

Retorica dei personaggi e tragedia nei drammi di Schiller. L'esempio del *Wallenstein*

Laura
Benzi

Università di Pisa

La critica letteraria ha guardato al marcato afflato retorico della scrittura di Schiller per lo più con scetticismo, rispecchiando con il prolungato disinteresse verso lo studio dei suoi fondamenti storici il contemporaneo distacco di intere generazioni di lettori dai toni della sensibilità schilleriana: il progressivo allontanamento dei gusti del pubblico dai modelli estetici e morali proposti da Schiller, dopo gli entusiasmi, nonché le forzature, della lettura ottocentesca dei suoi drammi, ha fatto parlare di volta in volta di retorica della morale, di costruzione artificiosa dei dialoghi, e più in generale di una ricerca del sublime quale tonalità di base del discorso, a cui non sono state risparmiate critiche e parodie. Gli stessi rari tentativi di identificare su basi storiche gli aspetti più salienti della retorica schilleriana sono stati segnati dalla consapevolezza della mancanza di un quadro di riferimento più ampio entro cui la scrittura di Schiller potesse trovare collocazione, di una storia dell'espressione nel Settecento da cui si potessero trarre categorie per le singole analisi. In particolare Gert Ueding ha cercato di porre rimedio a tale mancanza, costituendo con i suoi studi nel corso degli anni Settanta basi importanti per una più ampia considerazione del fenomeno - e per quanto riguarda Schiller, soffermandosi a più riprese sulle caratteristiche generali della sua espressività (*Schillers Rhetorik*) e sull'influenza delle strutture della retorica classica anche in testi che apparentemente parrebbero esserne più lontani, come gli scritti estetici degli anni Novanta (*Aufklärung über Rhetorik*). Più in generale, però, il carattere retorico della scrittura schilleriana è stato conside-

rato all'interno di analisi mirate ad illustrare il contesto culturale delle teorie estetiche dell'autore, come nello studio di D. Borchmeyer *Tragödie und Öffentlichkeit*, ed è stato dunque interpretato per lo più in vista della ricostruzione di contenuti dal significato in senso lato politico.

In questo intervento interessa concentrare l'attenzione su un aspetto importante della scrittura schilleriana, grazie al quale la retorica di cui si servono i personaggi diventa nei drammi fondamentale motore di azione. Sino alle ultime scene di ciascuno di essi, scarti e repentini cambiamenti sul piano dell'espressione appaiono in grado di modificare il corso degli eventi. Soprattutto, alla parola pare essere riconosciuto un tale potere oggettivante nei confronti di ciò che essa evoca da fare di essa un efficace elemento di costruzione della trama. In principio, si potrebbe obiettare, ciò vale per ogni dramma, affidato per la sua stessa natura alla forza evocativa e costruttiva delle parole. Tuttavia l'esperimento di Schiller si distingue, ad esempio, da quelli shakespeariani, per una sostanziale differenza di presupposti. La retorica di cui si serve Schiller è calibrata a partire dall'*effetto* che essa deve raggiungere sugli ascoltatori e nasce dall'esplicita intenzione di coinvolgerne la *Sinnlichkeit* che sola è in grado di muovere all'azione e con ciò di garantire alle parole una piena efficacia. Si tratta di una concezione del tutto estranea al mondo barocco, in cui all'autore era affidato il compito di muovere gli affetti del pubblico attraverso forme espressive codificate e combinabili secondo criteri stabiliti a priori, diffusi nei trattati. Nella retorica di Schiller, che raccoglie i frutti della riflessione di quasi un secolo, tensioni, scontri e tutti i nodi problematici dei drammi vengono invece posti al centro, e gli strumenti espressivi tradizionali trovano ogni volta nuova combinazione in funzione di essi nonché dell'effetto che si desidera raggiungere. Il discorso riceve così da tutto questo un'efficacia e una concretezza nuove, che influenzano tanto le reazioni del pubblico di fronte alla scena quanto le dinamiche interne fra i personaggi.

Nella sua scelta di questo modello di retorica Schiller salda i frutti del pensiero, tra l'altro, dei moralisti inglesi - che da Shaftesbury a Hutcheson a Hume avevano postulato l'assoluta inefficacia di un messaggio morale che non arrivasse a coinvolgere *in sensi* dei destinatari - alle acquisizioni dei teorici dell'estetica tedesca, che a partire da J. J. Bodmer e J. J. Breitinger avevano espresso la necessità di conferire struttura 'centripeta' all'espressione organizzando le possibilità consuete di combina-

zione della parola per dar voce in modo ogni volta nuovo al nucleo vivo del cuore, lo *Herz* del tempo dell'*Empfindsamkeit*. Soprattutto, notoriamente, Schiller conosceva uno dei risultati più tardi di questa elaborazione, quella sorta di enciclopedia di estetica e retorica che è la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di J. G. Sulzer, pubblicata a Lipsia nel 1771-74 e consultata regolarmente da Schiller come dallo stesso Goethe per ogni dubbio e suggerimento. Alla base di quest'opera, che si contraddistingue per l'eclettismo dell'impostazione e dunque raccoglie il frutto di evoluzioni di pensiero maturate spesso parallelamente nel corso del secolo, sta, appunto, un'idea di retorica capace di coinvolgere la *Sinnlichkeit* del pubblico, e che proprio in virtù dell'estrema efficacia che da questo deriva viene concepita in stretta connessione con la problematica morale. Quanto lo studio delle possibilità dell'espressione sia pensato da Sulzer in vista di tali implicazioni emerge in particolare dal recentissimo studio di Dietmar Till (*Transformationen*) che per la completezza di informazioni e l'organicità della ricostruzione costituisce uno strumento più completo e affidabile delle pur storiche ricerche di Ueding.

In particolare il concetto di *Beredsamkeit* illustrato da Sulzer raccoglie in una formulazione concentrata gli elementi salienti delle scelte adottate anche da Schiller, coniugando insieme la possibilità di comunicare contenuti razionali e scelte espressive concepite in funzione dell'effetto sugli ascoltatori: "Mithin ist die vollkommene Beredsamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenstand, der unter den Ausdruck der Rede fällt, sich so vorzustellen, daß er den stärksten Eindruck mache, und denselben dieser Vorstellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrücken. Von ihrer Schwester, der Dichtkunst, unterscheidet sie sich darin, daß sie so wol in ihren Vorstellungen selbst, als in dem Ausdruck derselben, weniger sinnlich ist, als jene, und weniger äußerlichen Schmuck sucht. Von der ihr verwandten Philosophie aber geht sie darin ab, daß sie bey klaren Vorstellungen stehen bleibt, da jene die höchste Deutlichkeit sucht; daß sie so gar das, was die Philosophie deutlich entwickelt hat, wieder sinnlich macht, damit es fühlbar und wirksam werde. Von der bloßen Wolredenheit geht die Beredsamkeit in ihren Absichten ab. Jene sucht blos zu gefallen oder zu ergötzen; sie sieht ihren Gegenstand blos von der angenehmen und belustigenden Seite an, mischt allerhand fremde Zierrathen zu ihrer besondern Absicht in dieselbe; da diese allemal den bestimmten Zweck hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu

rühren. Die Zierrathen, die sie braucht, müssen blos zu Erreichung dieser Absichten dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, so weit die innern Sinnen einzudringen vermögend sind; da jene sich mehr an dem äußerlichen derselben hält. [...] Die Absicht, die die Beredsamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, sucht sie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht setzt sie die wahre Beschaffenheit der Sachen in das helleste Licht, ohne Schmuck und ohne Zusatz; hat sie zu überzeugen, so nimmt sie ihre Beweise aus der Natur der Sache, ohne Spitzfindigkeit; sie zerstreuet die Nebel der Unwissenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falschen den Schein des Wahren, und reißt dem Bösen gerade zu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und überläßt sich dem Gefühl des Wahren und Guten; sie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde, als sie hat. Aus dieser Empfindung entsteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit sie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung sucht sie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erwecken. Da sie sich dem Gefühl ihrer Vorstellungen ganz überläßt, hat sie selten nöthig, den Ausdruck zu suchen; die Worte fließen in vollem Strohm sanft oder heftig, lieblich oder ernsthaft, schlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfordert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruck, sieht und empfindet nichts, als die Sachen; seine Aufmerksamkeit wird niemals auf den Redner, sondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet" (*Theorie*, 1: 146-47).

Schiller si ispira a questo tipo di *Wirkungsästhetik*, in funzione della quale, come sostiene Sulzer (cfr. l'articolo *Beweisarten*), vanno cercati gli elementi e organizzata l'argomentazione - un tipo di retorica che benché da un lato avesse visto diminuire il suo prestigio per via della critica operata nei suoi confronti da Kant e degli esiti con cui la Rivoluzione aveva in buona parte tradito la fiducia nel valore della parola politica, continuava d'altronde ad essere attentamente ricercata (cfr. Ueding, *Schiller*, 90-1. Sulla scelta di una retorica fondata sull'effetto operata da Schiller si vedano anche le sue numerose recensioni, in particolare quella sulle poesie di Bürger). I suoi drammi sollevano nel pubblico questioni destinate ogni volta a chiarirsi solo in parte affinché la tensione rimanga sempre viva, e inducono lo spettatore a partecipare al movimento delle emozioni e della razionalità suscitato dal potere dei discorsi pronunciati, secondo il modello ancora una volta teorizzato da Sulzer: "Aber das unterhaltende ist nur

eine der guten Eigenschaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Aussichten in das innere des menschlichen Herzens giebt. Das größte Verdienst des Dichters entsteht daher, daß er uns Menschen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Grösse der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder schrecklichen Wirkungen des Lasters oder der hinreissenden Leidenschaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menschen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich ist, fühlbar macht. Er muß sowol unsern Geist, als unser Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beschäftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Würksamkeit reizen. Dieses alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unsrer Seelenkräfte abzielen. Der Schrecken, den der Dichter in uns erweckt, muß dienen uns vom Bösen zurück zu halten; das Lachen muß uns selbst vor dem lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menschlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der schönen Harmonie der Empfindungen zu stimmen, darin sie für jedes Gute und Böse, in dem Maaße wie es solches verdient, empfindsam wird. Auf diese Weise wird das Drama eines der vornehmsten Werke der Dichtkunst, und das Schauspiel dazu es dienet, eine edle und nützliche Beschäftigung denkender und empfindsamer Zuschauer” (*Theorie*, 1: 277). Che questa possibilità di immedesimazione del pubblico renda possibile un suo concreto cambiamento per via dell’effetto delle frasi pronunciate, che la parola abbia per così dire una sua concreta ‘performatività’, è dato su cui Sulzer riflette anche nella *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* del 1762 (cfr. Benzi, *Entstehung der Lyrik*).

Sul potere oggettivante di ciò che viene detto, che diventa per il pubblico, contemporaneamente, efficace motivo di azione, si sono concentrati anche studi recenti (cfr. ad esempio J. Fohrmann, *Rhetorik*). Nel caso di Schiller la grande attenzione per le potenzialità dell’espressione, nei suoi effetti sul pubblico e sulle dinamiche fra i personaggi, deve però essere ricondotta, seppur non meccanicamente, alle sue radici settecentesche, a cui egli aveva attinto attraverso Abel e la scuola del suo tempo, e che segnano necessariamente anche la costruzione dei suoi drammi. Sulla base del *Wallenstein* interessa dunque analizzare alcuni meccanismi di questa retorica che contribuisce alla strutturazione dell’opera teatrale e indagare attraverso di essi, nel quadro del rapporto studiato da Schiller negli stessi

anni negli scritti estetici e teorici fra libertà e necessità, alcuni fondamenti antropologici dell'azione rappresentata sulla scena.

Nella trilogia di *Wallenstein* esiste indubbiamente una retorica intesa tradizionalmente come strumento di pressione e convinzione reciproca, così come è presente una retorica piegata a fini di dissimulazione e falsificazione, soprattutto nella parte centrale del *Wallensteins Tod*. Tuttavia alla base anche di tali usi specificamente mirati del discorso appare essere il più radicale potere della parola di rendere quasi realmente presente ciò che essa evoca. Nel contesto dei temi dibattuti da Schiller negli stessi anni della composizione del *Wallenstein*, tale carattere di concreta efficacia si costituisce come un fattore di *necessità* che inevitabilmente interferisce con le scelte libere e morali dei personaggi in azione sulla scena.

Un primo esempio di questo fenomeno è rappresentato dall'osservazione del protagonista allorché egli si rende conto che le voci secondo cui intenderebbe usurpare il potere dell'imperatore si sono fatte tanto insistenti da trasformare il contenuto di un pensiero appena vagheggiato in un dato di fatto da cui pare ormai impossibile prescindere: "Strafbar erscheint ich, und ich kann die Schuld./ Wie ichs versuchen mag! nicht von mir wälzen;/ Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens./ Und - selbst der frommen Quelle reine Tat/ Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften. [...]/ Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn./ Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen, / Und was der Zorn, und was der frohe Mut/ Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens./ Zu künstlichem Gewebe mir vereinen./ Und eine Klage furchtbar draus bereiten, / Dagegen ich verstummen muß. So hab ich/ Mit eigenem Netz verderblich mich umstrickt./ Und nur Gewalttat kann es reißend lösen" (SW 2:415). I frammenti di discorsi pronunciati da Wallenstein senza un'intenzione consapevole e matura, nell'impeto del "cuore", sono stati combinati fra loro artificiosamente dai suoi più vicini collaboratori sino a comporre un quadro consistente. Ciò che non era "meditato secondo un piano" appare così come il frutto di una volontà coerente, e legittima un'"accusa" di fronte alla quale 'si è costretti ad ammutolire'.

Oltre a ciò, quelle parole combinate fra loro ottengono un altro e più decisivo effetto: esse hanno chiuso intorno a Wallenstein una "rete" da cui non si può uscire se non attraverso un'"azione violenta". L'insistenza delle dicerie ha ottenuto, cioè, quanto il piano dei semplici dati di fatto non era riuscito a provocare, il passaggio di Wallenstein dalla speculazione all'a-

zione concreta. Riscontri analoghi dell'efficacia di questo meccanismo tipico della parola detta e ripetuta si ritrovano anche nei discorsi più chiaramente volti alla persuasione della sorella di Wallenstein, la contessa Terzky. Indipendentemente dalla questione della sua reale colpevolezza, ella sostiene, Wallenstein è accusato di alto tradimento, e questo basta per conferire all'accusa una concretezza inoppugnabile ("Du bist des Hochverrats verklagt; ob mit/ - Ob ohne Recht, ist jetzo nicht die Frage - / Du bist verloren, wenn du dich nicht schnell der Macht/ Bedienst, die du besitzest" SW 2:427). La necessità, quella "Not" che, come ricorda la contessa, costringe anche gli uomini più grandi a seguire i suoi dettami (SW 2:428), finisce così per imporsi sulle decisioni di Wallenstein, benché essa non sia conseguenza delle sue azioni concrete ma sia finora solo provocata dai discorsi che si sono avviluppati intorno a lui. Dell'ineluttabilità di questa situazione e dell'impossibilità di tornare indietro è consapevole egli stesso: "Nicht herzustellen mehr ist das Vertraun./ Und mag ich handeln, wie ich will, ich werde/ Ein Landsverräther ihnen sein und bleiben./ Und kehr ich noch so ehrlich auch zurück/ Zu meiner Pflicht, es wird mir nichts mehr helfen -"(SW 2:412).

Accanto alla questione dell'influenza delle parole sulle azioni dei personaggi nel quadro del più generale rapporto tra libertà e necessità, il passaggio iniziale dal discorso di Wallenstein tocca anche un altro punto importante di riflessione. L'idea che Wallenstein intenda usurpare il potere imperiale deriva a quanti l'hanno concepita dall'aver combinato fra loro elementi di discorsi irrelati, sino a costituire un quadro consistente - è frutto, cioè, di un'interpretazione. Ora, la possibilità di orientarsi nella realtà in cui si vive è subordinata in larga misura proprio alla capacità di collegare correttamente ciò a cui le parole rimandano. Per questo Wallenstein, che mostra come la tendenza delle parole a dare quasi essenza concreta a ciò che esse evocano renda possibile e insieme influenzi radicalmente la comprensione del reale, solleva una questione di primo rilievo nel pensiero schilleriano di questi anni: la *Not*, che condiziona pesantemente la vita umana, e i rischi insiti nell'interpretazione qui posti al centro del discorso sono le categorie di base dell'azione e dell'orientamento nel mondo. Problematizzarle significa interrogarsi su quali elementi possano contro-bilanciare la forza dell'arbitrio e della necessità, permettendo scelte libere e consapevoli.

La risposta più ovvia, che giunge a Schiller dall'evoluzione di sensibilità di tutto il Settecento, sta nell'ascolto della voce del cuore (*Herz*), fonte di sicura verità, e nell'ideale dell'unità della persona. A Max Piccolomini queste due linee guida assicurano una coerenza di comportamento sconosciuta agli altri personaggi: Max è disposto a soffrire pur di seguire la via a cui lo muove il suo essere più profondo, e nonostante alcuni momenti di incertezza in cui è lacerato da opposte passioni (cfr. SW 2:489) riuscirà a rimanere fedele a se stesso sino alla fine (cfr. SW 2:491). Per Wallenstein, però, le cose stanno diversamente. Egli riconosce di essere incapace di resistere alle lusinghe del potere e nega con ciò a se stesso i presupposti per quella libertà assoluta che permette a Max di seguire le vie della morale. Più in generale, nella trilogia l'affidabilità del 'cuore' quale principio che permetta un'univoca lettura delle situazioni concrete viene più volte esposta al dubbio e allo scetticismo, come nelle parole dello stesso Wallenstein: "Nicht jeder Stimme, find ich, ist zu glauben./ Die warnend sich im Herzen läßt vernehmen./ Uns zu berücken, borgt der Lügengeist/ Nachahmend oft die Stimme von der Wahrheit/ Und streut betrügliche Orakel aus" (SW 2:458). L'ideale continuità nelle convinzioni e nei fondamenti della persona è poi, almeno nel suo caso, alla base di un grave errore di valutazione che avrà importanti conseguenze: Wallenstein si appella alla propria coerenza nei rapporti con i suoi più stretti collaboratori, e proprio tale coerenza gli impedirà di credere alle voci del tradimento di Octavio Piccolomini ("Und warum soll ich ihm dies *eine* Mal/ Nicht trauen, da ichs stets getan? Was ist geschehn/ Das ihn um meine gute Meinung brächte?/ Aus eurer Grille, nicht der meinen, soll ich/ Mein alt erprobtes Urteil von ihm ändern?/ Denkt nicht, daß ich ein Weib sei. Weil ich ihm/ Getraut *bis* heut, will ich auch *heut* ihm trauen" SW 2:437).

Su questi presupposti si costruisce nel corso dell'azione la personalità di Wallenstein, trascinato dalla forza delle parole che hanno determinato la sua mossa radicale sempre più dentro le logiche della politica, spesso senza però saper interpretare correttamente i segni di cui è circondato. Attraverso i discorsi propri e dei personaggi che gli ruotano intorno egli elabora una visione del proprio percorso segnata dal destino, da quel corso delle stelle che egli scruta ma la cui verità risulta spesso poco chiara, e che lascia sempre meno spazio all'interazione con gli altri. Il confronto con Max Piccolomini e con i Pappenheimer rispettivamente nel secondo e nel terzo atto del *Wallensteins Tod* lo convincono sempre più

della necessità, ora scelta e perseguita coscientemente, della sua missione. Il progetto ardito di usurpazione del potere diventa ai suoi occhi il nucleo che intimamente lo definisce: “Ich *fühls*, daß ich ein Mann des Schicksals bin” (SW 2:478 - corsivo mio). La costruzione di questo ruolo sempre più assoluto viene non a caso riconosciuta anche da Max come frutto delle più radicali pulsioni del suo cuore - “Wie das gemütlos blinde Element./ Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen./ Folgst du des Herzens wildem Trieb allein” (SW 2:482) –, come ciò che dunque più intimamente lo caratterizza. Wallenstein, tuttavia, in realtà è tutto ciò che viene detto di lui: umanissimo e folle, capace di ‘giocare’ con le sorti degli altri a proprio vantaggio ma generoso nei gesti verso i sottoposti, quale gli altri lo descrivono. Il suo stesso linguaggio durante l’ultimo dialogo con Max mostra la profonda compenetrazione di tutti questi elementi in un’unica figura. Di fronte ai rimproveri del giovane egli rinnova il ricordo dei gesti profondamente umani con cui lo aveva accolto nell’esercito, ancora un ragazzino bisognoso di calore e protezione, e con cui aveva saldato i loro destini in un vincolo profondo e sacro. La profonda umanità e la follia insieme del rapporto che solo potrebbe supportare la sua pretesa missione emergono perciò tanto più chiaramente nelle sue parole conclusive. Al doloroso tentennamento di Max, diviso tra il legame con lui e la lealtà verso l’imperatore, egli risponde con un discorso agghiacciante per le sue implicazioni, anche perché esclude qualunque possibilità di interlocuzione e di dialogo, ma di grandissima forza seduttrice: “Pflicht gegen was? Wer bist du?/ Wenn *ich* am Kaiser unrecht handle, ists/ Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst / Du dir? Bis du dein eigener Gebieter./ Stehst frei da in der Welt wie ich, daß du/ Der Täter deiner Taten könntest sein?/ Auf *mich* bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser./ Mir angehören, mir gehorchen, *das*/ Ist deine Ehre, dein Naturgesetz” (SW 2:485).

Con l’evolvere della vicenda i discorsi di Wallenstein diventano sempre più autoreferenziali. L’interpretazione del suo disegno quale compimento di un progetto del destino acquista nei suoi discorsi toni sempre più apertamente apocalittico-messianici, suffragata dall’apparente favore delle stelle e del più generale ordine dell’universo (Die Erfüllung/ Der Zeiten ist gekommen, Bürgermeister./ Die Hohen werden fallen und die Niedrigen/ Erheben sich - Behaltets aber bei Euch!/ Die spanische Doppelherrschaft neiget sich/ Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung/ Der Dinge führt sich ein - Ihr saht doch jüngst/ Am Himmel die drei Monde?”

SW 2:501). Che una legge del destino abbia scelto lui per compiere imprese particolarmente ardite è opinione anche di altri personaggi (cfr. ad esempio le parole di Gordon al termine del suo primo dialogo con Buttler - SW 2:506). A questa interpretazione, che condurrebbe a non opporsi al suo disegno, si affiancano però anche altre letture della sua parabola e del suo carattere. In particolare i già citati motivi opposti della sua grandezza d'animo e della sua capacità di manipolare la sorte altrui per volgerla a proprio vantaggio sono le verità su di lui, tanto parziali quanto assolute agli occhi di quanti le formulano, che prendono corpo nei dialoghi fra i suoi subalterni e che muovono questi ultimi ad azioni concrete (SW 2:509). Il corso delle cose, la "feindliche Zusammenkunft der Dinge" (SW 2:510), sostiene Buttler, sembra guidare queste aggrovigliate vicende verso un'inevitabile conclusione. Ai suoi occhi l'uomo non è libero: "er ist das Spielwerk nur der blinden/ Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell/ Die furchtbare Notwendigkeit erschafft" (SW 2:510). Così il destino malvagio che Wallenstein ha scelto per sé, non l'odio personale che spinge Buttler a colpirlo, costituiscono nella sua rappresentazione il vero motivo dell'ormai prossimo assassinio.

In questo quadro governato da molti elementi di condizionamento e di necessità resta però lo spazio per la libera decisione del singolo. Wallenstein ricorda questo dato con un'affermazione che ancora una volta rimanda alla problematica della parola e della sua efficacia, anche se la mette significativamente in discussione. Mentre la contessa, sua sorella, teme che la lettera imperiale in cui si intima di consegnarlo vivo o morto sortisca l'effetto muovendo qualcuno ad ucciderlo, Wallenstein ribatte: "Des Kaisers Achtbrief ängstigt dich. Buchstaben/ Verwunden nicht, er findet keine Hände" (SW 2:532). Anche nella prospettiva di Wallenstein, così segnata dal destino, l'azione rimane cioè affidata alla volontà e all'arbitrio dei singoli.

Di fatto nel dramma ciascuno agisce seguendo le proprie logiche e intenzioni. C'è chi, come Max, segue fedelmente il percorso fissato dalla sua più intima essenza, chi si appella a una generica dimensione di umanità chiamata a mitigare le azioni più crudeli, chi, come Buttler, si appella al senso delle leggi e al loro valore di argini contro ogni pericolosa velleità di onnipotenza - non da ultimo coprendo con questa motivazione un rancore personale verso Wallenstein che ha origini ben più meschine. Per altri invece, come Macdonald e Deveroux, il venir meno delle fortune di

Wallenstein costituisce la spinta decisiva verso il tradimento. La necessità di affidarsi al volere del cielo, che potrà occuparsi, se vorrà, di salvare Wallenstein dalla congiura e dalla morte, viene infine invocata da Gordon quale motivo che legittima la sua inazione in aiuto del generale: “Ach, es ist doch besser./ Ich stells dem Himmel heim. Denn was bin ich./ Daß ich so großer Tat mich unterfinde?! *Ich* hab ihn nicht ermordet, wenn er umkommt./ Doch seine Rettung wäre *meine* Tat./ Und jede schwere Folge müßt ich tragen” (SW 2:539). Su tutte le decisioni pesa la coscienza che il tempo potrebbe portare nuovi elementi di valutazione e soprattutto, sino all’ultimo, rivolgimenti nell’animo degli attori di questo dramma (cfr. SW 2:540). Il quadro della tragedia è dunque potenzialmente ancora aperto, e l’effetto dei discorsi dei protagonisti pare sino all’ultimo poter determinare sviluppi diversi e inaspettati.

Tuttavia nelle scene conclusive la parabola di Wallenstein sembra aver raggiunto la piena maturazione, portando all’estremo il rapporto problematico del personaggio con la formidabile efficacia di quelle frasi che coinvolgono e modificano l’intero essere, e mettendo in luce ancora una volta, tragicamente, rischi e incertezze dell’interpretazione. Wallenstein ha raggiunto l’apice della sua distanza dagli altri personaggi. I discorsi degli altri non lo raggiungono più e alla stessa legge degli astri in cui aveva cercato orientamento egli nega ora validità sulla base di ragionamenti interamente umani: “SENI (*mit steigendem Ton*)./ Vertrau dich diesen Schweden nicht./ WALLENSTEIN. Was ist denn?/ SENI. Erwarte nicht die Ankunft dieser Schweden!/ Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil./ Die Zeichen stehen grausenhaft, nah, nahe/ Umgeben dich die Netze des Verderbens./ WALLENSTEIN. Du träumst, Baptist, die Furcht betöret dich./ SENI. O glaube nicht, daß leere Furcht mich täusche./ Komm, lies es selbst in dem Planetenstand./ Daß Unglück dir von falschen Freunden droht./ WALLENSTEIN. Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück./ Die Weisung hätte früher kommen sollen./ Jetzt brauch ich keine Sterne mehr dazu./ SENI. O komm und sieh! Glaub deinen eignen Augen./ Ein greulich Zeichen steht im Haus des Lebens./ Ein naher Feind, ein Unhold lauert hinter/ Den Strahlen deines Sterns - O laß dich warnen!/ Nicht diesen Heiden überliefre dich./ Die Krieg mit unsrer heiligen Kirche führen./ WALLENSTEIN (*lächelnd*). Schallt das Orakel *daher?* - Ja! Ja! Nun/ Besinn ich mich - Dies schwedsche Bündnis hat/ Dir nir gefallen wollen - Leg dich schlafen./ Baptista! Solche Zeichen

fürcht ich nicht./ GORDON (*der durch diese Reden heftig erschüttert worden, wendet sich zu Wallenstein*). Mein fürstlicher Gebieter! Darf ich reden?/ Oft kommt ein nützlich Wort aus schlechtem Munde./ WALLENSTEIN. Sprich frei!/ GORDON. Mein Fürst! Wenns doch kein leeres Fruchtbild wäre./ Wenn Gottes Vorsehung sich *dieses* Mundes/ Zu Ihrer Rettung wunderbar bediente!/ WALLENSTEIN. Ihr sprecht im Fieber, einer wie der andre./ Wie kann mit Unglück kommen von den Schweden?/ Sie suchten meinen Bund, es ist ihr Vorteil” (SW 2:536-537). Wallenstein rifiuta un oracolo delle stelle che finalmente dice il vero opponendo ad esso la voce fuorviante della razionalità o interpretando le parole allarmate di Seni come il frutto di un’illecita sovrapposizione delle sue opinioni alla verità degli astri. Più in generale, egli affronta il tardivo ma veritiero avvertimento delle stelle con lo scetticismo di chi crede di non averne più bisogno perché ritiene chiariti i nessi razionali dell’inganno e del tradimento di cui è vittima. Anche di fronte alle obiezioni di Gordon egli rimane sordo. La sua difficoltà di interpretare i discorsi altrui per via dell’eccessiva sicurezza della sua lettura lo condanna di fatto a cadere vittima della congiura senza sapersi difendere. Di fronte alla folle costruzione del suo mito e delle spiegazioni che ruotano intorno ad esso - in primo luogo con la sua individuazione della legge dell’utile quale movente essenziale delle decisioni altrui - le parole sembrano non potere più nulla, perché Wallenstein si è escluso dal confronto.

Tuttavia se, come egli aveva sostenuto, ‘le lettere non uccidono’ e per dare loro esecuzione servono mani umane, le ultime scene sanciscono la definitiva vittoria del loro potere oggettivante quale ineluttabile motivo di influenza sulle vicende decise dai singoli. Max Piccolomini aveva tentato a lungo di non pronunciare la parola ‘traditore’, che una volta evocata avrebbe quasi sancito la definitiva identificazione di Wallenstein come tale - “Nur - zum *Verräter* werde nicht! Das Wort/ ist ausgesprochen. Zum *Verräter* nicht” (SW 2:434). Analogamente, i Pappenheimer avevano visitato Wallenstein per poter fugare ogni dubbio sulle sue intenzioni e avevano insistito per sentire da lui ‘solo una parola’ che li rassicurasse - “Sprich nur ein Wort, dein Wort soll uns genügen./ Daß es Verrat nicht sei, worauf du sinnst./ Daß du das Heer zum Feind nicht wolltest führen” (SW 2:476) - per concludere, al termine del rischioso discorso di Wallenstein: “So treibst du mit dem Schweden nur zum Schein./Du willst den Kaiser nicht verraten, willst uns/ Nicht schwedisch machen? - sieh, das ists

allein./ Was wir von dir verlangen zu erfahren” (SW 2:477). Una simile coscienza del potere delle frasi pronunciate viene espressa anche da Octavio nella sua finale ricomparsa sulla scena. A fatti compiuti e eccidio terminato egli dà voce al suo orrore per l’efficacia delle frasi contenute nella lettera imperiale, che viene avvicinata ormai chiaramente a una maledizione: “BUTTLER (*gelassen*). Ich hab des Kaisers Urteil nur vollstreckt./ OCTAVIO. O Fluch der Könige, der ihren Worten / Das fürchterliche Leben gibt, dem schnell/ Vergänglichlichen Gedanken gleich die Tat./ Die fest unwiderrufliche, ankettet! (SW 2:544). Quanto la parola abbia antropologicamente il potere di modificare la realtà, ponendo spesso tragicamente in essere ciò che viene detto, è sancito in ultimo dalla battuta finale di questo dramma, efficacissima nella sua concisione - nell’istante stesso in cui Gordon legge a Octavio, responsabile di tanta parte della vicenda con il suo tradimento, il suo nuovo titolo quale destinatario del dispaccio imperiale: “dem *Fürsten* Piccolomini” (SW 2:547).



- Benzi, Laura. "Die Entstehung der Lyrik in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und die spätaufklärerische Affektenlehre". In D. Midgley C. Emden (Eds.). *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Oxford et al.: Peter Lang, 2004: 187-207.
- Bodmer, Johann Jacob. *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*. Zürich, 1740.
- Böckmann, Paul. "Gedanke, Work und Tat in Schillers Dromen". *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 4. Jg. (1960): 2-41.
- Breitinger, Johann J. *Critische Dichtkunst*. 2 voll. Zürich, 1740.
- Borchmeyer, Dieter. *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1988.
- , *Tragödie und Öffentlichkeit - Schillers Dramaturgie*. München: Fink, 1973.
- Fohrmann, Jürgen (Hg.). *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Guthke, Karl S. *Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel – und von Nichtspieler*. Id. *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen: Niemeyer, 1994: 165-206.
- Heftrich, Eckhard. *Das Schicksal in Schillers 'Wallenstein'*. R. Bauer (Hg.). *Inevitabilis Vis Fatorum; Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Bern: Peter Lang, 1990: 113-121.
- Pirro, Maurizio. "Anmerkungen zur Wirkungsästhetik Schillers". *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 53 (2003), H. 2: 209-222.
- Riedel, Wolfgang (Hg.). J.F. Abel Quellen zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule 1773-1782. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- , "Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Werde der Ästhetik bei J.G. Sulzer". In H.-J. Schings (Hg.). *Der ganze Mensch*. Stuttgart: Metzler, 1994: 410-439.
- Reinhardt, Hartmut. *Wallenstein*. In: H. Koopmann (Hg.). *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 1998: 395-414.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*, 5 voll. (Hg. P.-A. Alt) München: dtv Verlag, 2004. Vol. 2: *Dramen 2*.

- , *Sämtliche Werke*, 5 voll. (Hg. P.-A. Alt) München: dtv Verlag, 2004. Vol. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 4 voll. Leipzig, 1771-74.
- , *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*. Berlin, 1762.
- Schrader, Wolfgang H. *Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-Theorie von Shaftesbury bis Hume*. Hamburg: Meiner, 1984.
- Till, Dietmar. *Transformationen der Rhetorik, Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Ueding, Gert. "Rhetorik und Ästhetik in Schillers theoretischen Abhandlungen". Id. *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*. Tübingen: Niemeyer, 1992: 155-84.
- , *Friedrich Schiller*. München: Beck, 1990.
- , *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*. Tübingen: Niemeyer, 1971.