

## Non solo Verdi: il dramma schilleriano in musica

Nell'ambito della ricca fortuna di Schiller nell'Europa ottocentesca, determinata in larga misura dall'immagine dell'autore mediata da M.me de Staël (*De l'Allemagne* – Trattato sulla Germania, 1813) e da una complessiva tendenza (in Francia, in Inghilterra, in Italia e altrove) a rinvenire in Schiller come pure in Goethe l'esponente di una cultura *romantica* in quanto tedesca, spicca nell'Italia del melodramma la fitta presenza di libretti d'opera tratti da copioni schilleriani e musicati da numerosi compositori, anche del calibro di Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi. La particolare situazione politica e culturale del belpaese tra Romanticismo e Risorgimento spiega la specifica curvatura che la drammaturgia d'oltralpe conosce nelle singole opere (conducendola peraltro in lande anche molto lontane da quelle immaginate dall'autore tedesco); d'altronde, a un 'destino melodrammatico' la produzione per il teatro di Schiller pare predestinata da alcuni suoi tratti caratteristici, di struttura e di contenuto: dalla predilezione per soggetti storici e per gesta di rivendicazione, passione e libertà alla sicura gestione di apici patetici ed effetti scenici, dall'alta formalizzazione stilistica e spiccata idealizzazione di temi e motivi fino alla rotondità nella caratterizzazione: sia storica, sia morale e psicologica; dei contesti tanto quanto dei personaggi. Schiller, che a sua volta conobbe l'opera italiana fin dalla gioventù (Niccolò Jommelli), non mancherà di ispirare musicisti di altre tradizioni culturali, anche se senza risultati di una risonanza paragonabile alla triade italiana succitata: senza qui entrare nel merito della *Vertonung* di testi lirici o delle composizioni sinfoniche di Franz Liszt o di Giacomo Meyerbeer, si possono ricordare *Orleanskaja Deva* (La Pulzella d'Orléans, 1881), di cui Pëtr Il'ič Čajkovskij scrisse libretto e musica ispirandosi in buona parte a Schiller (il quale d'altronde, nel diciannovesimo secolo russo, è presentissimo, da Puškin a Dostoevskij) e per l'area di lingua tedesca, dopo alcuni esempi presto scomparsi dal repertorio, la novecentesca *Kabale und Liebe* di Gottfried von Einem (Intrigo e amore, 1976).

A riempire tuttora i teatri d'opera del mondo sono invece sei opere ottocentesche: una di Rossini, una di Donizetti e quattro di Giuseppe Verdi (più una quinta con alcune tracce schilleriane), scritte e rappresentate fra Francia, Gran Bretagna, Russia e Italia nei decenni centrali del XIX secolo (a esse si aggiungono, oggi dimenticate, molte altre composizioni di musicisti italiani, ad esempio di Saverio Mercadante, Nicola Vaccai, Giovanni Pacini; nel Novecento a Schiller si richiameranno Giacomo Puccini e Ferruccio Busoni). *Guillaume Tell*, ultima opera di Rossini, è basata sull'omonimo, ultimo dramma compiuto di Schiller e andò in prima rappresentazione all'Opéra di Parigi nel 1829: il compositore pesarese, classe 1792 e autore di opere fin dall'adolescenza, è in Francia da cinque anni. Dopo il successo parigino (nell'immagine qui sotto riportata, bozzetti di costumi realizzati da Eugène du Faget), il libretto in francese di Etienne de Jouy, Hippolyte-Louis-Florent Bis e Armand Marrast sarà trasposto da Calisto Bassi per le rappresentazioni italiane (dal 1831, spesso mascherate per evitare la censura) – oltre a inaugurare in sostanza, per grandiosità e spettacolarità, il genere del *grand opéra*, e a incontrare (seppure non particolarmente nelle intenzioni di Rossini) una diffusa attenzione pubblica per temi patriottici e anti-tirannici, *Guillaume Tell* è il primo di una lunga serie di casi in cui la riduzione librettistica fa del dramma schilleriano un uso assai libero – talora smaccatamente libero, ben oltre le naturali, diverse esigenze di genere e di prassi del teatro musicale.



Quando tenta per due volte di portare in scena *Maria Stuarda*, su libretto in tre atti di Giuseppe Bardari, Gaetano Donizetti ha la stessa età di Rossini ai tempi del *Guglielmo Tell*. Una prima volta nel 1834, al San Carlo di Napoli, di cui è direttore artistico, ma la censura borbonica ne impedisce la rappresentazione (troppo delicato, per il Regno delle Due Sicilie del tempo, è il confronto fra regine così intimamente caratterizzate: la musica va in scena su altro soggetto e libretto, col titolo *Buondelmonte*). L'anno dopo, alla Scala di Milano *Maria Stuarda* arriva in scena ma è tolta dal cartellone quasi immediatamente – per le esplicite sottolineature politiche della cantante Maria Malibran, raccontano gli annali. Anche per gli occupanti austriaci, evidentemente, il pezzo è troppo rischioso. *Maria Stuarda*, la cui universale fortuna fu piuttosto tardiva, è oggi uno dei melodrammi più rappresentati del compositore bergamasco e vive del contrasto fra la Stuart (soprano) e la Tudor (mezzosoprano): nella scena del loro incontro alla fine del II atto, dopo che Maria l'ha appellata «Figlia impura di Bolena, [...] Meretrice indegna e oscena, [...] Vil bastarda», Elisabetta sentenzia: «Va, preparati, furente / A soffrir l'estremo fato: / Sul tuo capo abbominato / La vergogna spergerò». Nel finale, una Maria che si autodefinisce «tolta al dolore, tolta agli affanni» prende congedo da Leicester prima di seguire il boia: «Ah! se un giorno da queste ritorte / Il tuo braccio involarmi dovea, / Or mi guidi a morire da forte / per estremo conforto d'amore».

Tre delle opere verdiane tratte da Schiller nascono in uno stretto giro di anni, a ridosso del Quarantotto. Se il libretto di Temistocle Solera per *Giovanna d'Arco* (Milano, 1845) si allontana molto dall'originale – Verdi ne era dichiaratamente insoddisfatto, la rappresentazione non fu meno insoddisfacente – nel caso de *I Masnadieri* (1847) e di *Luisa Miller* (1849) siamo di fron-

te a casi diversi e più interessanti, dove il compositore mette in campo anche una più approfondita, personale conoscenza della drammaturgia schilleriana. Dei *Räuber* Verdi fornisce ad Andrea Maffei un libretto in prosa perché il noto poeta lo verseggi (il Maffei, trentino con trascorsi a Monaco di Baviera, fu traduttore, per altro, proprio di drammi di Schiller oltre che di altre opere della letteratura tedesca, da Gessner a Goethe). I *Masnadieri* vanno al debutto a Londra, per lo Her Majesty's Theatre che li ha commissionati, e presentano certo numerosi tagli e aggiustamenti ma una relativa vicinanza (specie se commisurata agli usi del tempo) allo spirito del primo dramma schilleriano. Per *Luisa Miller* Salvatore Cammarano riduce a tre atti i cinque atti originali, su espressa richiesta del compositore, e costruisce una drammaturgia quasi tutta centrata sul conflitto privato (nonché traslata in Tirolo) – gli spettatori della prima al San Carlo di Napoli seguono le tre tappe della tragedia stürmeriana nei titoli degli atti, che rimandano peraltro all'originale *Kabale und Liebe*: *L'amore, Il raggio, Il veleno*. Si tratta di un'opera che funge da importante snodo nella traiettoria verdiana: con e dopo *Luisa Miller*, il compositore parmense si slancia oltre la fase concitata degli 'anni di galera' e arriva a scrivere, sulla soglia dei quarant'anni, la grande triade *Rigoletto, Il trovatore* e *La traviata* (Venezia, Roma, Venezia, 1851-1853).

Nei successivi anni di ritiro nella tenuta presso Busseto saranno soprattutto lavori su commissione a convincere Verdi a tornare sulla ribalta. Dopo aver indotto il librettista Francesco Maria Piave a utilizzare impianto e materiale drammaturgico di *Wallensteins Lager* (L'accampamento di Wallenstein) nella costruzione del terzo atto de *La forza del destino* (San Pietroburgo 1862 – l'opera scritta su incarico della corte zarista è tuttavia basata su una fonte spagnola), il compositore riprende in mano il lavoro sui drammi di Schiller con il *Don Carlos*, scritto per l'Esposizione Universale di Parigi e rappresentato all'Opéra nel 1867. Nell'opera rispettivamente in cinque (così il libretto originale francese di Joseph Méry e Camille du Locle e alcune versioni italiane fra 1867 e 1886) o in quattro atti (la versione italiana del 1884, *Don Carlo*) lo scavo psicologico di un alto e innovativo stile maturo si coniuga alla forma del *grand opéra* e a conseguenti scelte (e concessioni) drammaturgiche. Oltre all'ampliamento, rispetto al dramma schilleriano di ottant'anni prima, delle scene relative all'amore dell'Infante di Spagna per Elisabetta di Valois, e a parte un autodafé posto al centro dell'opera, è in particolare la variazione del finale a stupire. Nelle ultimissime battute lo spirito di Carlo V appare sulla propria tomba nei panni di un frate e strappa *in extremis* l'omonimo nipote dalle mani dell'Inquisizione: «Il duolo della terra / Nel chiostro ancor c'insegue / Solo del cor la guerra / In ciel si calmerà». Una sontuosa edizione del *Don Carlo* per la direzione di Claudio Abbado e la regia di Luca Ronconi ha inaugurato il 7 dicembre 1977 la stagione del bicentenario del Teatro alla Scala di Milano (nella pagina seguente una fotografia di scena di Enrico Piccarani, tratta dall'archivio online del teatro) – si tratta, finora, dell'opera scelta più di frequente in assoluto per la prima scaligera.

