rispecchia infatti la frattura intervenuta nell'opera di Schiller dopo il *Don Carlos*, ossia fra la prima produzione, caratterizzata dal dirompente impegno politico, e quella tragicamente “apolitica” della maturità, volta a trovare una soluzione “estetica” ai problemi politico-sociali che tormentavano la Germania e l'Europa del suo tempo. In particolare, esso evidenzia la determinazione ad applicarsi alla riflessione sulla storia in una prospettiva di tipo estetico-filosofico, mettendo alla prova le riflessioni sull'«arte tragica» e sugli «oggetti tragici» da lui elaborate in due celebri saggi del 1791 e quelle sul «patetico» sviluppate in un saggio del 1793. In questi ultimi egli aveva osservato che la rappresentazione del dolore, di fronte a cui gli uomini sono impotenti, o del destino ineluttabile è in grado di assicurare un «godimento» moralmente benefico, in quanto la vista di esseri umani che «soffrono profondamente come esseri sensibili» o che lottano e periscono contro la «forza maligna» del

destino, ma che con la loro «coraggiosa reazione dello spirito» ristabiliscono la propria libertà d'animo morale, è capace di elevare gli spettatori, spronandoli e fortificandoli in vista di un'analogo lotta nella propria esistenza.

Schiller aveva avuto modo di confrontarsi con la materia riluttante e avvincente del *Wallenstein* già allorché aveva redatto la *Storia della guerra dei trent'anni* (1791-92), per la quale si era documentato scrupolosamente leggendo con fervore sia opere di cattolici (come la traduzione della *Storia delle guerre e dei negoziati che precedettero la pace di Westfalia* di Guillaume Bougeant) e di protestanti (come quelle di von Pufendorf e di von Murr), sia anche un romanzo allora fortunato, la *Storia della Contessa Thekla von Thurn, ovvero Scene della guerra dei trent'anni*. Se al centro dei primi due libri della sua *Storia* il drammaturgo aveva collocato la figura di Gustavo Adolfo di Svezia, capo delle truppe protestanti, negli ultimi due aveva spostato l'interesse su Albrecht von Wallenstein, generale dell'esercito cattolico.

L'idea di dedicare al Wallenstein una *pièce* che rispondesse anche al suo ideale estetico-filosofico l'aveva impegnato poi concretamente nella stesura dell'opera a partire dal 22 ottobre 1796, come si desume da un'annotazione del suo diario («Iniziato il *Wallenstein*»). A distanza di un anno, nel novembre 1797, aveva riorganizzato poeticamente «in una pura favola tragica» il materiale sino allora elaborato ritraducendolo in giambi, optando così per la forma del verso anziché per quella della prosa. Al riguardo aveva scritto a Goethe il 24 novembre di quell'anno: «Non mi sono mai reso conto altrettanto manifestamente come nel mio lavoro attuale dell'estrema esattezza con cui nella poesia il contenuto e la forma coincidono, persino a livello esteriore. Da quando sto tramutando la mia lingua della prosa in una lingua ritmico-poetica mi trovo in una giurisdizione completamente diversa dalla precedente; persino molti motivi che parevano ottimamente collocati ora non riesco più a utilizzarli: essi andavano bene unicamente per la comune comprensione do-

mestica, il cui organo sembra essere la prosa; il verso invece richiede assolutamente dei collegamenti con la fantasia...».

C'erano infine voluti l'incoraggiamento e i suggerimenti dello stesso Goethe perché egli giungesse a dare unità alla composita personalità del protagonista, di cui l'opera ripercorre l'ambizione sfrenata, il titanismo, la non resistibile ascesa e infine la caduta, temi scanditi e variati nelle tre sezioni che la compongono e che, dopo essere state rappresentate tra l'autunno del 1798 e la primavera del 1799, vennero pubblicate unitariamente presso l'editore Cotta di Tubinga nel 1800.

2. I grandi nodi del *Wallenstein* schilleriano sono già tutti prefigurati e anticipati nei 138 versi del *Prologo*, recitato a Weimar in occasione della *première* del *Campo di Wallenstein* il 12 ottobre 1798, alla riapertura del Teatro di corte.

Nell'intrecciarsi di momenti scherzosi e tragici (la «recitazione della maschera scherzosa e di quella seria») si precisa la peculiare, moderna interpretazione schilleriana del tragico (che costituisce peraltro anche uno degli argomenti caratterizzanti affrontati nel carteggio con Goethe): quel *mescolamento* dei generi aristotelici, quella contaminazione di epico e di drammatico che Schiller considera come cogente per i moderni, consegnati al dominio del "sentimentale", scissi dal tutto della natura e distanti anni luce dal sentire "ingenuo" degli antichi. D'altro canto Schiller è altresì consapevole dell'impossibilità di applicare al suo eroe la maschera del tragico nel senso pregnante degli antichi: la vicenda di Wallenstein è anche un modo di manifestare la distanza fra la tragedia che rifletteva sul nesso fra gli uomini e gli dèi, e quella – moderna, appunto – che riflette la solitudine dell'individuo nell'orizzonte della storia.

Al tempo stesso è innegabile che la «recitazione della maschera scherzosa e di quella seria» dia voce alla tensione irrisolta fra il passato che offre la specifica materia del tragico (nella fattispecie, la rovinosa guerra dei trent'anni, 1618-48,

che ha sancito l'assetto politico della Germania sino all'epoca di Schiller) e ristante storico del presente (le guerre del 1798 contro la Francia appena concluse, guerre che rimettevano in discussione l'antico assetto geo-politico). Giova inoltre ricordare che sia Schiller sia Goethe intravidero nelle alterne vicende di Wallenstein non poche analogie con l'itinerario di un comandante dell'epoca della rivoluzione francese, il generale Dumouriez, che nel 1793 aveva trattato con gli Austriaci e che, quando il suo tradimento era divenuto manifesto, aveva cercato salvezza passando al campo nemico.

Il *Prologo*, d'altronde, oltre a offrire una prima caratterizzazione del protagonista, esplicita i controversi rapporti fra arte e realtà che sottendono l'azione drammatica: «essa [la Musa] stessa distrugge l'illusione cui dà vita, e non sostituisce, ingannevole, alla verità la sua apparenza; seria è la vita, gaia l'arte». V'è in questi versi estremamente celebri la chiara consapevolezza – in Schiller – dei limiti del programma peculiare del classicismo weimariano stesso, data l'effettiva discrepanza fra intuizione estetica e realtà, discrepanza di cui anche la vicenda personale del grande condottiero non fa che dare prova.

Nei successivi, vivaci quadri della prima parte (*Wallensteins Lager* [*Il campo di Wallenstein*], 1798) si fissa lo sfondo temporale dell'azione, secondo un modello epico che ricorda l'*incipit* dell'*Iliade*. Vi si descrivono infatti le truppe di Wallenstein accampate nei pressi di Pilsen (umili soldati, corazzieri, artiglieri, dragoni, archibugieri provenienti da tutta Europa, oltre a contadini, vivandiere e inservienti), mentre intanto sta prendendo corpo una congiura orchestrata dall'imperatore Ferdinando II ai danni del duca di Wallenstein che, oggetto di un'ammirazione devota e accompagnato da un alone quasi leggendario di invincibilità, aspira alla corona della Boemia e mira a porre fine alla guerra dei trent'anni.

Segue quindi una seconda parte (*Die Piccolomini* [*I Piccolomini*], 1799) in cui si presentano un intermezzo idilliaco