

VIRGINIA CISOTTI
Schiller e il melodramma di
Verdi

Firenze, La Nuova Italia, 1975

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 77)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTA DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITA DI MILANO

LXXVII

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI STORIA DELLA MUSICA

1

VIRGINIA CISOTTI

SCHILLER
E IL MELODRAMMA DI VERDI



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

Copyright 1975 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1^a edizione: dicembre 1975

*Alla cara memoria di mio padre
che tanto amò e seppe farmi amare
la musica di Verdi.*

INDICE

PREFAZIONE BIBLIOGRAFICA	p. XI
INTRODUZIONE	1
1. - Argomento	1
2. - Schiller in Italia	3
3. - Andrea Maffei, il traduttore	7
4. - Il libretto d'opera nell' '800	13
5. - Il rapporto Schiller-Verdi	23
GIOVANNA D'ARCO	33
1. - Consonanza della <i>Jungfrau von Orleans</i> con il clima del melodramma romantico	33
2. - Raffronto tra la <i>Giovanna d'Arco</i> e la <i>Jungfrau von Orleans</i>	40
I MASNADIERI	48
1. - La composizione del libretto e l'apporto di Andrea Maffei alla trascrizione dei <i>Räuber</i> schilleriani	48
2. - La truculenza nei <i>Räuber</i> e le forzature verbali nel libretto	51
3. - I personaggi	59
4. - Il taglio delle scene nei <i>Masnadieri</i>	67
LUISA MILLER	81
1. - Carattere social-rivoluzionario del dramma di Schiller	81
2. - Caratteri romantici della trascrizione librettistica di Salvatore Cammarano	86
3. - Le scene e i personaggi del libretto nel raffronto con <i>Kabale und Liebe</i>	94

III ATTO DELLA « FORZA DEL DESTINO »	p. 108
DON CARLOS	114
1. - La vicenda storica e il perché di un mito	114
2. - Interesse storiografico per le figure di Filippo II e di Don Carlos nell'età di Verdi	120
3. - La tormentata <i>Entstehungsgeschichte</i> del dramma di Schiller e dell'opera di Verdi	121
4. - Le principali varianti presentate dal libretto rispetto al <i>Dramatisches Gedicht</i>	134
5. - Raffronto tra scene e personaggi delle due composizioni	151
CONCLUSIONE	158
INDICE DEI NOMI	169

PREFAZIONE BIBLIOGRAFICA

Le indicazioni di autori e di testi contenute nel presente saggio non pretendono di offrire un quadro bibliografico completo dell'argomento trattato.

A titolo di orientamento si fa noto che:

La bibliografia riguardante i quattro drammi di Schiller che hanno costituito la base dei melodrammi verdiani è ricavata essenzialmente dalla serie: *Grundlagen und Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen - Schiller: Die Räuber - Kabale und Liebe - Don Carlos - Die Jungfrau von Orleans*, a cura di Rudolf Ibel, Edizione Diesterweg, Frankfurt/M., Berlin, München. Ultime edizioni 1970-1972.

La bibliografia riguardante G. Verdi è ricavata essenzialmente da *Verdi - Index*, Vol. I (1960) e Vol. II (1966), pubblicati dall'Istituto di Studi Verdiani, Parma.

Per i riferimenti generali alla storia dello spettacolo ci si è serviti dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, curata da Silvio D'Amico.

I testi schilleriani sono citati secondo la Nationalausgabe, Weimar (abbreviato: Nat. Ausgabe).

Le traduzioni italiane dei drammi di Schiller sono di Andrea Maffei (Schiller Federico, *Tragedie* tradotte da Andrea Maffei, Milano 1842-1852).

La traduzione di testi storici e critici, di cui non viene trascritto l'originale tedesco, è dell'autrice del presente saggio, qualora non venga citato espressamente il nome di altro traduttore.

I testi dei libretti di Verdi sono citati secondo le edizioni Ricordi, il testo del *Don Carlos* francese (1867), secondo l'edizione Escudier, Parigi.

* * *

L'opera: Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi I - IV*, Milano 1959, è citata come Abbiati, I o II o III o IV.

Il volume *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, edito dall'Istituto di Studi Verdiani, Parma 1971, a cui vergono fatti assai numerosi riferimenti nella sezione *Don Carlos*, è citato con l'abbreviazione « Atti » II.

* * *

Per il presente studio mi sono avvalsa della collaborazione con gli Istituti di Storia della Musica e di Lingue Germaniche dell'Università Statale di Milano, e

con l'Istituto di Studi Verdiani di Parma. Rivolgo pertanto un vivo ringraziamento al Professor Guglielmo Barblan e al Professor Giorgio Dolfini dell'Università di Milano e al Maestro Mario Medici dell'Istituto di Parma per le indicazioni e i consigli di cui mi sono stati prodighi.

VIRGINIA CISOTTI

INTRODUZIONE

1. - ARGOMENTO.

La fortuna di Schiller in Italia nel secolo scorso è legata in non piccola misura ai libretti d'opera tratti dalle sue tragedie¹.

Per quanto « indici e fattori indiretti della notorietà di Schiller »² l'importanza di questi testi non può essere sottovalutata qualora si pensi alla parte che il melodramma ebbe nella cultura dei ceti popolari, borghesi e aristocratici dell'Italia risorgimentale e immediatamente post-risorgimentale e alla funzione sociale e politica tutta particolare che

¹ Dall'*Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners* di A. Schäfer, Lipsia 1886, integrato con l'elenco di tutte le opere tratte dai drammi di Schiller riportato alla fine della *Dissertation* di Ingeborg Häusler, *Die Dramen Schillers als Grundlagen für Opernlibretti*, Vienna 1956, si ricavano questi dati:

i *Räuber* hanno ispirato due compositori, entrambi italiani;
la *Verschwörung des Fiesko* (1 italiano);
Kabale und Liebe 2 (1 italiano);
Don Carlos 3 (tutti italiani);
Wallenstein 6 (2 italiani);
Maria Stuart 7 (5 italiani);
Die Jungfrau von Orleans 11 (3 italiani);
Die Braut von Messina 3 (1 italiano);
Wilhelm Tell 2 (1 italiano).

Le creazioni melodrammatiche più alte composte sulla base di testi schilleriani sono il *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini (1829) e il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi (1867).

² Cfr. Lavinia Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano 1913. L'opera è fondamentale, ma l'autrice si esime dal trattare a fondo la questione dei rapporti tra Schiller e il melodramma, indicando tuttavia l'importanza dell'argomento.

competé al teatro d'opera dall'epoca della Restaurazione sin verso la fine del secolo XIX. Basti pensare che secondo « Le Monde Musical » di Pietroburgo (novembre 1966) nel 1865 vi erano in Italia (escluse le regioni di Trento e Trieste) non meno di 348 teatri in attività, e quasi tutti i teatri italiani erano dedicati all'opera³. Nel mondo piuttosto rarefatto e accademico della cultura italiana, il melodramma dell' '800 è un fenomeno unico, perché raggiunse e conquistò un pubblico a cui molto spesso eran rimasti ignoti Petrarca, Tasso, Parini, Alfieri, Foscolo, Leopardi; e fu il melodramma a creare per primo un linguaggio letterario unitario, comprensibile a tutti in ogni parte di un paese con altissime percentuali d'analfabetismo e politicamente diviso. Il melodramma volgarizzò i miti dell'età romantica: gli umili li ricevettero sostanzialmente nella forma che esso predispose e fissò⁴. La conquista dell'Italia ottocentesca da parte di un autore straniero attraverso il melodramma era quindi la piú avventurosa, comportando trasformazioni e fraintendimenti, ma anche quella che dava le maggiori garanzie di durata e di solidità.

Il presente lavoro, esaminando il rapporto che intercorre tra l'opera drammatica di Federico Schiller (1759-1805) e il melodramma di Giuseppe Verdi (1813-1901) attraverso l'analisi delle cinque composizioni di Verdi ispirate direttamente da Schiller, si propone di studiare un aspetto solitamente trascurato della capacità di penetrazione del teatro schilleriano in un mondo con cui il drammaturgo tedesco sentiva poca affinità⁵ e della reattività di questo mondo sul piano sia emotivo, sia intellettuale, sia morale. Capacità di penetrazione da una parte e ricettività dall'altra potranno essere colti nella trasposizione di componimenti scritti per essere recitati, ed eventualmente anche solo letti, dalla dimensione drammaturgica loro connaturata alla dimensione melodrammatica.

³ La notizia è riferita nel saggio di Marcello Conati, *Verdi, il Grand Opéra e il Don Carlos*, in « Atti » II.

⁴ Cfr. Vittore Branca, *Manzoni librettista*, in « Corriere della Sera », Milano 23 marzo 1973. Il critico dimostra come l'influenza esercitata dal Manzoni sulla librettistica italiana a partire dal terzo decennio del secolo scorso sia la prova inconfutabile e massima della « popolarità » dell'autore, nel senso romantico del termine. L'assunto del presente lavoro è di dimostrare, attraverso il medesimo mezzo, la « popolarità » di Schiller.

⁵ « Schiller non ha conosciuto, non ha amato, non ha sentito mai l'Italia » afferma e comprova L. Mazzuchetti (op. cit., p. 19).

Le cinque composizioni di Verdi che costituiscono l'oggetto dell'analisi sono:

Giovanna d'Arco. - Opera in un prologo e 3 atti. Testo di Temistocle Solera. Prima rappresentazione: 15 febbraio 1845 alla Scala di Milano.

(Dalla *Jungfrau von Orleans*, 1801).

I Masnadieri. - Opera in 4 atti. Testo di Andrea Maffei. Prima rappresentazione: 22 luglio 1847 al Her Majesty's Theatre, Londra.

(Dai *Räuber*, 1782).

Luisa Miller. - Opera in 3 atti. Testo di Salvatore Cammarano. Prima rappresentazione: 8 dicembre 1849 al San Carlo di Napoli.

(Da *Kabale und Liebe*, 1783).

Atto III (Scene 10-14) della Forza del Destino. - Testo di Francesco Maria Piave. Prima rappresentazione: 10 novembre 1862 al Teatro Imperiale di Pietroburgo.

(Dal *Wallensteins Lager*, 1797).

Don Carlos. - Opera in 5 atti. Testo di François-Joseph Méry e Camille Du Locle. Prima rappresentazione: 11 marzo 1867 all'Opéra di Parigi.

(Da *Don Carlos, Infant von Spanien*, 1787).

Le date dei drammi schilleriani sono quelle della prima rappresentazione in teatro.

2. - SCHILLER IN ITALIA.

Le strutture del teatro d'opera, così come si rilevano attraverso la melodrammaturgia del maggior compositore italiano, possono essere considerate come il *medium* che ha permesso, in determinate condizioni storiche e di costume, la conoscenza e l'assimilazione da parte di un vasto pubblico, il più vasto possibile nell' '800, di molti temi della poesia drammatica di Schiller. Sicuramente tali strutture hanno spesso anche deformato l'opera originaria, non solo nella lettera ma anche nello spirito: ma l'esame di tali deformazioni, o meglio, data l'accezione pregiudizialmente negativa che assumerebbe tale termine, di tali trasformazioni o trasposizioni, può rivelarsi singolarmente efficace per determinare i limiti dell'influenza di Schiller sullo sviluppo della vita cultu-

rale, sociale e politica dell'Italia risorgimentale, mentre d'altra parte può evidenziare aspetti interessanti di una mentalità che mirava a cogliere, a filtrare ed eventualmente a rielaborare dell'opera o del pensiero di un grande autore ciò che sentiva a sé più congeniale.

Il dramma di Schiller, come fatto di invenzione e di racconto, crea un campo magnetico, in cui la carica di disponibilità del lettore è attratta invincibilmente. Come succede per i grandi autori, ogni epoca, ogni gruppo, ogni individuo che non sia sfuggito alla sua suggestione, è portato a cogliere in lui ciò che meglio sembra adattarsi ai propri schemi mentali, alle proprie passioni, ai propri gusti. La matrice soggettiva⁶, più che epica, dell'ispirazione schilleriana, rende i suoi drammi particolarmente adatti ad operazioni di questo tipo; la potente carica emozionale delle tragedie, e non solo di quelle del primo periodo, si trasmette al lettore e allo spettatore e diviene in vario modo stimolatrice della fantasia individuale. La quantità di rifacimenti, di adattamenti, di tradimenti, se si vuole, dell'opera del drammaturgo tedesco sono pur sempre una prova di tale fermento creatore, nonché l'attestato di una genuina anche se acritica ammirazione per Schiller.

La fortuna del poeta di Marbach fu soggetta nell' '800 a notevoli oscillazioni, ma soffermarsi su di esse esula dal mio assunto; basti ricordare che nel 1859, quando si celebrò il primo centenario della nascita, essa era al suo culmine in Germania.

Cfr. la pubblicazione: *Schiller, Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Teil I, 1782-1859 / Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Norbert Oellers, 1970 Athenäum Verlag*. Nell'Introduzione si legge (pp. 14-15):

Schiller divenne l'avvocato di molte correnti e di molti partiti; divenne colui che si aveva sempre a disposizione per commentare molti tipi di mentalità e molti fatti. Liberali e conservatori, monarchici e repubblicani, cosmopoliti e nazionalisti, credenti e miscredenti, antisemiti e filosemiti, filantropi e misantropi, tutti potevano indicare in Schiller il compagno, il teste principe per le proprie convinzioni.

Tra le molteplici testimonianze dell'entusiasmo per il drammaturgo

⁶ Schiller scriveva a Gottfried Körner il 25 maggio 1792 a proposito della scelta dei soggetti dei suoi drammi: « Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafteste Vorstellung eines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin » (Friedrich Schiller, *Briefe*, Monaco, p. 272).

nel paese d'origine, cito F. W. Riemer che nel 1841 con disappunto scriveva:

Schiller ist der Abgott der Jugend, der Liebling der Frauen, das Orakel der Alten, die Begeisterung des Kriegers in Schlachten und Erstürmungen, die Devise und der Wahlspruch der debattierenden Republicaner⁷.

In Germania si creò un mito di Schiller⁸.

La situazione in Italia, nella prima metà del XIX secolo, era ovviamente diversa; oltre a tutto, l'opera schilleriana si diffuse tra un pubblico relativamente vasto attraverso la traduzione organica che ne diede Andrea Maffei, che attese a questo compito a partire dal 1827. Sino a quell'epoca, come afferma e dimostra la Mazzucchetti, « escludendo i pochi famigliarizzanti col tedesco e il limitato gruppo di tedescofili lombardi, F. Schiller rimane piú che altro un nome che serve di vessillo e di richiamo, dopo Shakespeare, nella polemica sulle teorie drammatiche; egli insomma è un autore di cui molto si parla e poco si legge ».

I romantici e i classicisti italiani vedono in Schiller un romantico senza possibilità di equivoco: come drammaturgo, lo collocano subito dopo Shakespeare; a partire dalla *Lettera semiseria di Crisostomo* del Berchet lo nominano spesso insieme a Bürger, essendo rimasti completamente all'oscuro della polemica che divise clamorosamente e irrimediabilmente i due autori, dopo che nel 1791 era apparsa la recensione di Schiller *Über Bürgers Gedichte*.

Sostanzialmente il giudizio dei letterati italiani del primo '800 riflette quello di Madame de Staël (cfr. *De la littérature*, cap. XVII di *De l'Allemagne*), che, assecondando la propria tendenza a chiarire, spiegare, illuminare ogni lato oscuro di qualunque fenomeno, creò per i primi romantici italiani « il cliché di uno Schiller il quale, redento dalle aberrazioni di gioventú, diventa poi virtuoso » (L. Mazzucchetti, op. cit., p. 82).

È significativo il fatto che il primo traduttore italiano di Schiller, Pompeo Ferrario, abbia dato alle stampe nel 1819 *La Pulcella d'Orléans*, *Maria Stuarda*, *Don Carlos*, *La Sposa di Messina*, *Guglielmo Tell*

⁷ F. W. Riemer, *Mittheilungen über Goethe*, Berlino 1841, vol. I, p. 459. Citato a p. 13 di *Schiller, Zeitgenosse aller Epochen*.

⁸ Naturalmente non mancarono le voci di chi fu di diverso avviso, anche nella prima parte del secolo XIX: cfr. R. Gottschall, *Schiller im Urtheile seiner Gegner*, in « Deutsche Revue », maggio 1905. Ma i dissidenti non fecero storia.

e, nel 1820, la *Congiura del Fiesco di Genova*, ultima sua fatica in questo campo. Queste traduzioni ebbero valore esclusivamente come strumenti di lavoro per coloro che non conoscevano il tedesco, ed erano una gran folla; di esse una sola, la *Congiura*, riguarda un dramma giovanile e vi è implicato il nome di una famiglia principesca italiana; delle altre cinque, ben quattro riguardano personaggi storici di cui la leggenda s'era prepotentemente impadronita rendendone familiari le vicende vere o immaginarie a quel « popolo » di berchettiana memoria, lontano tanto dalle raffinatezze dei Parigini quanto dalla ottusità degli Ottentotti.

Anche il Maffei iniziò la serie delle traduzioni dai drammi della *Klassik*⁹.

È un fatto che Schiller, pur essendo accolto come un romantico, conciliò, intorno al 1830, le simpatie sia dei classicisti sia dei seguaci della nuova scuola; non è un caso che i suoi primi traduttori appartenessero alla prima schiera.

Ciò si doveva, come già accennato, alla conoscenza molto più ridotta dei drammi giovanili in prosa rispetto a quella dei drammi della maturità, e alla diffusione di odi e liriche di aspetto classico, e soprattutto dell'ode *Die Götter Griechenlandes*.

D'altra parte, l'indole oratoria del suo ingegno non poteva dispiacere a chi aveva l'orecchio avvezzo alle dignitose e misurate architetture classiciste¹⁰.

Si può parlare comunque di schillerismo, non di una profonda adesione dello spirito italiano all'opera del poeta di Marbach, né di una sua retta comprensione. Tra gli estimatori romantici, e cito per tutti il Pellico, l'entusiasmo offusca del tutto la coscienza critica.

Chi studiò più a fondo la drammaturgia schilleriana, dando un fondamento abbastanza solido alla propria sconfinata ammirazione, fu G. Mazzini; risalgono al 1830 i due scritti: *Del dramma storico e Della fatalità considerata come elemento drammatico*¹¹.

⁹ *La sposa di Messina, Maria Stuart* (1827), *La Vergine di Orléans* (1830).

¹⁰ Accanto al Maffei, ricordiamo tra i classicisti cui fu caro il nome di Schiller, il Londonio a cui è dedicata la traduzione della *Jungfrau*, l'Ambrosoli, il Gherardini. L'austriacante e classicista « Biblioteca Italiana » era nel 1827 tutta dalla parte di Schiller.

¹¹ Mazzini voleva un dramma « che fosse irraggiamento della umanità, un riflesso, un'espressione di quello spirito universale che la religione traduce in coscienza, la filosofia in idea, la storia in fatti, l'arte in rappresentazione ed immagini ». (*Scritti editi ed inediti di G. Mazzini*, vol. III, p. 169 e ss.).

Anche in questo caso è l'entusiasmo a guidare la penna dello studioso, un entusiasmo che scaturisce dalla scoperta di notevoli affinità spirituali: di principî schilleriani è pervaso tutto il programma mazziniano. L'entusiasmo però conduce Mazzini a considerazioni critiche che sono le più valide tra quelle comparse su Schiller sino a quel momento in Italia: da Schiller egli apprende « il valore simbolico del dramma storico, la necessità cioè del principio che, come il sole, vada irraggiando gli avvenimenti » (cfr. Mazzucchetti, op. cit., p. 175). Il Mazzini filosofo era il più adatto a comprendere la forza del pensiero metafisico contenuta in tutte le tragedie di Schiller. Egli inoltre intuì e illustrò la differenza fondamentale che intercorre tra Shakespeare e Schiller. « Schiller non è mai stato un misurato indagatore degli intimi aspetti che la passione assume nei singoli individui, né ha posseduto mai l'oggettivismo e la fantasiosa vigoria di Shakespeare ». « Il realismo di Shakespeare dista dall'idealismo di Schiller come il sole dalla terra » (Mazzucchetti, op. cit., pp. 176-177).

Il Tommaseo, altro entusiasta ammiratore di Schiller, lo spiega difendendolo e biasimandolo in base al criterio della moralità e della scrupolosità storica (« Antologia », 1830). Il Cattaneo si soffermò anch'esso su uno Schiller storico; nel 1839, in un articolo del « Politecnico » affermò: « Schiller trattò con gloria la sola tragedia storica; espose in *Tell* ed in *Wallenstein* le due forme popolari della nazionalità germanica, un comune di pastori e un quartier di soldati ». « Dacché siamo dunque al dramma storico, addio sogni dell'immaginazione, addio bella libertà di ridere e di piangere a libera fantasia ». Insomma, con la sola eccezione del Mazzini, per tutta la prima metà del XIX secolo il dramma schilleriano è inteso come dramma storico-nazionale; tale interpretazione, dettata inconsciamente dalle necessità politiche del momento, divenne uno dei più validi sostegni dell'ideologia risorgimentale.

3. - ANDREA MAFFEI, IL TRADUTTORE.

Dato che Verdi non conosceva il tedesco e lesse i drammi di Schiller nella traduzione del Maffei¹², è necessario spendere almeno qualche

¹² I legami di amicizia tra Verdi e la famiglia Maffei, amicizia che durò tutta la vita, sono illustrati dai seguenti testi: Raffaello Barbiera, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano 1904; Alessandro Luzio, *Studi e bozzetti di storia letteraria e politica - Carteggio Verdi-Clarina Maffei*, Milano 1910; Giuseppe Verdi, *I copiallettere* (a cura di G. Cesari e A. Luzio), Milano 1913.

parola sull'opera e la fama di questo poeta e traduttore trentino (1798-1884) pur senza addentrarsi nell'analisi filologica delle sue fatiche schilleriane. Verseggiatore in proprio di stile e spirito montiano¹³, non fu certo il fautore di un'arte impegnata, mentre ai suoi tempi i drammi di Schiller venivano considerati un esempio di letteratura militante. D'altra parte certe qualità del suo ingegno, quali la passività e la ricettività, unite alla notevolissima cultura, lo rendevano adatto al lavoro del traduttore. Tradusse moltissimo, dal tedesco (oltre a Schiller, Gesner, Klopstock, Goethe) e dall'inglese (Milton, Moore, Byron).

I suoi legami con la cultura germanica erano molto stretti. Nato in un territorio che fu austriaco sino alla conclusione della I^a guerra mondiale, Riva del Garda, (benché nel 1866 facesse valere la sua origine veronese per avere la cittadinanza italiana), trascorreva lunghi periodi in Baviera (un suo zio era stato consigliere del Re di Baviera) e in Sassonia. Può darsi che ciò abbia avuto un'influenza sulle oscillazioni del suo pensiero politico, o meglio, sulla mancanza di chiare idee politiche. Scrisse ballate patriottiche, ma forse è sua anche la versione ufficiale italiana dell'Inno nazionale austriaco, comparsa nel 1854 in occasione delle nozze tra Francesco Giuseppe ed Elisabetta di Baviera¹⁴. Fu insignito di medaglia commemorativa per non essere stato inattivo durante le Cinque Giornate di Milano, e nel 1879 fu eletto Senatore del Regno, ma i suoi sentimenti italiani furono sempre messi in forse; ciò era assai grave in un periodo politicamente tanto arroventato, e la tiepidezza dell'impegno politico ebbe il suo peso nella separazione del Maffei dalla moglie, la contessa Clara.

La sua fisionomia è quella di un malinconico gentiluomo, che vive nel rimpianto di un'Arcadia perduta e preferisce il colloquio con i grandi delle letterature straniere ai dibattiti sui problemi d'attualità.

Il signorile distacco dagli avvenimenti dell'epoca sua non contribuì certo alla sua fama; tutti i critici che sentivano la politica come un impegno morale gli furono irrimediabilmente contro, dal Cantù al Carducci.

Né valse a richiamarlo dall'oblio l'appassionato studio di Edoardo

¹³ Cfr. i suoi *Studi poetici*, Milano 1836.

¹⁴ Gliela attribuisce, in una nota, Vittorio Fainelli: *L'Inno di Francesco Giuseppe nella traduzione ufficiale*, in «Lettura», Milano 1923. Il Maffei negò sempre questa responsabilità, e probabilmente non mentiva, ma rimane il fatto che per tale attribuzione non sarebbe mai circolato il nome di un ardente patriota, anche se ottimo conoscitore del tedesco.

Benvenuti: *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, « Pro Cultura » II, Trento 1911.

Ma l'oblio e l'aria di sufficienza con cui si guarda, nel secolo XX, alle traduzioni di questo autore, non sono a parer mio giustificate. In particolare, i dieci volumi di traduzioni schilleriane¹⁵ comparse tra il 1842 e il 1852 in un mondo che non conosceva il tedesco ed era naturalmente maldisposto verso ciò che era tedesco, assolsero un compito culturale la cui portata è difficile giudicare, ma fu senz'altro ampia; e fu più facile parlar male dell'autore che far meglio di lui. Non si può accettare sul piano critico la posizione della Mazzucchetti, là dove ironicamente afferma che il merito maggiore del Maffei sarebbe potuto essere quello di farsi da parte e di lasciare il campo ad altri, che fossero in grado di tentare versioni più oneste e coscienziose della sua e che invece non osarono tanto perché impediti dalla fama ingombrante del traduttore trentino¹⁶.

I rilievi mossi da G. Cusatelli¹⁷ alla traduzione della celebre scena tra il Re ed il Marchese di Posa (*Don Carlos*, Atto III, scena 10) sono invece filologicamente fondati e pienamente condivisibili: il traduttore sfoca e sfuma la chiarezza e la precisione storico-politico-giuridica del linguaggio di Schiller, per creare un contesto generico e atemporale ed evitare o confondere i riferimenti ideologici troppo scoperti. Basti pensare a *Untertan* reso con *umile vassallo*, a *Bürger dieser Welt* reso con *cittadin dell'universo* e soprattutto alle parole cardine della scena *Geben Sie Gedankenfreiheit* rese con *Danne l'arbitrio (!) del pensiero!*. (È vero che a partire dall'edizione Le Monnier del 1863, in un mutato clima politico, la versione del flessibile Maffei suona in questi termini: *Fa' libero il pensiero!*). D'altra parte però, questo era il passo che più doveva scottare sotto la penna del Maffei e che quindi sollecitò la sua cautela. In generale egli è meno sfuggente e impreciso, ma è sicuramente enfatico: la tendenza all'enfasi è sempre più o meno latente in Schiller, ma per il Maffei diviene una regola costante. Nella prefazione ai suoi già citati *Studi poetici* l'autore aveva scritto che « all'animo riscaldato dall'ispirazione dei Grandi è difficile temperarsi dal desiderio di significare anche la propria » e le traduzioni in versi gli danno il destro di far con-

¹⁵ Schiller Federico, *Tragedie tradotte da Andrea Maffei*, Milano, Pirola, 1842-1852. Una copia di questa edizione, elegantemente rilegata, si trova nella Villa di Verdi a Sant'Agata accanto alle traduzioni dei drammi di Shakespeare.

¹⁶ Cfr. Lavinia Mazzucchetti, op. cit., p. 171.

¹⁷ G. Cusatelli, *Don Carlos di Schiller tradotto da Andrea Maffei*, in « Atti » II, p. 170 e ss.

suonare la sua ispirazione con quella dell'originale. In genere egli adopera un numero maggiore di parole che non Schiller, e dilata frasi e concetti. Basti un solo esempio, tratto dalla scena tra il Re e il Grande Inquisitore del *Don Carlos* (V, 10). Il Re tenta di giustificare la sua arrendevolezza nei confronti di Posa:

Ich sah in seine Augen — halte mir
Den Rückfall in die Sterblichkeit zugut.
Die Welt hat einen Zugang weniger
Zu deinem Herzen. Deine Augen sind erloschen.

Questa è la traduzione del Maffei:

Negli occhi io l'ho guardato; a me condona
Un ritorno del core alla fralezza.
Pensa che il mondo per entrar nel tuo
Trova un adito chiuso. Orbo di luce
Tu sei.

Siamo decisamente su un piano stilistico diverso, piú aulico. Lo attestano le parole *fralezza* (*Sterblichkeit* = condizione mortale, è termine ben piú comune) *adito* (*Zugang* è parola del parlar corrente), *orbo* costruito col genitivo, al posto della semplice constatazione: I tuoi occhi sono spenti. Ma v'è di piú. Il testo originale presenta quattro proposizioni principali, tre dichiarative e una imperativa; ciascuna va scandita a sé, senza legami grammaticali con la successiva.

Il traduttore introduce un nesso subordinante nel terzo periodo: *Pensa che il mondo per entrar nel tuo / Trova un adito chiuso*. Inoltre quel *Pensa*, che è una sua aggiunta, richiama l'altro imperativo della proposizione precedente *a me condona* e rompe enfaticamente l'effetto di staccato che si rileva nel testo originale. L'enfasi è poi sottolineata dalla posizione finale del verbo nella prima e nella quarta proposizione: *Negli occhi io l'ho guardato* e *Orbo di luce / Tu sei* mentre nel testo tedesco si osserva l'allineamento normale di soggetto-predicato-complemento; e dalla dilatazione del terzo periodo: *Pensa che il mondo per entrar nel tuo / Trova un adito chiuso* dove, oltre all'aggiunta di una proposizione reggente, abbiamo un tradimento nella sostituzione di *cuore* con *occhio*; il termine non compare ma è ripreso con un sottinteso dalla frase precedente, il che serve a legare e collegare ancor piú il discorso del Re.

La scelta di vocaboli dotti, l'effetto di legato sostituito allo staccato, l'uso dei nessi subordinanti al posto di quelli coordinanti colpisce continuamente nel raffronto fra i testi poetici di Schiller e quelli del suo

traduttore. Che ciò sia un tradimento è fuori dubbio (ma quale traduzione non lo è?); però bisogna pur considerare che quel tradimento, perché veniva incontro a determinati gusti e non contrastava con certe abitudini di lettura, permise a suo tempo la diffusione dell'opera di Schiller meglio di quanto traduzioni più fedeli e di linguaggio assai più moderno non siano riuscite a fare nell'epoca nostra.

Inoltre, la parola enfasi non va intesa solo in senso negativo. Nell'accezione classica essa indicava significato; più tardi indicò la sottolineatura di un significato, quale conseguenza, retoricamente ben percepibile, della pienezza del sentimento, della capacità di entusiasmo.

L'animo dell'uomo del Risorgimento era naturalmente enfatico; egli era capace di abbandonarsi alla generosità del suo sentire con una forza e una serietà che per l'uomo del XX secolo è ormai perduta; il linguaggio enfatico era la naturale espressione di tale disposizione d'animo. Gli elementi di tale linguaggio possono urtare il nostro gusto, ma non devono indurci a disprezzarne la matrice. D'altronde anche in Schiller, specialmente nei drammi in prosa, la commossa oratoria non è sempre poesia; anche il linguaggio patetico di Schiller è invecchiato, oggi « noi non sapremmo più amare con le parole di Max e Thekla né odiare con quelle di Franz » scrive la Mazzucchetti (op. cit., p. 14); eppure fu proprio quel linguaggio a colpire e trascinare la generazione contemporanea al Poeta.

Per rettamente giudicare la traduzione del Maffei v'è poi da considerare anche la tradizione aulica del teatro tragico italiano. Paolo Costa¹⁸, un drammaturgo autore di un *Don Carlos* (1826) che ebbe un discreto successo sulle scene italiane della prima metà dell'Ottocento, e che risulta, intenzionalmente e dichiaratamente, dalla combinazione dell'opera schilleriana con il *Filippo* dell'Alfieri, nell'introduzione al suo lavoro, spiegando la necessità in cui si era trovato di ricondurre a forme alferiane il dramma tedesco, scrisse tra l'altro:

L'elocuzione tragica degli Alemanni sarebbe in Italia poco conveniente al verso dignitoso, al quale abbiamo accostumate le orecchie, come quella che non isdegna di abbassarsi talvolta ai ruoli più familiari, e di esprimere concetti assai naturali e proprii degli uomini, ma secondo noi discordanti dall'alta idea delle persone illustri operanti nella tragedia.

Tale tradizione si trasmise dal teatro drammatico al melodramma;

¹⁸ Paolo Costa (1771-1836), uomo politico romagnolo di spiriti liberali, deputato della Cisalpina al Congresso di Lione (1802) fu, letterariamente, allievo del Cesarotti. Prima del *Don Carlos*, che incorse nei fulmini della censura, aveva scritto una *Porzia de' Rossi* (1818) ispirata dal dramma *Stella* di J. W. Goethe.

anche il linguaggio dell'opera romantica è enfatico, ma così com'era venne accettato da tutti, colti e incolti, anzi, prima di tutto dagli incolti.

Quanto all'osservazione del Mazzini (cfr. *Del dramma storico*, vol. I di *Scritti editi ed inediti*, p. 328), in sé e per sé ineccepibile, che bisognerebbe sempre tradurre in prosa, si può controbattere con l'argomento che Schiller adduceva per giustificare il passaggio dall'uso della prosa a quello del verso nella sua produzione: lo schema metrico, il ritmo, rimanendo costante, costituisce l'atmosfera per la creazione poetica, è il segno della durata che permane attraverso il flusso variabile del linguaggio (cfr. la lettera a Goethe del 24 novembre 1797).

Si può osservare, in generale, che la traduzione in prosa è preferita da chi è in grado di leggere l'opera nella lingua originale, mentre colui che non ha questa possibilità è attratto maggiormente da quella in versi, che sembra restituirgli meglio l'aura del componimento per lui inaccessibile. Merito del Maffei è d'aver fatto intuire quest'aura a una generazione, la cui sensibilità e i cui gusti non erano quelli di oggi.

Di proposito, perciò, nel riportare i passi del teatro di Schiller, utili ai fini del presente saggio, ho fatto ricorso alla traduzione maffeiana: essa era quella che il mondo colto dell' '800, e specificatamente, Giuseppe Verdi, aveva davanti agli occhi o sentiva nell'orecchio quando si faceva il nome di Schiller.

* * *

I drammi di Schiller che interessano l'opera verdiana furono tradotti dal Maffei in questa successione: la *Vergine d'Orléans* nel 1830; *Don Carlos* nel 1842; la trilogia del *Wallenstein* nel 1844; i *Masnadieri* nel 1846; *Amore e Cabala* nel 1852.

Per i drammi giovanili di Schiller il Maffei non provò certo il trasporto che sentì Verdi; li tradusse per compiacere l'editore Pirola che desiderava la completezza del ciclo drammatico; lo urtava il fatto di dover tradurre in « vile prosa » testi che non avevano avuto una steura in versi; vagheggiò persino la possibilità di volgere in versi il « Fiesco ».

Dalla documentatissima esposizione di Bianca Cetti Marinoni, *Andrea Maffei traduttore di Schiller*, tenuta a Parma al Convegno di Studi Verdi-Schiller del novembre 1973, i cui atti sono in corso di pubblicazione, si desumono inoltre questi dati: contro le 1430 copie della tiratura della *Vergine di Orléans* del 1830 e le 1500 del *Don Carlos* e del *Wallenstein*, stanno le sole 500 dei *Masnadieri*. La Marinoni fa notare

che si tratta di edizioni costose, lussuose, quali potevano permettersi bibliofili agiati oltre che colti; è un fatto che anche al pubblico ultraselezionato a cui l'opera del Maffei era destinata, l'editore attribuiva, evidentemente con serie motivazioni, i gusti del traduttore.

4. - IL LIBRETTO D'OPERA NELL' '800.

La storia del Risorgimento è stata fatta anche nei teatri d'opera; come già accennato, il melodramma assolse nell' '800 una funzione che oggi sarebbe demandata ai mass-media e ad una propaganda che si servisse di strumenti altamente scientifici: la funzione di saldare i diversi strati della popolazione, in particolare il ceto aristocratico progressista e la borghesia illuminata con il ceto popolare, superando barriere di tradizione e di censo. L'opera dell' '800 fu diversa da quella del '600 e del '700 perché si rivolgeva ad un pubblico diverso, un pubblico che d'altra parte essa contribuiva a plasmare e ad educare. Lo spettacolo d'opera s'integrò nella vita dell'Italia del I e del II Romanticismo diversamente da quel che era avvenuto nel '600 e nel '700. Il melodramma del '600 interessava per il lato spettacolare, come scenografia e decorazione, piuttosto che come musica e poesia (cfr. Remo Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico del '700*, Milano 1952).

Nel '700 la musica è intesa come ornamento e diletto; la concezione edonistica è una conseguenza della funzione, soprattutto ricreativa e di accompagnamento, riservata a quest'arte (cfr. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, Milano 1960).

« Il melodramma del '700 è ancora aulico. Si scrive per la corte: re e cortigiani sono il pubblico a cui quasi esclusivamente ci si indirizza, precipuo, dominante » (cfr. Serafin - Toni, *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del '700 e dell' '800*, Milano 1958).

La musica non è ancora considerata, generalmente, il punto convergente dell'azione drammatica. Questa verità, balenata a Mozart, sarà invece la sostanza della drammaturgia musicale dell' '800. Si verificherà un processo d'identificazione tra il pubblico e i personaggi che agiscono sulla scena del teatro d'opera, i quali acquisteranno una verità diversa. Una parte fondamentale nel mutamento di questa ottica spetta al libretto.

Quella del valore da attribuire al libretto d'opera è una *vexata quaestio* intorno a cui si dovrà lavorare ancora a lungo prima che i risultati delle indagini dei valenti studiosi che se ne occuparono o che se ne occupano giungano alla coscienza, oltre che alla conoscenza del

pubblico cui un fenomeno culturale cosí vasto come quello del melodramma si rivolge. Presumo che sia difficile che si cancellino o si modifichino sostanzialmente nel concetto di chi, pur frequentando i teatri d'opera, non è un addetto ai lavori, le immagini spregiative, divertite e beffarde che si accompagnano a questo genere, il cui torto sembra essere quello di non piegarsi con facilità a classificazioni di tipo alessandrino.

Dopo tanto tuonare contro le suddivisioni in generi, e l'abitudine di giudicare il prodotto artistico secondo la categoria d'appartenenza, pare quasi che nell'opinione comune un fenomeno culturale come quello del libretto d'opera sia destinato a rimanere al di fuori, o al piú ai margini della vita artistica, solo perché negli schemi tradizionali non v'è una casella in cui collocarlo. L'opinione denigratoria non è solo volgare, ma ha anche l'avallo di autorevoli studiosi del melodramma e dei librettisti stessi. Valga per i primi la definizione che A. Galletti dà dei libretti delle opere di Verdi, visti come « carrettacci sgangherati e inzaccherati »¹⁹ e per i secondi le parole di S. Cefanini, autore di una *Maria d'Agamonte* (1856) musicata da Maestrini:

A comporre un melodramma basta rubare onestamente un argomento a qualche romanziera indigeno o transalpino; incastrarvi dei gallici colpi di scena; raggranellare e raffazzonare qualche nebuloso concettino tratto dal museo del romanticismo; e quindi stemperare il tutto in un po' di prosa rimata, come Dio vuole²⁰.

Viene poi spontanea un'altra riflessione: la distinzione tra *f o r m a e c o n t e n u t o* non è piú uno strumento valido di critica dopo Francesco De Sanctis; ma per il libretto, inteso come la *f o r m a* vile che racchiude il nobile metallo delle melodie ottocentesche, essa sembra ostinatamente sussistere, come se fosse possibile separare, ad esempio, nel *Trovatore*, la realizzazione musicale, dalle situazioni, dai personaggi, dai versi predisposti dal librettista e tra l'altro suggeriti perentoriamente dal musicista che aveva bisogno di quelle situazioni, di quelle scene, di quei versi per mettere in essere la sua musica.

Anche il crocianesimo, nella misura in cui generalizza il concetto di *p o e s i a p u r a* da distinguersi dalla *non poesia* che ad essa spesso si accompagna nella forma di struttura impoetica, contribuì e contribuisce

¹⁹ A. Galletti, *Introduzione a "Giuseppe Verdi e l'ascensione dell'arte sua"* di Gino Roncaglia, Napoli 1914.

²⁰ Questa prefazione è riportata in: U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma 1951, opera di compilazione vasta e preziosa per una conoscenza generale della librettistica.

a deprimere l'opinione critica riguardo al libretto. Né lumi maggiori ci vengono dall'impostazione marxista del problema, dato che da essa ricaviamo indicazioni valide per una sociologia dell'opera, ma non per un'indagine sul valore estetico del melodramma.

Non sarà quindi inopportuno prendere in esame alcune regole e convenzioni della tecnica librettistica che differenziano questo genere da quello del dramma parlato, con cui viene solitamente e ingiustamente confrontato²¹. Partiamo da alcune premesse. Il teatro d'opera, sino a tutta l'epoca romantica, è antinaturalista per eccellenza; una volta accettata la convenzione del canto in sostituzione della parola, è chiaro che si permette al giuoco delle illusioni di spingersi molto più in là di quanto non accada con altre forme di teatro. Inoltre, l'opera è rappresentazione, ancor più degli altri tipi di dramma: si realizza in pratica solo nell'esecuzione sulla scena, mentre per il dramma parlato esiste anche la dimensione della lettura²². Si può obiettare che, almeno nei tempi nostri, di un'opera si possano ascoltare le incisioni fonografiche, e comunque il suo fruitore anche nell' '800 ha sempre avuto la possibilità di eseguirselo perlomeno al pianoforte. Ma il punto è proprio questo: un'opera va eseguita, in un modo o nell'altro, e il risultato di un'esecuzione è la visualizzazione. Anche se non si trova in teatro, l'ascoltatore deve essere indotto a ricreare nella sua fantasia lo spazio scenico e a

²¹ Uno studio completo e organico delle strutture dell'opera e della loro evoluzione manca ancora. Il lavoro scientificamente più valido in questo campo è quello di L. K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, Berlino 1968. Spunti interessanti sono offerti da: Luisa Miragoli, *Il melodramma italiano dell' '800*, Roma 1924; Edgar Istel, *Das Libretto*, Berlino 1914; Ralph Müller, *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert, Dissertation*, Zurigo 1966. Più particolarmente, per il libretto verdiano e i suoi rapporti col Romanticismo, cfr. A. Galletti, *I libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Introduzione a G. Roncaglia, *Giuseppe Verdi e l'ascensione dell'arte sua*, Napoli 1914; Cenciarini, *Giuseppe Verdi e il romanticismo musicale*, in « Musica », 30 gennaio 1918; G. Barblan, *L'opera di Giuseppe Verdi e il dramma romantico*, in « Rivista Musicale Italiana », 1941. Interessanti indicazioni si ricavano da una tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica di Milano nel 1953: Claudio Siro-Brigiano, *Interventi di Verdi nell'opera dei suoi librettisti*. Del significato storico-sociologico del libretto verdiano s'è occupato Luigi Baldacci in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974.

²² La *Theaterwissenschaft* non è concorde nello stabilire il rapporto tra le due dimensioni: le posizioni oscillano tra chi vede nella rappresentazione teatrale un accessorio, in fondo inutile, del testo letterario, e chi invece valuta il testo come la partitura che acquista senso solo nella realizzazione scenica. (Per questa problematica, cfr. anche P. Chiarini, *Letteratura e società*, Bari 1959, nota delle pp. 86 e 87).

vedere l'azione. La parola dei drammaturghi è per principio molto piú riassuntiva, completa e definita di quella dei librettisti, aperta invece a tutte le suggestioni.

L'opera deve « presentare » una vicenda, cioè renderla presente con i mezzi che le sono a disposizione e che riguardano l'orecchio e l'occhio. « Le figure e le situazioni dell'opera non cercano la loro legittimazione in una credibilità e verosimiglianza che si spinga oltre la vita del palcoscenico, ma direttamente nella capacità scenico-musicale di impressionare e di convincere »²³. Nell'opera « non v'è alcuna separazione netta fra parola e azione; l'azione sembra piuttosto consumarsi già nell'espressione musicale della voce e dell'orchestra »²⁴. Con la capacità evocativa che è propria della musica assai piú della parola si crea uno spazio in cui passato e futuro, vicinanza e lontananza si confondono e si sovrappongono.

Certo, pure in questa nuova dimensione creata dalla musica, pur avendo coscienza dello spazio maggiore che può essere lasciato all'illusione, il librettista non può rinunciare ad una logica che ricorda quella del teatro parlato, ma che se ne discosta in alcuni punti fondamentali.

In primo luogo, ciò che vien rappresentato dev'essere di piena evidenza: dall'impostazione delle scene e dalla loro successione, dalla comparsa dei personaggi legati a precisi ruoli vocali, lo spettatore deve esser messo in grado di farsi un'idea generale ma precisa degli avvenimenti, dato che la comprensione delle parole del testo non può essere che imperfetta. Introduzioni discorsive, motivazioni troppo sottili, posizioni molto sfumate sono difficilmente sfruttabili dall'opera romantica, che deve concentrarsi sui momenti essenziali dell'azione. Ma quali sono, per il melodramma, i momenti essenziali? Quelli delle « crisi liriche, di cui la musica moltiplica l'impeto e l'irresistibile slancio »²⁵. Vale a dire che mentre il dramma parlato, dovendo essere costituito nell'accezione normale da una catena di elementi predisposti organicamente a suscitare una tensione sempre maggiore e sfocianti in atti che portano ad un significativo scioglimento, si interessa principalmente di ciò che prepara il culmine emotivo, al melodramma interessa questo culmine emotivo. Il dramma cura l'organizzazione logica delle motivazioni di un'azione, l'opera romantica bada agli effetti emozionali dell'azione stessa. Non il

²³ L. K. Gerhartz, op. cit., p. 306.

²⁴ R. Müller, op. cit., p. 8.

²⁵ A. Galletti, *I libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Introduzione a G. Roncaglia, *Verdi e l'ascensione dell'arte sua*, Napoli 1914, p. xv.

perché di una determinata azione, ma l'espressione del sentimento ch'essa produce su chi la compie e su chi la subisce diventa di primaria importanza. Il dramma sollecita il razioicinio, il melodramma il sentimento.

Per fissare e prolungare l'emozione concorrono voci e strumenti, recitazione e scenari, l'organico della compagnia di canto e l'apparato del teatro, di cui nessun grande uomo di teatro ha mai disdegnato di servirsi. Nel libretto romantico l'interesse degli autori — poeta e musicista — alla scenografia è attestato dalla minuzia delle didascalie. Il che non comprova, naturalmente, la maligna affermazione di Bertolt Brecht, secondo il quale nella storia del melodramma si è creato un tipo di valutazione che ha di mira piú l'apparato scenico che non la composizione in sé, per cui si verifica non tanto l'idoneità dell'apparato all'opera, quanto l'idoneità dell'opera all'apparato²⁶.

Ogni genere di arte si avvale di mezzi esteriori, che soltanto i grandi sanno vivificare dall'interno. L'esecuzione di un melodramma richiede piú prestazioni tecnico-artistiche di qualsiasi altro genere drammatico; questa è una constatazione, non può divenire un giudizio di merito, negativo o positivo. D'altra parte, la stessa denominazione di *o p e r a* contiene il riferimento ad un lavoro collettivo.

Ma oltre alle crisi liriche, generalmente espresse attraverso arie e cabalette o anche attraverso i cori, il melodramma ama l'indugio epico sulle scene d'insieme che, fissandosi in un quadro anche scenograficamente ben costruito, assumono qualcosa di statuaria e sollecitano l'ammirazione come scene in sé e per sé. Il librettista e il musicista lavorano per la riuscita e la compiutezza del quadro, mentre il drammaturgo di solito non ama soffermarsi sul quadro di per sé, ma si preoccupa essenzialmente di connetterlo con ciò che vien prima e ciò che vien dopo. Un drammaturgo come Schiller²⁷, o come l'Alfieri, concepisce il proprio lavoro non perdendone mai di vista la totalità, avendo in mente l'ultima scena al momento di comporre la prima e facendo in modo che anche lo spettatore o il lettore intuisca la conclusione sin dalle prime battute. L'Alfieri lavora in linea retta, mentre Schiller sa variare il grado di tensione e dosa in modo piú ricco gli effetti, ma il principio compositivo è identico, ed è veramente antitetico a quello della melodrammaturgia, dove il compito di creare una tinta unitaria e quindi un

²⁶ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Ed. Suhrkamp, p. 14.

²⁷ Cfr. Benno von Wiese, *Bemerkungen über epische und dramatische Strukturen bei Schiller*, in « Jahrbuch der Schillergesellschaft », vol. II, Stoccarda 1958.

organico collegamento di ogni elemento dell'intreccio può essere assolto magnificamente dalla musica.

I concertati che concludono gli atti, i terzetti, i quartetti, i quintetti, i sestetti che raggruppano per alcuni minuti sulla scena i personaggi principali dell'opera, e talora (come nei drammi giocosi) tutti i personaggi al gran completo, rispondono a questa esigenza epica e figurativa.

Anche il fatto che presso i grandi operisti i finali siano spesso la parte piú riuscita, non dipende dalla perfetta e naturale concatenazione dell'ultima con le scene precedenti, ma dalla carica di energia teatrale che si sprigiona sempre dalla soluzione di un nodo drammatico. Non si dà il caso di un dramma parlato condotto fiaccamente che si salvi per la potenza della scena finale, mentre è frequente il caso di un melodramma, il cui ultimo atto si stacchi nettamente dal livello dell'ispirazione precedente.

Al di là delle differenze, una legge essenziale hanno in comune il dramma parlato e il melodramma romantico: quella del contrasto. La situazione drammatica è sempre una situazione di conflitto, interno o esterno, dichiarato o latente.

Inoltre, le regole e le convenzioni interne a un genere non sono mai così esclusive da non poter essere occasionalmente fatte proprie da un altro genere e non è detto che quest'ultimo ne debba scapitare. La rapidità e la decisione del taglio drammatico avvicinano Verdi ad Alfieri ed anche a Schiller. Non sono ignote ai drammi di Schiller, soprattutto agli *Jugenddramen*, le crisi liriche e neppure il gusto dei « concertati », cioè delle scene d'insieme che presentino una grandiosità e una compiutezza epica; vi si aggiunga l'amore per le scene finali arventate, estremamente significative, in alcuni casi stringatissime (ad esempio quella della *Verschwörung*, del *Don Carlos* e della *Maria Stuart*) e risulterà evidente il fascino melodrammatico di questo autore, ad onta delle incongruenze e delle imperfezioni della favola e dell'enfasi del linguaggio.

È giusto ricordare che sui palcoscenici italiani il dramma di Schiller che fu ed è piú spesso rappresentato, nell' '800, come anche ai giorni nostri, è la *Maria Stuart*.

La Mazzucchetti ha magistralmente dimostrato le consonanze tra le ultime scene dell'Atto V, le scene della Regina che si avvia al patibolo perdonando e benedicendo, con l'agonia di Ermengarda, dall'*Adelchi* del Manzoni, osservando che se l'opera che è servita di modello

sia per il congedo della Stuarda, sia per quello dell'eroina manzoniana, è l'*Enrico VIII* di Shakespeare (che presenta il congedo di una regina ripudiata, Caterina d'Aragona) Schiller fece da mediatore tra Shakespeare e il teatro italiano. Ebbene, in campo lirico il congedo della Regina votata a ingiusta morte è stato ripreso nella scena finale dell'*Anna Bolena* di G. Donizetti e della *Beatrice di Tenda* di V. Bellini, oltreché, naturalmente, nella *Maria Stuarda* di Donizetti, direttamente ispirata da Schiller.

* * *

Ridotta all'essenziale, la storia della *vexata quaestio* si presenta in questi termini e con questo sviluppo cronologico:

1) Il libretto viene impietosamente e irrevocabilmente condannato perché è visto attraverso gli schemi del teatro parlato, il genere ad esso piú affine, e da cui, in mancanza di meglio, si prendono a prestito i parametri di giudizio.

2) Si riconosce la validità, ossia il diritto all'esistenza, del libretto in quanto genere a sé stante, con leggi, strumenti e fini propri; se ne coglie l'indiscutibile complementarità con la musica; ma all'atto pratico, quando si passa dal discorso generale all'analisi particolare, riaffiorano tutte le prevenzioni contro il testo letterario sottoposto alla musica, e quasi si chiede scusa di aver cercato di dargli ospitalità nel mondo dell'arte. Si esalta l'organismo musicale in cui si riconosce la vera e unica forma di teatro romantico italiano; si considera il libretto parte integrante di tale organismo, ma lo si vede ancora come un male necessario, come qualcosa che sta troppo al di sotto dell'ispirazione musicale a cui fa da traballante supporto; non si coglie ancora con sicurezza il fatto che esso stesso è lo strumento attraverso il quale l'ispirazione musicale si esprime, forgiato a immagine e somiglianza di quell'ispirazione.

3) Nel II dopoguerra è iniziata l'opera di reintegrazione *pleno iure* nel mondo artistico del libretto, considerato suscitatore di musica (e non suo semplice, benché necessario, supporto) e come tale espressione schematizzata, semplificata, convenzionale, ma estremamente interessante di tutta la sintesi culturale del musicista.

A questo punto la ricerca delle fonti e il confronto con l'opera drammatica da cui il testo prende le mosse e, in genere, il titolo, non è piú una curiosità intellettuale fine a se stessa, ma un elemento di im-

portanza indiscutibile per una comprensione piú profonda e completa della partitura musicale²⁸.

Fatta questa constatazione, si deve necessariamente passare all'indagine caso per caso; perché in una produzione che per il solo sec. XIX abbraccia 10.000 libretti (l'approssimazione è per difetto) v'è materiale a sufficienza per sostenere le tesi piú disparate.

Per Verdi il discorso è relativamente semplice: tutte le sue 28 opere (26 piú *Jerusalem* e *Aroldo*, rifacimenti dei *Lombardi alla I Crociata* e di *Stiffelio*) hanno testi talvolta belli, piú spesso dignitosi sotto il profilo letterario, e comunque interessantissimi sotto quello melodrammatico, che è poi quello che importa. Solo i primi due libretti²⁹ furono accettati passivamente dal Maestro; a partire dal *Nabucco* la collaborazione coi librettisti è molto stretta e anche dispotica, e gli epistolari (contenenti anche le lamentele dei librettisti) ne sono una fedele testimonianza; ma anche quando la documentazione manca o è molto carente come per la *Giovanna d'Arco* e per i *Masnaderi*, possiamo esser sicuri che il Solera e il Maffei abbiano lavorato interpretando o intuendo le direttive e le esigenze di Verdi. È un fatto ch'egli, come del resto altri tra i maggiori operisti dell' '800, ebbe rapporti di amicizia piuttosto stretti con tutti gli autori dei testi delle sue opere (escluse le prime due, come già accennato); a partire dal *Nabucco* non scrisse un'opera del cui libretto non fosse convinto: o che il librettista cogliesse nel segno prevenendo i desideri del musicista, avendo assimilato la sua poetica, o che egli gliela dovesse suggerire e magari imporre, il libretto verdiano risulta perfettamente funzionale alla musica cui diede occasione nelle varie fasi dell'evoluzione artistica del compositore: esso è inconcepibile senza quella musica, ma è vero anche il viceversa: il libretto del *Macbeth* è diverso da quello dell'*Otello*, non perché il tanto bistrattato (e per contro tanto

²⁸ Franca Cella nel saggio: *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*, in « Contributi dell'Istituto di filologia moderna », Serie Storia del Teatro, vol. I, Milano 1968, indica come dal confronto tra il libretto e la sua fonte si possa « recuperare il modo di lettura e di trasfigurazione artistica del musicista » aggiungendo che « l'apporto di questa indagine si affianca al lavoro d'interprete sulla partitura: la comune ricerca di una chiave di lettura porta lo studioso a scoprire nei confronti letterari e nelle analogie culturali ciò che le linee interne del discorso musicale sono in grado di confermare al direttore d'orchestra » (p. 222). Si può completare l'osservazione ricordando come il modo di lettura e di trasfigurazione artistica serva a darci lumi anche sull'autore « trasfigurato ».

²⁹ *Oberto Conte di San Bonifacio* di A. Piazza, 1839, riveduto e corretto dal ventiduenne Temistocle Solera il cui nome però non comparve sull'intestazione del libretto; *Un giorno di regno* di Felice Romani, 1840.

stimato dal Maestro) Francesco Maria Piave avesse una statura letteraria inferiore a quella di Arrigo Boito, ma perché il Verdi del 1847, l'anno del *Macbeth*, non era il Verdi del 1887, l'anno dell'*Otello*. È del tutto ozioso domandarsi cosa avrebbe composto il Maestro nel 1847 se avesse avuto un collaboratore del calibro di Arrigo Boito: avrebbe composto il *Macbeth* che noi possediamo, secondo un libretto del tutto simile a quello del Piave³⁰; avrebbe semplicemente dovuto lottare di più per imporre le sue direttive ad una personalità assai meno docile di quella del Piave.

È inimmaginabile un *Otello* con i versi del *Macbeth*, ma lo è altrettanto la musica del *Macbeth* con un libretto di Arrigo Boito.

Nell'ambito dei melodrammi tratti da Schiller, è evidente la differenza tra la relativa sommarietà e rapidità dei primi tre libretti (*Giovanna d'Arco*, *Masnadieri* e *Luisa Miller*) e il gusto dell'indugio in particolari atmosfere e stati d'animo proprio del *Don Carlos*; questa differenza non è rilevabile in Schiller, il quale non ha per abitudine la concisione alferiana; le ragioni di tale differenza sono da ricercare nell'evoluzione dell'arte di Verdi, che nel 1849 (l'anno di *Luisa Miller*) aveva la capacità di scorciare potentemente caratteri e situazioni, ma non sapeva ancora scendere miracolosamente a scandagliare le profondità dell'animo umano come nel 1867, l'anno della I edizione del *Don Carlos*.

Il *Don Carlos* verdiano, nell'originale francese, ha una versificazione più accurata che non i primi 3 libretti; ma questo è conseguenza diretta del rinnovato modo in cui il musicista concepisce il canto, una linea di declamato drammatico in cui ogni accento, ogni sillaba ha la sua importanza.

Concludendo: Verdi ideava e sceneggiava i suoi libretti, reinventando, o facendone reinventare la favola in funzione della sua musica.

Anche quando lo spunto gli veniva proposto da altri (è il caso di tutti e quattro i libretti schilleriani, mentre per la rielaborazione del *Wallensteins Lager* nelle scene finali del III atto della *Forza del Destino* risulta che fu il musicista stesso a prendere l'iniziativa) dal momento

³⁰ I carteggi, i copialettere e il capitolo dedicato al *Macbeth* in: Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, Berlino 1968, dimostrano del resto che l'ideazione, la sceneggiatura, e in parte persino la verseggiatura di quest'opera sono di Verdi stesso. Non è più il caso quindi di compiangere il musicista per la sorte che non gli mise a fianco dei geni per la compilazione dei libretti.

ch'egli lo accettava, lo faceva suo³¹. Non v'è nulla di casuale in Verdi, in un uomo che affermava: « Io non ho sempre raggiunto quello che mi ero prefisso, ma ho sempre saputo quello che volevo »; tanto meno può esserlo il fatto di aver messo in musica circa la metà del teatro schilleriano³².

La venerazione di Verdi per Shakespeare è attestata da parecchie esplicite dichiarazioni; su Schiller non risulta ch'egli si sia mai espresso, tranne che per criticare l'idealismo di certi personaggi del drammaturgo tedesco, al tempo della composizione del *Don Carlos*³³. Verdi, uomo di teatro, pratico e realista, non ha mai scritto opere teoriche né s'è mai

³¹ Nel 1848, dopo aver composto i *Masnadiери* e prima del *Corsaro*, Verdi scriveva al Piave: « È proprio impossibile ch'io faccia della buona musica s'io non ho capito bene il dramma e di cui non sia persuaso ».

A dimostrare inoltre l'imperiosità di Verdi bastino queste righe di una lunga lettera ch'egli scrisse al Du Locle, il librettista del *Don Carlos* andato in scena a Parigi due anni prima: « ... Conviene inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio, che le masse, che pur hanno molta capacità, avessero altrettanto buon volere; che infine tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia. Ciò vi parrà un po' tirannico; (...) ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno » (8 dicembre 1869) (A. Luzio, *Carteggi Verdiani*, IV, Roma 1947, p. 170).

Qui si parla di esecuzione, non di stesura di un libretto, ma espressioni così lapidarie scolpiscono al vivo l'uomo Verdi e ci danno un'idea di come egli concepisse globalmente e unitariamente il proprio lavoro.

³² Oltre ai cinque accolti e realizzati, Verdi si vide proporre altri due soggetti schilleriani. Nel 1849 il Cammarano, autore dei testi di *Alzira* (1844), *La battaglia di Legnano* (1849), *Luisa Miller* (1849) e *Trovatore* (1852) si disse pronto a trarre un libretto dalla *Congiura del Fiesco*. Nel 1860 il Maffei, già autore del libretto dei *Masnadiери* (1848) fece presente al musicista i vantaggi melodrammatici del *Demetrius*.

I due progetti non ebbero seguito, anche se erroneamente si è creduto che il *Simon Boccanegra* composto da Verdi nel 1857 su libretto del Piave, e riproposto in una seconda edizione al cui testo mise mano Arrigo Boito, nel 1881, benché tratto da un dramma di García Gutierrez del 1843, avesse dei punti di contatto con la *Verschwörung*. Tali punti di contatto sono ridicibili esclusivamente all'ambientazione (Genova) e al nome di Fiesco.

Si può rilevare che gli unici drammi di Schiller che non entrarono mai, neppure per un istante, nella visuale di Verdi sono la *Maria Stuart* e il *Wilhelm Tell*.

A conferma di una certa affinità di gusti tra Schiller e Verdi non è inutile ricordare che il Maestro musicò gli stessi drammi di Shakespeare (*Macbeth* e *Otello*) di cui il poeta aveva curato l'allestimento per il teatro di Weimar. Inoltre la traduzione del *Macbeth* su cui lavorò il Piave era del Maffei, che aveva trasposto in italiano la versione tedesca di Schiller.

³³ La notizia è riportata da Italo Pizzi in *Ricordi verdiani inediti*, Torino 1901.

impegnato in modo continuato ed organico nel campo della critica. Ricaviamo il suo pensiero attraverso alcune sue illuminanti ma frammentarie osservazioni, conservateci nelle sue lettere o negli scritti delle persone che gli furono vicine, e soprattutto attraverso la sua opera. Alieno dal discorrere in astratto su cosa avrebbe fatto o cosa aveva fatto, nella composizione inverteva tutto se stesso.

Ora, cinque dei suoi ventisei melodrammi attestano inequivocabilmente come nella cultura di Verdi la presenza di Schiller fosse un dato fondamentale ed ineliminabile. Lo lesse nella traduzione di Andrea Maffei e lo interpretò in chiave di romanticismo italiano, come del resto i suoi conterranei e contemporanei; è probabile che ne conoscesse solo i drammi, e non l'opera speculativa e storiografica che comunque non lasciò traccia nelle sue creazioni.

5. - IL RAPPORTO SCHILLER-VERDI.

Due elementi, tra loro strettamente collegati, valsero a Schiller l'attribuzione di Romantico e gli guadagnarono l'ammirazione anche entusiastica dell'élite intellettuale del Risorgimento, favorendo la volgarizzazione delle sue tragedie attraverso il melodramma: il suo mondo etico e il suo pathos.

Il Romanticismo italiano nasce da un'esigenza di moralità e di verità prima ancora che da una speculazione filosofica o dalle suggestioni della « audace scuola boreale ». S'innesta direttamente sul pensiero illuministico lombardo, permeato di concretezza e di buon senso. Auspica e crea una letteratura capace di rivolgersi ad un pubblico di non iniziati, intrisa di ragioni morali, civili e patriottiche, vibrante di attualità attraverso una serie di rievocazioni storiche allusive; le profondità (e nebulosità) metafisiche, l'irrazionalismo, il gusto del bizzarro fine a se stesso, il vago e l'indeterminato come valori estetici assoluti le rimasero estranei. Il nome del Manzoni, l'autore che coi suoi scritti meglio realizzò l'aspirazione romantica ad una lingua e letteratura popolare, è emblematico per quelle caratteristiche che rendono il Romanticismo italiano più vicino ai presupposti dell'*Aufklärung* che non alle teorie di Herder, Wackenroder, Novalis, Schleiermacher, Schelling e F. Schlegel. I romantici italiani vogliono una letteratura conforme a ragione e a religione e su questa strada incontrano presto Schiller, legato alla cultura settecentesca preromantica assai più che non al Romanticismo tedesco, i cui esponenti non gli furono avari di critiche.

(L'unico romantico della I scuola che gli professò un'ammirazione illimitata fu Novalis; con gli altri i rapporti, anche dal punto di vista umano, furono piuttosto tesi).

La forma grandiosa e semplice con cui si esprimevano nelle parabole drammatiche i principi etici di questo autore, che i parenti avevano destinato alla carriera ecclesiastica (all'ufficio di Pastor) per la sua predisposizione all'eloquenza da pulpito, che veniva dalla Svevia, terra di grandi mistici, e nella cui opera confluiva anche la tradizione del severo e moralmente rigoroso teatro barocco di Gryphius, conquistò gli intelletti e accese le fantasie. Sì, perché le tragedie di Schiller sono in fondo parabole religiose espresse in forma drammatica; sono la rappresentazione di un'idea etica, che trionfa pur nel moltiplicarsi di lutti e rovine, inevitabili, data l'inadeguatezza della realtà ad accogliere l'ideale. Questo colsero gli Italiani contemporanei a Verdi nell'opera schilleriana. Che poi la religiosità di Schiller non fosse quella cristiana, né tantomeno coincidesse con quella cattolica, non costituì un problema per la sua accettazione. Piacque la salda impostazione morale, l'architettura delle sue tragedie, il tono da giudice istruttore delle coscienze e coerentemente il carattere di giudizio finale delle soluzioni dei nodi drammatici. L'autore si sostituiva a Dio e giudicava la realtà umana in nome dell'idea; i suoi personaggi, vittime o colpevoli, andavano incontro al loro destino consapevoli, e accettandolo redimevano la loro umanità; anche se il tema della salvezza eterna, capitale nella letteratura barocca, resta fuori della veduta di Schiller, il suo dramma continua per numerose caratteristiche quello umanistico, incentrato sulle idee piuttosto che sulla realtà. Gli uomini del Risorgimento, che non vivevano certo la crisi di valori e di fedi sperimentata da altre generazioni, ammirarono in Schiller drammaturgo la saldezza e l'intransigenza dei principi ideali, che il groviglio delle passioni non faceva che mettere in rilievo. Colpì anche, persino attraverso le traduzioni, il suo modo di scandire il dramma secondo la progressione dell'idea morale, che in concreto si fissava in massime chiare e inequivocabili, racchiuse nel giro di un verso, secondo l'eredità barocca.

* * *

Il *pathos* ha un posto fondamentale nell'arte e nel pensiero critico-filosofico di Schiller. La teorizzazione del *pathos* la troviamo in saggi come *Über die tragische Kunst* (1792) e *Über das Pathetische* (1793), scritte nel periodo di stasi drammaturgica che va dal *Don Carlos* (1787)

al *Wallensteins Lager* (1798) riempito dagli studi di storia e di filosofia (soprattutto dall'approfondimento del pensiero di Kant); ma la teoria è l'elaborazione critica di principi già operanti nelle prime quattro composizioni drammatiche.

Nel *pathos*, secondo Schiller, si manifesta la dignità di una figura: esso è l'espressione di una tensione interna, di uno stato di disagio e di manchevolezza, che è il frutto del tentativo di portare la parte sensibile dell'uomo (*Sinnlichkeit*) ad un accordo con la parte morale.

L'arte tragica deve darci il senso di questo disagio, perché la sua prima legge è la rappresentazione della natura sofferente (*die leidende Natur*); la seconda legge è la rappresentazione della resistenza morale alla sofferenza; un'azione nobile non può aversi senza che venga indicata la forza di resistenza soprasensibile.

Solo in una azione così configurata è espressa la situazione di *pathos*, e l'autore consiglia i colleghi drammaturghi di accentuare il contrasto tra la forza della natura morale e la debolezza della natura sensibile.

Il tragico e il sublime devono ridursi in termini di *pathos*:

Man gelangt... zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muss sich erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen und an seine Seelenstärke glauben³⁴.

Anche gli indugi lirici hanno il compito di renderci con maggiore evidenza la sofferenza d'un personaggio e l'eroismo schilleriano non è mai assoluto, ma come oppresso da tutta l'ambiguità che è la regola della vita.

Il *pathos* si concentra nel comportamento dell'eroe, che stringe ancor più il nodo fatale o che sorprendentemente lo tronca. Coerentemente, è una necessità artistica che Schiller, già nell'ideare la situazione, abbia di mira un costante crescendo verso soluzioni estreme, stupefacenti, crudeli³⁵.

Il linguaggio ha il compito di comunicare il *pathos*. La lingua di Schiller, specie negli *Jugenddramen*, vive d'una tensione interna che rimanda sempre a qualcosa che è al di là di essa. Non è una lingua naturale, verista: è la lingua di chi avverte la corda del sentimento tendersi al massimo.

³⁴ Schiller, *Nat. Ausgabe*, XX, p. 196.

³⁵ Cfr. il già citato saggio di Benno von Wiese nello « *Jahrbuch der Schillergesellschaft* », II, Stoccarda 1958, p. 62 e ss.

L'autore padroneggia molto bene il suo strumento, e sa dare ad esso un'intonazione imperiosa, nota lo Staiger³⁶, attraverso la sottolineatura di parole o intere espressioni da cui si ripromette un determinato effetto; sottolineatura ottenuta con la collocazione enfatica nel contesto sintattico, con l'arditezza degli accostamenti nella creazione di nuove parole composte, eventualmente con il ricorso alla rima (è il caso della *Jungfrau von Orleans*).

Si può ben parlare perciò della presenza di « parole sceniche » in Schiller, usando la magnifica espressione coniata da Verdi e che indica « la parola capace di scolpire esattamente una situazione drammatica » (cfr. G. Barblan, *Verdi e il Romanticismo musicale*). È noto che il musicista richiedeva con insistenza la « parola scenica » ai suoi librettisti perché la carica espressiva in essa contenuta si trasformava facilmente in musica.

In Schiller il nucleo drammatico di una situazione è spesso condensato in una parola o comunque in una breve espressione, capace di scuotere con l'effetto di una rivelazione il più tetragono degli spettatori e di chiarirgli il significato di un evento con la rapidità e l'intensità di un lampo.

Questo linguaggio patetico crea oggi non poche difficoltà alla recitazione delle opere di Schiller, perché l'attore la prima volta che prova il testo si lascia trasportare istintivamente dal suono in un mondo vago e indistinto di sentimento.

Eppure fu proprio quell'apertura alle infinite possibilità del linguaggio che propiziò a Schiller il pubblico dei contemporanei; Schiller colse il tono giusto, diede una concreta veste linguistica a un mondo di sentimenti in fermento, in rivolta, a un mondo di aspettative, di fede in un nuovo ordine ormai prossimo a realizzarsi³⁷.

V'è qualcosa di orgiastico, di irrazionale nella lingua di Schiller; e ciò l'accosta alla musica ben più dei drammi francesi del '700, a proposito dei quali Schiller stesso ebbe a dire, ch'era difficile per lo spettatore credere che un eroe di quel teatro soffrisse, perché quell'eroe si diffondeva a parlare delle proprie condizioni di spirito come la più tranquilla delle persone, preoccupato solo dell'effetto che esercitava sugli altri, senza permettere alla natura in se stessa di manifestarsi liberamente (*Über das Pathetische*, Nat. Ausgabe, Vol. XX, p. 197).

³⁶ Emil Staiger, *Schiller*, Zurigo 1960.

³⁷ Cfr. Gustav Rudolf Sellner, *Schiller und die heutige Bühne*, in *Schiller - Reden im Gedenkjahr*, Stoccarda 1955.

Nella lingua di Schiller il sentimento non si manifesta « senza limiti di sillabe »³⁸ perché ciò è consentito solo alla musica, ma in molti passi sembra proprio tendere a questo assoluto. Inoltre il pathos schilleriano, se può apparire di dubbio gusto in alcuni passi, e sorpassato in altri, è un elemento essenziale della sua antiletterarietà e quindi della sua teatralità.

I critici più moderni, Benno von Wiese ed Emil Staiger³⁹ riconoscono che, ad onta di certe posizioni teoriche e anche di sue esplicite affermazioni, Schiller fu essenzialmente un uomo di teatro, che non scelse i suoi argomenti in vista di un'idea, ma che si interessò prima di tutto della potenziale energia scenica delle sue trame⁴⁰. In un secondo momento le illustrò alla luce del suo pensiero, ma sostanzialmente « non fu il palcoscenico che servì alle sue idee; furono le sue idee a mettersi al servizio del palcoscenico ». Il fatto che il drammaturgo stesso non ne fosse cosciente⁴¹, ha un'importanza molto relativa. Curava la messa in scena dei propri e degli altrui lavori, aveva l'orecchio al linguaggio che poteva fare effetto dal palcoscenico, e l'occhio alla recitazione degli attori, alla scenografia e ai costumi. È questo un tratto, sia detto per inciso, che l'avvicina notevolmente a Verdi il quale per tutta la vita dichiarò di essere un uomo di teatro.

La riprova di ciò è nella semplice considerazione che i drammi schilleriani, anche quelli della Klassik, a parte qualche inevitabile difficoltà di esecuzione, seguitano ad essere rappresentati e sembrano ancora oggi lontani dal condividere il destino di tanti *Lesedramen* dal testo impeccabile.

Nell'opera di semplificazione, volgarizzazione, adattamento dei librettisti, il mondo morale dello Schiller apparve, benché più vasto, molto affine a quello dell'Alfieri. Ma l'Alfieri è un nume tutelare del

³⁸ La locuzione, riferita alla musica, è di S. Agostino, dal *De Musica*, ed è riportata nel saggio di Augusto Hermet, *Verdi e la cultura germanica*, in « Atti dell'Accademia Musicale Chigiana », XVII, Siena 1951, p. 13.

³⁹ Cfr. anche: Paolo Chiarini, *Problemi e questioni di metodo nella più recente letteratura critica su Schiller*, in « Società », XIV (2 marzo 1958).

⁴⁰ Cfr. Emil Staiger, op. cit., p. 405.

⁴¹ Schiller scrisse a Heribert von Dalberg, in occasione d'una rappresentazione di *Kabale und Liebe*: « Niemals werde ich mich in den Fall setzen, den Werth meiner Arbeit von diesem (vom Theater) abhängig zu machen ».

Per contro, innumerevoli altre lettere, nonché le testimonianze di contemporanei, e Goethe è fra questi, ci dimostrano la cura con cui Schiller si occupava dei particolari più teatrali per la messa in scena dei suoi lavori.

Risorgimento, l'ispiratore della letteratura operistica della prima metà del secolo XIX, che da lui impara « una tipizzazione nuova e ferreamente costruita su contrasti morali, su personaggi d'eroica o di tirannica grandezza » come scrive l'attento studioso di questo rapporto, Lorenzo Arruga⁴².

Quel tanto di alfieriano che può avvertirsi in Schiller — l'idealismo, la tensione verso l'assoluto, la veemenza esasperata dei sentimenti, almeno negli *Jugenddramen*, la tendenza a universalizzare, condensandolo in forma epigrammatica, il nocciolo di una situazione — fu un titolo di merito per il drammaturgo tedesco presso pubblico e musicisti del Risorgimento. Anima alfieriana può dirsi quella di Verdi, che chiamò alfierianamente Virginia e Icilio i due figlioletti prematuramente scomparsi, ma che non scelse mai le trame delle sue opere tra quelle offerte dalle tragedie del poeta astigiano. Troppo lineari forse, quelle trame, e di un solo tipo, benché enormemente affascinante, il contrasto a cui si riducevano: quello tra libertà e tirannia. L'affresco schilleriano offriva ben altre suggestioni. Il dramma di Schiller è singolarmente composito; al suo apparire fu salutato come shakespeariano in Germania, e nelle scritture dei romantici italiani i nomi di Shakespeare e di Schiller sono quasi sempre abbinati. Per quanto errato possa essere l'accostamento, esso era una realtà per Verdi e la cultura a lui contemporanea ed è necessario prenderne atto per comprendere l'incidenza di Schiller nel teatro d'opera italiano.

Dopo la comparsa della traduzione francese del *Corso di Letteratura Drammatica* di A. W. Schlegel (1814), si diffonde anche in Italia, benché in proporzioni assai ridotte rispetto ai paesi di lingua tedesca, il fenomeno della *Shakespeareomania*⁴³.

Shakespeare fu uno dei miti del Romanticismo europeo, uno dei più incontestabili e duraturi; non è il caso di parlare, in questa sede, dell'immagine romantica di Shakespeare, ma è opportuno ricordare che per più generazioni ciò che era shakespeariano era bello e ciò che era bello era shakespeariano. Rientra in questo clima anche l'ardente ammirazione di Verdi che chiamava il tragico inglese « il papà », perché

⁴² Lorenzo Arruga, *Incontri tra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in « Contributi dell'Istituto di filologia moderna », Serie Storia del Teatro, vol. I, Milano 1968.

⁴³ Il termine si trova in capo ad un'opera di scarso valore critico ma fortemente polemica nei confronti di Shakespeare scritta da Roderich Benedix: *Die Shakespeareomanie. Zur Abwehr*, Stoccarda 1873.

maestro dell'arte di « inventare la verità » ch'egli poneva a paradigma della propria opera. Ora, il parallelo, tante volte stabilito, tra Shakespeare e Schiller non è certo il modo migliore per capire l'uno e l'altro drammaturgo; resta che qualcosa di shakespeariano si può davvero cogliere in Schiller, specialmente nel realismo di alcune sezioni dei drammi giovanili in prosa, e, elemento importante soprattutto agli effetti della trasposizione melodrammatica, nella varietà dei casi e dei costumi, nella libertà e familiarità con cui vengono accostati grandi personaggi storici, nella ricchezza di particolari che non compromette mai la nitidezza del disegno generale della tela. Sono analogie piuttosto generiche ed esteriori, ma fissarono il binomio Shakespeare-Schiller nella coscienza risorgimentale, consacrando l'accettazione definitiva del poeta tedesco.

Nella drammaturgia di Schiller ha poi amplissima parte un elemento che nel teatro umanista di idee da cui discende più direttamente e nel teatro shakespeariano, dei cui influssi risente, è posto in assai minore evidenza: l'intrigo. Ciò imparenta Schiller con il teatro francese del '700 e viene generalmente messo sul conto dei suoi errori.

La critica è orientata nel senso in cui Lessing scriveva: « Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn, Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie » (*Hamburgische Dramaturgie*, 82. Stück). Ora non si può negare che, specialmente nei primi quattro drammi, il meccanismo dell'azione sia piuttosto scoperto, gli interventi per metterla in moto e imprimerle una svolta siano alquanto esteriori, e portino talvolta ad incongruenze a cui, come mi sforzerò di chiarire nella seconda parte del presente lavoro, gli stessi librettisti hanno cercato in parte di ovviare con risultati abbastanza buoni. Eppure, dal punto di vista tecnico-strutturale, il dramma d'intrigo trovò la strada del melodramma romantico prima e meglio del dramma ideologico di tipo umanistico o alfieriano e della tragedia di carattere di tipo shakespeariano.

Il fatto è che, se il libretto della prima metà dell' '800 è alfieriano negli spiriti e nei fini, conserva però ancora l'impalcatura settecentesca, cioè metastasiana: la presentazione dei personaggi, la loro entrata e uscita di scena, la stessa suddivisione delle scene in numeri, cioè in arie, recitativi, cori, duetti, terzetti, concertati è retaggio dell'epoca precedente.

Ma per l'opera a numeri i colpi di scena sono indispensabili: il suo congegno pare fatto apposta per rendere evidente il meccanismo dell'azione, cioè proprio quello che Lessing avrebbe voluto che fosse tenuto nascosto il più possibile.

Le quattro tragedie di Schiller musicate da Verdi si prestano in modo eccellente a questo gioco. Il melodramma romantico ricerca occasioni che facciano divampare le passioni; se esse nascono da una tensione etica appagano lo spettatore meglio che se germinassero su un altro terreno, ma perché si abbia l'impennata, la fiammata, occorre qualche alimento esterno, un gioco di circostanze ben congegnato. Lo spettatore dell'opera non bada tanto alla rozzezza o alla perfezione del congegno, perché gli interessa solo il risultato emotivo che si trasfonde nella musica. Le motivazioni di un'azione sono molto meno importanti, per l'opera, della reazione passionale a cui l'azione stessa dà luogo.

Ora si prendano in considerazione i *Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos*: è chiaro, e spero di riuscire a dimostrarlo nelle successive analisi, che in un primo momento sono balenati davanti a Schiller certi caratteri, certe passioni, certe reazioni; in un secondo momento egli ha predisposto una dinamica di avvenimenti atta a giustificare quei comportamenti.

Nell'ordire la trama è incorso in ingenuità e incongruenze; ma ha raggiunto ugualmente l'effetto che si prefiggeva. Cosa importa a noi che l'inganno di cui è vittima il suo primo eroe, Karl Moor, sia stato grossolanamente ordito? A Schiller interessava la violenta esplosione anarchica cui dà luogo quell'inganno: essa aveva preso forma in lui, prima che le avesse escogitato un'occasione per manifestarsi.

Ma questo modo di procedere è tipico del melodramma: non una concatenazione impeccabile degli avvenimenti, ma l'effetto che essi hanno sull'animo dei personaggi, le passioni da essi suscitate sono il punto costante di riferimento.

Concludendo, la presenza di Schiller nel melodramma verdiano è dovuta sia a motivi intrinseci alla sua opera, sia a una serie di circostanze contingenti.

La temperie spirituale del mondo risorgimentale si presentava adatta ad accogliere il pathos morale di Schiller; era un mondo in fermento che anelava alla definizione dei propri principî, e Schiller sembrava offrire questa definizione, chiara, suggestiva, assoluta e drammaticamente viva; gli accostamenti all'Alfieri da una parte e allo Shakespeare dall'altra, anche se piuttosto esteriori e frutto in parte (ma non del tutto) di fraintendimenti, giovarono enormemente alla sua fama; la qualità della sua ispirazione e certe peculiarità della sua tecnica teatrale resero relativamente facile la trasposizione dei suoi drammi nella forma melodrammatica.

L'analisi delle cinque composizioni di Verdi sulla base del rapporto con i testi di Schiller vorrebbe portare un modesto contributo alla comprensione dell'uno e dell'altro autore, partendo da un'angolazione a cui non si fa solitamente ricorso. Più precisamente, se il raffronto Schiller-Verdi è stato già fatto⁴⁴ per lumeggiare l'opera del compositore italiano, per studiare Verdi più che per studiare Schiller, non risulta che l'elemento melodrammatico in Schiller sia stato oggetto di particolari indagini; quando è stato rilevato, è stato considerato senz'altro una pecca, un errore del drammaturgo tedesco⁴⁵.

⁴⁴ Cfr.: E. Bienenfeld, *Verdi and Schiller*, in «The Musical Quarterly», New York 1931; I. Häusler, *Die Dramen Schillers als Grundlagen für Opernlibretti. Dissertation*, Vienna 1956; A. C. Keys, *Schiller und Italian Opera*, in «Music and Letters», Londra 1960; János Liebner, *L'influence de Schiller sur Verdi*, in «Schweizerische Musikzeitung», 1961; L. K. Gerhartz, *Verdi und Schiller*, in «Verdi. Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», vol. II, n. 6, Parma 1966; L. K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen G. Verdi mit dem literarischen Drama*, Berlino 1968; la sezione Schiller-Verdi degli «Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani», Parma 1971, pp. 156-240, dove il problema è studiato prevalentemente in rapporto al *Don Carlos*, cui quel Congresso tenutosi a Verona dal 30 luglio al 5 agosto 1969 era dedicato. Il raffronto Schiller-Verdi è stato anche il tema di un Convegno di Studi svoltosi a Parma presso l'Istituto di Studi Verdiani dal 3 al 5 novembre 1973, i cui Atti sono in corso di pubblicazione. Il Convegno ha impostato un dibattito per cui i tempi sono evidentemente maturi, anche se nella maggioranza degli interventi si è notata la tendenza a trattare ancora separatamente i due autori.

⁴⁵ Se, nell'accezione comune, la qualifica di melodrammatico è negativa, persino quando viene rivolta alla produzione del teatro d'opera, il che è una vera assurdità, a maggior ragione lo è quando è riferita a un dramma parlato. Riaffiora in essa tutta la tradizione di denigrazione della librettistica a cui si è fatto precedentemente cenno, ma anche un equivoco sorto dall'artificiosa distinzione tra drammatico e teatrale che nessun serio autore di teatro accetta nella pratica: ciò che viene rappresentato deve piacere agli spettatori, e il pubblico dell'800, del teatro d'opera come di quello di prosa, era abbastanza composito e in gran parte costituito da non specialisti, perché gli autori non dovessero tentare di accaparrarsene il consenso con tutti i mezzi che non sentivano incompatibili con la propria ispirazione. Il discorso è inutile per Verdi che dichiarava di occupare gran parte del suo tempo assistendo a spettacoli d'opera per cercare di capire che cosa suscitasse di più il tedio o il gradimento del pubblico; ma anche Schiller ebbe a dire una volta che avrebbe sacrificato tutto ciò che sapeva sull'estetica elementare «für einen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks» (lettera del 27 gennaio 1798 a Goethe). Non si comprende proprio perché ciò che appartiene al teatro non dovrebbe essere teatrale; né si comprende come in una tragedia la parte teatrale (cioè la presa che essa ha sul pubblico) possa essere distinta dalla parte drammatica (cioè dagli elementi di poesia pura che esercitano una più elevata, e non specificata, forma di suggestione). Ricadiamo nella distinzione crociana di poesia e non poesia, fatale ai librettisti e, non a caso, anche a Schiller: si conosce infatti il severo giudizio che il Croce espresse sul letterato svevo cui negò in pra-

Dal confronto con i libretti verdiani può invece emergere come la componente operistica indubbiamente presente nelle tragedie schilleriane, anche al di fuori delle rielaborazioni cui il poeta le sottoponeva per la presentazione in palcoscenico⁴⁶, sia un fattore decisivo per la resa drammatica e l'efficacia scenica di quelle stesse tragedie, quindi, in una parola, per la piena realizzazione dell'opera schilleriana nell'ambito di quella dimensione teatrale cui era destinata.

tica la qualità di drammaturgo. Il fatto è che ogni composizione, quando è giudicata con schemi che non le sono propri, si rivela difettosissima, e sorge il problema di giustificare il divario tra il piacere ch'essa suscita e che è la garanzia della sua riuscita, e la critica pesantemente negativa fatta nei suoi riguardi. Anche questa singolare sorte accomuna il melodramma romantico, e in particolare verdiano, alle opere drammatiche di Schiller. Ma la distinzione tra drammatico e teatrale, cioè, in definitiva, tra *drammatico* e *melodrammatico* coinvolge anche Shakespeare; l'epoca romantica legge in lui il primato dei personaggi sulla struttura, perché « vuole » che una tragedia non sia altro che la storia di un sentimento e di una passione. (Cfr. Benvenuto Cuminetti, *Dibattiti romantici sulle strutture drammaturgiche*, in « Contributi dell'Istituto di Filologia moderna », Serie Storia del Teatro, vol. I, Milano 1968). Rimane però difficile spiegare il fatto che anche Shakespeare riprendendo dai suoi predecessori una quantità di materiali, mantenendo le scene che trovava buone, cioè d'effetto, eliminando o rifacendo per intero quelle malriuscite, mescoli intuizioni geniali a molti tratti convenzionali, che l'autore spesso ricopia dalle fonti o sceglie come la soluzione più semplice e più comoda, ma che sono in contrasto con l'immagine di maestro della psicologia che si è costantemente voluto vedere in lui. Come superare questa difficoltà? Chiamando in causa un'ennesima volta il melodramma! Così Gustav Rümelin, negli *Shakespeare-Studien eines Realisten*, Stoccarda 1866, scrive che il drammaturgo inglese « compose una bella musica su libretti sgangherati ». Certe immagini sono proprio dure a cancellarsi!

⁴⁶ Giova osservare che il Maffei non tradusse le *Bühnenbearbeitungen* e che quindi Verdi ebbe presenti solo i testi dei drammi dell'edizione che Schiller curò per la stampa.

GIOVANNA D'ARCO

1. - CONSONANZA DELLA « JUNGFRAU VON ORLEANS » CON IL CLIMA DEL MELODRAMMA ROMANTICO.

Temistocle Solera (1815-1878), buon conoscitore della lingua tedesca per esser stato educato nel Collegio Imperiale di Maria Teresa in Vienna, poteva conoscere la *Jungfrau von Orleans* anche nel testo originale.

Pure, in una lettera¹ all'editore Giovanni Ricordi, si affannò a sostenere l'assoluta originalità del suo libretto della *Giovanna d'Arco*:

Non conosco il dramma francese di cui mi parli². Ti affermo dunque rigorosamente che la mia *Giovanna d'Arco* è dramma affatto originale italiano; solamente ho voluto come Schiller introdurre il padre di Giovanna come accusatore; in tutto il resto non ho voluto lasciarmi imporre né dall'autorità di Schiller, né da quella di Shakespeare (Shaspere — sic —), i quali fanno Giovanna bassamente innamorata dello straniero Lionello. Il mio dramma è originale; anzi ti prego di far annunciare sul giornale che, avendo alcuno profetizzato che io avrei desunta la tela da Schiller, ho studiato per iniziare un dramma affatto originale.

In effetti, la *Giovanna d'Arco* è la meno schilleriana delle opere di Verdi tratte da Schiller, per cui se ne tratterà in forma relativamente breve.

È pregio del Solera non rifarsi mai direttamente ad una fonte letteraria; ma la rivendicazione dell'assoluta originalità del dramma fa

¹ Abbiati - I, p. 534 (la lettera è del settembre 1844).

² Impossibile dire a quale dramma si riferisca il Solera. L'editore poteva avergli nominato: A. Soumet, *Jeanne d'Arc* (1825); A. Dumas Padre, *Charles VII chez ses Grands Vassaux* (1821); J. F. C. Delavignes, *Charles VII* (1843).

parte del carattere presuntuoso di questo singolare avventuriero, non privo di estro e di talento. Avrebbe potuto per lo meno degnarsi di ammettere d'aver tolto da Schiller la trasfigurazione di Giovanna, che nell'ultima scena, contro tutta una fermissima tradizione storica e letteraria, non muore sul rogo, ma in mezzo ai suoi soldati, accanto alla sua bandiera.

Un'omissione di questo tipo può far concludere solamente che la *Jungfrau* schilleriana era assai poco nota, per non dire ignota, nell'Italia della prima metà dell' '800. Detto questo, si deve concedere al Solera di non essersi fatto certo un problema della fedeltà all'originale. La sua *Giovanna* consta di una serie di oleografie popolari che illustrano lo spirito religioso, guerriero e patriottico. Venivano incontro al desiderio di autoesaltazione del pubblico d'allora, all'esigenza di sentirsi uniti nell'ammirazione per la bella leggenda dal significato morale così ben sottolineato dalla conclusiva ascesa in cielo.

La rappresentazione concreta, tangibile del miracolo cristiano ha una lunga tradizione nella poesia e nella melodrammaturgia italiana, una tradizione che fa capo alla *Gerusalemme Liberata*. È una interpretazione ingenua che travisa il significato dell'opera di Schiller; il punto è vedere in che misura la *Jungfrau* offra il destro a questo travisamento. Esso intanto ha una abbastanza solida tradizione anche in Germania, dove il dramma vien fatto leggere troppo presto nelle scuole, per cui nella presentazione e interpretazione di esso si pone l'accento sulla leggenda, sul miracolo, sulla santificazione dell'amor patrio; la missione di Giovanna su questa terra è infatti la salvezza della sua nazione ed essa la realizza consegnando la corona ad un re che non mostra d'essere all'altezza della situazione³. Estremamente difficile è far comprendere a dei giovinetti che la *Jungfrau*, non diversamente da Maria Stuarda, Don Carlos, il Marchese di Posa, e anche Karl Moor, è una martire, ma non in senso cristiano: essa rende, su questa terra, testimonianza della divinità in maniera paradossale, proprio attraverso la strada che conduce nell'intrico del male⁴. Solo che per indicare questa *Verstrickung* Schiller non rinuncia a usare elementi favolosi.

La suggestione di certi elementi poetici e scenici, diciamo pure operistici, contribuì notevolmente alla fama del dramma; esso era davvero θεάτρον, spettacolo, più di qualsiasi altra creazione schilleriana, e

³ Cfr. R. Ibel, *Die Jungfrau von Orleans*, Frankfurt 1967, p. 74.

⁴ Cfr. Benno von Wiese, *Schiller*.

come tale fu una delle opere di quest'autore piú spesso rappresentata, perché dava l'occasione ad una messa in scena assai pomposa. Ci è conservata la notizia che il grande attore, nonché direttore di teatro, Iffland, coltivò il proposito, che poi non realizzò, di rappresentare la sola scena della processione che entra in chiesa per la cerimonia dell'incoronazione, senza il dramma; la processione sarebbe stata così minuziosa e precisa nei particolari, che avrebbe riempito l'intera serata⁵.

Per la prima e ultima volta Schiller rappresenta in un suo lavoro l'apparizione di una creatura soprannaturale (lo Schwarzer Ritter che Johanna vede prima dello scontro fatale con il capitano inglese Lionel, e che sparisce sotterra quando l'eroína fa per assalirlo, dicendole: « Töte, was sterblich ist »)⁶ nonché un evento prodigioso: la rottura delle catene che permette a Johanna di precipitarsi fuori del carcere e correre al suo destino sul campo di battaglia⁷. La comparsa del prodigioso e del soprannaturale attirò a Schiller aspre critiche in ispecie da parte di quei giornalisti e scrittori di formazione illuminista come Garlieb Merkel, il quale osservò che del meraviglioso si può sentir parlare, ma che esso non deve esserci fatto vedere; possiamo sentir aleggiare intorno a noi il mondo degli spiriti, ma l'illusione si dissolve se tale mondo ci vien messo sotto gli occhi⁸.

Il favore di cui la *Jungfrau* godette sulle scene di Berlino, Monaco, Stoccarda, Francoforte, Lipsia nei primi decenni del XIX secolo diede però ragione agli avversari di Merkel, per esempio ad August Klingemann (1777-1831), romanziere e drammaturgo di successo, direttore del Braunschweiger Nationaltheater, il quale vedeva in questo dramma il trionfo della fantasia sulla ragione, del vago e dell'indefinito (il meraviglioso rientrerebbe in questa categoria) sulla piatta realtà; con ciò l'opera rientrava perfettamente nel clima del romanticismo.

Vale la pena di riportare le parole con cui il Klingermann giustifica l'uso del meraviglioso sulla scena, perché esse valgono appieno per l'opera romantica:

Il meraviglioso si deve giustificare solo da un punto di vista poetico; esso non ci può ingannare, dato che l'inganno ha luogo soltanto nella realtà; solo nella poesia noi ci abbandoniamo ad esso come ad una volontaria illusione.

⁵ « Bibliothek der redenden und bildenden Künste », vol. I, 1806, p. 61.

⁶ *Die Jungfrau von Orleans*, atto III, scena 9.

⁷ *Die Jungfrau von Orleans*, atto V, scena 11.

⁸ Cfr. Garlieb Merkel, *Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur*, vol. III, Berlino 1801, p. 566.

La realtà è il campo della ragione: è essa soltanto a decidere di ciò che è vero e ciò che è falso, poiché sottopone tutto ad un esame logico, prima di dargli la sua sanzione; essa nega ogni miracolo perché non se lo può spiegare; ma per la fantasia il meraviglioso conserva l'antica dignità⁹.

L'illusione insomma è il presupposto di qualunque rappresentazione scenica, anche della più realistica; la stessa struttura materiale del teatro, con il velario che divide il palcoscenico dagli spettatori, è un'espressione dell'illusorietà del tutto; il fatto che talvolta gli spettatori trovino il velario sollevato prima dell'ora d'inizio dello spettacolo, e vedano gli attori agire in una sorta di preludio anticonvenzionale, recitando la parte di attori che aspettano l'inizio dello spettacolo — si pensi ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello — non cambia nulla, anzi sollecita un meccanismo più complicato di illusioni.

In definitiva, per quanto trascinate, avvincente, impegnata possa essere una forma di spettacolo teatrale, sarà difficile dimostrare che la cortina, visibile o no, che separa gli esecutori dai fruitori di un avvenimento artistico, possa annullarsi. E allora, basta spingere un poco più in là il gioco dell'illusione, e accanto ai fatti « reali », spiegabili razionalmente, ecco i fatti che la sola ragione non può motivare; accanto ai personaggi « storici », i fantasmi.

I personaggi che cantano non sono la realtà, ma non lo sono neppure quelli che recitano in endecasillabi sciolti o in pentapodie giambiche e neppure quelli che agiscono usando la prosa. Per quel che riguarda l'illusione, la differenza è piuttosto quantitativa che qualitativa.

Ciò si può ripetere anche per il linguaggio poetico della « Jungfrau »: Schiller fa rimare spesso i versi conclusivi di un discorso o di una scena¹⁰, specialmente se sono posti in bocca a Johanna; alla quale competono anche due lunghe scene completamente rimate (Prologo - 4 e IV, 1) che corrispondono, presso a poco, alle due arie della Giovanna del libretto del Solera¹¹.

⁹ A. Klingemann, *Briefe über Schillers Tragödie: Die Jungfrau von Orleans*, 1802. Citato da: N. Oeller, op. cit., p. 93.

¹⁰ La rima compare in: Prologo, scena III, versi 364-365; Atto I, scena X, versi 1108-1110; Atto I, scena XI, versi 1222-1225; Atto II, scena II, versi 1459-1460; Atto II, scena IV, versi 1522-1523; Atto III, scena IV, versi 2267-2270; Atto III, scena V, versi 2289-2291; Atto III, scena IX, versi 2452-2453; Atto V, scena IV, versi 3195-3196; Atto V, scena VI, versi 3242-3245; Atto V, scena VII, versi 3285-3288; Atto V, scena XIV, versi 3542-3544.

¹¹ *Giovanna d'Arco*: Prologo, scena 4. « Sempre all'alba ed alla sera »; Atto I, scena 3: « O fatidica foresta ».

La rima posta a suggello di alcune scene segna indubbiamente un ulteriore grado di avvicinamento all'opera in musica; la rima acquista una funzione di risalto ancora maggiore se costituisce un'eccezione nel contesto ritmico; quando compare prima dell'entrata d'un nuovo personaggio, di un cambiamento di scena, o comunque dell'intervento di un nuovo stimolo alla prosecuzione dell'azione, conclude il precedente episodio, al punto da separarlo quasi da quel che segue, e da farlo ammirare in sé e per sé; il dramma risulta così quasi diviso in « numeri ».

La prima scena dell'atto quarto (« Die Waffen ruhn/des Krieges Stürme schweigen ») è recitata su di un sottofondo musicale (la didascalia indica flauti ed oboe) ma è costruita in modo da suggerire inevitabilmente l'idea del canto: la rima, l'uso del polimetro, l'alternarsi di momenti descrittivi e riflessivi a momenti di effusione, di abbandono ai ricordi della propria condizione di umile pastora, di esaltazione e di malinconia; una pagina lirica, già melodrammatica nella sostanza; l'azione non procede di un passo, perché l'eroina, pur dichiarando i termini di un conflitto drammatico tra la sua missione e il suo essere di donna, evita di darsi una risposta, di prendere una decisione, e si oblia nell'evocazione dell'immagine del bel guerriero, o in quella della vita pastorale.

Così al passo:

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
 In meinem reinen Busen tragen?
 Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
 Darf einer irdschen Liebe schlagen?
 Ich, meines Landes Retterin,
 Des höchsten Gottes Kriegerin,
 Für meines Landes Feind entbrennen!
 Darf ich's der keusche Sonne nennen
 Und mich vernichtet nicht die Scham!

segue la risposta musicale, e quindi irrazionale, esposta su di un ritmo ottonario:

Wehe! Weh mir! Welche Töne,
 Wie verführen sie mein Ohr!
 Jeder ruft mir seine Stimme,
 Zaubert mir sein Bild hervor!¹²

12

JOHANNA: Impresa ho dunque nel virgineo core
 L' imagine d'un uomo? Il cor ripieno
 Di celeste grandezza e di splendore
 Nutre la fiamma d'un amor terreno?
 Io, campion della Francia e del Signore,

(la didascalia, prima di questo mutamento di ritmo, avverte che la musica dietro le quinte si va smorzando in una flebile melodia).

In modo analogo, nei versi che seguono, dalla considerazione sulla propria missione, che è quella di essere un « *blindes Werkzeug* » di Dio, e che è stata tradita dal repentino affiorare di una passione terrena, si passa ad una « *stille Wehmut* » che si esprime ancora attraverso il ritmo degli ottonari:

Frommer Stab! Oh, hätt ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätte es nie in deinen Zweigen,
Heilige Eiche! mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin! etc.¹³.

Il verso di otto sillabe, ordinato generalmente in quartine è forse quello di cui si fa più largo uso nell'opera; in ottonari è tradotto dal Solera questo momento di nostalgia della sua Giovanna:

Oh fatidica foresta,
O mio padre, o mia capanna,
Nella semplice sua vesta
Tornerà tra voi Giovanna;
Deh, ridatele i contenti
Che più l'alma non sentì!
(I, 3).

Porto il nemico della Francia in seno?
E al Sol rivelo, al sole intemerato,
Né vergogna m'uccide, il mio peccato?
Oh qual suon mi percote!... oh quale ascolto
Lusinghiera, dolcissima armonia,
Che la cara sua voce e il caro volto
Richiama alla dolente anima mia?...

13 JOHANNA: Pio vincastrol ah perché mai
Colla spada io ti cangiai?
Non ti avessi, arcana pianta,
Sussurrar de' rami intesal
E tu Vergine, tu, Santa,
Mai non fossi a me discesal
Deh riprendi il tuo bel serto!
Lo riprendi! Io non lo merto.

Quest'aria, è bene notarlo, non è seguita dalla tradizionale cabaletta, ma si unisce direttamente al « numero » successivo, il duetto tra l'eroina e Re Carlo.

Concludendo, il dramma schilleriano contiene quel tanto di fantastico e di popolare, di coreografico e di cantabile che ne fa un soggetto ideale per il libretto di un'opera romantica. Né si può dire che l'invito non sia stato raccolto: dal 1821 al 1881 la *Jungfrau* ispirò ben 10 opere liriche¹⁴, piú di qualsiasi altro testo di Schiller. D'altra parte anche prima che il drammaturgo tedesco ponesse mano alla sua *Jungfrau*, la vergine guerriera di Dom-Remy aveva fornito lo spunto per rappresentazioni musicali: per la *Jeanne d'Arc à Orléans* di R. Kreutzen, testo di Desforgés, andata in scena al Théâtre Italien di Parigi nel 1790, e la *Giovanna d'Arco* di Andreozzi, comparsa sulle scene del Grand Théâtre di Venezia nel 1793¹⁵.

Questa vicenda quindi era assurta ad un significato mitico¹⁶; Giovanna d'Arco è uno dei miti del Romanticismo europeo. La musica fu una potente mediatrice per la rilettura trasfiguratrice di questo episodio medioevale che proprio attraverso il melodramma fu messo sullo stesso piano della materia eroico-cavalleresca dei poemi dell'Ariosto e del Tasso. Se una delle chiavi per penetrare nello spirito dell'epoca romantica è l'allontanamento dal mondo classico e il conseguente avvicinamento a quello medioevale, tale avvicinamento è nel melodramma addirittura coevo all'inizio del genere stesso; il *Medoro* del Gagliano, la *Liberazione di Ruggero* del Caccini, l'*Erminia sul Giordano* di M. Rossi na-

¹⁴ Le trovo citate (e in parte commentate) in *Schillers Dramen als Unterlagen für Opernlibretti*, Diss., Vienna 1956 di Ingeborg Häusler (pp. 290-291).

Eccone l'elenco:

- 1821 *Giovanna d'Arco* di M. Carafa;
- 1827 *Giovanna d'Arco* di Nicolò Vaccaj;
- 1830 *Giovanna d'Arco* di Giovanni Pacini;
- 1839 *Jeanne d'Arc* di M. W. Balfe (in inglese);
- 1840 *Johanna d'Arc* di Von Hoven, testo di Otto Prechtler;
- 1845 *Giovanna d'Arco* di Verdi, testo del Solera;
- 1865 *Jungfrau von Orleans*, A. Langert, testo di Rein;
- 1865 *Jeanne d'Arc* di Gilbert Louis Duprez, testo di Mery ed Edward Duprez;
- 1876 *Jeanne d'Arc* di A. Mermet;
- 1881 *Jeanne d'Arc*, testo e musica di P. I. Čajkovskij.

¹⁵ H. Häusler, op. cit.

¹⁶ Cfr. E. W. Grenzmann, *Die Jungfrau von Orleans. Stoff und Motivgeschichte der deutschen Literatur*, I, Berlin 1929.

scono nella Camerata Fiorentina¹⁷. Se il 1600 e il 1700 non trascurano completamente il Medioevo, lo si deve all'epica cavalleresca; ma essa raggiunge il pubblico, il pubblico delle corti, naturalmente, attraverso il balletto e l'opera. La vicenda di Giovanna d'Arco, che tiene sia del dramma pastorale, sia del poema eroico, è Arcadia ed è epica cavalleresca. Inoltre si presta all'esaltazione del sentimento nazionale come e piú della *Chanson de Roland*, e a quella del sentimento religioso come e piú della *Gerusalemme Liberata*, contiene quel tanto di bizzarro e di stravagante che è collegato ad una figura femminile chiusa in ferrea corazza, letterariamente l'ultimo anello di una catena che ha il primo nel mito greco delle Amazzoni.

In epoca romantica, all'eroina francese competé anche un altro significato: quello di vessillo contro la dissacrazione delle fedi e del sentimento popolare operata dell'Illuminismo.

Può essere interessante ricordare che nell'epoca della prima giovinezza di Schiller era sorto in Germania un tipo di opera patriottica, e che proprio al Teatro di Mannheim, non dedicato a un genere specifico di rappresentazioni, era stato eseguito nel 1777 il *Günther von Schwarzburg* di I. Holzbauer sul testo di Klein e nel 1780 la *Rosmunda* di Schweitzer, su testo di Wieland; Schiller assistette a una rappresentazione del *Günther von Schwarzburg* nel 1785¹⁸.

Il teatro musicale ha dato a Schiller modelli, schemi, idee, tutta una serie di stimoli, soprattutto per la composizione della *Jungfrau*; è abbastanza ovvio che poi questa materia sia ritornata nelle mani dei musicisti che nella *Jungfrau* schilleriana trovarono il piú naturale punto di riferimento, lo volessero o, come nel caso del Solera, non lo volessero ammettere.

2. - RAFFRONTO TRA LA « GIOVANNA D'ARCO » E LA « JUNGFAU VON ORLEANS ».

Il Solera offre a Verdi un soggetto carico di epicità storico-legendaria e ampiamente consacrato dalla letteratura; e glielo presenta come una serie di situazioni drammatiche, dopo aver proceduto a una drastica riduzione di scene (da 12 a 6) e di personaggi (da 26 a 5).

¹⁷ Alfred Einstein, *Il romanticismo musicale*, pp. 148-149 (ediz. italiana).

¹⁸ Cfr. Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe in Mannheim*, Lipsia, citato in H. Kretschmar, *Geschichte der Oper*, Lipsia 1919.

Verdi si fida del librettista che ha già firmato due dei suoi maggiori successi: il *Nabucco* (1843) e i *Lombardi* (1844); mancano le prove di una intensa collaborazione del musicista per la stesura del libretto. La *Giovanna d'Arco* ripete la tecnica delle due precedenti creazioni del Solera: viene sottolineato l'elemento epico, a discapito di quello drammatico; il conflitto della protagonista viene esteriorizzato, attraverso cori di angeli e di demoni, lo sviluppo psicologico dei personaggi superstiti (rispetto al dramma originario) è praticamente nullo, l'elemento corale è di primaria importanza; il prologo e i tre atti sono quasi sempre incorniciati da cori.

È evidente che nella temperie risorgimentale preme porre l'accento sul destino di un popolo piuttosto che su un destino individuale, per quanto carico di significato simbolico esso si presentasse.

L'opera si apre con un coro che è più vicino al mondo del Berchet e del Manzoni delle odi civili che non a quello di Schiller e che dovrebbe già contenere la vera morale della vicenda: borghigiani e ufficiali francesi, davanti alla reggia di Dom-Remi, dopo essersi scambiate notizie su Orléans e sulla resa che si prospetta imminente, e aver così portato gli spettatori nel vivo della vicenda con soli sei versi, uniscono le loro voci in una melodia solenne, sacrale, ma che contiene anche una vibrazione minacciosa, nell'accenno al castigo divino che attende in tutti i tempi i trasgressori dei confini e quindi dei diritti altrui:

Maledetti cui spinge rea voglia
 Fuor del cerchio che il Nume ha segnato!
 Forse un dí, rivarcando le soglia,
 Piangeranno dell'empio peccato...
 Ah! Noi pur desiammo altri lidi,
 Ecco Dio che il ricambio ci dà.

(Prologo - 1)¹⁹.

Il tema del melodramma è la riconquista del patrio suolo, opera

¹⁹ Cfr. Manzoni, *Marzo 1821*:

Chi v'ha detto che sterile, eterno
 Saria il lutto dell'itale genti?
 Chi v'ha detto che ai nostri lamenti
 Saria sordo quel Dio che v'udì?

Manzoni pubblicò questa ode solo nel 1848. Data la bellezza concettuale, ritmica e musicale del coro d'apertura della *Giovanna* è motivo di meraviglia che ad esso sia mancata la popolarità del coro dei *Lombardi* o di quello del III atto dell'*Ernani*.

di giustizia divina, prima ancora che azione di politica e di guerra, che il Signore appoggia visibilmente attraverso il miracolo; naturalmente richiede agli uomini una collaborazione, che si esplica, per Giovanna, come sacrificio degli affetti terreni ed anche della vita. L'eroina muore in pace con se stessa, con il cielo e con la terra; già in Schiller una conclusione del genere esclude la tragedia, che si basa su di una dissonanza insanabile che si produce tra l'individuo e l'ordine delle cose o nell'intimo dello stesso individuo; nella *Jungfrau* abbiamo il trionfo dell'idea etica, nel libretto del Solera la gloria di chi muore per la patria e per la fede. La morte di Giovanna ricorda quella di Pagano alla fine dei *Lombardi*, e quella di Arrigo nella *Battaglia di Legnano*: la santa gesta è compiuta, il sangue versato lava e cancella qualsiasi colpa, qualsiasi ombra, il trapasso diventa un'apoteosi, per sottolineare la quale basterebbe un coro terrestre; ma nel caso di Giovanna, creatura venuta « di cielo in terra a miracol mostrare » ai soldati e al popolo s'uniscono gli Spiriti beati e gli Spiriti infernali.

Schiller aveva giudicato « in hohem Grade rührend » l'argomento del suo dramma²⁰; Solera ha tradotto questa commozione nei termini più popolareschi e ingenuamente oleografici. In questo senso si capisce com'egli abbia voluto presentarci la sua eroina non « bassamente innamorata dello straniero Lionello », ma dello stesso Re Carlo; non era certo un innamoramento dell'ispirata protagonista ciò che poteva sorprendere il pubblico dell'opera, che anzi considerava la vicenda d'amore e il relativo duetto inscindibili dal concetto stesso di melodramma, e Verdi stesso sperimentò la forza di questa tradizione nell'accoglienza tutto sommato tiepida che fu fatta nel 1847 al suo *Macbeth*, che contraveniva a questo canone; ma se un fallo d'amore era perdonabile e in un certo senso addirittura indispensabile, l'affetto per un nemico del proprio popolo sarebbe parso un'imperdonabile stonatura. L'eroina d'un melodramma risorgimentale può spasimare per un nemico della propria famiglia, ma mai per un nemico della patria²¹.

Al libretto della *Giovanna d'Arco* s'attaglia bene la definizione di « favola di un affresco »²². Questo affresco presenta 6 quadri, suddivisi in un prologo e 3 atti. Il primo ci presenta la corte di Re Carlo VII a Dom-Remi; il re dice di voler sciogliere tutti dal giuramento di fedeltà

²⁰ Lettera a Körner del 28 luglio 1800.

²¹ Cfr. U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i secoli*, Roma 1951.

²² G. Bastianelli, *L'opera e altri saggi di teoria musicale*, Milano 1919, p. 82.

immagina che la figlia si sia data al demonio per sedurre il re. Nel III quadro (atto I) siamo nel campo inglese; dopo un coro di soldati, parallelo a quello con cui s'era aperto il prologo, compare Giacomo che piangendo promette di consegnare agli inglesi Giovanna perché espia la sua presunta colpa sul rogo se gli vien permesso di combattere fra di loro. Il quadro IV ci conduce a Reims, nel giardino della reggia dove Giovanna, salutata come salvatrice della patria, sente che la sua missione è compiuta e vorrebbe ritornare alla sua capanna e alla « fatidica foresta »; ma interviene il re che le professa il suo amore: Giovanna proclama anch'essa il suo sentimento, ma la confessione le è appena sfuggita di bocca che un coro di « voci eteree » ripete a lei sola (!) l'ammoneimento che è alla base della sua missione: « Guai se terreno affetto / Accoglierai nel cor! ».

Ma intanto vien portata la bandiera ch'ella reggerà nella cerimonia della incoronazione. Questa cerimonia, che inizia nel fasto e nella gloria e finisce nello sgomento suscitato dalle denunce e dalla maledizione di Giacomo, occupa il quadro V, che costituisce l'atto II e corrisponde a *Jungfrau von Orleans*, IV, 10 e 11.

La Giovanna di Verdi però, a differenza di quella di Schiller, non tace, ma fonde la sua voce nel concertato finale; quello che canta è un discorso ch'ella fa per sé, non è una risposta alle domande del padre; d'altronde l'opera ha questa possibilità, che i drammaturghi le invidiano, della espressione simultanea dei più disparati sentimenti. Il silenzio di un personaggio può essere eloquente in un dramma parlato, ma non ha senso in un melodramma.

Il VI quadro, che costituisce il III e ultimo atto, ci riporta nel campo inglese e ci fa vedere Giovanna in catene, poi liberata dal padre che sentendola pregare si convince della sua innocenza; ci fa sentire fragor di battaglia (noi vi assistiamo attraverso le parole di Giacomo); ci presenta l'apoteosi dell'eroina.

Ogni quadro è un ciclo compiuto, ed ha una relativa autonomia da quello che precede e da quello che segue; l'atteggiamento psicologico dei personaggi non è mai sufficientemente motivato, e non ha sviluppo, ma in compenso è estremamente chiaro; quand'essi compaiono in scena non ci si rivelano a poco a poco attraverso il dialogo, ci si offrono con quella che è la loro qualità dominante: languidamente malinconico Carlo, fiera e appassionata Giovanna (però più primadonna che inviata del Cielo), tutto chiuso nella sua cieca ostinazione che rasenta la follia Giacomo, la cui figura è resa accettabile, se non credibile, dal dolore per la

figlia da lui ritenuta una strega; è difficile che una figura paterna non suggerisca al musicista accenti di elevata commozione, e la realizzazione piú alta della parte di Giacomo è l'aria « Speme al vecchio era una figlia » (I, 2) intonata poco prima della drammatica pubblica accusa di sacrilegio. Non fosse per questo tratto, tale personaggio ci farebbe l'effetto d'un demente.

Per amor di semplificazione, è lo stesso Giacomo a condurre tra gli inglesi Giovanna, mentre nell'opera originale padre Thibaut si limita all'accusa davanti alla cattedrale di Reims e la vergine guerriera, dopo aver cercato invano rifugio in una capanna di poveri carbonai, viene fatta prigioniera dalla regina Isabeau. Il miracolo delle catene infrante è ridotto a proporzioni naturalistiche; in genere tutto l'elemento sovrannaturale è concepito e trattato in modo molto tangibile²³.

Abbastanza abile è stato il Solera nel ridurre la complessa trama degli affetti²⁴ ad un nodo unico: quello dell'amore tra Re Carlo e Giovanna. Naturalmente, senza aver presentato quel contesto da Corte d'Amore, in cui il debole re, dimentico dei suoi guerreschi doveri s'abbandonava all'immaginazione di un mondo di grazia e di eleganza, dominato dall'arte e dalla *edle Minne* (I, 2) e avendo puntato tutto sulla vicenda militare, il sentimento che sboccia fulmineo tra i due personaggi ha qualcosa del teatro delle marionette. Tornano quindi opportune le già citate parole del Gerhartz:

Nicht in einer über ihre Bühnenexistenz hinausweisenden Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit suchen die Figuren und Situationen der Oper ihre Legitimation, sondern allein in ihrer direkten szenisch-musikalischen Eindrucks- und Überzeugungskraft²⁵.

Un duetto d'amore è perfettamente logico in un melodramma; il concetto di grottesco si forma sulla base di un confronto con la realtà che per l'opera non ha il minimo motivo di sussistere. Molto è lecito

²³ La Häusler parla a questo proposito di una tendenza insita nella psicologia dei popoli latini, per cui anche ciò che è meraviglioso e mistico deve essere concretato in forme captabili dai sensi. Faccio però notare che l'esigenza di concretezza è insita nell'opera romantica: gli eventi anche i piú fantastici devono avere evidenza e rilievo, parlare all'occhio ancor prima che all'orecchio.

²⁴ Schiller ci presenta varie vicende d'amore: quelle di Carlo e di Agnès Sorel, quelle dei pretendenti Dunois e La Hire per Giovanna (per non parlare del pretendente scelto da padre Thibaut, Raimond) e della stessa Giovanna per il capitano inglese Lionel.

²⁵ Leo Karl Gerhartz, op. cit., p. 306. Il passo è tradotto ivi, p. 16.

nel melodramma che non sarebbe lecito al dramma parlato, almeno nella sua interpretazione tradizionale. Alcune considerazioni merita la scena ultima della *Jungfrau*. L'apoteosi è sempre sfruttabile in senso melodrammatico; la concezione classica della tragedia esclude un finale dove tutti i contrasti vengano composti senza stridori in una superiore armonia. Nell'opera invece la morte è sempre anche trasfigurazione (cfr. Loschelder, *Das Todesproblem in Verdis Schaffen*, Colonia 1938). Non è perciò un caso che il Solera si sia tenuto molto fedele al testo schilleriano nella trascrizione librettistica. Si confrontino le ultime parole della *Jungfrau*:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
 Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
 Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
 Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
 Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
 Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich.
 Der schwere Panzer wird zum Flugelkleide.
 Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
 Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude! ²⁶

con i versi del Solera, particolarmente alati, e senz'altro migliori di quelli pesanti e pleonastici della traduzione del Maffei:

S'apre il cielo ... Discende la Pia
 che parlar mi solea dalla balza...
 Mi sorride... Mi addita una via...

26

L'iride non vedete? il ciel mi schiude
 Le sue candide porte... Ella risplende
 Fra gli angelici cori — Accolto in seno
 Tiensi il divino suo Fanciul... la mano
 Sorridendo mi porge... Oh che n'avviene? ...
 Una leggera nugola m'innalza...
 Il grave acciaio che mi fascia il petto
 In alata si cangia eterea veste...
 In alto... in alto... la terra mi sfugge...
 Breve è il dolore, la letizia eterna.

Si notino in particolare i due versi:

Il grave acciaio che mi fascia il petto
 in alata si cangia eterea veste

in cui troviamo raddoppiato, in virtù delle aggiunte del traduttore, l'unico verso di Schiller:

Der schwere Panzer wird zum Flugelkleide.

Il Solera scrive invece con felice levità:

Oh! L'usbergo tramutasi in ale!

Pare accenni che seco mi vuol.
 Ecco!... Nube dorata m'innalza...
 Oh! L'usbergo tramutasi in ale!
 Addio, terra!... Addio, gloria mortale!
 Alto io volo! Già brillo nel sol!

Le immagini sono quelle schilleriane, ridotte a proporzioni popolari, ma conservano un loro fascino, e su queste immagini si sviluppa una frase musicale ascendente. Un esempio di quella frase ascendente tipica in Verdi che non ha solo significato descrittivo ma che indica « un ascendere intellettuale a scoprir nuovi mondi, un affannoso anelito delle anime, una vaga e confusa aspirazione a piú nobili ed elevati concetti ». (Cenciarini, op. cit.)²⁷.

²⁷ Una recente edizione della *Jungfrau von Orleans* messa in scena dal Deutsches Schauspielhaus di Amburgo con la regia di Wilfried Minks e presentata come Gastspiel a Milano nell'ottobre 1974 sottolinea appunto l'aspetto melodrammatico del testo, visto come il « piú appassionato, il piú dinamico, il piú audace per quanto riguarda i mezzi teatrali, il piú insolito, il piú personale di Schiller. È la storia di una bambina che vive per un'utopia, e che trova la realizzazione dell'utopia nella morte ». Johanna agisce come una contadina rozza, incolta, semi-invasata, in fondo anche un po' strega, ma in buona fede; il testo di Schiller è aperto anche a questa possibilità interpretativa, che pure non era nelle intenzioni dell'autore, e il regista non ha avuto bisogno di mutarlo. Lo spessore teatrale d'un testo si misura anche dalle aperture che concede alle operazioni di recupero e di reinvenzione per gli spettatori non piú contemporanei dell'autore.

I MASNADIERI

1. - LA COMPOSIZIONE DEL LIBRETTO E L'APPORTO DI ANDREA MAFFEI ALLA TRASCRIZIONE DEI « RÄUBER » SCHILLERIANI.

La scelta, e la traduzione, del titolo di un'opera drammatica è già spesso indicativa. La traduzione maffeiana di *Räuber* con *Masnadieri* ha soppiantato quella di *Briganti* del Ferrario (che invece rimase nell'intestazione del libretto dell'opera di Mercadante)¹; il termine è classico e, senza risultare eccessivamente aulico e ricercato, ha una dignità letteraria che il popolare « briganti » non possiede.

La prefazione del Maffei a questa che è la sua quasi unica fatica melodrammatica² è una dichiarazione di ossequio a Schiller da una parte, e alle esigenze del teatro musicale dall'altra. L'attuazione, mi sembra, non risulta per nulla in contrasto con queste intenzioni; ragione per cui tale libretto offre più degli altri tre un interessante campo d'osservazione: esso è infatti il più fedele all'originale schilleriano, nella forma e soprattutto nello spirito, e nello stesso tempo si adegua in maniera oserei dire scolastica agli schemi melodrammatici della prima

¹ *I Briganti*: Melodramma serio in tre parti di Giacomo Crescini. Musica di Saverio Mercadante. Rappresentato per la prima volta al San Carlo di Napoli nell'inverno del 1839.

² Il Maffei aveva scritto nel 1829 il testo di una *Scena Lirica*, per l'inaugurazione del busto di Vincenzo Monti. Rappresentato nel teatro dell'Accademia dei Filodrammatici in Milano, con Giuditta Pasta nella parte del Genio dell'Eternità. Nel 1850 scriverà il libretto del *David Riccio*, dramma in due atti con prologo. Musica di Vincenzo Capecelatro. Su invito di Verdi collaborò alla seconda edizione del *Macbeth*, intervenendo, ma in modo non sostanziale, sul libretto di Francesco Maria Piave.

metà dell' '800. Proprio perché l'attività poetica del classicista Maffei si era indirizzata del tutto occasionalmente al teatro d'opera, l'autore non volle apportare innovazioni in un genere che aveva già una sua fisionomia tradizionale e consacrata, e accettò senza difficoltà le regole o, se vogliamo, i compromessi che questa comportava. Il testo ha un decoro e una dignità poetica superiore a molti altri libretti del medesimo periodo, a cui invece è simile per la struttura e l'impianto drammatico. Non si comprendono quindi le obiezioni e imputazioni rivolte ai *Masnadiери* del Maffei nella misura in cui tendono a vedere in questo libretto qualcosa di diverso, in senso decisamente negativo, da tutta la produzione di quei decenni.

Ancora meno comprensibile è a mio parere la posizione di chi pretende che il libretto sia « letterariamente buono, ma teatralmente mancato »³ e che Verdi non si sia trovato a suo agio con versi aulici e ampollosi collocati in un testo poco sintetico e drammatico. Il succo di tanti giudizi spesso contraddittori ma comunque frettolosi è che il Maffei non ha saputo fare un'opera teatralmente valida; al massimo, per i commenti più benevoli, si è dimostrato un decoroso verseggiatore.

Eugenio Checchi, ad esempio, scrive:

Il Maffei, cedendo ad un caloroso invito del Maestro, trarrà dai *Masnadiери* lo scenario per un libretto, di cui in pochi giorni compose i versi. Decisosi a musicarlo, confessava il Verdi parergli d'essere un pesce fuor d'acqua. La forma soverchiamente letteraria e agghindata inceppava i voli della fantasia abituata alle strofe un po' volgarucce ma sonanti e armoniose del Solera e ai ritmi pedestri, non privi di un certo colorito del Piave. Ond'è che sui versi coloriti del poeta Maffei che fu caro a Vincenzo Monti il Verdi scrisse una musica raramente ispirata (cfr. *Librettisti e libretti di G. Verdi* da « La nuova antologia », ottobre 1913, p. 529 e ss.).

Ancor meno comprensibile è l'accusa di « confusione » mossa al

³ Cfr. Gian Luigi Bagatti, *Sintesi di tutti i libretti delle opere di Verdi. Cenni biografici. I librettisti*, Parma 1951. Più recentemente, nel « Quaderno dell'Istituto di Studi Verdiani » dedicato alla *Jerusalem* (Parma 1963) Giuseppe Pugliese afferma che i *Masnadiери* sono « forse il più brutto, certo il più tetro, cupo, monotono, osceno libretto di Verdi » (p. 10).

Per parte mia accetto solo l'aggettivo *osceno* e unicamente nel significato latino (*obscenus* = di malaugurio). Credo di poter spiegare l'avversione implacabile quasi generale degli studiosi italiani nei confronti di questo testo (i critici di lingua tedesca, si noti, lo giudicano in termini favorevoli, sia pure parlandone di sfuggita) con questo argomento: quel che non piace — e non sto qui a discuterne i motivi — è il dramma di Schiller; dato che il contesto in cui si trovano le critiche non si presta facilmente ad una disamina letteraria contro il drammaturgo, si incolpa di tutto il povero librettista.

libretto. Soffermandomi per il momento esclusivamente sul testo, risulta dallo studio del carteggio verdiano che il musicista abbia collaborato poco alla sua stesura, meno comunque di quanto non abbia fatto per molte altre sue opere. Il libretto fu scritto in effetti in pochi giorni; Verdi ne dà notizia alla contessa Maffei in una lettera del 3 agosto 1846:

« Non è difficile che egli (Andrea Maffei, n. d. r.) faccia per me un libretto: *I Masnadieri* ».

E il 28 settembre scriveva che il *Macbeth* l'avrebbe composto per Firenze, e i *Masnadieri* (evidentemente già pronti come testo) per l'editore Lucca. Il 1846 fu l'anno della separazione tra il cavalier Maffei e la moglie, l'ispiratrice del famoso salotto risorgimentale. Verdi, amico di entrambi i coniugi, svolse una parte molto delicata in quella circostanza. Il suo compito fu quello di indurre il conte Andrea ad accettare la separazione, senza che il fatto lasciasse strascichi troppo dolorosi e risentimenti amari negli animi.

Verdi fu tra coloro che più si adoperarono perché quelle due persone, per diversi motivi degnissime di stima e di ammirazione, ma evidentemente non fatte l'uno per l'altra, non mantenessero in modo artificioso e ipocrita un legame per cui ormai l'unica ragion d'essere sarebbe stata l'ossequio alle convenzioni sociali.

Il carattere franco e leale di Verdi rifuggiva dall'ambiguità e mancanza di chiarezza che si sarebbero instaurate in un rapporto matrimoniale ridotto ad una pura e semplice facciata.

L'idea della composizione del libretto dovette sorgere anche come diversivo per il Maffei in un momento delicato a causa delle accuse, delle malignità, dei pettegolezzi che accompagnavano il fallimento ufficiale del suo matrimonio; l'opinione del mondo della borghesia e aristocrazia progressista milanese era contro di lui, contro il nobile trentino, moderatamente ligio all'Impero asburgico, contro lo studioso, il germanista, il rappresentante di quella scuola classicista che nel 1846 era quasi sinonimo di disimpegno politico, e quindi di antipatriottismo, mal celato dal culto per il mondo ideale delle belle forme.

Tornando al libretto, è immaginabile che la sua composizione non sia costata gran fatica ad un abile verseggiatore della scuola montiana come il Maffei. Dato che nel periodo della composizione il musicista vedeva con molta regolarità e frequenza il suo occasionale librettista, è probabile che suggerimenti e incitamenti, da parte del primo al secondo, siano seguiti oralmente; non ne rimane testimonianza scritta, tranne che

per un invito a rimaneggiare il secondo atto, che riusciva per Verdi troppo freddo. In una lettera alla contessa Clara del marzo 1847, da Milano, il musicista scrive: « Il cavaliere sta perfettamente, ma ognuno tende ai fatti suoi, vale a dire che fuori dell'ora di pranzo ci troviamo poco insieme ». Ciò che starebbe a indicare una consuetudine di vita molto più stretta nei mesi precedenti. Ma v'è anche da dubitare che i suggerimenti vi siano stati e sian stati numerosi; il rapporto tra il Maestro e il Maffei si differenzia da quello con gli altri librettisti che « furono soltanto una sorta di segretari, di scrivani, e scrissero, senza naturalmente saperlo, sotto dettatura » (G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano 1970, p. 141). Il Maestro si sentì onorato e intimidito per la collaborazione del germanista, e lo lasciò fare. Una cosa però è certa, e non è stata forse debitamente messa in luce dagli studiosi verdiani: il libretto piacque moltissimo al Maestro e ne fa fede una sua affermazione in una lettera al suocero Antonio Barezzi, del 9 novembre 1846: « Le dico che non è mai stato scritto un più bel libro. Quelli di Romani sono un nulla al confronto. Basti dire che Maffei è il primo verseggiatore italiano e che con le sue opere si è guadagnato la croce di cavaliere, e, quello che conta di più, dei gran denari ».

Ne fa fede anche la cifra veramente inusitata (50 napoleoni d'oro) ch'egli fece pervenire al librettista, con l'aggiunta di un orologio con catena d'oro, sembrandogli il tutto ben scarso compenso « in confronto a quello che tu hai fatto per me, ma valgano almeno la volontà e il desiderio di esserti grato ». Il Maffei rifiutò la generosa offerta con una patetica lettera in cui affermava che a un carattere poco facile ma non egoista come il suo la solitudine pesava, che il bisogno d'amicizia era molto forte, e ch'egli si sarebbe voluto attaccare al Maestro come al più caro, al più nobile, al più glorioso dei suoi amici. Dunque, al musicista il testo dei *Masnadieri* piacque; la scarsa fortuna che arrise a questo melodramma dipese per non minima parte anche dal libretto, come si dimostrerà più avanti, ma non certo dall'antipatia o dalla freddezza di Verdi nei confronti di esso.

2. - LA TRUCULENZA NEI « RÄUBER » E LE FORZATURE VERBALI NEL LIBRETTO.

La truculenza e la tetraggine degli eventi che costituiscono la trama dei *Masnadieri* compromise il successo dell'11^a creazione verdiana più di quanto il pubblico di oggi, abituato a ben altra gradazione di orrore e di

raccapriccio da certe produzioni teatrali e cinematografiche, non riesca ad immaginare.

È vero che i morti, nel melodramma ottocentesco e in quello verdiano in particolare, si sprecano; per contro il classicista Maffei ha ridotto al minimo quelli della tragedia schilleriana, facendo intuire, ma non dando didascalie in proposito, il suicidio di Francesco e la fine disperata di Massimiliano Moor; ma la cappa di « tetra criminalità » che grava su quest'opera non la rendeva particolarmente adatta nell' '800 al pubblico del teatro in musica; un pubblico che, a torto o a ragione, chiedeva alla musica maggior distensione e minore problematicità di quanto non ne pretendesse dalle rappresentazioni di drammi parlati. In altre parole al teatro d'opera si andava con l'intento maggiormente sottolineato di divertirsi, di abbandonarsi al godimento dell'istante; elementi tipici dell'opera, quali il fasto della scenografia, la ricchezza decorativa e coreografica, i cori, le danze, gli intermezzi, stanno a dimostrare questa esigenza di fondo dello spettatore d'un melodramma, nei confronti dello spettatore di un dramma recitato, e sono d'altronde un'eredità della concezione edonistica ed aristocratica della musica, quale si era formata nel '600 e nel '700. I *Masnadiere* del Maffei non sollevavano l'animo in più spirabil aere; d'altronde lo stesso Schiller s'era ritenuto in dovere di chiedere scusa ai suoi lettori per aver creato un personaggio come quello di Franz Moor⁴; e Herbert Dalberg, il direttore del Teatro di Mannheim, dove i *Räuber* vennero presentati la prima volta nel 1782 davanti ad un pubblico in delirio, aveva suggerito all'autore alcuni tagli e mutamenti che rendessero più presentabile il detestabile personaggio, anche a scapito della coerenza psicologica. Iffland, il grande attore che per primo portò sulle scene Franz Moor, sostenne che l'interprete doveva essere « der notwendige defensor dieser schrecklichen Erscheinung » e che la sua recitazione doveva mostrare un « Edelmann von Stand, Erziehung und Bildung ». Insomma l'analisi della propria recitazione in questo ruolo fatta da Iffland (sulla rivista « Almanach », 1807, ristampata a Berlino, nel 1815, come *Ifflands Theorie der Schauspielkunst für ausübende Schauspieler und Kunstfreunde*) mostra quanto egli si fosse preoccupato di attenuare la spaventosa impressione che un personaggio del genere esercita, e ancor più doveva esercitare su un palcoscenico della fine del '700. Ma che tale interpretazione, che pure fece colpo

⁴ Il « mostro che, per buona sorte, non è mai esistito al mondo » secondo l'affermazione di Schiller stesso, è, senza ombra di equivoco, Franz Moor, e non Karl, come è stato erroneamente interpretato da F. Abbiati, I, pp. 719-720.

anche sull'autore, il quale non si riprometteva gran che da quella parte, non cogliesse lo spirito del personaggio, lo notò Goethe, che così si espresse:

Gerecht's dem Teufel zum Vorteil, wenn man ihm Hörner und Krallen abfeilt, ja zum Überfluss ihn etwa engliert? Dem Auge, das nach Charakter späht, erscheint er nunmehr als ein armer Teufel. So gewinnt man auch bei einer solcher Behandlung des Franz Moor nur das, dass endlich ein würdiger Hundsfott fertig wird, den ein ehrlicher Mann ohne Schande spielen kann. (J. W. Goethe, *Werke*, Weimarer Ausgabe, vol. 50, p. 171).

Sappiamo che Schiller aveva recitato le scene del suo dramma, prima che giungesse alle stampe, ai compagni della Carlsschule di Stuttgart, i quali ne furono trascinati, ma tuttavia consigliarono all'autore di togliere certe espressioni troppo brutali, anche per la sensibilità di quegli uditori, contenute nelle scene in cui agiva la masnada. Una conoscenza approfondita del testo di scena della prima rappresentazione dei *Räuber* ci rivela inequivocabilmente quanto il segreto dello strepitoso successo della sera del 13 gennaio 1782 al teatro di Mannheim fosse dovuto al modo in cui l'autore stesso, il direttore del teatro e gli attori modificarono la potente terribilità e attualità della tragedia trasponendola in un'epoca lontana, e presentandola in una versione imborghesita e sentimentaleggiante, adatta alla sensibilità di un pubblico settecentesco. La carica rivoluzionaria si attenua in piatto moralismo, il giudizio di Franz si compie sulla scena, davanti ai Masnadieri (ma non davanti a Karl, il quale, con una mitezza che è perlomeno poco coerente con il resto del suo comportamento, si rifiuta di condannare il « figlio di sua madre »), Amalia si uccide e quindi evita quest'ultimo delitto all'amato, il quale rimane glorioso e trionfante in palcoscenico e compie una serie di buone azioni, come quella di restituire alla società i migliori fra i suoi compagni. Le ultime parole le rivolge al timorato e sentimentale spettatore, il quale in questo momento può identificarsi rassicurato con il Räuberhauptmann e dargli un cordiale plauso. Esse suonano così:

Auch ich bin ein guter Bürger, erfüll ich nicht das entsetzliche Gesetz, ehr ich es nicht, räch ich es nicht? Es ist beschlossen! Ich erinnere mich einen armen Schelm gesprochen zu haben, als ich herüberkam, der im Taglohn arbeitet, und elf lebendige Kinder hat — Man hat 1000 Goldgulden gebothen, wer den grossen Räuber lebendig liefert, dem Mann kan geholfen werden. Er führe mich vor die Richter — ein Glücklicher mehr — Sonne-Untergang. Ich sterbe gross durch eine solche That! (Dall'*Urtext des Mannheimer Soufflierbuches*, edizione del Bibliographisches Institut, Mannheim, p. 135).

Ineffabile è questo *Karl-Moor-Show*, con il protagonista che ritorna nei ranghi aureolato di gloria; non fosse per i cadaveri del vecchio Moor e di Amalia, il finale si presenterebbe come la lieta conclusione della parabola del figliol prodigo!

Schiller d'altronde accettò senza eccessive recriminazioni di sottoporre la sua opera a modifiche che erano notevoli travisamenti, purché giungesse ad essere rappresentata. Ciò a cui tentò di opporsi con più energia fu il suicidio d'Amalia: dev'essere Karl a ucciderla, perché con essa egli sopprime l'ultimo bene che potrebbe ancora legarlo alla vita; così pensava, con sicuro intuito drammaturgico, l'autore, ma l'intendente non credette opportuno ritirare neppure questa variante.

In conclusione, il dramma ottenne un successo memorabile, perché sapientemente adattato, consenziente o quasi l'autore, ai gusti d'un pubblico che non l'avrebbe accettato nella veste originaria.

Divenendo la base di un melodramma, il rischio che la truculenza dei fatti rappresentati o narrati disgustasse il pubblico del teatro d'opera non era da sottovalutare. Il librettista dei *Briganti* di Mercadante riarrò la vicenda da un'angolazione più accettabile per quel pubblico: dato che la parte di Franz era ineliminabile nell'economia del dramma, il Crescini escogitò una motivazione romantica che spiegasse fin ch'era possibile l'azione infame contro il fratello e contro il padre: la passione per Amalia, passione dipinta con i colori più calcati e convenzionali della tavolozza. Siamo davanti ad un Conte di Luna, naturalmente più fosco e più colpevole ma non mostruosamente criminale. Anche il racconto di Massimiliano, ai piedi della torre dove è stato rinchiuso, sorvola sui particolari più sgomentevoli che nel dramma schilleriano, rasentando l'assurdo, hanno proprio lo scopo di dimostrare lo stravolgimento delle leggi di natura e di indicare quindi una soluzione tremenda, fuori dagli schemi razionali.

Il testo del Maffei riassume invece diligentemente quello di Schiller. In linea di massima va notata l'imperturbabilità del classicista trentino nel ridurre fedelmente a libretto una materia che per il pubblico della metà dell' '800 doveva apparire orripilante, tanto che il Bagatti, nel 1930, scriveva, in un breve schizzo delle opere di Verdi e della storia delle loro rappresentazioni: « Nessuno penserà mai che i *Masnadiери* possano essere oggi rimessi in scena: troppo vuota è la forma del linguaggio musicale, troppo romantica è la leggenda poetica da questo rivestita ». Il giudizio è troppo superficiale per meritare una disamina e

anche la profezia sul futuro dell'opera s'è rivelata errata⁵; le parole qui riferite hanno il valore di documento di un certo orientamento del gusto delle generazioni passate.

La parte piú sacrificata è quella dalla masnada, che qui compare come coro indifferenziato, come blocco compatto, senza i chiaroscuri, le gradazioni, i contrasti che sussistono nel mirabile gruppo schilleriano, formato da individualità ben rilevate, poste fra di loro in un rapporto che non è meno importante, vario e interessante di quello che le unisce al capobanda.

Maffei trova una ricca materia di contrasti e di passioni nella vicenda familiare dei Moor per desiderare di ampliare il disegno della tela; se all'opera si richiede passione, qualunque passione, purché intensa, qui ve ne è piú che in qualsiasi dramma precedentemente musicato da Verdi. Inoltre il blocco omofono del coro ha una efficacia tutta particolare; si impone con la linearità e chiarezza della melodia, ripetuta uguale da una pluralità di voci, per cui acquista una perentorietà e un dinamismo che mancherebbero alla voce isolata. Le opere del primo Verdi hanno spesso una matrice corale e la trama dei sentimenti ed affetti individuali si staglia su di un basamento onnipresente, che li determina e li riassorbe. Il coro ha una funzione di spettatore, giudice, commentatore dell'azione, soprattutto nelle tre opere concepite su testo del Solera e musicate prima dei *Masnadieri*: il *Nabucco*, i *Lombardi* e la *Giovanna d'Arco*. Anche nel melodramma del Maffei il coro dei « giovani traviati, poi Masnadieri » è un punto di riferimento costante. Dalla prima all'ultima scena la sua presenza condiziona la tragedia di Carlo; è una presenza attiva e incisiva, non un elemento pittoresco di sfondo, come sono i banditi dell'*Ernani*, ad esempio.

Questo coro compatto non è mai all'unisono con il capobanda, tranne che nella parte finale del II atto, corrispondente alla fine dell'atto II dei *Räuber*:

⁵ I *Masnadieri* sono stati ripresi, in Italia: nel 1963 al Maggio Musicale Fiorentino; nel 1968 al Comunale di Firenze; nel 1970 per l'edizione Radio Italiana; nel 1972 all'Opera di Roma. Gabriele Baldini (nel già citato libro dedicato a Verdi *Abitare la battaglia*) dà notizia di una ripresa all'Opera di Vienna. Per l'ottobre 1974 era annunciata una ripresa dei *Masnadieri* all'Opera di Colonia, come *Gastspiel* dell'Opera di Roma, che non ebbe poi luogo. Più recentemente ancora, nel dicembre del 1974, con i *Masnadieri* s'è inaugurata la stagione lirica del Teatro Regio di Parma. L'opera riscuote oggi successo e verrebbe probabilmente riproposta piú spesso se l'allestimento, per quel che riguarda la parte vocale, non si presentasse tanto arduo.

Su, fratelli, corriamo alla pugna
 come lupi di questa boscaglia!
 Trionfar d'una schiava ciurmaglia
 ne farà disperato valor.
 Nella destra un esercito impugna
 chi brandisce la libera spada,
 basta un sol della nostra masnada
 per la rotta di tutti costor.

Per il resto il rapporto è sostanzialmente antagonistico.

Ciò coincide con lo spirito della tragedia, dove pure tale rapporto è assai piú ricco di articolazioni e di sfumature; raramente la masnada è un coro: in concreto, presenta una gamma stupefacente di caratteri individuali, dagli idealisti ai degenerati, dai pronti a sacrificarsi per il capitano a quelli che tramano contro la sua vita.

Comunque anche i Räuber schilleriani intonano la loro canzonaccia (atto IV, scena 5) aspettando il rientro del capitano; Maffei ha trasportato fedelmente nel libretto la sua traduzione di quel polimetro, sopprimendone semplicemente tre strofe. Per questo non comprendo bene perché il Maestro Gavazzeni scriva nelle *Annotazioni per i Masnadieri*, pubblicate sul programma del Teatro dell'Opera di Roma / Stagione 1972-1973:

Certo, ove si giudichi secondo nozioni estetiche astratte, sarebbe stupefacente che un europeista colto come Maffei accedesse a versi simili: "Le rube, gli stupri, gli incendi, le morti / per noi son trastulli, son meri diporti". Oppure: "Gli estremi aneliti d'uccisi padri / le grida, gli ululi, di spose e madri / sono una musica, sono uno spasso / pel nostro ruvido cuoio di sasso". Bastava poco, pur non essendo poeta primario, per calare altro vocabolario, altre immagini o metafore, nella necessità metrica. Ma a Verdi occorreva in quel momento un linguaggio *cannaille*, occorrevano ribalderie e sprezzature. Sempre quel nuovo *coralismo rivoluzionario* che il Mittner indica bloccato in Schiller. Inoltre, una sonda psicanalitica vedrebbe forse in tali forzature ribalde e nel rozzo delirio imagista, riflesse in parte le turbe psicologiche, le pulsioni del Maffei.

In realtà, se è vero che Verdi aveva bisogno di un linguaggio *cannaille*, è anche vero che quello di Schiller lo è ancora di piú e che le immagini contenute in *balgen* e *buren* sono assai meno sfumate e generiche dei termini corrispondenti *gli stupri, le morti*.

In tema di cori, nell'opera ve n'è uno non previsto nel dramma: quello interno all'inizio dell'atto II, cantato, si presume, dai invitati

di Francesco, il giorno in cui costui festeggia, con la morte del padre, la sua presa di potere.

Godiam, ché fugaci / del riso son l'ore
Dal calice ai baci / ne guidi il piacer.

Qui i versi non hanno nulla di *cattivo*, rientrano nella tradizione, o meglio, nella convenzione dei brindisi da melodramma⁶, ma i forti accenti ritmici del senario forniscono un valido supporto per una musica al limite sguaiata, che non ha e non deve aver nulla del brio elegante e signorile di « Libiam nei lieti calici »⁷.

Una musica che esprime bene l'atmosfera instauratasi al castello dei Moor subito dopo la presunta morte del vecchio conte, e che condensa parecchi spunti che nello *Schauspiel* si trovano disseminati in diverse scene⁸.

Ma, per rimanere in tema di linguaggio *canaille*, possiamo leggere nel libretto espressioni che non ci erano consuete e che ritroveremo in Boito; in apertura d'opera, alle prime battute del recitativo di Carlo⁹ ci imbattiamo in una parola, *schifo*, che la musica contribuisce ad evidenziare; è ben vero che la violenza verbale della protesta anarchica di Karl Moor è ridotta praticamente a quest'unico termine, ma la sua collocazione e la sua sottolineatura è tale da risultare alquanto traumatizzante per lo spettatore della prima metà dell'800¹⁰. L'aria che segue¹¹ ricorda il Pindemonte, e i versi dell'exasperazione contro il padre « Fiere umane, umane fiere / dure piú d'alpestre sasso » si iscrivono molto bene nella tradizione classicista, dal Tasso al Monti, di cui il Maffei è un fedele continuatore.

Anche il recitativo di Francesco, atto I, scena 2, contiene alcuni vocaboli che rompono la compostezza e il decoro dell'eloquio convenzionario.

⁶ Cito ad esempio il brindisi del IV atto della *Lucrezia Borgia* di G. Donizetti: « Il segreto per esser felici ».

⁷ *Traviata*, atto I.

⁸ *Räuber*, Atto III, scena 1; Atto IV, scene 2 e 3; Atto V, scena 1 (Dialogo con Moser).

⁹ « Quando leggo Plutarco, ho noia e schifo / di questa età d'imbelli ».

¹⁰ I *Briganti* di Mercadante cominciano quando l'azione dello *Schauspiel* schilleriano è giunta al III atto. La polemica contro il *tintenklebsendes Säkulum*, lo *schlafes Kastratenjahrhundert* (il secolo paroloio) non è neppur lontanamente accennata.

¹¹ « Oh mio castel paterno » (*Masnadieri*, atto I, scena 1).

nale: « Spiccai da te quell'abborrito / primogenito tuo »... « Spauracchi egregi / per le fiacche animucce — ... Spacciati del vecchiardo!

È vivo a stento / questo logoro ossame. Un buffo... è spento ».

Qui si nota una ricerca di suoni aspri e secchi, oltre che di immagini atte a suscitare sdegno per il personaggio che le evoca. Asprezza di suoni e di terminologia che naturalmente corrispondono a passi precisi dei *Räuber*, solo che nel libretto sono un fatto episodico, un frammento, un'eco di un impasto linguistico in cui volgarità e brutalità si mescolano raggiungendo un alto grado di patetismo.

Fatto episodico, limitato al recitativo; la compagine lessicale riprende le forme convenzionali nelle quartine di ottonari dell'aria « La sua lampada vitale » e nella cabaletta « Tremate, o miseri, voi mi vedrete ». Insomma, la forzatura linguistica si avverte nel recitativo, non nell'aria e nella cabaletta, che pure rielaborano spunti schilleriani¹². Musicalmente, il recitativo è un incisivo declamato drammatico, che continua il discorso iniziato nelle brevi battute che fanno da preludio alla scena; poi il canto si distende in una melodia, cui segue un breve intermezzo drammatico e l'impennata della cabaletta. Si direbbe che, affidata l'azione o la proposta dell'azione al recitativo e al breve colloquio Francesco-Arminio, l'aria e la cabaletta poeticamente non abbiano altro scopo che quello di mantenere e prolungare l'impressione suscitata dalle battute precedenti, e che le parole, tutto sommato convenzionali, siano lì a fornire il pretesto per la ricerca di un effetto emotivo che è lasciato come compito alla musica.

Per finire il discorso sulle forzature linguistiche, è opportuno confrontare il racconto di Massimiliano (atto III, scena 4) « Un ignoto, tre lune or saranno » con la corrispondente pagina schilleriana (atto IV, scena 5): i versi del Maffei narrano un evento atroce con un linguaggio smorzato, nei *Räuber* la scelta dei vocaboli e dei costrutti sintattici ha il compito di indicare lo stravolgimento delle leggi di natura e di provocare nello spettatore un'appassionata adesione al veemente giuramento di vendetta che conclude il fiammeggiante finale dell'atto IV. Il testo del Maffei evidenzia il dolore di un padre che è costretto a raccontar cose

¹² Per « La sua lampada vitale » cfr. *Räuber* (atto II, scena 1): « Ein Licht ausgeblasen, das ohnehin nur mit dem letzten Oeltropfen noch wuchert — mehr ist nicht » (« Qui non sarebbe se non ispegnere un lumicino, il quale va usureggiando con l'eterna gocciola dell'olio »).

Per « Tremate o miseri », cfr. atto II, scena 2: « Nun sollt ihr den nackten Franz sehen, und euch entsetzen! » (« Vedrete ora chi sono e vi farò raccapriccio! »).

atroci di un figlio, piú di quanto non sottolinei l'atrocità del caso inumano in se stesso¹³.

La frase piú volgare e perfida *Hinab mit dem Balg, er hat genug gelebt!* viene resa con: *Gettate laggiú quello spettro! Troppo ei visse!* che ferisce di meno. Del resto, anche nella traduzione diretta dal testo di Schiller, il Maffei scrive: «Laggiú quello scheletro! Ha vissuto abbastanza». Ma *Balg* è piú forte.

Le forzature verbali hanno quindi un esatto corrispondente nel testo del dramma e anzi ne rappresentano per lo piú un'attenuazione.

3. - I PERSONAGGI.

Il libretto rende assai bene la concentrazione e la stringatezza della tragedia che, ad onta della sua lunghezza, a differenza dei componimenti dello *Sturm und Drang* ha una forma chiusa. A parte la semplificazione della banda, che compare come coro univoco, il Maffei ha dovuto procedere alla eliminazione di un solo personaggio, di medio interesse: quello del vecchio servitore Daniel, confluito nella figurazione di Hermann (Arminio); è Arminio, nel libretto, ad ascoltare il racconto del giudizio universale fatto dallo stravolto Francesco. Il lettore del libretto troverebbe forse strano che le poche battute di Arminio, nella II scena del IV atto venissero affidate ad un personaggio non precedentemente introdotto e caratterizzato.

La piccola incongruenza del ritorno al castello del vassallo che s'era creduto scoperto nella sua infedeltà dal feroce padrone, non attira l'attenzione piú che tanto. D'altra parte, proprio la riduzione della trama

¹³ Nei *Briganti* il racconto è preannunciato, ma praticamente eluso. Cfr. Parte II, scena 2:

MASSIMILIANO: Lascia che meco nell'avello io porti
L'orror di tanta colpa a cui non reggo.
ERMANO: N'apri il tuo core, a te supplice il chieggo.
MASSIMILIANO: Deh! Risparmia ch'io racconti
Storia orrenda ed inaudita
Ch'io riapra una ferita
Che di sangue stilla ancor.
Va, mi lascia, ad altri serba
La pietà che in sen ti piomba...
Presso l'orlo della tomba
Non ho speme né timor.

Nella prima versione teatrale dei *Räuber* di Schiller, le parti piú raccapriccianti del racconto sono poste in bocca ad Hermann, che rimane in scena, invece di fuggire quando si vede scoperto.

allo scheletro e la idealizzazione che comporta una forma di spettacolo, quale il melodramma, antinaturalistica per eccellenza, permettono al Maffei di evitare quelle che nel dramma schilleriano, in un ambito realistico, sono da considerarsi, per quanto marginali, veri e propri errori. Vediamone alcuni.

L'intrigo con cui ha inizio il dramma (la falsificazione della lettera di Karl da parte di Franz) è assai goffo, e mette in risalto, senza volerlo, la dabbenaggine del vecchio Massimiliano. Karl riceve regolarmente la posta, nonostante sia perseguito da un mandato di cattura. Franz, all'inizio del II atto, dopo aver in un lungo monologo ragionato sul modo migliore di far morire il padre, formula un piano per la cui esecuzione necessita di un *deus ex machina*; chiama immediatamente Hermann, lo mette a parte del piano che prevede un travestimento, e (nella versione teatrale) gli consegna seduta stante un pacco contenente tutto il materiale, ivi compresi i documenti falsi, per la messinscena dell'annuncio della morte di Karl.

Karl, che pur amando appassionatamente Amalia non le ha scritto neppure un biglietto dopo aver ricevuto la presunta maledizione paterna, ora ch'è capobanda e ha messo a fuoco e fiamme una città, decide di tornare nella terra natia perché il nome identico dell'amata di Kosinsky, il giovine che viene a unirsi alla sua banda per sete di vendetta, gliela ha rievocata: un mezzo suggestivo, ma alquanto meccanico ed estrinseco per imprimere una svolta decisiva all'azione. Il ritorno al castello paterno sotto mentite spoglie e falso nome, per cui viene riconosciuto solo dal fratello, anche se un confronto diretto fra i due viene accuratamente evitato, ha qualcosa di inverosimile; anche i due incontri del sedicente conte Brand con Amalia, specialmente il secondo, in cui non si fa che parlare di Karl, e Amalia, confrontando mentalmente l'immagine dell'amato idealizzata nel suo ricordo con quella dello straniero, avverte un sentimento che la mette in contraddizione con se stessa, sono in fondo un rallentamento dell'azione, poco credibili sul piano del realismo, accettabili solo nella sfera d'un lirismo sentimentale e patetico¹⁴; tutte

¹⁴ E quindi, nell'accezione comune, melodrammatico. Le esigenze di concentrazione hanno però indotto il Maffei a scorciare le prime quattro scene del IV atto, evitando che Carlo, giunto e accampatosi con i suoi in un bosco vicino al castello, si rechi alla dimora paterna e facendogli incontrare nel bosco Amalia, che ha voluto fuggire alle angherie di Francesco (e questo è un tratto felice); il riconoscimento fra i due è molto rapido, sbrigativo e convenzionale, ma ogni indugio, in quella situazione, sarebbe apparso inverosimile (Parte III, scena 2). Quindi, a questo librettista non può esser mossa l'accusa d'aver fatto agire uno accanto all'al-

queste incongruenze sono evitate nella meccanica del libretto. Gli imbrogli di Francesco sono visti nelle conseguenze e non nei particolari dell'esecuzione, e da ciò viene al personaggio una sorta di idealizzazione negativa. Certo la malvagità del Franz schilleriano è molto più sfaccettata: noi vediamo nel *räsonnierender Schurke* risvolti di grettezza, di meschinità, di invidia, di volgarità e viltà, anche se la mostruosità dei suoi crimini gli conferisce un'aura di tragica grandezza; nel libretto la caratterizzazione negativa assume una forma stereotipa, il personaggio è fissato nell'atteggiamento di genio del male, precorritore in questo dello Jago di Arrigo Boito, sinché non subentra all'ultimo atto l'angoscia esistenziale che, come un giudizio divino, ne determina la tragica fine.

Le sue parole si articolano in quartine e cabalette ma l'interesse per il testo non viene meno; se poniamo all'opera un'esigenza di realismo resta a vedere se il canto nell'opera romantica non vi contravvenga molto di più di quanto non faccia il linguaggio patetico degli *Jugenddramen* di Schiller¹⁵.

L'idealizzazione positiva di Carlo porta ad un appiattimento di questa figura che nel libretto è scialba rispetto a quella del fratello antagonista. Da banditore d'una palingenesi universale da attuarsi attraverso il crimine, diviene l'individuo sofferente e perseguitato dal destino, l'appassionato amante, il nobile cuore pronto a reagire ad ogni sollecitazione che gli venga da una causa da lui creduta santa e giusta. È insomma il classico tenore ora femminilmente elegiaco, ora virilmente eroico, ora abbattuto, ora infiammato, che si realizza soprattutto nella pas-

tro personaggi che sono stretti parenti e che non si riconoscono se non allo scioglimento del dramma, cosa che vien rimproverata, ad esempio, agli autori dei *Lombardi* e del *Trovatore*!

¹⁵ Ad esempio i criticati e criticabilissimi versi:

Salve, dimon! L'assalgonò
dolor, rimorso ed ira;
la disperanza or mescivi,
potente, ultima dira;
fenda quel cor! Ne dissipì
la poca aura vital.

(Atto I, scena 7)

vanno posti a confronto con il testo dei *Räuber* (atto II, scena 1): « Franz: O so komme du mir zu Hülfe, Jammer und du Reu, höllische Eumeniden, grabende Schlange, die ihren Frass wiederkaut, und ihren eigenen Koth wiederfrisst; ewige Zerstörerinnen und ewige Schöpferinnen eures Giftes, etc. » (« Francesco: Accorrete tosto a soccorrermi dolore e pentimento, Eumenidi infernali, mortifere serpi che ruminano il vostro pasto e ringoiate i vostri escrementi! Struggitrici eterne, eterne rinnovatrici del proprio veleno! etc. »).

sione delle passioni, nell'amore. Ha il suo posto nella galleria degli Ernani e dei Manrico, sempre teso, vibrante e incisivo. Dopo i due fratelli, la figura dello sventurato Massimiliano, loro padre. I *Räuber* non sono la tragedia dei fratelli nemici, come a tutta prima, suggestionati dalle figure di Karl e di Franz, si sarebbe portati a pensare, ma la tragedia di due sbagliati rapporti con la persona che, rappresentando la famiglia, è anche l'immagine dell'ordine divino su questa terra: con il padre. Le vicende dei due fratelli sono separate, ciascuno segue la sua strada e va incontro al suo destino senza sapere dell'altro, cosicché abbiamo una doppia catastrofe; non è un caso che Schiller abbia fin evitato di fare incontrare in scena i due personaggi, pur intuendo come tale confronto diretto sarebbe stato atteso dagli spettatori¹⁶.

Il naturale elemento unificatore delle due distinte tragedie è il personaggio del padre, cui per ciò stesso compete una parte essenziale nell'architettura dell'opera; ma il drammaturgo non ha avuto una mano felice in questa sua creazione. Egli stesso ne scrisse, in tono ironico, così commentando l'effetto di questo personaggio, nell'interpretazione di J. G. Kirchhofer, a cui era affidato per la prima rappresentazione: « Der alte Moor konnte unmöglich gelingen, da er schon von Haus aus durch den Dichter verdorben ist »¹⁷. Alcuni appunti, più avanti, parlano di Massimiliano come di un padre che è « mehr Betschwester als Christ »¹⁸ e, con riferimento alla sua atroce vicenda, che gli permette comunque di arrivare vivo sino al V atto, gli attribuiscono « ein gar zähes Froschleben »¹⁹. Jakob Minor²⁰ osserva con piena ragione che il vecchio Moor è diventato la vittima del malvagio Franz anche dal punto di vista artistico. Comunque, anche oltre il caso contingente, quella dell'amor paterno non è una tematica schilleriana mentre è la tematica verdiana per eccellenza²¹.

¹⁶ Benno von Wiese, *Schiller*, Stoccarda 1959, p. 145.

¹⁷ Nat. Ausgabe, vol. 22, Selbstrezension.

¹⁸ Nat. Ausgabe, vol. 22, Selbstrezension, p. 123.

¹⁹ Nat. Ausgabe, vol. 22, Selbstrezension, p. 129.

²⁰ J. Minor, *Schiller*, vol. I, Berlino 1890, p. 335.

²¹ Sui rapporti negativi di Schiller col proprio padre, che possono avere influenzato la concezione di tanti personaggi, riferisco quanto scrisse il drammaturgo stesso: « Die Räuber kosteten mir Familie und Vaterland... Man untersagte mir in meinem Geburtsort bei Strafe der Festung zu schreiben. Mein Entschluss ist bekannt — ich verschweige das übrige, weil ich es in keinem Falle für anständig halte, gegen denjenigen mich zu wenden, der bis dahin mein Vater war... » (Nat. Ausgabe, vol. 22, pp. 93-94).

Interessanti sono le osservazioni di W. Scherer sull'evoluzione dei rapporti

Figure di padri compaiono spesso nelle tragedie di Schiller, ma servono a sottolineare il distacco delle generazioni e a contrapporre, di solito, la freddezza degli uomini posati, prudenti, razionali e aridi all'entusiasmo, allo slancio, alla generosità, allo spirito di sacrificio, alla sete di assoluto dei figli. Schiller è dalla parte dei giovani; sono essi a soccombere, in *Kabale und Liebe*, in *Don Carlos*, nella Trilogia del *Wallenstein*, per gli intrighi e le codarde passioni altrui, e muoiono pieni di sogni, con il cuore in tumulto, ma incompresi e derisi. F. De Sanctis nel *Saggio sulle opere drammatiche di F. Schiller* del 1850 scrive:

Collocato nel mondo moderno l'ingenuo giovane è visto come straniero, guardato con compassione e disprezzo da quelli che si chiamano uomini. La sua generosità è stravaganza, la sua dignità è superbia, la sua fede è utopia, la sua bontà è inesperienza. Schiller serbò fino all'ultimo la gioventù del suo cuore, dono prezioso e quasi divino: i suoi giovani sono il riverbero della sua anima.

« Quelli che si chiamano uomini » sono spesso i padri, e rappresentano i limiti, le cattiverie, la grettezza del mondo, finendo, direttamente o indirettamente, per provocare la rovina e la morte dei figli. Schiller è con i giovani e potrebbe far sua la preghiera posta in bocca al Marchese di Posa e rivolta alla Regina nel *Don Carlos* (atto IV, scena 22):

..... Dite al mio Carlo
 Che non irrida nell'età matura
 I suoi giovani sogni, e mai non getti
 Al verme sepolcral d'una ragione
 Ostentata piú saggia i santi fiori
 Nati un dí dal suo core e che non torca

familiari in Germania alla fine del sec. XVIII: « Il XVIII secolo con la sua accentuata disponibilità al sentimento rese piú intimo e commosso di quanto mai non fosse stato anche il rapporto tra i membri della ristretta cerchia familiare. Il rigore della legge cedette all'inclinazione naturale. L'autorità paterna fu meno dispotica; i figli persero il timore e ricambiarono l'amore. Tra i fratelli si formarono legami di tenera amicizia. Ma il cambiamento non fu subitaneo; la durezza del vecchio rapporto continuò a sussistere accanto al nuovo; il figlio che sperava di trovare affetto incontrava a volte soltanto rigore, e si ritraeva offeso, e trasformava il suo sentimento in avversione. Nel conflitto tra Federico il Grande e suo padre la vita tedesca offriva l'esempio classico dell'asprezza a cui potevano giungere simili contrasti » (W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlino 1899, p. 605).

I rapporti di Verdi col proprio padre Carlo (morto nel 1867) non rivelano nulla che faccia pensare ad un conflitto di generazioni. Il fatto che il Maestro accusasse piú dolorosamente il colpo della perdita del suo benefattore ed ex suocero Antonio Barezzi, morto nello stesso anno 1867, è semmai una conferma dell'importanza che l'idea della paternità ebbe nella sua vita.

Dall'impreso cammin se la prudenza
 Leva il capo dal fango, e maledice
 L'entusiasmo, che del cielo è figlio....

Verdi invece nel rapporto padre-figlio considera soprattutto la parte del padre; non per conservatorismo, ma perché il mito della paternità corrisponde a un bisogno fondamentale dell'animo suo, e le figure che incarnano questo mito, siano pure carenti sotto altri aspetti, sono riscattate da un simile sentimento che le pone su un piano diverso da quello in cui agiscono gli altri personaggi. In Verdi il mito della paternità è tutt'uno col mondo etico: convoglia in sé il concetto di dovere legato ad una gerarchia che prefigura il rapporto ch'egli sente esistente tra umanità e divinità. Il padre verdiano non è mai figura né scialba né priva di nobiltà: e così avviene anche di questo sventurato Conte di Moor che, librettisticamente, è il centro dell'intreccio, nel senso che le azioni che mettono capo ai due figli hanno in lui l'unico reale anello di congiunzione. La semplificazione e riduzione gli ha recato vantaggio. Infatti la sua immensa sventura non gli evita, nei *Räuber*, l'accusa di dabbenaggine e di cecità.

Ad esempio, quando gli viene portata la falsa notizia della morte del primogenito, egli si getta su Franz gridando: « Mostro! Mostro! rendimi il mio figliolo! ». Al che il « mostro », respingendolo, gli replica: « Impotente carcame! Dispera e muori! ».

Dopo qualche istante però, scambiate alcune parole con Amalia, così si rivolge all'orditore dello sciagurato intrigo, che nel frattempo è uscito e rientrato: « Avvicinati, mio Francesco, e perdonami se poco fa ti ho duramente respinto; io pure ti perdono ed altro non bramo che di morire pacificato » (Atto II, Scena 2)²².

La figura del libretto è più composta e più coerente: è « tragicamente patetica » e « come tale vivamente sentita dal musicista, il quale su di essa ha riversato i più commossi accenti della sua ispirazione »²³; il fatto di voler bene ad entrambi i figli — ed è questo, data la situa-

²² DER ALTE MOOR: Scheusal! Scheusal! schaff mir meinen Sohn wieder!

FRANZ: Kraftlose Knochen! Ihr wagt es — sterbt! verzweifelt!

.....

DER ALTE MOOR: Trit her, mein Sohn! Vergib mir, wenn ich vorhin zu hart gegen dich war!

Ich vergebe dir alles. Ich möchte so gern im Frieden den Geist aufgeben.

²³ G. Roncaglia, *Tragicità dei Masnadieri di Verdi*, dal « XXV Maggio musicale fiorentino », 1963, p. 24.

zione, un autentico dramma — non gli impedisce di distinguere tra bene e male. Il fatto d'essere stato ingannato ed essersi lasciato strappare la maledizione non comporta che egli sia un rimbambito. Il personaggio querulo e lamentoso dei *Räuber* ha qui una fisionomia coerente e rilevata e se la sua parte si riduce ad un lungo martirio, egli dimostra almeno di poter, con consapevolezza, *pati fortia*²⁴.

Se Verdi antepose la composizione della musica per questo libretto a quella del *Corsaro* (tratto da Byron) che musicò assai di malavoglia subito dopo i *Masnadieri*, fu perché il soggetto lo ispirava assai di meno; dal momento che, almeno giudicando dalle trame librettistiche, non si può negare un'affinità abbastanza stretta tra i due argomenti, giovi rilevare che la differenza determinante consiste nella stretta consanguineità dei tre personaggi maschili dei *Masnadieri*, che non ha corrispondenza con un altrettanto stretto legame tra le figure del *Corsaro*. In altre parole, nel *Corsaro* manca la figura del padre.

Un progetto che Verdi accarezzò per tutta la sua vita (ne abbiamo notizia sin dal 1843) e che non realizzò fu quello di tradurre in musica il *Re Lear* shakespeariano; anche se il libretto del Somma risale agli anni 1848-1850, non è assurdo pensare che la realizzazione musicale di tanti personaggi, creati dal 1843 in avanti, contenga almeno i frammenti di un disegno drammatico concepito per la più grandiosa delle tragedie di Shakespeare; Massimiliano, stante anche l'analogia parziale della sua situazione con quella del Duca di Gloucester, potrebbe essere benissimo fra questi.

L'unica presenza femminile dei *Räuber* è Amalia, un personaggio costruito tutto sui libri (*Das Mädchen hat zuviel in Klopstock gelesen* scrisse di lei scherzosamente l'Autore stesso), con materiali entusiastici e sentimentali, accozzati anche malamente fra di loro; è un « pretesto oggettivo dell'azione », in fondo un peso morto nell'architettura del dramma; non agisce, non prende iniziative, pensa e parla solo in funzione di Karl; è anche poco femminile, o perlomeno è la tipica figura di donna quale poteva essere immaginata da un giovane poeta entusiasta che non aveva nessuna esperienza dell'animo femminile.

La sua apparizione è lirica, non drammatica: Amalia commenta

²⁴ Si vedano i versi iniziali di questa parte (I, VI): « Carlo, io muoio, ed, ah, lontano / tu mi sei nell'ultim'ore. / Una fredda, ingrata mano / nell'avel mi comporrà. / Caro è il pianto all'uom che muore / ma per me chi piangerà? ».

Il materiale dei primi quattro versi si trova nei *Räuber* in bocca ad Amalia, come se il vecchio non riuscisse (o non osasse) fare quelle sia pur ovvie considerazioni, che contenevano un giudizio sul suo operato e sul carattere di suo figlio Franz.

l'azione con un'effusione anche esagerata di sentimento, ma non la promuove. Ama Carlo ma non può essergli di aiuto, odia Francesco ma non sa essergli di impedimento nell'esecuzione degli infami intrighi; la sua passione adorante per Carlo è data come scontata, non viene spiegata: il personaggio ci si presenta già bell'e formato, senza sviluppo psicologico²⁵; un tipico personaggio da melodramma, « per la logica del quale — osserva il Castiglioni²⁶ — è impossibile chiedersi il perché delle cose: gli amori sono sempre dei *coup de foudre* inspiegabili, assolutamente mitologici ». Oltre a ciò, l'Amalia schilleriana la troviamo spesso in scena con il liuto o col clavicembalo²⁷.

È significativo che l'ultima sua battuta, prima di venir pugnalata dall'amante sia: « Didone, tu m'insegna a morire » (Amalia: Nun denn, so lehre mich Dido sterben!). E Carlo la uccide, non per amore, ma per orgoglio: « L'amante del Moor deve morire solo per mano del Moor » (*Räuber Moor*: Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben!).

Il librettista ha sfruttato con molta sobrietà la dimensione già melodrammatica di questo personaggio. I suoi interventi rallentano l'azione molto meno che nel dramma originario. Maffei ha corrisposto in pieno all'esigenza di stringatezza che Verdi poneva come *conditio sine qua non* ai suoi librettisti²⁸.

Partendo dalla considerazione del testo originale, non vedo in che cosa consistano le concessioni che, contrariamente al suo solito, egli

²⁵ L. Mazzucchetti (op. cit.): « Un tipico prodotto della Karlschule in cui le donne entravano prima di divenire interessanti e quando avevano finito di esserlo ».

²⁶ *Amore e Raggio tra Schiller e Verdi*, in « Ricordiana », n. 9, Milano 1956.

²⁷ Atto II, scena 2, Canto di Ettore e Andromaca, ripreso all'atto IV, scena 4. Cfr. atto III, scena 1: « Schön wie Engel, voll Walhalla's Wonne » (Fu bello al par degli angeli). Quest'aria, opportunamente condensata, è divenuta nel libretto la Cavatina (I, 6): « Lo sguardo avea degli angeli ».

²⁸ La brevità, la stringatezza, il « genere alla Tacito » preteso da Verdi sono un'ossessione per i librettisti e un tema ricorrente nelle lettere del Maestro. Tra gli infiniti passi, ne scelgo qualcuno dalle lettere scritte al Piave mentre quest'ultimo stava preparando la *Forza del Destino*: « Troppo lungo tutto il recitativo della II scena. Si potrebbe e si dovrebbe dire tutto con uno stile piú poetico e con metà di quei versi... Lo stile vuol piú stringata la Poesia e deve dire tutto quel che dice la prosa con metà di parole: finora tu non lo fai ». E poi: « Anche nel duetto antecedente vi è un punto assai importante e drammatico che resta slavato per troppa abbondanza di parole ». « ... Tu poeta [par di sentire l'intonazione beffarda], dovesti dire ancora di piú con meno parole... Vi sono molte parole inutili, buttate là per far sillaba o per far rima ». Qualcosa di alfieriano è certamente presente in questa concezione del dramma. È inevitabile ricordare la gioia quasi infantile con cui l'Alfieri annunciava di aver accorciato di 1000 versi il suo *Filippo*!

avrebbe fatto all'interprete di Amalia, il famoso « usignolo svedese » Jenny Lind, la stella piú fulgida del formidabile quartetto di voci di cui il musicista poté avvalersi per la prima londinese dell'opera. Le quattro parti sono molto ben calibrate, quella di Amalia non pretende per sé una lunghezza maggiore delle altre, di suo ha due arie, per il resto è sempre impegnata con gli altri personaggi; l'aria « Lo sguardo avea degli angeli » e la cabaletta « Carlo vive! oh caro accento » sono molto gorgheggiate, ma a parte che il gorgheggio anche nelle opere cosiddette minori di Verdi non ha mai un valore puramente edonistico, bensí anche una funzionalità drammatica, non è immaginabile per l'Amalia di estrazione schilleriana una linea di canto simile a quella della Lady Macbeth dell'opera che precede immediatamente i *Masnadieri* nell'elenco delle creazioni verdiane. Trilli e fioriture peraltro si addicono alla proiezione musicale di una *Schwärmerin*, che nella tragedia originaria è priva di una vera sostanza drammatica.

D'altronde si legge nella *Gazzetta Musicale* di Milano che il pubblico di Londra era dispiaciuto che fosse stata data cosí poca parte alla Lind, che avrebbe potuto ben diversamente dare la misura delle sue capacità con un'altra partitura.

4. - IL TAGLIO DELLE SCENE NEI « MASNADIERI ».

Maffei conserva i movimenti drammatici essenziali, operando una sapiente riduzione e un adattamento agli schemi normali del dramma in musica. I due antagonisti, Carlo e Francesco, si presentano in due scene riempiendole di sé con recitativo, aria e cabaletta; e siamo nella piú perfetta convenzione. Oltre a tutto, il recitativo è di tipo metastasiano: breve (Verdi scriveva nel 1843, al Brenna, della Fenice di Venezia, del libretto dell'*Ernani*: « Chi sarà quel maestro che potrà mettere in musica senza seccare 100 versi di recitativo come in questo terz'atto? ... Tante volte un recitativo troppo lungo, una frase, una sentenza che sarebbero bellissime in un libro e anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato »), ma composto di endecasillabi sciolti, tranne gli ultimi due che con la rima suggellano il discorso espositivo e creano già l'aspettativa del discorso melodico dell'aria, in cui la voce cantante è sorretta da tutti gli strumenti dell'orchestra. Ma la presentazione di questi due capitali personaggi, i motori della duplice tragedia, non è puramente espositiva: lo sviluppo delle due azioni inizia e raggiunge un primo culmine proprio nelle scene d'apertura.

Abbiamo due esempi notevoli di quelle che M. Mila chiama « dialogizzazione dell'aria »²⁹, perché ad uno schema statico A B A si sostituisce lo schema dinamico A B, in cui la svolta tra la sezione A e la sezione B viene determinata da un intervento dall'esterno di cui è portatore un coro o un altro personaggio. Quest'ultimo intervento determina una situazione nuova, e quindi il progresso dell'azione; la sezione B è un commento emotivo, un'effusione lirica, un'esplosione passionale a seguito di ciò che è stato detto o fatto nell'intermezzo dialogato.

Nella I scena dei *Masnadiers* il dialogo è tra Carlo e il coro che gli reca la lettera (« Ecco un foglio a te diretto »...) da cui con aberrante decisione egli farà dipendere irrevocabilmente tutto il suo destino. Dall'idillio dell'« Oh mio castel paterno » (andante cantabile) si passa all'invettiva sdegnata « Fiere umane, umane fiere / dure più d'alpestre sasso ».

A questo punto il coro si fa « motore di azione » e assume al ruolo di protagonista enunciando, in risposta all'exasperata e disperata enfasi della frase « Ov'è la spada / che dà morte a tai serpenti? » la concreta e fatale proposta: « Noi l'abbiam. Ti calma e senti: / Comporremo una masnada ».

L'esitazione (ma è poi un'esitazione?) di Carlo (« Ladri noi? Chi v'ha piovuto / Spirti iniqui un tal pensiero? ») è vinta dall'altra e conclusiva proposta:

« E tu capo e condottiero ».

A questo punto la sezione B dell'aria, in forma di cabaletta « Nell'argilla maledetta / L'ira mia quei ferri immerga, ecc. » diviene una necessità drammatica: sarebbe assurdo volervi vedere solo un'occasione perché uno squillante tenore eroico sfoggi la potenza delle sue risorse vocali. Che il coro si unisca alla voce solista è un modo direi tangibile, fisico per suggellare il patto e la costituzione della banda.

L'oratoria infiammata, il pathos esasperato di Karl Moor nella II scena del I atto, si è tradotta naturalmente, con il *medium* di quei versi, negli squilli delle voci e degli strumenti.

Nella scena successiva Francesco ci si presenta con recitativo, aria

²⁹ Massimo Mila, *La dialogizzazione dell'aria nelle opere giovanili di Verdi*, in « Atti del I congresso internazionale di studi verdiani », Parma 1969. L'autore fa notare che, benché gli interessi di Verdi non fossero di natura precisamente erudita, e poco o punto il musicista si preoccupasse di far risorgere l'antica tragedia greca, « nella elaborazione di questa tecnica dell'aria doppia con estesa sutura centrale, egli richiama in vita la pratica dei *kommoi*, ossia di quei passi della tragedia dove l'attore dialogava a lungo col coro ».

e cabaletta, che riassumono i motivi centrali di tre monologhi di Franz: rispettivamente dell'atto I, scena 1, dell'atto II, scena 1 e scena 2.

Schematizzando si può dire che nel recitativo si narrano gli antecedenti, nell'aria si enunciano propositi per il presente, nella cabaletta esplose la perfida gioia di chi vede la realizzazione dei propri piani a breve scadenza. Insomma, il passato, il presente il futuro di un intrigo delittuoso che deve portare il cadetto di Casa Moor a sbarazzarsi del fratello e del padre e a diventare signore assoluto.

La cesura (o sutura) drammatica è data dalla convocazione di Arminio; questi non è il solito confidente la cui presenza serve unicamente come pretesto al canto (o alla tirata) del personaggio più importante: è lo strumento (non del tutto docile, peraltro), il complice dei disegni del suo padrone; quand'egli esce, il piano è passato dalla fase dell'ideazione a quella dell'esecuzione e Francesco può « precorrere l'evento » e cantar vittoria.

Anche in questo caso la cabaletta è sufficientemente motivata sia dal punto di vista letterario, sia da quello musicale. Intanto sono stati delineati, in maniera senza dubbio sommaria, ma anche molto chiara, gli elementi traenti dell'azione: la banda e i due fratelli Moor.

Ora vengono presentate le due figure passive, le vittime: Massimiliano e Amalia. La scena (I, 3) ha una precisa corrispondenza nel testo schilleriano (II, 2).

I personaggi sono particolarmente *lirici*: non fanno ragionamenti, non prendono decisioni: vivono nel ricordo e nella nostalgia. Davanti al vecchio addormentato, Amalia rievoca i tempi felici della presenza di Carlo nell'aria

Lo sguardo avea degli angeli
che Dio creò d'un riso...

che è la versione scorciata dell'ode di intonazione klopstockiana:

Fu bello al par d'un angelo
del riso eterno di Valalla impresso!

(Atto III, 1).

Nel libretto il Maffei ha evitato almeno la contaminazione tra cristianesimo e paganesimo germanico. La situazione non comporta una cabaletta, che infatti non esiste; l'aria non si inserisce in un tessuto narrativo, è un vagheggiamento pieno di grazia e di malinconia di tempi felici irrevocabilmente trascorsi. Massimiliano si scuote dal sonno e dal

sogno, e intreccia con la nipote un canto doloroso, fatto di rimorso, di nostalgia per il figlio lontano, di amarezza per il figlio vicino, di presentimento di morte; la scena è molto breve, ma riesce a farci apprezzare il personaggio piú di tutte le geremiadi del testo originale³⁰.

È una scena in cui i personaggi si abbandonano al flusso delle loro emozioni e, pur rivolgendosi l'uno all'altro, rimangono chiusi nel cerchio dei propri sentimenti: il dialogo è apparente, siamo davanti a una tipica situazione da melodramma. Entra Francesco con il « messaggero di triste novella » che è Arminio travestito. L'azione legata a Francesco raggiunge il suo culmine con lo schianto del padre, che cade a terra come morto, la costernazione di Amalia che si precipita fuori dalla stanza, e l'esultanza del figlio inumano che, rimasto anche fisicamente padrone del campo, esclama: « Morto? Signor son io! ». Espressione che nella sua arida concisione e per la sua collocazione alla fine del quartetto scolpisce il carattere di Francesco e lo fissa in un gesto di sgomentevole crudeltà e di truce dominio, meglio di qualsiasi monologo o racconto di terzi.

Qui le strutture dell'opera in musica e il suo carattere antinaturalistico hanno permesso una pregnanza, una efficacia teatrale che rimane preclusa al testo schilleriano.

Nel dramma questa scena del falso annunzio si presta ad una trasposizione del tipo di quella pretesa dall'opera: l'unico personaggio che espone e, sino a un certo punto, dialogizza, perché risponde alle domande che gli vengono fatte, è Hermann, che sta recitando una parte; gli altri si abbandonano ai loro sentimenti e ognuno fa parte per sé: le esclamazioni, i lamenti, le recriminazioni, le espressioni usate per far aumentare la passione dolorosa oltre i limiti della sopportazione non si ordinano in un contesto razionale come quello d'una discussione; sono già, in potenza, un « quartetto ».

Ritornando ai *Masnadieri* v'è da sottolineare come l'importanza del finale del I atto sia una tradizione dell'opera buffa; in esso, come attesta Lorenzo da Ponte, devono apparire sulla scena tutti i cantanti, « e fossero anche 300 »; e se l'intreccio non lo permette, il poeta deve riuscirci in qualche modo « a discapito dell'intelligenza, della ragione e di tutte le aristotelerie di questo mondo ».

³⁰ Anche nei *Räuber* (II, 2) il dialogo tra il vecchio Moor e Amalia è pervaso di lirismo e tende a stemperarsi in musica: termina in effetti con l'invocazione alla musica, dopo di che Amalia siede al clavicembalo e canta l'Addio di Ettore ed Andromaca.

Qui è ricreata questa situazione: al quartetto manca Carlo, ma è sostituito con verosimiglianza da una persona [un altro tenore] che porta la notizia della sua morte; l'azione è per così dire condizionata da lui, che ne è il costante punto di riferimento. Questa scena è una tragedia nella tragedia, riproduce nella forma piú concentrata l'intelaiatura base di ogni dramma: esposizione - svolgimento - soluzione.

Lo spettatore che ha davanti all'occhio l'immagine di Massimiliano venuto meno per il dolore e nell'orecchio la frase di Francesco: « morto? Signor son io! » che aveva suggellato l'atto precedente, trova perfettamente naturale d'essere lasciato ancora per un po' all'oscuro sulla sorte di Carlo e di trovarsi, alla nuova apertura del velario, nel « recinto attiguo alla chiesa del Castello », dove Amalia sta genuflessa innanzi al sepolcro dello zio.

Abbiamo qui un altro esempio di aria dialogizzata, fatto sottolineato dalla presenza di un coro interno di banchettanti che sembra rivolgersi proprio ad Amalia³¹ per cui il recitativo³² è animato da una sorta di contrasto a distanza, e costituisce un anticipo del successivo duetto con Francesco. L'aria propriamente detta è un sospiro alla pace della tomba, oltre la quale sarà possibile ricongiungersi alle persone amate; è come se la donna entrasse in un trasognato colloquio con Carlo e Massimiliano. Poi interviene l'elemento nuovo perturbatore, che determina una svolta nel corso dei pensieri e delle emozioni: Arminio sconvolto avverte con brevissime, concitate parole che Carlo e il Conte sono vivi; indi fugge senza aver dato ulteriori spiegazioni.

Dopo un attimo di smarrimento, Amalia intona la spigliata cabaletta: « Carlo vive! Oh caro accento! » un pezzo di bravura senza dubbio, anche se d'un virtuosismo tendente al drammatico³³ e che ha perciò una giustificazione psicologica, benché nei *Räuber* manchi il passo corrispondente³⁴.

³¹ Cfr. la strofa: « Lasciamo i lamenti / Di stupido rito / Plorar sugli spenti / È folle dolor » (atto II, scena 1).

³² « Tripudia, esulta, iniquo / Sull'ossa di tuo padre! Ah ma la pace / Che nella vita gli rapisti, in morte / Funestar non gli puoi! No! Non penètra / L'escrata tua voce in quella pietra! » (*ibidem*).

³³ Cfr. G. Gavazzeni nelle già citate *Annotazioni per i Masnadieri*, p. 7.

³⁴ Nei *Räuber*, III, 1, Amalia ripete, dopo esser rimasta impietrita, « Carlo vive? ». Avviene una sostituzione di interesse. Lo spettatore (anche quello dell'opera) vorrebbe veder chiarito il mistero sulla sorte di Massimiliano, dato che sulla sorte di Karl ne sa quanto basta; Amalia, dopo un istante di smarrimento, deve ritenere completamente assurda la notizia che riguarda suo zio (e a maggior

È questo un esempio di come il testo d'un melodramma non sia una semplice abbreviazione dell'originale, anche nel caso in cui, come in questo, gli sia molto fedele; in qualche punto la situazione può richiedere un ampliamento. La musica si assume il compito di fissare un'emozione e di prolungarla (le ripetizioni acquistano significato solo partendo da questa considerazione). Nel dramma parlato ogni elemento dovrebbe tendere senza indugi allo scioglimento, ogni parte dovrebbe risultare dalla connessione con ciò che precede e ciò che segue; nel melodramma l'azione tende a creare quelle situazioni che permettono l'espressione di un sentimento, l'esaltazione di uno stato d'animo. Il perdurare della tradizione per cui l'opera è « eine Folge von Momentaufnahmen, also bestimmten und voneinander in Intention und Zusammenhang unabhängigen Nummern » è visibile qui, come anche nella scena 4 dell'atto IV.

L'interesse si concentra qui non più sui momenti successivi dell'azione, che pure incalzano, ma sui punti di rallentamento, anzi, statici, presi per sé e isolati. Il « numero » è qualcosa di concluso, che ha il suo fine in se stesso.

Il duetto con Francesco è molto convenzionale, come testo; coincide quasi esattamente con *Räuber* III, 1, senza l'exasperazione realistica della gestualità e del linguaggio. Più che altro, nella prima parte, Francesco si comporta come un pretendente, sfortunato sí, ma innamorato, alla mano di Amalia, e sembra quasi che la musica conferisca un accento di sincerità alla sua proposta.

Testo e canto seguono un cliché tradizionale e non considerano l'improbabilità d'un sentimento d'amore, sia pur dettato dall'orgoglio, in un personaggio che s'è già fatto conoscere abbastanza.

La seconda parte dell'atto II ci rappresenta la masnada. In questo finale il librettista ha condensato, scorciandoli enormemente, due momenti ben distinti dell'originale: gli avvenimenti della selva boema (II, 2) e quelli nei dintorni del Danubio (III, 2). Culmina qui la parabola di Carlo in quanto *Räuberhauptmann*, e s'inizia la fase discendente. Dopo lo scoppio della polveriera che semina distruzione e morte nella città di Praga, impresa che viene descritta da un coro dialogato, ricompare Carlo in uno stato d'animo commosso e tutt'altro che trionfale; la crisi morale comincia a manifestarsi, e gli ripresenta l'immagine della

ragione l'Amalia verdiana, che canta davanti a quella tomba) mentre si aggrappa all'annuncio che le risulta meno incredibile (cfr. Benno von Wiese, *Schiller*, cit., p. 153).

perduta innocenza nella nostalgia, resa piú struggente dal rimorso, del « castello natio » e della « cara vergine innocente ».

In verità è proprio della musica dare espressione a stati d'animo così densi, perché la musica offre i mezzi per evocazioni, combinazioni e associazioni di cui la parola non cantata non può disporre.

Il recitativo ed aria di Carlo « Come splendido e bello il sol tramonta » « Di ladroni attorniato » introducono un momento di stasi, che è poi solo apparente, perché ci presenta la crisi psicologica che determina la decisione di tornare indietro, per un recupero ormai impossibile del passato. È significativo che questa scena non termini con una cabaletta; quando la banda ritorna in scena annunciando d'essere accerchiata, il capitano, che ha già preso psicologicamente la distanza da essa, si affretta a riassumere il comando e confonde la sua voce con quella dei compagni (II, 7: « Su fratelli, corriamo alla pugna / Come lupi di questa boscaglia »).

Il senso di questo coro (cfr. specialmente i versi: « Nella destra un esercito impugna / Chi brandisce la libera spada ») riecheggia alla lontana i concetti espressi nell'inflammato contrasto tra Carlo e il Padre Cappuccino che, dopo l'incendio di Praga e prima dell'attacco, va a presentare la proposta di una resa e poi cerca, senza riuscirvi, di indurre la masnada a tradire il capitano. Quel colloquio e quella lotta rappresentano davvero l'acme, il *fortissimo*, del *Räubertum* di Carlo. Ma a Verdi il tema del banditismo eroico interessava poco e d'altronde questa tematica nel nostro Romanticismo è tutta d'importazione; il fuorilegge in quanto tale non è sentito come un degno rappresentante dell'umanità; la sua rappresentazione ha sempre dei limiti, che sono quelli posti dal senso morale e anche dal buon senso popolare. Sempreché, naturalmente, il banditismo e la pirateria non siano accessori, siano dati come presupposti di una figura che poi agisce secondo tutt'altri schemi, come nell'*Ernani* dello stesso Verdi o nel *Pirata* di Bellini.

Nella mancanza di materiale documentario (cioè delle lettere di Verdi al Maffei)³⁵ si può avanzare l'ipotesi che la freddezza riscontrata dal compositore in questo II atto del libretto dipenda dalla parte che vi ha il *Räubertum* in quanto *Räubertum*; forse (ripeto che non posso suffragare neppure con un documento questa mia osservazione) Maffei aveva verseggiato lo scontro con il Cappuccino, ma Verdi preferì tagliar

³⁵ Che andarono distrutte a Villa Lutti durante la I guerra mondiale. Cfr. G. Barblan, *Storia di una cantata non scritta...*, in « La Scala », III, Milano 1953.

corto con un argomento che sentiva estraneo al suo mondo morale e alla sua fantasia. Non gli interessava tanto raffigurare Carlo nella terribile e fosca luce della sua funzione, quanto di scuotere l'immaginazione dello spettatore con la raffigurazione degli anelli della fatale catena da cui il masnadiero non riuscirà a liberarsi, se non a prezzo d'un sangue innocente, nonché della sua stessa vita.

Il coro che conclude l'atto non è particolarmente ispirato, e non divenne popolare, ad onta dei versi che potevano essere facilmente interpretati in chiave patriottica.

Il III atto corrisponde al IV dei *Räuber*. L'inizio dell'atto schilleriano che vede Karl nella terra dei suoi padri abbandonarsi al flusso dei ricordi e allo strazio dei rimorsi (IV, 1) avrebbe costituito una situazione ideale per il melodramma³⁶, ma nel libretto non ne rimane nulla; la suggestione del ricordo e il dolore del rimorso erano stati espressi nell'aria alla fine dell'atto II, per cui il librettista e il musicista, desiderosi di mantenere un certo ritmo all'azione, non si concedono questo momento di stasi. Siamo già nel bosco nelle vicinanze del Castello, dove sorgono sinistri ruderi; là arriva Amalia « sfuggita agli artigli dell'empio » e quasi contemporaneamente la masnada. L'incontro tra Amalia e Carlo (III, 2) che si fa subito riconoscere, ha l'effetto di ragguagliare quest'ultimo sulla morte del padre e sulla ... poca raccomandabilità del fratello. Questi pochi versi³⁷, gli unici veramente funzionali alla struttura del dramma, si trovano nella posizione di sutura tra la prima e la seconda parte del duetto (l'una corrispondente all'aria, la melodia cantabile, e l'altra alla cabaletta, l'allegro) che peraltro si adatta bene allo schema usuale dei duetti d'amore e suona quindi, letterariamente e musicalmente, alquanto convenzionale.

Questa scena comunque riassume tutte quelle dell'atto IV dei *Räuber*, che si svolgono dentro il castello dove Karl si è fatto introdurre con il nome di Conte Brand, e da cui esce senza che l'azione abbia fatto

³⁶ Così pensa a ragione Osborne, *The Complete Operas of Verdi*, London 1969.

Il Crescini non si era lasciato sfuggire l'occasione, e la parte di Carlo (che nei *Briganti* è chiamato Ermanno) inizia proprio col ritorno al castello paterno (II, 1).

³⁷ *Masnadierei*, III, 2:

AMALIA: M'odi, Carlo; tuo padre sepolto...

CARLO: A qual pianto, a qual onta fu tolto!

AMALIA: M'ha Francesco, il novello Signore,
minacciato la vita e l'onore.

CARLO: Ah perverso!

veramente un passo avanti: Karl è infatti deciso a ripartire con la banda il mattino dopo.

Nei *Masnadieri* al duetto segue il coro « Le rube, gli incendi, gli stupri, le morti ». Al rientro in scena di Carlo, deciso a vegliare per quella notte, la banda si dispone a dormire.

Il monologo « Wer mir Bürge wäre? » è ridotto a poche linee di recitativo, che svolgono una funzione precisa nell'economia del melodramma: bisogna dare il tempo ai masnadieri di addormentarsi. In questo recitativo v'è qualcosa che arieggia il monologo del *Macbeth* verdiano (anteriore di un anno solamente): « Mi si affaccia un pugnale! L'elsa a me volta! » (I, 6). Il fatto che non sia stato curato dal musicista come il passo dell'opera precedente potrebbe dipendere dalla situazione a cui i due pezzi mettono capo: dopo la visione onirica del pugnale, Macbeth entra nella stanza di Duncan e commette il delitto; dopo aver ragionato sul suicidio Carlo getta via la pistola esclamando: « Ah no! Soffrire io voglio! / Dee sul dolore trionfar l'orgoglio! » (quindi, per quel che riguarda l'azione teatrale, il monologo porta ad un nulla di fatto).

Con la parte finale del III atto l'azione entra in una dimensione religiosa, e la fantasia del musicista si riscalda. Ricompare la figura del vecchio Massimiliano, cavato fuori dalla sua fossa: il racconto³⁸ delle pene da lui sofferte è scandito in quartine di decasillabi, versi estremamente orecchiabili, da ode popolare.

Il tono è quello di una fosca ballata; il ritmo marcato, data la posizione fissa degli accenti, sembra sottolineare le tappe dell'incredibile martirio.

Il lamentoso commento dell'orchestra indica che la corda che il musicista ha voluto far vibrare con più veemenza è quella della angosciata pietà, non quella dell'orrore e del raccapriccio: a Verdi interessa di più Massimiliano, Schiller bada maggiormente all'effetto dirompente che certe rivelazioni devono fare sull'animo di Karl Moor. Quest'effetto naturalmente opera anche sull'animo del personaggio del melodramma e la tempesta orchestrale che conclude questo atto (e che conserva un'eco del grandioso coro finale del I atto del *Macbeth*) si adegua alla veemenza estrema di sentimenti che una situazione simile scatena e che nei *Räuber* si traduce in un linguaggio incandescente, lavico, dove

³⁸ « Un ignoto, due lune or saranno » (III, 6).

le parole e le immagini si accumulano, si incalzano, si urtano l'una con l'altra, e impediscono quasi l'organizzazione logica del discorso³⁹.

Il Maffei riconduce quel magma di imprecazioni e di sdegno a tre concetti principali, o meglio, a tre ordini che il Capitano rivolge alla sua masnada e che questa ripete in coro:

Giuri ognun questo canuto
santo crin di vendicar!

.....

Di qui trarmi il parricida
dal banchetto o dall'altar!

.....

Di serbarlo al ferro mio
vivo! intatto! CORO: Lo giuriam!
Struggitrice ira di Dio
la tua spada oggi noi siam.

Questa sobrietà serve alla chiarezza, all'intelligenza inequivocabile della situazione durante l'esecuzione musicale; e poi fornisce lo spunto per una vigorosa espressione, dove non mancano gli accenti di un'infiammata religiosità, di sicuro effetto, capace di suscitare nello spettatore del teatro d'opera la stessa emozione che il torrente di parole di Karl Moor suscita nello spettatore del teatro di prosa⁴⁰.

L'ultimo atto (il IV) è tagliato esattamente come il V dei *Räuber*: nella prima parte si consuma la tragedia di Francesco, nella II quella di Carlo che coinvolge anche Massimiliano e Amalia. Quando Francesco si precipita in scena stravolto, siamo davanti ad un uomo già giudicato, che non ispira odio, ma sgomento: giudicato da un tribunale molto più alto di quello del fratello, dalla propria coscienza che gli ha presentato il sogno del giudizio universale e che gli parlerà per bocca del pastore Moser. Il racconto del sogno e il breve duetto con Moser

³⁹ Cfr. *Räuber*, atto IV, scena 5:

KARL: Nein, nicht erschlagen! Das Wort ist Beschönigung!

— Der Sohn hat den Vater tausendmal gerädert, gespiest, gefoltert, geschunden! Die Worte sind mir zu menschlich — worüber die Sünde roth wird, worüber der Kannibale schaudert, worauf seit Aeonen kein Teufel gekommen ist. Der Sohn hat seinen Vater — seht her, seht her! er ist in Unmacht gesunken — in diesem Thurm hat der Sohn seinen Vater — Frost, — Blöse, — Hunger, — Durst — oh seht doch, seht doch! — es ist mein eigner Vater, ich wills nur gestehn.

⁴⁰ Questo coro, osserva il Roncaglia, sembra animato da spiriti patriottici, ben più di quello finale del II atto... « In fondo, per Verdi padre e patria sono due amori ugualmente alti, due beni che non possono essere difesi se non con ardore eroico di cuore e di atti » (*Tragicità dei Masnadieri di Verdi* cit.).

devono fissare questo sentimento dell'al di là che è il terrore biblico della condanna senza rimedio. La concentrazione e la semplicità del testo hanno la loro parte nell'aver ispirato al futuro autore della *Messa da Requiem* una musica dai toni apocalittici.

Mi sembra degno di nota che il Maffei, pur essendo impegnato a fornire al musicista il materiale per le trombe del giudizio, sia rimasto fedele a Schiller, anche nel presentarci l'estrema coerenza di Francesco con se stesso: questo malvagio si annienta, ma non annienta la sua volontà di ribellione all'Eterno, che pure lo sta schiacciando e, dopo un tentativo di preghiera, va con decisione incontro all'inferno:

(*Inginocchiatosi*)

È la prima! Odimi, Eterno! ...
 E sarà la volta estrema
 Ch'io ti prego (*Rialzandosi in furore*) Ah no! L'inferno
 Non si dee beffar di me!

Versi che corrispondono al passo schilleriano: « Ascolta le mie preghiere, o Signore! È la prima... e sarà l'ultima volta... Ascoitamì, Signor Iddio! » (*Franz*: « Höre mich beten Gott im Himmel! — Es ist das erstemal — soll auch gewiss nimmehr geschehen — Erhöre mich Gott im Himmel! »).

.....

« Non posso pregare... qui... qui dentro è tutto vuoto... inaridito (*S'alza in piedi*) E non voglio neppure pregare! Non abbia il cielo questa vittoria, né mi getti l'inferno questa irrisione sul viso ». (« Ich kann nicht beten — hier hier! Alles so öd — so verdörret — *Steht auf*. Nein, ich will auch nicht beten — diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott nicht anthun die Hölle! »).

Dopo di che non è molto logico che Francesco esca di scena senza ammazzarsi, mentre il castello è in fiamme per l'incendio che vi hanno appiccato i masnadieri; ciò può ricondursi al principio della tragedia greca per cui le uccisioni non venivano rappresentate sotto gli occhi degli spettatori⁴¹; l'opera romantica può tenersi fedele a questo con-

⁴¹ Perfettamente comprensibile come una regia, come già accaduto (nell'edizione di Roma, 1972), forzando appena un poco la lettera del libretto, faccia sí che Francesco si trafigga con una spada. Che si strozzi con un cordone, come nei *Räuber*, contraddirebbe la linea classicistica del testo del Maffei. I personaggi del teatro d'opera, almeno di quella romantica, sono sempre di un gradino piú lontani dal realismo dei corrispondenti personaggi del teatro drammatico.

cetto, e pur rifacendosi a drammi molto sanguinosi, in questo almeno cerca di evitare il raccapriccio del pubblico e moltiplica gli svenimenti, piuttosto che le pugnalate.

Tra la prima e la seconda catastrofe, un momento di stasi, di pausa: il breve duetto tra Carlo e il padre, mentre si aspetta il ritorno dei masnadieri. Tale passo corrisponde alla prima parte della scena 2 del V atto dei *Räuber*; anche qui, benché i personaggi in scena siano due, assistiamo ad uno scontro di emozioni, non ad un dialogo vero e proprio. Entrambi pensano, con animo diverso, al significato degli ultimi avvenimenti nonché alle stesse persone. Ma Karl deve controllare le sue parole, anche i suoi « a parte », perché non si è dato a riconoscere.

Ciascuno segue un proprio pensiero, è inchiodato ad una sua sofferenza: Massimiliano pensa al figlio disumano e a quello che crede morto, Karl all'impossibilità di veder ristabilita l'armonia e quindi la felicità nella sua vita. Se parlano, i due uomini rischiano di fraintendersi, come quando Massimiliano esclama: « Grazia, grazia! Ora il mio figliuolo è giudicato » (pensando naturalmente a Franz) e il *Räuberhauptmann* risponde, atterrito: « Quale? » Per poi soggiungere: « Coscienza traditrice! Non fate caso delle mie parole! ».

E quando ancora Massimiliano piangendo osserva: « Oh mio Carlo! mio Carlo! se mi stai vicino in veste di pace... oh perdona, perdona al padre tuo! ». E Karl si affretta a rispondere: « Ei vi perdona! ». Eppoi emendandosi: « Purché sia degno del vostro nome... vi dee perdonare! »⁴².

Il duetto verdiano riduce al minimo il dialogo ma ne amplia le frasi conclusive (quelle di Massimiliano: « Abbilo per un bacio di tuo padre, come io lo avrò per un bacio del figlio mio! » e di Carlo: « Mi parve d'esser baciato da un padre »)⁴³ in due quartine che riassumono perfettamente la *Stimmung* della scena:

⁴² DER ALTE MOOR: Erbarmung! o Erbarmung! Jetzt — wird mein Kind gerichtet!

RÄUBER MOOR: Welches? Verrätherisches Gewissen! Merket nicht auf meine Worte!

.....

DER ALTE MOOR: Karl! mein Karl! wenn du um mich schwebst im Gewand des Friedens vergib mir. Oh vergib mir!

RÄUBER MOOR: Er vergibt euch. Wenn ers werth ist, euer Sohn zu heissen Er muss euch vergeben.

⁴³ DER ALTE MOOR: Denk es sei Vaterskuss, so will ich denken ich küsse meinen Sohn.

RÄUBER MOOR: Ich dacht, es sei Vaterskuss!

MASSIMILIANO: Come il bacio d'un padre amoroso
l'abbi tu, beneamato stranier.
Come il bacio d'un figlio pietoso
a me pur lo figuri il pensier.

CARLO: Tutto il dolce d'un labbro paterno
dal tuo labbro nel cor mi passò.
Del mio cielo perduto in eterno
un fuggente splendor mi beò.

L'ultima scena condensa con molta abilità la corrispondente scena finale dei *Räuber*, apportandovi qualche significativo mutamento: la protagonista qui è la banda, che non permette a Carlo di cancellare il passato e di rifugiarsi in un egoistico e soggettivo universo fatto di amore e di idealismo. La disperazione di Carlo, il dolore di Massimiliano, il patetico appello di Amalia si scontrano con il coro dei banditi che richiama Carlo al senso della realtà.

I versi posti in bocca a Carlo (« È ver... mi squarciano / dagli occhi un velo, / dal mio precipito / sognato cielo; di me son arbitre / quest'empie vite, / m'ingoia un vortice / mi trae con sé ») rendono efficacemente il senso del tragico viluppo da cui l'eroe non può più uscire se non a prezzo della vita sua e di chi gli è più vicino.

Il melodramma si conclude su questo grido di orrore e di disperazione; l'ultima battuta che conti, anche perché musicalmente rilevata, è quella che accompagna l'uccisione di Amalia: « Io v'offro un angelo ». Le ultime parole di Carlo, che immediatamente seguono, « ora al patibolo », passano quasi inascoltate, anche perché, secondo la didascalia, i masnadieri si trovano tutti intorno alla morente, e non si curano più che tanto del loro capitano.

E d'altronde suonano anch'esse come il grido d'un disperato, e non hanno nulla di catartico (e infatti in alcune edizioni quest'ultima battuta, divenuta addirittura superflua dal punto di vista musicale, viene tralasciata).

Quindi, in un libretto che ricalca fedelmente l'originale, manca ciò che dell'originale costituiva una parte essenziale: la ricomposizione di un ordine sconvolto, attraverso la volontaria espiazione di chi, senza averne interamente colpa, s'era trovato intricato in una via di abbominio e di delitti.

Il discorso sull'armonia da ristabilirsi presuppone un'impostazione dialettica lontana dalla concezione drammatica dell'opera, che pone l'accento esclusivamente sulle passioni, cioè sugli elementi che portano alla

dissoluzione di un qual che si sia ordine costituito; coerentemente con questa concezione, i *Masnadiers* terminano con una pugnalata e con il grido d'orrore che, nella sua irrazionalità, è il commento piú immediato ai tanti atroci eventi di cui il dramma è pieno, il suggello di una serie di lacerazioni personali, familiari, sociali. Tale effetto dovette apparire decisamente troppo sconvolgente alle sospettose censure italiane dell'epoca, che imponevano lo svenimento, non l'uccisione di Amalia, o quanto meno il suo suicidio, dato che un simile gesto, perfettamente consono alla tradizione classica, risultava meno impressionante della morte per mano dell'amante; il quale poi invece di gridare: « Io v'offro un angelo » esclamava « Io v'offro un genio! » o « Io v'offro un misero ». (Le notizie sono riportate da F. Abbiati, I, p. 727).

Ma quello sull'intervento della censura nei riguardi delle opere di Verdi è un discorso troppo lungo perché se ne possa affrontare la trattazione in questa sede.

LUISA MILLER

1. - CARATTERE SOCIAL-RIVOLUZIONARIO DEL DRAMMA DI SCHILLER.

Kabale und Liebe è una delle opere piú rivoluzionarie dell' '800 tedesco. Il libretto del Cammarano (1801-1852) ne dà una lettura in chiave sentimentale, che ne tradisce profondamente lo spirito; non si può però negare che il dramma schilleriano presenti numerosi appigli per un travisamento di questo tipo, ed è quel che mi sforzerò di mettere in luce. *Kabale und Liebe* è profondamente inserita nell'epoca dell'autore, assai piú dei *Räuber*, tanto che uno spostamento cronologico renderebbe poco plausibili i continui riferimenti al contesto socio-politico che è molto preciso¹. Il mondo che ci viene presentato è « disperatamente angusto, tanto spazialmente quanto moralmente »²: un piccolissimo ducato, una corte dove dominano la corruzione e l'ipocrisia, una borghesia legata ad una concezione della virtù gretta ed angusta, dei sudditi che considerano l'acquiescenza ai potenti un dovere cristiano, perché l'ordinamento sociale così com'è è visto come « un ordine eterno ed universale ».

« Per comprendere il destino tragico di Luisa, lo spettatore del suo tempo è costretto a rappresentarsi al vivo la struttura della società dei suoi giorni »². La catastrofe non è determinata dalla perversa azione di un individuo; l'amore di Ferdinand e Luise è avversato da un ordine sociale contrario alla natura: Wurm e il Presidente von Walter non gli sono piú contrari, in fondo, del padre Miller. La stessa Luise, rifiutan-

¹ Cfr. N. Castiglioni, *Amore e raggio fra Schiller e Verdi*, in « Ricordiana », n. 9, Milano 1956, p. 426.

² Auerbach, *Musikus Miller*, in « Mimesis », p. 461.

dosi di fuggire con Ferdinand³, e proponendo di allontanarsi insieme al padre dal paese « dove il suo nome sarebbe per sempre vituperato » e dove « tante vestigia le parlano del suo perduto bene »⁴ mostra di accettare in pieno quelle convenzioni sociali che portano lei e l'amato alla rovina. Osserva Roy Pascal che nel teatro dello *Sturm und Drang* non s'incontra quasi mai (e l'eccezione non è certo costituita da *Kabale und Liebe*) « l'eroe borghese idealizzato, che getta una sfida alla corruzione nobiliare; nella letteratura tedesca gli eroi borghesi, come il padre Miller, si accontentano di difendere l'innocenza del loro costume e della loro vita privata »⁵. Ciò è il riflesso di tempi in cui l'aristocrazia aveva abdicato ai compiti che la borghesia non si sentiva ancora preparata ad assumere. I *Kerle*, i personaggi che agiscono, nel bene o nel male, sono tutti aristocratici. Si veda ad esempio l'ultima scena di *Kabale und Liebe*: è Ferdinand che la domina, Ferdinand che la trasforma in un tribunale; accanto a lui la figura piú patetica non è quella del padre di Luise, la cui presenza risulta poco incisiva, ma quella del Presidente, che, rivelando un tratto d'umanità, a cui, tutto sommato, lo spettatore risulta impreparato, chiede perdono al figlio e, ottenutolo, si consegna alla giustizia.

L'emozione finale si basa su questa riconciliazione, che ristabilisce in un certo modo l'ordine morale sconvolto dall'intrigo e dal delitto, e poca attenzione si presta all'onesto e sventurato musico, cui si fa carico d'aver sventatamente accettato la borsa di monete d'oro (V, 3) e d'essersi incredibilmente allontanato da casa lasciando sola la figlia a sostenere il tragico colloquio con Ferdinand (V, 6).

D'altronde la carica d'indignazione contenuta nel terzo Jugenddrama non è diretta soltanto *in tyrannos* ma anche contro la soggezione del suddito, che, come osserva H. A. Korff, « lieber die Rolle des Märtyrers als die des Rebellen spielt ».

Ciò che divide Ferdinand e Luise non è tanto l'intrigo di Wurm

³ *Kabale und Liebe*, Atto III, scena 4: « LUISE: Nein, mein Geliebter! Wenn nur ein Frevel dich mir erhalten kann, so hab ich noch Stärke, dich zu verlieren ». E piú avanti: « Doch! Man verliert ja nur, was man besessen hat, und dein Herz gehört deinem Stande — Mein Anspruch war Kirchenraub, und schaudernd geb ich ihn auf » (LUISE: No, no mio caro! Se un misfatto soltanto può tenerne congiunti, sento ancora in me stessa la forza di poterti lasciare. [...] Pure non è perdita dove non è possesso, e il tuo cuore appartiene al tuo grado. Un sacrilegio fu la mia propensione, e vi rinuncio atterrita).

⁴ *Kabale und Liebe*, Atto V, scena 2.

⁵ Roy Pascal, *La poetica dello Sturm und Drang*, traduz. E. Marzali, Milano 1957, p. 76.

quanto l'attaccamento di Luise al rigorismo morale del mondo borghese. Prima ancora che venisse montato lo sciagurato intrigo, Luise s'era rifiutata di seguire Ferdinand, che aveva promesso di sacrificarle rango e posizione, pur di uscire dai confini di quel piccolo ducato, naturalmente senza i crismi di un'unione benedetta dai rispettivi genitori. Quella fuga e quell'unione avrebbero intaccato alle radici l'ordine su cui si reggeva il mondo di Luise, l'ordine che la fanciulla, non diversamente da suo padre, fa coincidere con quello universale ed eterno della creazione, e Luise rifiuta: « Il dovere m'impone di restar qui e di soffrire » (« Luise: Meine Pflicht heisst mich bleiben und dulden »)⁶.

E il dovere è una morale dogmatica e severa, che oltre a tutto si trova giusto far valere solo per la propria parte (cfr. I, 1, in cui Musikus Miller troverebbe perfettamente naturale che Ferdinand, pur corteggiando Luise, non avesse alcuna intenzione di sposarla; anzi un progetto di matrimonio tra due persone di rango differente scardinerebbe i principi del suo mondo, e par quasi che egli lo interpreterebbe come una colpa piú grave dell'opera di seduzione nei confronti di sua figlia). In questo rigorismo getto è però da vedersi anche la radice della servitù politica.

L'intrigo comincia ad operare quando già tra i due innamorati s'è manifestato un dissidio difficilmente colmabile e Luise s'è già staccata da Ferdinand; le convenzioni sociali e l'educazione della donna, strettamente ancorata ad esse, hanno disciolto il legame, prima dell'intervento diretto della malvagità dei potenti. Questo ha ancora il potere di siglare pesantemente con il sangue una vicenda a cui il lieto fine era comunque precluso dalla diversa impostazione spirituale dei protagonisti.

L'intrigo parte anch'esso dal presupposto del rigorismo morale che impera nel mondo dei Miller: è tutto basato sul silenzio imposto alle vittime da un giuramento; la catastrofe, quale certo non era stata prevista da Wurm e dal Presidente, è ancora il risultato dell'osservanza di quel giuramento. Le parole con cui Wurm, questo burocrate del male, rassicura il Presidente von Walter sull'efficacia del giuramento per ottenere il silenzio della Miller sono paradigmatiche: « Nichts bei uns, gnädiger Herr. Bei dieser Menschenart alles! » (III, 1).

(« Se noi lo facessimo... nulla! Ma tutto se lo fa questa gente! ») Sì, una « razza di gente » che pur esclamando « Gott, Gott! und du selbst musst das Siegel geben, die Werke der Hölle zu verwahren? »

⁶ *Kabale und Liebe*, III, 4.

(III, 6) (« Dio! Dio! tu stesso devi servir di suggello per affermare l'opera dell'inferno! ») non esita ad apporre quel suggello e a rispettarlo.

La tragicità della situazione pesa soprattutto, per non dire esclusivamente, su Luise, pertanto la scelta del suo nome e cognome a titolo del dramma avrebbe avuto piena giustificazione⁷. Profondamente radicata nel mondo di suo padre, essa partecipa per virtù d'amore anche del mondo di Ferdinand; dal mondo del padre le viene il rispetto dell'ordine costituito, l'osservanza di un giuramento estorto con le minacce, il rifiuto del suicidio; dal mondo di Ferdinand lo slancio ideale, la passione sentita come qualcosa di assoluto, la consapevolezza della sua durata oltre la morte. La composizione di questo contrasto ella se la può figurare solo nell'Aldilà: già nel I atto alla scena 3 ella dice alla madre:

Ich entsag ihm für dieses Leben. Dann, Mutter — dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen — wenn von uns abspringen all die verhasste Hülsen des Standes — Menschen nur Menschen sind — Ich bringe nichts mit mir, als meine Unschuld, aber der Vater hat ja so oft gesagt, dass der Schmuck und die prächtigen Titel wohlfeil werden, wenn Gott kommt, und die Herzen in Preise steigen. Ich werde dann reich sein. Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an. Ich werde dann vornehm sein, Mutter — Was hätte er dann noch für sein Mädchen voraus? (A lui rinuncio in questa vita; ma dopo, o madre, quando le sbarre della disuguaglianza cadranno, quando noi scuoteremo di dosso l'odioso incarico dei gradi; quando gli uomini non saran altro che uomini... ed io con la mia sola innocenza... Ho pure spesso udito dal padre, che gli onori, i titoli cadranno di prezzo come venga il Signore, ed i cuori invece incariranno. Allora io sarò ricca, allora le mie lacrime avranno il valor delle perle e d'illustri antenati i miei soavi pensieri! Allora la sua Luisa diventerà una gran dama; e qual'altra potrebbe egli anteporre alla Luisa sua?).

Luise è lasciata sola col suo dissidio: il padre e l'amato non la capiscono. Il padre afferma: « Den Major — Gott ist mein Zeuge — ich kann dir ihn nimmer geben » (I, 3). (Il Maggiore... Dio mi sia testimonia!... Non posso dartelo in eterno), e nel V atto esce di casa, pur notando il terrore della figlia che non vuole sostenere da sola il colloquio con Ferdinand; rimane anche dubbio ch'egli sappia a qual

⁷ *Kabale und Liebe* fu il titolo suggerito da Iffland, il quale, osserva Wolfgang Binder (*Schiller: Kabale und Liebe*, in *Das deutsche Drama*, Düsseldorf 1958, vol. I), non ebbe tanto la mente al problema centrale del dramma, quanto alle reazioni dello spettatore che, secondo le buone regole aristoteliche, deve provare dentro di sé il timore, quale può essere evocato dalla parola *Kabale*, e la compassione, quale può essere suscitata dalla parola *Liebe*.

prezzo è stata ricomprata la sua libertà; se il dubbio dovesse risolversi in una risposta affermativa, un'ombra grave cadrebbe sul suo comportamento nelle ultime scene. Ma di contro a lui abbiamo Ferdinand che, accecato dal suo idealismo e da una concezione assoluta dell'amore, assoluta e nello stesso tempo egoistica (« un Karl Moor dell'amore »), non solo è lontanissimo dal comprendere le remore di Luise — nella famosa scena 4 del III atto, pur dopo aver incominciato dicendo che la pace di lei è il più sacro di tutti i suoi obblighi, davanti al rifiuto della fuga, esplode in queste parole:

Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! Und mich soll das Märchen blenden? Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt. (Il freddo dovere contro un amore ardentissimo? Speri abbagliarmi con questa fola? Chi ti lega è un amante... e guai a te! guai a lui se il mio sospetto si avvera!) —

ma non gli passa neppure per la mente di aver messo in una situazione quantomeno difficile la famiglia Miller; è straordinario come, dopo quello che è avvenuto nella casa del musicante alla fine del secondo atto, Ferdinand se ne vada e abbandoni la famigliola costernata senza una parola di conforto, senza un consiglio. Quando ritorna, è solo per proporre la fuga a Luise, ma del fulmine che potrebbe cadere, e che in effetti cade, sui genitori della ragazza, non si dà alcun pensiero.

Ferdinand vive effettivamente in una dimensione diversa da quella realistica di Miller; il dramma contiene indirettamente anche una condanna di questo idealismo, che rende ciechi di fronte alla realtà, e dell'egoistica assolutizzazione della passione.

Anche Ferdinand, insieme a Wurm e a suo padre, non esce indenne dal giudizio divino che l'autore vuole attuare nell'ultima scena del suo dramma.

La scena diviene un tribunale per Ferdinand, come per Karl Moor, come è giusto, perché entrambi hanno molto in comune, a partire dalla lingua, e dalla mania di parlare furibondi per se stessi, anche in presenza di altri, senza ascoltare quel che gli altri eventualmente dicono o tentano di dire⁸, e per finire con la pretesa di sostituirsi a Dio nell'ufficio di giudici inesorabili dei propri simili.

La fine di Karl e di Ferdinand, al di là d'ogni identificazione dell'autore con i suoi eroi giovanili, al di là della constatazione del Von

⁸ Cfr. la già citata scena dei *Räuber* (I, 2) e *Kabale und Liebe* (IV, 3): Ferdinand e il Maresciallo von Kalb.

Wiese secondo cui il Dio del giovane Schiller non è *der liebende Gott der Gnade* ma il *Richter der Welt*, suona come una condanna dell'idealismo individualista.

Dunque, i temi di fondo di *Kabale und Liebe* sono l'accusa contro un assetto sociale iniquo, accusa che ricade con ugual forza su chi detiene le leve del potere e vive al di fuori di ogni legge che non sia quella dell'etichetta (il mondo della nobiltà), e su chi accetta passivamente questo stato di cose (il mondo del Musikus Miller); e l'accusa contro l'egoismo di una passione, come quella che travolge Ferdinand, che fa dimenticare che al mondo esistono diritti sacrosanti almeno quanto quelli del cuore.

Era facile però che questa tematica di fondo venisse poco avvertita, e che l'interesse si concentrasse sugli aspetti più vistosi della vicenda: l'esecrazione della tirannide con il suo corrotto e talvolta ridicolo apparato, e l'assolutezza d'una passione che divampa distruggendo sia coloro che ne son portatori, sia coloro che in un modo o nell'altro vi si oppongono.

Il titolo contribuisce a spostare l'attenzione dal centro vero del dramma agli elementi di superficie.

Fu ciò che garantì il successo all'opera, ancor oggi una delle più popolari di Schiller, ma che fece dire ad Auerbach ch'essa è sí « tempestosa, travolgente, di grande effetto », ma che, osservata meglio, « risulta assai brutta, e nulla più che un drammone d'arena scritto da un autore geniale ».

* * *

L'epoca romantica vi vide una bella storia di amore, gelosia, malvagità e morte e questi ingredienti colse il Cammarano per la « sua » *Luisa Miller*.

2. - CARATTERI ROMANTICI DELLA TRASCRIZIONE LIBRETTISTICA DI SALVATORE CAMMARANO.

Il libretto semplifica in molti punti l'azione, la chiarifica persino e in molti passi introduce significativi mutamenti.

L'epoca è spostata alla prima metà del sec. XVII e ambientata nel Tirolo. Anche l'azione dei *Masnadieri* era stata arretrata di mezzo secolo; tali arbitri possono sembrare oziosi, o rivelare l'ingenua pretesa degli autori di apparire abbastanza indipendenti nei confronti del-

l'opera originale; in effetti l'allontanamento dall'epoca presente rende piú agevole il processo di idealizzazione che l'opera romantica impone ai suoi soggetti. La datazione precisa dei *Räuber* e di *Kabale und Liebe* aveva un senso per i contemporanei e i conterranei di Schiller, che avrebbero potuto vedere sulla scena personaggi vestiti come loro; dal momento che già nel 1849 l'epoca indicata dal drammaturgo poteva considerarsi storica, e dovendo esser proposta l'opera ad un pubblico i cui problemi politico-socio-culturali non erano quelli dei sudditi dei principati tedeschi sotto l'*ancien régime*, la fedeltà assoluta nella collocazione spazio-temporale della vicenda sarebbe stata superflua.

Tutta la problematica sociale viene a cadere, e cosí la realistica rappresentazione della famiglia di Luisa. Tutti i personaggi sono sullo stesso piano stilistico, per quel che riguarda il linguaggio. Quel Miller che in *Kabale und Liebe* potrebbe benissimo esser interpretato da un attore che parli in dialetto svevo, si esprime nell'opera con lo stesso vocabolario, con le stesse locuzioni del Conte di Walter e della Duchessa Federica⁹. Il librettista rinuncia alla caratterizzazione attraverso il linguaggio, a quel tipo di caratterizzazione che proprio in *Kabale und Liebe* è molto importante, perché serve non solo a distinguere, realisticamente, il mondo della borghesia da quello della nobiltà, ed entrambi dalla sfera poetica in cui i due amanti vivono la loro vicenda, ma anche a indicare tutto un intreccio di rapporti sociali, morali, intellettuali. A monte del linguaggio del libretto romantico v'è la tradizione idealistica settecentesca, del Metastasio e anche dell'Alfieri, per cui vale la regola dell'omogeneità dello stile. Il verso rimato è un gradino piú in là sulla strada dell'idealizzazione di quanto non lo sia l'endecasillabo sciolto.

I personaggi vivono in forza delle passioni che li fissano con pochi inequivocabili tratti nella mente degli spettatori; e siccome ogni passione, per malvagità che sia, è comunque degna di attenzione, e di rispetto, una certa dignità aureola perfino la figura di Wurm, l'arido, spregevole segretario, disprezzato dall'ambiente cui ha trovato modo di accedere, la corte, e da quello da cui è uscito, la borghesia, ma indispensabile là come qua.

Per Schiller egli è il « degradato, che compensa con la mancanza

⁹ Si vedano ad esempio le arie dei due padri:

MILLER, I, 4: « Sacra la scelta è d'un consorte / Essere appieno libera deve... ».

WALTER, I, 5: « Il mio sangue, la vita darei / Per vederlo felice, possente! ».

di scrupoli il fatto di non avere un posto definito nella società »¹⁰, per il Cammarano è l'orditore dell'intrigo che, innamorato di Luisa, la vuole togliere a Rodolfo (questo è il nome mutato di Ferdinand) sollecitando la sua gelosia.

È il malvagio che sconta con una pronta morte, per mano di Rodolfo, che sta egli stesso per soccombere al veleno, la sua infamia; ben poco rimane della tortuosità e ambiguità della figura originaria. Un altro personaggio che nel libretto appare notevolmente mutato è quello del Presidente, qui divenuto « Conte di Walter », e rappresentato come padre amoroso, anche se impigliato nei pregiudizi di casta, e desideroso solo di fare quello che ritiene essere il bene del figlio, anche contro la volontà di quell'« esaltato capo » (I, 5).

Non è un personaggio ributtante, ha ancora diritto ad un po' della nostra simpatia; il librettista ha isolato dal contesto schilleriano la corda dell'amor paterno, forse intuendo quanto ciò sarebbe stato consono all'ispirazione del musicista. Il librettista ha tenuto ovviamente presente il Presidente delle ultime battute di *Kabale und Liebe*; ma quelle battute, per verità, sono un'incoerenza nel comportamento del personaggio. Il Cammarano ne ha sviluppato una figura sufficientemente nobile e dignitosa, che non stona accanto all'altro sventurato padre del dramma, il vecchio Miller. Questi è un soldato, e non più un musico; quanto basta per spiegare il suo contegno franco e fiero quale si mostra soprattutto davanti al Conte nel finale¹¹ dell'atto I, che corrisponde a *Kabale und Liebe*, II, 7.

Comunque, nulla v'è in lui che faccia pensare ad un contrasto bor-

¹⁰ Fritz Martini, « Der Deutschunterricht », 4 (1952), H. 5, pp. 18-39.

¹¹ Cfr. le parole che Miller rivolge a Luisa che si è buttata ai piedi di Walter:

... Prostrat! no!
 Fra i mortali ancor oppressa
 non è tanto l'innocenza
 che si vegga genuflessa
 d'un superbo alla presenza.
 A quel Dio ti prostra innanzi
 dei malvagi punitor,
 non a tal, che ha d'uom sembiante
 e di belva in petto il cor!

(Atto I, scena 12).

In *Kabale und Liebe* Miller esclama rivolto alla moglie, buttatasi ai piedi del Presidente: « Knie vor Gott, alte Heulhure, und nicht vor — Schelmen, weil ich doch schon ins Zuchthaus muss » (II, 7). (Inginocchiati a Dio, piangolosa squarquoia, non ai... bricconi, perché devo andarmene in galera!).

ghesia-nobiltà; è una figura dai sentimenti schietti, popolari, ma non rozzi, e il suo orizzonte mentale, ancorché più sfumato e generico di quello del suo modello, non ne ha l'angustia e la grettezza. La sua vicenda interessa il librettista e il musicista non meno di quella dei due infelici amanti, e questo spiega lo straordinario rilievo che gli viene dato nell'ultimo atto e in particolare nel terzetto finale, mentre, come già si è osservato, nella scena finale del dramma il Musikus ha ben poco da dire, e l'emozione dello spettatore è dirottata su altri oggetti.

Quasi unanime è la lode dei critici nei confronti del personaggio schilleriano, in cui si vede un precorrimiento del teatro naturalista; il personaggio del libretto è un ritratto nella galleria di dolenti figure paterne, un precursore di Rigoletto, un frammento del Lear mai musicato, per cui l'individuazione sociologica è del tutto indifferente.

Le parole che riassumono ed esprimono meglio questa realtà psicologica, anche se prendono spunto da battute schilleriane (Miller, V, 1: « Con questa canzone andremo accattando di porta in porta, e cara ci sarà l'elemosina venuta da mani compassionevoli ») hanno una sobrietà commossa, un qualcosa di desolato e di arcano che sarebbe stato bene anche sulle labbra di Lear e di Cordelia:

Andrem raminghi e poveri
 Ove il destin ci porta ...
 Un pan chiedendo agli uomini
 Andrem di porta in porta ...
 Forse talor le ciglia
 Noi bagnerem di pianto,
 Ma sempre al padre accanto
 La figlia sua starà!
 Quel padre e quella figlia
 Iddio benedirà!

(III, 2).

In un passo come questo, ad esempio, il teatro d'opera rivela la superiorità dei suoi mezzi rispetto al teatro in prosa: permette l'unisono, nonché l'indugio sulla estrinsecazione di un sentimento particolarmente intenso e profondo.

In questa stessa scena si rileva una differenza fondamentale tra *Kabale und Liebe* e il libretto: là Miller ritraeva la figlia dall'idea del suicidio prospettandole l'inferno, richiamandola quindi a quei legami con la morale del suo ambiente d'origine, a quei valori della tradizione cristiana a cui essa aveva già sacrificato il suo amore per Ferdinand, ma che pure aveva obliato, sotto la pressione di emozioni fortissime,

per comporsi un'estatica visione della morte come festa dell'amore. Nel libretto Miller si appella esclusivamente all'amor filiale¹².

L'eroina del melodramma, Luisa, è « un'esile fanciulla, ignara del mondo, secondo la piú pura visione romantica della vita » (N. Castiglioni, *Amore e Raggio tra Schiller e Verdi*, p. 426). Una delle tante creature angelicate dalla tradizione operistica, che hanno però una illustre parente nella Ermengarda manzoniana. Attraversa il mondo pura come un raggio di luce, soffre per la malvagità o l'irruenza altrui senza esserne contaminata, la sua morte è una trasfigurazione. Il suo è il dramma dell'innocenza davanti alla cattiveria di quaggiú, non, come per il suo modello, quello della persona nel cui animo entrano in conflitto due mondi, ciascuno con i propri inderogabili diritti. In *Kabale und Liebe* quel conflitto aveva come conseguenza un'estrema scarsità delle parole, se non addirittura il silenzio; nel melodramma la concezione psicologica della purezza e dell'innocenza si risolve in un canto estremamente soave e melodioso, privo dell'incisività e della *vis* drammatica di quello di altre eroine verdiane, ad esempio della Leonora del *Trovatore* o dell'Amelia del *Ballo in Maschera*.

Questo risvolto trepido e virginale è certo presente anche nell'eroina di *Kabale und Liebe*, che spira rammentando allo stravolto Ferdinand la legge del perdono: « Sterbend vergab mein Erlöser - Heil über dich und ihn ». (Il Redentore perdonava morendo... Grazia per tutti e due). (Tutti e due sono Ferdinand e il Presidente). Ma la ricchezza del personaggio non si esaurisce in questo tratto.

Rodolfo è stato ricalcato su Ferdinand con relativa facilità, dato che esso è nell'originale un personaggio già melodrammatico. Il suo linguaggio è esasperato, teso, ricco di un pathos individualistico ed idealista; è la personificazione della passione che quasi non conosce la riflessione tra la formulazione del desiderio e l'atto. La sua rivolta è concepita in termini soggettivi, sentimentali e non va quindi esente dalla condanna del poeta; ma proprio una rivolta in termini di cuore,

12

MILLER: Di rughe il volto... mira... ho solcato
il crin m'imbianca l'età piú greve...
L'amor che un padre ha seminato
nei suoi tard'anni raccogliet deve.
Ed apprestarmi, crudel, tu puoi
messe di pianto e di dolor?
Ah, nella tomba che schiuder vuoi
fia primo a scendere il genitor!

(Atto III, scena 2)

nota il Castiglioni, doveva affascinare un librettista e un musicista romantico. Ferdinand non ragiona, ma si esalta; nella felicità o nella disperazione, il suo è un linguaggio ai limiti del razionale, pronto a tendersi nel grido o nell'invettiva; il linguaggio di un personaggio che in fondo non dialoga con gli altri, ma presenta solo se stesso, tendendo l'orecchio al suo interno demone, è facilmente traducibile nei versi di un libretto.

Se la melodia « è l'amplificazione ritmica del grido della passione », e in Verdi troviamo la integrale applicazione di questa definizione, la figura di Ferdinand-Rodolfo si presta come poche altre ad essere inserita in uno schema melodrammatico. Il librettista, anzi, gli ha conferito una compostezza di accenti che ci lascia intuire le passioni senza farci sentire quanto di disarticolato, di eccessivo, di « satanico » v'è in esse nell'opera originaria. Rodolfo è un amante disperato che suscita pietà per la sua profonda sofferenza; in nome di essa lo spettatore o il lettore può perdonargli il delitto contro Luisa, mentre nel comportamento di Ferdinand v'è un'arroganza, una scompostezza che neppure la sua morte riesce ad espriare.

Si perdona il cantore di « Quando le sere al placido » (II, 7), mentre è difficile trovar piena giustificazione per chi s'è fatto del proprio amore un universo soggettivo, di cui si sente di volta in volta Dio e demonio (*Kabale und Liebe* - IV, 4: « È mia quella donna! Un tempo io m'era il suo Dio... ora il suo demonio! »).

Degli altri personaggi, è scomparso il ridicolo Maresciallo von Kalb, e con lui la satira pungente della vacuità e sciocaggine del costume di corte; ogni nota comica è accuratamente evitata nel melodramma del primo Ottocento, che anche in questo fa vedere l'influenza alferiana e la derivazione dal teatro aulico del '600 e del '700¹³.

È scomparsa Lady Milford, e con lei l'accusa piú diretta e feroce alla corruzione del mondo nobiliare; al suo posto prende corpo e voce quella Federica di Ostheim che in *Kabale und Liebe* il Presidente propone al figlio come « il partito piú illibato della regione » per sondarne l'animo. Per la chiarezza e perspicuità dell'azione melodrammatica il cambio è senza dubbio felice: Federica non pone problemi né di

¹³ La nota comica è del tutto eccezionale anche in Schiller e d'altra parte nella figurazione di Von Kalb l'ironia trasmoda facilmente in sarcasmo. Si legga quanto Schiller scrisse a Körner (13 maggio 1801): « Meine Natur ist doch zu ernst gestimmt; und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen ». Il Verdi degli « anni di galera » avrebbe potuto esprimersi nella stessa maniera.

morale né di politica; è la nobile fidanzata proposta al giovane Rodolfo, innamorata di lui, come egli lo fu di lei nei primi anni dell'adolescenza; davanti a lei viene condotta Luisa perché confessi di non aver mai amato Rodolfo e d'aver sempre rivolto ogni sua attenzione a Wurm (nel processo di semplificazione operato dal librettista Wurm, che costringe Luisa a vergare la lettera, ne è anche il destinatario).

Bisogna dire che questa scena della menzogna (II, 6) si inserisce nel melodramma con più naturalezza e, oserei dire, credibilità, di quanto non avvenga per il confronto Lady Milford - Luise (*Kabale und Liebe*, IV, 7)¹⁴.

V'è poi da notare che all'inizio del I atto Rodolfo è conosciuto dai borghigiani e da Luisa stessa come un giovane cacciatore, di nome Carlo; la sua vera identità è svelata da Wurm al padre Miller e poi riconfermata dall'interessato nel drammatico finale del I atto, poco prima dell'intervento del Conte con i suoi armigeri nella piccola casa di Luisa. È un piccolo trucco di teatro, che passa quasi inosservato in una forma di spettacolo che riposa sull'apparenza e sul potere trasfiguratore dell'illusione più di qualunque altra; ma con esso il Cammarano evita persino di sfiorare la problematica connessa con la differenza di condizione sociale. Quando Luisa e il padre sono avvertiti dell'identità di Rodolfo, è troppo tardi per pensare a qualcosa di diverso dalla difesa materiale dai fulmini dell'irritato Conte.

Tutto si gioca sul filo della passione amorosa, dell'affetto filiale, della gelosia; il condizionamento sociale manca; il legame tra Rodolfo e Luisa avrebbe potuto essere osteggiato e infranto per motivi non aventi nulla a che fare con l'umile origine della donna amata.

In un altro passo il libretto si scosta dall'originale per chiarirlo in modo a mio giudizio molto convincente. Parlo del colloquio tra Wurm e Walter, nel secondo atto, in cui il Conte spiega al suo segretario e complice come mai Rodolfo sia a conoscenza del delitto che ha condotto lui, il padre, ad occupare il grado che occupa a corte (II, 4).

¹⁴ Questa scena schilleriana è stata variamente interpretata. Gerhard Storz riferisce come Schiller si sia trovato nella necessità di allestire il suo spettacolo tenendo presenti le esigenze del teatro di Mannheim e degli attori. Senza questa scena l'attrice che avesse interpretato Lady Milford avrebbe avuto una parte troppo breve. Riporto questa osservazione perché si veda che non solo gli interpreti musicali condizionavano o avevano la pretesa di condizionare l'opera del drammaturgo.

renza psicologica di un personaggio o la verosimiglianza di una situazione all'impalcatura tecnica dell'azione drammatica. Tutta la scena d'insieme della fine del II atto (corrispondente al finale dell'atto I, nel melodramma) si regge su di un crescendo di emozioni e di effetti che culmina proprio con la minaccia, da parte di Ferdinand, della rivelazione su « come si diventi Presidente »¹⁷. Ferdinand raggiunge lo scopo, l'immediato rilascio di Luise e l'allontanamento del Presidente coi suoi armigeri da casa Miller, però anche Schiller raggiunge il suo, che è quello di tendere allo spasimo l'arco dell'attenzione e della commozione dello spettatore, il quale in quel momento non ha modo di riflettere sulla verosimiglianza e sulla motivazione psicologica della minaccia. Sappiamo quanto a Schiller interessasse l'effetto teatrale, e quanto sia inopportuno sottile la distinzione tra « teatrale » e « drammatico »; questa scena di *Kabale und Liebe* ne è la prova.

La *Luisa Miller* del Cammarano è una esemplificazione di quel che E. T. A. Hoffmann nel dialogo *Der Dichter und der Komponist* pretendeva per un libretto d'opera. Là si legge che il librettista deve attenersi alle regole del dramma d'origine per quel che riguarda l'economia generale, ma che il suo primo pensiero dev'essere di ordinare le scene in modo tale che l'argomento si sviluppi chiaro ed evidente davanti agli occhi dello spettatore; anche con la dizione più perfetta, prosegue Hoffmann, non si può evitare che la musica stessa sia un elemento di distrazione e che l'attenzione debba essere costantemente imbrigliata e guidata a quei punti su cui si concentra l'effetto drammatico.

3. - LE SCENE E I PERSONAGGI DEL LIBRETTO NEL RAFFRONTO CON « KABALE UND LIEBE ».

Il Cammarano ha diviso il libretto in tre atti, dando a ciascuno un titolo, secondo l'abitudine del Solera, che ne evidenziasse subito la tematica principale: l'amore - l'intrigo - il veleno. *L'amore* condensa i

¹⁷ Si confronti il passo corrispondente nel libretto (atto I, scena 12):

RODOLFO: Tutto tentai! Non restami
 Che un infernal consiglio...
 Se crudo, inesorabile
 Tu rimarrai col figlio...
 Tremal Svelato agli uomini
 Sarà dal labbro mio
 Come giungesti ad essere
 Conte di Walter!

primi due atti del dramma, *l'intrigo* il 3° e il 4°, *il veleno* corrisponde al 5°. Come si vede il librettista *properat ad finem* e dedica alla catastrofe uno spazio proporzionalmente piú ampio che non all'esposizione e allo sviluppo dell'azione.

L'opera comincia in un clima idillico, anzi festoso. È il compleanno di Luisa e gli abitanti del villaggio festeggiano con un coretto amabile la bella compaesana, che compare infine, felice al fianco del padre, e piú felice ancora diventa quando tra i villici scopre il giovane cacciatore, che tutti, lei compresa, conoscono con il nome di Carlo. Squillano le campane per la messa e tutti s'avviano al tempio.

Un inizio cosí lieto (ricorda quello della *Sonnambula* ed anche dell'*Elisir d'Amore*) non può esser stato studiato che per effetto di contrasto con il truce finale; davanti ai tre morti che in rapidissima successione cadranno sulle tavole del palcoscenico lo spettatore rievocherà sgomento il « riso di luce » dell'« alba sorgente in aprile » (I, 1) e lo vedrà tingersi di sanguigno. La tragedia, nella pura accezione classica, descrive il precipitare da uno stato di felicità, o comunque di armonia, ad uno stato di infelicità suprema. La *Luisa Miller* rispetta questa regola, contrariamente a *Kabale und Liebe*, le cui prime battute¹⁸, poste in bocca a Miller, ci portano immediatamente al punto nodale della problematica del dramma.

Comunque anche nel libretto le ombre non tardano ad addensarsi. Sulla soglia del tempio Miller è raggiunto da Wurm che, irritato per il rifiuto della mano di Luisa, rivela il vero nome del corteggiatore della fanciulla.

Nella scena successiva è ancora Wurm a rivelare al Conte di Walter l'innamoramento di Rodolfo per Luisa; anzi, all'inizio della scena la parte essenziale del colloquio ha già avuto luogo, e lo si deduce da poche, concitate battute (Walter: Che mai narrasti! ... Ei la ragione adunque smarrí! Wurm: Signor, quell'esaltato capo / Voi conoscete).

Non è tanto la spiegazione dei fatti che interessa il librettista, quanto l'emozione che una tale notizia provoca nel Conte, il quale ha riposto in quell'unico figlio le piú alte ambizioni. Senza preamboli per-

¹⁸ *Kabale und Liebe*, I, 1: « MILLER: Einmal für allemal. Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind und — kurz und gut, ich biete dem Junker aus » (Una volta per sempre! La cosa si fa seria. Cominciarsi a buccinar della figliola e del barone e la mia casa sarà vituperata. Lo soffieranno agli orecchi del Presidente... insomma, io chiudo al signorino la porta di casa mia).

ciò, non appena vede Rodolfo, gli annuncia la sua volontà di unirlo in matrimonio con la cugina Federica.

Rodolfo ha appena il tempo di far vedere la sua confusione, che la Duchessa Federica è là, col suo seguito di damigelle e paggi, accolta da un coro di benvenuto. Rodolfo pensa che il miglior partito sia quello di rivelare alla promessa sposa la sua situazione, fidando nella generosa comprensione di lei; comprensione che però la donna innamorata non può concedere.

Siamo già al finale dell'atto I, e l'azione raggiunge il suo primo culmine; Miller, sconvolto, rivela alla figlia che essa è stata vittima di un seduttore; l'amato Carlo è in realtà il figlio del Castellano, e al Castello si fanno i preparativi delle nozze del giovane con una donna del suo rango (scena 9); Miller ha appena profferito parole di vendetta davanti a Luisa sconvolta che Rodolfo si precipita in casa (scena 10) e proclama solennemente di considerarsi sposo della fanciulla; né questa né suo padre hanno il tempo di gioire perché un sentimento per avventura più forte li attanaglia: il terrore dell'ira del Conte; il quale compare in persona, prima solo (scena 11), poi fa entrare anche gli armigeri, di modo che la scena del terribile contrasto si svolge sotto gli occhi, si può dire, di tutto il villaggio, che commenta con pietosi accenti il dramma dei Miller.

La scena che vede allineati quasi tutti i personaggi del dramma (mancano Wurm e la Duchessa Federica), è assai rapida e ricalca fedelmente il testo schilleriano nel *climax* delle emozioni; la discordanza si ha nella figura di Luisa, che in Schiller rimane praticamente muta, davanti al conflitto che pur la coinvolge direttamente; là il silenzio è l'unico modo per restare coerente con se stessa, mentre nel melodramma un personaggio silenzioso costituirebbe un'inutile zavorra. L'eroina verdiana partecipa dunque al concertato finale I, con i giri melodici delle sue due quartine di ottonari¹⁹. Il suo è il grido dell'innocenza offesa e disarmante che invoca l'unica protezione possibile, quella divina; siamo

19

LUISA: Ad immagin tua creata,
O Signore, anch'io non fui?
E perché son calpestata
Or qual fango da costui?
Deh! mi salva... deh! m'aiuta...
Deh! mi salva... deh! m'alta...
Il tuo dono, la mia vita
Pria ripigliati, Signor!

(Luisa Miller, I, 12).

al di fuori e al di sopra d'ogni problematicità. Il linguaggio del Conte conserva parte dello scherno e del disprezzo di quello del Presidente, ma non ne ha la volgarità e finanche l'oscenità, dato che l'espressione piú forte che esce dalle sue labbra è (riprendendo le parole del figlio): « Puro amor l'amore abbietto / di vendita seduttrice? » (I, 12).

Quanto a Miller, parla, o meglio canta, da pari a pari con il Conte, senza intercalare alle espressioni del suo risentimento e della sua indignazione il « parlando con rispetto » del suo modello.

Con il primo atto il Cammarano ci ha presentato tutti i personaggi del dramma fissandone le caratteristiche sin dalla loro prima comparsa in scena; le arie di sortita di Luisa, di Miller, del Conte hanno appunto questo scopo, di stagliarci un ritratto che rimarrà poi press'a poco invariato per il resto del melodramma.

I caratteri infatti non hanno sviluppo, nel senso che non si rivelano a poco a poco, non mostrano ora un lato ora un altro di se stessi; vanno accettati in blocco, e l'azione ha qualcosa di ineluttabile, di fatale proprio perché i personaggi, strutturati secondo una passione fondamentale, non possono fare a meno di assumere e di mantenere un determinato comportamento.

Sin dal primo atto si capisce che Luisa è la vittima predestinata, che dall'irruenza e impulsività di Rodolfo ci si può aspettare di tutto, anche l'annientamento della persona amata e di se stesso, che Wurm tramerà nell'ombra, che i due padri, Miller e il Conte, si troveranno coinvolti in modo diverso, perché l'uno sarà innocente e l'altro colpevole, ma ugualmente doloroso, nella sciagura che travolgerà i loro figli.

L'atto II — l'intrigo — è dominato dalla sinistra figura di Wurm²⁰, il quale estorce da Luisa la lettera con la falsa attestazione d'amore nei suoi confronti, ricattandola con la minaccia di morte sospesa sul capo del vecchio Miller (scena 2), poi si presenta a Walter per annunciargli di avere apprestato tutte le fila della trama (scena 4) e infine conduce la stessa Luisa davanti al Conte e alla Duchessa perché ripeta e confermi di persona quanto è stata costretta a scrivere nella lettera dettatale (scena 6). Luisa, davanti all'ignara Duchessa, diventata anch'essa incon-

²⁰ È abbastanza significativo che Wurm, unico tra i personaggi principali dell'opera, non abbia un'aria per sé. È un burocrate del male, e lo compie « come un fatto di ordinaria amministrazione », secondo l'affermazione del Roncaglia (*L'ascensione creatrice di G. Verdi*, p. 142): gli manca quella passionalità che riscatta, per Verdi, sul piano estetico, anche le figure piú criminali.

sapevolmente uno strumento dell'infernale intrigo, è come l'agnello insieme ai lupi, che in questo caso sono Wurm e il Conte di Walter: situazione un po' oleografica ma non priva di una sua ingenua efficacia specialmente se si ponga mente a quello che è un vantaggio tecnico indiscutibile del melodramma nei confronti del dramma parlato: la possibilità di inserire con naturalezza nel dialogo vero e proprio degli *a parte* che rivelino l'autentico stato d'animo, una confessione fatta a se stessi e agli spettatori di ciò che gli interlocutori di scena non devono assolutamente ascoltare.

L'ultima parte del II atto fa vedere l'effetto dell'intrigo su Rodolfo, al quale un contadino, debitamente ammaestrato, fa aver fra le mani il foglio vergato da Luisa (scena 7); dopo aver dato espressione alla sua incredulità e alla sua disperazione, il giovane vorrebbe affrontare in duello Wurm, che vi si sottrae sparando in aria un colpo di pistola (scena 8, sette versi di recitativo in tutto) per cui accorrono armigeri e famigliari, nonché il Conte di Walter (scena 9): Rodolfo si abbandona tra le braccia del padre il quale, per aggiungere l'ultimo tocco all'opera di Wurm, finge d'essersi convinto della bontà della scelta della sposa, cioè di Luisa, fatta dal figlio. Ciò porta al massimo la disperazione di Rodolfo che rivela il presunto tradimento dell'amata e lí per lí non ha neppure piú la voglia e la forza di contrastare il progetto di nozze con la Duchessa che gli viene immediatamente suggerito come mezzo per mostrare il proprio disprezzo per la Miller.

Alla fine del II atto si assiste dunque ad un crescendo di disperazione; Luisa è assente, Rodolfo è in preda alla sua gelosa smania, che gli astuti orditori dell'intrigo cercano di incanalare nella direzione piú confacente ai loro piani.

Il recitativo e l'aria della scena 7, corrispondono alla scena 2 del IV atto di *Kabale und Liebe*: specialmente nel recitativo (« Ah! Fede / Negar potessi agli occhi miei! » etc.) ritroviamo il linguaggio spezzato, interiettivo, violento, incapace di organizzarsi in una salda architettura, dell'originale. Nell'aria « Quando le sere al placido / chiaror d'un ciel stellato » etc., la melodia sviluppa il grido della passione dandogli una compostezza e una chiarezza che trascendono gli schemi logici a cui la parola è normalmente legata. Il senso cosmico di una passione che, comunque venga giudicata, generosa o egoistica, riempie di sé tutta l'anima ed è diventata unica ragione di vita per chi l'alberga dentro di sé è espresso in maniera diretta e intelligibile piú dalla musica di Verdi che non dal testo schilleriano. L'emozione di Rodolfo, sorretta

da quella bella e semplice immagine iniziale del « cielo stellato » sotto la cui volta sembra dipanarsi una delle piú intense melodie dell'opera ottocentesca, diviene emozione universale e per brevi momenti lo strazio e la dolcezza del ricordo, la passione amorosa, il grido della gelosia del giovane sono fatti propri, incondizionatamente, da chi ascolta quel canto. È difficile identificarsi pienamente con il Ferdinand di Schiller; oltre al fatto che, come s'è già detto, il drammaturgo giudica severamente il suo personaggio e non aderisce senza riserve al suo idealismo passionale assoluto, ma egoistico, lo spettatore di *Kabale und Liebe* è sempre portato a controbattere internamente le parole del giovane, che si crede tradito, e lo è, ma non dalla persona di cui ha in mano la lettera; davanti alla disperazione di Ferdinand espressa in parole non si abbandona, come davanti a quella espressa in note, perchè a tutte le domande e a tutte le esclamazioni tumultuose del personaggio è come sollecitato a dare fra sé e sé una risposta, una spiegazione; può comparirlo, ma non può immedesimarsi in quell'uomo disperato e furente, perché non può, non deve dimenticare che quella disperazione e quella furia sono il frutto di un ben architettato intrigo. Nell'opera invece il momento evocativo, suggestivo, quello della nostalgia, prevale su quello della rabbia, dell'exasperazione. Il testo dell'aria già di per sé ci richiama ad un incantesimo spezzato, ma indugia piú sull'incantesimo stesso che sulla realtà del suo dileguarsi.

Le strofe sono di tipo assai tradizionale e assai semplice²¹ ma hanno una loro suggestione arcana. Quel chiarore d'un cielo stellato sembra risplendere su tutte le altre parole, continuato quasi dalla rilevante ripetizione della vocale « a », e prolungato dalle rime in « ea » e in « ia », rime formate tutte con le desinenze poetiche di imperfetti verbali che sottolineano l'irrevocabilità del passato felice. La cabaletta è separata dall'aria dal concitato dialogo con Wurm prima, e poi da quello con il Conte di Walter, ed esprime un solo sentimento: la disperazione. Nulla v'è in Rodolfo della cupa determinazione, della prevaricatrice arroganza, del satanismo che ispira le parole di Ferdinand dopo il fallito tentativo di duello con il Maresciallo Von Kalb, presunto

21 RODOLFO: Quando le sere al placido
 Chiaror d'un ciel stellato
 Meco figgea nell'etere
 Lo sguardo innamorato
 E la mia mano stringere
 Dalla sua man sentia
 Ah... mi tradial

Allor ch'io muto, estatico,
 Dai labbri suoi pendea
 Ed ella in suono angelico
 Amo te sol, dicea!
 Tal che sembrò l'empireo
 Aprirsi all'alma mia!
 Ah! Mi tradial

amante di Luisa: « Giudice dell'Universo! non chiedermi ragione di lei. Quella donna è mia. Ributtai per essa l'intero tuo mondo, rinunciasti alla grandezza della tua creazione. Lasciami questa donna! ». E più avanti... « È mia quella donna! Un tempo io m'era il suo dio... ora il suo demonio! Per tutta l'eternità confitto con essa alla ruota dei dannati... etc. Dio, Dio! Formidabile è un tal connubio... ma pure... eterno! » (IV, 4). È satanismo questa pretesa di ergersi a giudice di un'altra creatura, addirittura oltre i limiti della vita terrena²²; v'è chi²³ ha trovato in questo atteggiamento prevaricatore di Ferdinand un tratto che lo fa apparire degno figlio di suo padre, il Presidente. Nulla di tutto questo ritroviamo nel Rodolfo verdiano: egli dice: « L'ara o l'avello apprestami / Al fato io m'abbandono / Non temo... non desidero... / Un disperato io sono! ».

Con questo il giudizio morale rimane sospeso, viene sollecitato soltanto il senso di pietà.

L'atto III — il veleno — si gioca tutto sul sentimento della pietà. Abbiamo davanti a noi soltanto le tre vittime: Luisa, Miller, Rodolfo.

Un coro di gente del villaggio formato da amiche di Luisa apre l'atto, e ci immerge immediatamente in un'atmosfera in cui alla compassione per le sciagure già abbattutesi sulla casa dei Miller si uniscono

²² Trascrivo per intero il passo di Schiller che corrisponde come collocazione all'aria di Rodolfo:

« Verloren! Ja Unglückselige! Ich bin es. Du bist es auch. Ja bei dem grossen Gott! Wenn ich verloren bin, bist du es auch! Richter der Welt! Fordre sie mir nicht ab. Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze herrliche Schöpfung.

Lass mir das Mädchen. Richter der Welt! Dort winseln Millionen Seelen nach dir — Dorthin kehre das Aug — mich lass allein machen, Richter der Welt! Sollte der reiche vermögende Schöpfer mit einer Seele geizen, die noch dazu die schlechteste seiner Schöpfung ist?

.....
Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel! Eine Ewigkeit mit ihr auf ein Rad der Verdammis geflochten Augen in Augen wurzelnd — Haare zu Berge stehend gegen Haare auch unser hohles Wimmern in eins geschmolzen — Und jetzt zu wiederholen meine Zärtlichkeiten, und jetzt ihr vorzusingen ihre Schwüre — Gott! Gott! Die Vermählung ist fürchterlich, aber ewig! ».

Le immagini d'Averno qui evocate sembrano la trasposizione sturm - und - dtanghiana della dantesca « Bufera infernal che mai non resta ». Le ultime parole di Ferdinand fanno pensare al grido della Francesca di Dante: « Questi, che mai da me non fia diviso » (*Inferno*, canto V).

²³ Cfr. Benno von Wiese, op. cit., p. 201.

presagi di un destino ancor piú ineluttabile²⁴. Questa gente di villaggio che partecipa alle vicende che coinvolgono una o piú persone dei loro, che si trova ad esser testimone o narratrice delle fasi salienti del dramma è, piú che un richiamo erudito alle origini classiciste del melodramma, e quindi, al di là di esse, al coro della tragedia greca, uno strumento efficace per fissare la tinta sentimentale, per suggerire l'idea, la concezione unitaria che sta alla base dell'ispirazione di una scena, di un atto, di un'opera intiera. Il coro evoca un'atmosfera e stimola un'intensa partecipazione emotiva da parte dello spettatore, anzi, nei casi migliori determina una sorta di fusione mistica tra chi è sul palcoscenico e chi ne è al di là. Quel che dice il coro non si discute, anche ammesso che se ne percepiscano le parole, il che è spesso problematico; ci si sintonizza con esso. Non è il commento del librettista e del musicista all'azione: diviene il commento di tutti gli ascoltatori.

La musica romantica instaura sempre un clima di comunione, ma la voce solista lo stabilisce con meno immediatezza di quanto non faccia il coro. Un'immagine si ricava dalle poche parole di questo coro all'inizio del III atto: quella del giglio mietuto dalla falce, anzi dal « vomere crudel ». Immagine abusata, è vero, ma cosí radicata nel nostro intelletto e nei nostri sensi, perché ci riconduce alle origini metaforiche del linguaggio, da risultare sempre efficace in tutte le sue numerose varianti.

In *Kabale und Liebe* questo senso di coralità manca: non si sarebbe potuto né dovuto esprimere nelle forme del melodramma, ma avrebbe potuto avere almeno l'aspetto già assunto nei *Räuber*. La tragedia che si consuma nella modesta casa dei Miller ha un sottolineato carattere individualista, a cui nulla muta la comparsa finale sulla scena di ser-vitori, sergenti di giustizia e popolo; il loro « Hereinstürzen », è stato notato²⁵, è d'effetto, ma rimane del tutto ingiustificato.

Secondo la didascalia del libretto, dalla finestra aperta della stan-

²⁴ Luisa Miller, atto III, scena 1:

CORO: Come in un giorno solo
Come ha potuto il duolo
Stampar su quella fronte
Cosí funeste impronte?
Sembra mietuto giglio
Da vomere crudel
Un angel, che in esiglio
Quaggiú mandava il ciell

²⁵ Cfr. Rudolf Ibel, *Kabale und Liebe*, Wiesbaden 1972, p. 44.

zetta di casa Miller dove si trovano Luisa seduta ad un tavolo ed intenta a scrivere, e le compaesane riunite in un angolo, si deve scorgere la chiesa internamente illuminata; è un modo per ragguagliare lo spettatore sulla decisione del Conte di far celebrare al più presto le nozze del figlio con la Duchessa; il contrasto tra la festevolezza del rito che vien preparato e la disperazione che sta spingendo Luisa sull'orlo del suicidio (la lettera ch'ella scrive contiene in forma inequivocabile questo proposito) non viene né spiegato, né narrato, né commentato, ma presentato visivamente. L'azione scorre rapidissima verso la tragica fine. Allontanatesi le compagne, entra il vecchio Miller liberato dal carcere, che dissuade la figlia dal suicidio (scena 2). Allontanatosi anch'esso, dopo aver preso con Luisa la decisione di abbandonare l'indomani quel paese, compare Rodolfo, cioè un uomo avvolto in un lungo mantello; la fanciulla che sta pregando, a tutta prima non lo scorge, e l'uomo ha il modo di versare il veleno in un'anfora piena d'acqua posata sulla tavola. La scena 3 di quest'atto è un capolavoro di concentrazione; essa riassume le scene 2, 3, 4, 5, 6, 7 del V atto di *Kabale und Liebe* senza che ne venga minimamente compromessa la chiarezza. L'esigenza di rapidità impone di evitare i penosi e stentati dialoghi dell'amante geloso con il padre Miller e con la presunta infedele; dialoghi che hanno una giustificazione psicologica, ma che indubbiamente rallentano ed estenuano una vicenda ormai giunta alla fase risolutiva. Le prime parole che Rodolfo rivolge a Luisa, che si leva dopo aver tacitamente pregato, sono: « Hai tu vergato questo foglio? ». La domanda è ripetuta un'altra volta; al « sí » di Luisa, pronunciato con voce morente, Rodolfo chiede di bere (« M'arde le vene / Le fauci... orrido foco... Una bevanda »). Dice di aver trovato amara la bevanda, e così induce Luisa a berne anche lei per sincerarsene. Sono stati pronunciati solo quattro endecasillabi e « tutto è compiuto ». Questa concisione evita allo spettatore dell'opera di domandarsi il perché dell'ostinata osservanza, da parte di Luisa, del giuramento ricattatorio.

L'osservanza di quel giuramento, si è visto, è il punto nodale di *Kabale und Liebe*, è il segno tangibile e irrinunciabile del legame di Luise con il mondo di suo padre, con quel mondo borghese che per tutto il dramma viene contrapposto a quello aristocratico da un lato, e a quello del soggettivismo idealista dall'altro. È essenziale, in *Kabale und Liebe*, che Luise riveli la verità solo quando sa di essere stata avvelenata; tuttavia, il pensiero che una spiegazione più tempestiva avrebbe evitato la catastrofe — e Luise nel corso del V atto viene più volte

sollecitata, supplicata, a tentare di dire almeno una bugia²⁶ pur di smentire il contenuto di quella maledetta lettera — finisce per lasciare nello spettatore un senso di sconcerto e di insoddisfazione.

Ma nel melodramma, come si è visto, l'azione è troppo rapida per permettere una qualsiasi riflessione su questo punto.

Gli scrupoli di Luisa (« E tacer deggio? / Deggio? ») non sembrano piú inopportuni: sono, lo spettatore lo sa, tragicamente inutili: anche s'ella se ne liberasse, il veleno sta già compiendo la sua opera.

Un passo che mostra chiaramente la differenza tra la concezione schilleriana, sturm-und-dranghiana di Ferdinand, e quella romantica di Rodolfo è quello in cui il giovane, subito dopo aver bevuto e aver fatto bere il veleno, getta a terra la fascia e la spada. In *Kabale und Liebe* accompagna il gesto esclamando:

« Gute Nacht, Herrendienst! » (Addio per sempre, insegne di servitù!) (atto V, 7). Nell'opera esclama:

Addio

Spada su cui difender l'innocente
E l'oppresso giurai!

(Atto IV, 3).

Tralasciando ogni tentativo di apparire sarcastico, beffardo e cinico, come si sforza di fare invece il suo modello, il Rodolfo verdiano si abbandona tutto al sentimento della sua mortale infelicità; non impreca, piange, e non si può negare ai semplici versi del Cammarano la capacità di provocare un'immediata vibrazione. Rodolfo non è un invasato, dimentichiamo che è un assassino: egli è in questo momento solo un infelice²⁷.

²⁶ Cfr. *Kabale und Liebe*, V, 2: « FERDINAND: Rede mir wahr, Luise — oder nein, nein, tu es nicht (...). Eine Lüge, Luise — eine Lüge. O wenn du jetzt eine wüsstest, mir hinwärfest mit der offenen Engelmiene, nur mein Ohr, nur mein Aug überredetest, dieses Herz auch noch so abschäulich täuschtest » (Dimmi la verità, mia Luisa — Ma no! no! non dirla! [...] Una bugia, Luisa, una bugia! Oh! Se tu potessi trovarne una! E proferirla con quell'aria angelica, ingenua, e persuaderne il mio orecchio, il mio sguardo, il mio cuore iniquamente tradito!).

²⁷ Cfr. Rodolfo (a Luisa):

T'arretra ... In questi
Angosciosi momenti
Pietade almen d'un infelice, ah! senti!

(IV, 3).

Il sentimento si effonde poi in due quartine di ottonari, a cui la frequenza della vocale « o » dà il suono cupo di rintocco funebre:

Allo strazio ch'io sopporto
 Dio mi lascia in abbandono.
 No, di calma, di conforto
 Queste lacrime non sono...
 Son le stille, il gel che piomba,
 Dalla volta di una tomba! ...
 Gocce son di vivo sangue
 Che morendo sparge il cor.

Le immagini sono tolte da Schiller; ma in quel testo hanno un altro significato, ed è lo stesso Ferdinand che lo spiega « con spaventosa solennità ».

Tränen um deine Seele, Luise — Tränen um die Gottheit, die ihres unendlichen Wohlwollens hier verfehlte, die so mutwillig um das herrlichste ihrer Werke kommt —. (Lacrime per l'anima tua, Luisa! Lacrime per la Divinità la quale rompe a questo scoglio l'infinita sua benevolenza, e perde la più bella delle sue fatture...). (Atto V, 7).

L'infelicità diviene disperazione senza limiti quando giunge la rivelazione dell'innocenza di Luisa:

Maledetto il dì ch'io nacqui,
 Il mio sangue, il padre mio!
 Fui creato, avverso Iddio,
 Nel tremendo tuo furor!

Entra il vecchio Miller; le tre vittime sono davanti a noi: la proposta, sia letteraria sia musicale, viene adesso da Luisa; davanti al suo celestiale candore anche la disperazione e lo strazio sembrano placarsi in un'estasi dolcissima ultraterrena. Il testo sottolinea questo vagheggiamento d'un mondo migliore: le sestine affidate ai tre personaggi terminano con la parola « ciel »

LUISA:
 Ah! vieni meco! ah! non lasciarmi!
 Clemente accogliere ne voglia il ciel!

RODOLFO:
 Sì, teco io vengo, spirito divino...
 Clemente accogliere ne voglia il ciel!

MILLER:
 Non è più mio quest'angiol santo...
 Me lo rapisce invido il ciel!

Nella morte dell'eroina verdiana sentiamo la romantica voluttà del pianto; la morte dell'eroina schilleriana è il punto di partenza per una requisitoria contro lo sconvolgimento delle leggi della natura operato dall'uomo.

Il cadavere dell'« angelo santo » suscita nella mente di Ferdinand immagini diverse: « Lasciatemi morire su questo altare! » è la sua penultima frase; ma poco prima ha detto al Presidente:

Una figura come questa solleverà le cortine del tuo letto quando vi dormirai, e ti porgerà la sua mano di ghiaccio... Una figura come questa si pianterà sulla tua fossa al di della risurrezione... e presso a Dio quando farà giudizio delle colpe... (Eine Gestalt, wie diese, ziehe den Vorhang von deinem Bette, wenn du schläfst, und gebe dir ihre eiskalte Hand [...]. Eine Gestalt, wie diese, stehe auf deinem Grabe, wenn du auferstehst — und neben Gott, wenn er dich richtet).

Dopo l'addio di Luisa, nel melodramma, v'è un finale che condensa in soli quattro versi l'intera scena ultima di Schiller: compaiono Walter col suo seguito, Wurm e i paesani; Rodolfo trafigge Wurm, poi cade morto accanto a Luisa; Walter fa a tempo a dire soltanto « Figlio! », e l'ultima sillaba dell'opera è un *Ab!* di raccapriccio e di pietà, posto sulla bocca di tutti gli astanti.

Come già per i *Masnadierei*, la chiusa dell'opera non rispecchia le intenzioni di Schiller: essa rimane folgorata su quel colpo di spada seguito dalla breve interiezione, quasi a significare la lacerazione arrecata ai nostri sentimenti, lacerazione non componibile, non superabile con i mezzi offerti dalla ragione. All'opera non interessa il giudizio, ma il dolore, la rabbia, la vendetta. Nelle ultime battute di *Kabale und Liebe* si delineava una catarsi, anche se meno esplicita che nei *Räuber*: lo smaniare di Wurm, satanico sino in fondo ma destinato ormai al patibolo, la stretta di mano che Ferdinand, morendo, concede in segno di pace al padre, le parole di quest'ultimo agli armigeri: « Ora son vostro prigioniero » facevano intravedere, nonostante tutto, la vittoria dell'idea etica; interesse questo che il dramma romantico, nella forma tipica dell'opera in musica, non possiede.

Dal punto di vista musicale, questo III atto rientra nella tradizione degli splendidi ultimi atti verdiani. Si possono ben citare le parole della *Gazzetta Musicale* di Milano, 1° giugno 1856: « Ove il dramma s'infervora, ove il nodo drammatico si stringe e si sviluppa, ove le passioni toccano la loro massima tensione e la catastrofe si va avvicinando, ivi cresce, si accalora, bolle, per così dire, anche la mu-

sica ». Per questo il Cammarano dovette enucleare dal complesso dramma originario la sostanza passionale, portare allo spasimo la tensione dei sentimenti e presentare al musicista, nel minor numero di versi possibile, la conseguenza inevitabile di tali tensioni accumulate nel breve spazio di un libretto. Il fine è provocare l'attonito stupore di chi assiste, lasciare il problema aperto, lasciare un angoscioso interrogativo nell'animo di chi ascolta: perché tutto questo è potuto accadere?

Schiller si sforza di spiegare i termini del problema e di indicarne in qualche modo una soluzione; agli operatori del dramma in musica interessano solo le emozioni che possono essere suscitate dalla presentazione del problema e dalla dimostrazione della sua insolubilità sul piano di una logica etica e razionale²⁸.

La brevità alfieriana dell'ultima scena del libretto, che si ripeterà nell'ultima scena del *Trovatore*, dello stesso Cammarano, è un mezzo indispensabile per questo fine: il pugnale deve essere aguzzo, e balenare improvviso, perché la stoccata vada a segno con infallibile sicurezza.

Verdi, che aveva scelto l'argomento di questa sua opera quasi per caso, dopo averlo messo in ballottaggio insieme con altri, scrisse la *Luisa Miller* perché, anche per ragioni di censura, non poteva in quel momento

²⁸ Un'analisi completa e molto acuta del testo della *Luisa Miller* raffrontata con il dramma di Schiller è stata fatta dal Gerhartz in *Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, che ha costituito il punto d'avvio per la presente analisi. Il Gerhartz dimostra inappuntabilmente, come aveva appena fatto con il *Macbeth*, la differenza fra le strutture del dramma parlato e quelle del dramma in musica del Verdi giovane, ma tende a sorvolare sugli elementi melodrammatici che *Kabale und Liebe* possiede e che si legano soprattutto alle figure di Ferdinand e di Lady Milford.

Il Gerhartz, partendo dall'esame dei libretti di *Ernani*, *Macbeth* e *Luisa Miller*, ricostruisce un'immagine delle opere originarie, rispettivamente di Victor Hugo, di Shakespeare e di Schiller, secondo la quale *Kabale und Liebe* verrebbe a trovarsi, a mio avviso, troppo accosto al *Macbeth*. Personalmente noto che, se agli effetti della trascrizione librettistica il dramma di Victor Hugo si distingue nettamente dagli altri due, una divisione molto profonda intercorre anche tra quello di Shakespeare e quello di Schiller, proprio perché il *Macbeth* occupa già una posizione particolare nell'ambito della stessa produzione shakespeariana: non si può dire che costituisca un'eccezione, ma rappresenta l'esemplificazione massima di un processo di concentrazione dell'azione che non ritroviamo né in *Amleto*, né in *Re Lear*, né in *Otello*. La decisione con cui il dramma tende senza divagazioni e senza intermezzi comici alla soluzione fa pensare all'Alfieri, e fu probabilmente questo ad attirare librettisticamente Verdi.

Schiller creò capolavori di concentrazione in singole scene, mai in un dramma tutt'intero; in ogni caso, la più stringata delle sue tragedie, pur lontana dal modello macbethiano, è la *Maria Stuart* e non certo *Kabale und Liebe*.

(nel 1848) utilizzare un altro testo. Propose lui la suddivisione in scene, lasciò al librettista la stesura dei versi. Tuttavia non si mostrò molto soddisfatto del risultato letterario definitivo: intuì probabilmente d'aver perso l'occasione « di impostare una teatralità risolutamente rivoluzionaria e violenta, sulla base di uno dei testi più sicuramente rivoluzionari di tutta la cultura sette-ottocentesca »²⁹. Il lievito rivoluzionario in effetti nel libretto del Cammarano manca: ma d'altronde era questa una condizione perché il dramma passasse tra le maglie della sospettosa censura. In pratica l'opera ci narra la versione tragica della favola di Cenerentola, con la povera fanciulla bella e virtuosa a cui la cattiveria umana impedisce di convolare a nozze con il suo principe e per cui l'unica prospettiva di felicità è l'abbandono di questa valle di lacrime e il risveglio nel più sereno dì dell'eternità. Eppure, anche se sostanzialmente diversa nello spirito e nelle strutture dal dramma originario, la composizione del Cammarano ha una sua compiutezza, coerenza e autonomia, per cui merita d'essere valutata di per sé, e non solo attraverso il confronto con *Kabale und Liebe*.

²⁹ Nicolò Castiglioni, op. cit., p. 427.

III ATTO DELLA « FORZA DEL DESTINO »

La seconda parte dell'atto III della *Forza del Destino* (1863 prima edizione) è la trasposizione melodrammatica del *Wallensteins Lager*. Il testo di Schiller è stato tenuto presente non solo per la predica di frà Melitone, ricalcata con evidenza su quella del Cappuccino, ma per l'intera articolazione della parte finale dell'atto III ¹.

Il merito di averlo rilevato è del Gerhartz dalla cui analisi non si può prescindere per capire questo ennesimo prelievo del melodramma verdiano dal teatro schilleriano. In un secondo momento occorre poi porsi la domanda perché questo inserto sia stato fatto nella *Forza del Destino* invece che in una qualsiasi altra opera di Verdi.

Il *Wallenstein* aveva affascinato il musicista proprio per le evidenti possibilità di essere configurato in una serie di quadri melodrammatici.

Una sua lettera al Cammarano del 1849, l'epoca in cui la collaborazione per la *Luisa Miller* sembrava potersi continuare in un'opera *L'Assedio di Firenze* che poi non venne mai scritta, contiene queste preziose indicazioni:

¹ Uno studio filologico sulla predica di frà Melitone, posta a confronto con l'originale schilleriano, è stato fatto da P. Matenko, *Schiller's Kapuzinerpredigt and La Forza del Destino*, in « Symposium », XIII, New York 1959.

Il confronto tra l'intero *Wallensteins Lager* e l'intera seconda parte del III atto dell'opera di Verdi è stato condotto con estremo rigore e grande ricchezza di osservazioni nel saggio di L. K. Gerhartz, *Verdi und Schiller. Gedanken zu Schillers Wallensteins Lager und den Schlusszenen des dritten Aktes der Forza del Destino*, in « Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani », vol. II, n. 6, Parma 1966, p. 1589 e ss.

V'è una scena stupenda in questo genere nel *Wallenstein* di Schiller (sic): soldati, vivandiere, zingari, astrologhi, persino un frate che predica alla maniera piú comica e deliziosa del mondo. Voi non potete mettere un frate, ma potrete mettere tutto il resto e potete anche fare un ballabile di zingare. Insomma fatemi una scena caratteristica che dia veramente l'idea di un campo d'armata (Abbiati - II, p. 5).

Verdi aveva già integrato con la sua fantasia il quadro del *Lager*, dove mancano, a dire il vero « zingari e astrologhi »: ma l'impressione generale che si ricava dal *Lager*, rafforzata dalle didascalie, è quella d'una confusione zingaresca, e non certo di una caserma; quanto all'astrologia, v'è un accenno alla credenza nelle stelle di colui che, pur senza comparire, è il punto di riferimento obbligato di ogni discorso scambiato tra Wachtmeister, Dragonen, Kurassieren, etc.: Wallenstein. Dieci anni piú tardi, proprio la possibilità di utilizzare la predica del Cappuccino, dato che il frate come personaggio era già stato trovato in Melitone, fece intravedere a Verdi l'opportunità di utilizzare il *Lager* per il caleidoscopio di scene (dalla X alla XIV) che concludono il terzo atto della *Forza del Destino*.

Il libretto è di Francesco Maria Piave (1810-1876), che però trae i versi della predica di Frà Melitone direttamente dalla traduzione del *Lager* di Andrea Maffei, il quale aveva dato amichevolmente il bene-stare a questa operazione: « Se nel Wallenstein trovi qualche verso che possa entrare nel melodramma, usane come cosa tua » scriveva il Maffei al Maestro (Abbiati, II, p. 656).

La figura di Melitone è l'unico legame drammatico tra questa parte dell'opera e la vicenda di Don Alvaro, don Carlo e Leonora.

Il *Lager* schilleriano ha una funzione drammatica: quella di profilare la figura di Wallenstein e di preannunciare il suo agire e il suo destino (« Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen » si dice nel Prologo); come il protagonista delle tragedie alfieriane, il Duca di Friedland entra in scena dopo il primo atto, dopo che l'autore ce lo ha fatto conoscere indirettamente attraverso i discorsi, le allusioni, i comportamenti della gente che è la base della sua grandezza; ma questa finalità drammatica è raggiunta con mezzi epici. Il *Lager* è una serie di quadri, variopinti, pittoreschi, dove il comico (la predica del cappuccino) e il tragico (la situazione della campagna, attraverso le parole del contadino che tenta di riprendersi, barando al gioco, qualcosa di quel che gli è stato rubato dalla soldataglia) si mescolano all'allegra spensieratezza e al disinvolto cinismo dei soldati in un complesso vivacissimo, eppure statico,

ai fini dell'azione. Vi sono personaggi che agiscono (il contadino, la recluta, il cappuccino, i soldati che fanno i loro piccoli commerci) ma tutto questo vario agitarsi è fine a se stesso, non prepara ulteriori svolgimenti; alla fine risuona piú alta la nota della spensieratezza della vita militare, che è bella perché è libera, quindi l'esaltazione della libertà, che riassume e fissa tutti gli altri motivi che son venuti man mano affiorando.

Tra la I rappresentazione del *Don Carlos* (1787) e quella del *Lager* (1798) passano undici anni, che Schiller dedica intensamente agli studi di storia e di filosofia. La trilogia del Wallenstein segna il suo ritorno alla drammaturgia; quest'opera poderosa obbedisce a un piano diverso da quello degli *Jugenddramen*. Con tutto ciò, il *Lager* ha una posizione particolare nel teatro schilleriano, nel senso che l'autore abbandonerà subito questo tipo di esposizione epica, che riprenderà poi solo parzialmente nel *Wilhelm Tell*. Ma dato che essa contrasta con le regole del dramma, poteva apparire fruibile, e in effetti lo era, dal melodramma, la cui tendenza è di utilizzare affetti, azioni, emozioni, elementi di folklore per formarne dei quadri. Il quadro, cioè il punto di arrivo, è ciò che interessa l'autore di un'opera, mentre ad un drammaturgo deve interessare di piú il processo attraverso il quale si è giunti a quel quadro, la strada seguendo la quale si è arrivati ad un dato effetto. Il *Lager* ci dà una situazione di fatto, che servirà come punto di riferimento per capire l'azione successiva cui sono dedicate le altre due parti della trilogia (*Die Piccolomini* e *Wallensteins Tod*); le scene della *Forza del Destino* non si connettono se non esteriormente a fatti e personaggi precedentemente introdotti, e non avranno alcuna influenza sul successivo dipanarsi dell'azione.

Naturalmente il ritratto del *Lager* non è fedele se non nella predica di Frà Melitone (collocata circa a metà del caleidoscopio, come in Schiller quella del Cappuccino); per il resto possiamo rintracciare la ripresa di parecchi spunti particolari, oltre che dell'idea generale, esaltata nel *Rataplan* finale, che è quella dell'allegro vivere alla giornata dei soldati, al ritmo della fanfara militare.

Gli spunti sono le didascalie, che ci mostrano visivamente l'allegria confusione del campo, il coro iniziale « Lorché pifferi e tamburi » che riprende il canto della Recluta, e il coro dei contadini che chiedono pane.

La facilità piuttosto volgare delle rime e dei ritmi è voluta, e si riconnette, anche se un po' alla lontana, con la metrica del *Lager*.

La lingua del *Lager* non è certo popolare, ma per il ritmo Schiller

ricorse a quello popolarissimo del *Knittelvers*², della tradizione dei *Meistersinger*.

Abbiamo una sua lettera a Goethe in cui afferma come l'uso di tale verso gli si fosse presentato spontaneo per l'esposizione degli umori della soldatesca.

In Verdi la presenza della zingara Preziosilla, controparte femminile di Melitone, la cui figura non ha alcun punto di contatto con la Güstel del *Lager*, infonde levità e brio alle sei scene, in cui l'originario spirito teutonico si stempera in un'atmosfera di scintillante folclore spagnolo.

Ma perché questa intrusione schilleriana, adeguatamente modificata, proprio nella *Forza del Destino*, che non è derivata da Schiller? Si può rispondere che Verdi aveva « visto » quei quadri di vita variopinta ai margini della guerra e ne aveva intuito l'efficacia del contrasto con una vicenda estremamente lugubre; il dramma del Duque de Rivas, con la mescolanza di stili e la varietà di personaggi, con l'assoluto dispregio dell'unità di luogo (l'azione si sposta per anni da un punto all'altro della Spagna) gli sembrò il più adatto per un'operazione di questo genere³.

Per conto mio le scene avrebbero potuto trovar organicamente posto anche nel *Trovatore*, pur riconoscendo che i tempi molto più serrati dell'azione di quest'altra opera⁴ avrebbero concesso meno spazio a una digressione così ampia.

² Il *Knittelvers* (*versus ropalicus* = verso del bastone, ossia scandito con forza) è molto vicino al nostro ottonario dall'andamento trocaico. Consta di quattro arsi (*Hebungen*) e di quattro tesi (*Senkungen*). Al tempo di Goethe (che lo usò nel primo monologo di *Faust*) e di Schiller, mentre la posizione delle tesi era fissa, il riempimento delle arsi era libero, e in tale posizione si potevano riscontrare una o due o tre sillabe.

³ L'autore di *Don Alvaro o La fuerza del sino* (1835) è lo scrittore e uomo politico spagnolo Angel Saavedra, Duque de Rivas (1792-1865). Liberale, deputato al Parlamento nel 1822, sotto il regno di Ferdinando VII emigrò in Inghilterra, Italia e Francia, dove i dibattiti sul teatro romantico erano più accesi (*Hernani* di Victor Hugo è del 1825). Tornato in patria a seguito d'una amnistia, seguì la carriera politica e diplomatica. Nel 1863 assistette alla prima rappresentazione madrilena dell'opera di Verdi tratta dal suo dramma.

⁴ L'autore di *El trovador* (1836) è Antonio García Gutiérrez (1813-1884), altro notevole esponente del Romanticismo spagnolo, che fu anche console di Spagna a Genova (1868-1869). Il Gutiérrez ispirò anche il *Simon Boccanegra* (testo di Francesco Maria Piave; I edizione 1857; II edizione, profondamente rimaneggiata da Arrigo Boito, 1881); anche tale opera presenta il meccanismo dei colpi di scena legati ad una agnizione e rientra quindi nella sfera degli *Schicksalsdramen*. Giovi

Ebbene, il dramma del Duque de Rivas come quello del Gutiérrez presentano la variante spagnola dello *Schicksalsdrama* per la cui paternità v'è motivo di chiamare in causa Schiller. János Liebner⁵ è il primo, che io sappia, ad avere accennato al problema dell'influenza di Schiller su Verdi, non solo diretta come nelle opere derivate da suoi testi, ma anche mediata attraverso la diffusione dei *drammi del destino*, quali sono appunto la *Forza* e il *Trovatore*.

Lo sono nella maniera piú evidente, perché in realtà tutto il dramma e il melodramma romantico, in tutta Europa, hanno questa caratteristica.

Non si possono chiamare *Schicksalsdramen* le tragedie di Schiller, autore legato per molti aspetti al razionalismo settecentesco; ma dato che l'influenza esercitata da un autore è connessa inevitabilmente anche al fraintendimento dell'autore stesso, occorre almeno accennare al fatto che la sua *Braut von Messina* diede l'avvio a tutta una serie di drammi imperniati su coincidenze fatali. In Schiller le coincidenze fatali sono sempre in funzione dell'idea etica; nei suoi seguaci l'idea etica non fu piú rintracciabile, ma le coincidenze fatali finì a se stesse rimasero e si moltiplicarono.

È significativo che Verdi avesse avuto in animo di comporre un'opera tratta dalla *Ahnfrau* (1817) del grande tragico viennese Franz Grillparzer.

La *Ahnfrau* è una tipica tragedia del destino che colpisce ciecamente senza una parvenza di logica. Non va dimenticato che il suo autore era un fervido ammiratore di Schiller.

Schiller, è vero, non avrebbe mai scritto un'opera simile, e possiamo essere sicuri che l'avrebbe severamente giudicata: ma la sua ascendenza è fuor di dubbio. Se dal modo di lettura di un drammaturgo è lecito, come è lecito, trarre indicazioni importanti non solo su chi opera una trasfigurazione, ma anche sull'autore che viene trasfigurato, e anche deformato, occorre che riconosciamo una volta di piú nel gusto per l'intrigo e per il colpo di scena del poeta di Marbach uno dei motivi capitali che gli spianarono la strada presso autori e pubblico dell'epoca

notare però che nel *Simone* il ritrovamento e il riconoscimento di una fanciulla creduta scomparsa nella piú tenera infanzia porta alla pacificazione degli animi e imprime quindi una svolta positiva all'azione, invece di farla precipitare in una fosca tragedia.

⁵ Cfr.: János Liebner, *L'influence de Schiller sur Verdi*, in « Schweizerische Musikzeitung » (1961), p. 105 e ss.

romantica in Europa. I drammi del romanticismo spagnolo che ispirarono a Verdi due tra le sue opere piú infuocate, presentano la trascrizione in termini di *Schicksalsdrama* del dinamismo delle tragedie schilleriane, e soprattutto della *Braut von Messina*.

Nel *Trovatore* abbiamo il motivo dei fratelli nemici che, sconosciuti l'uno all'altro, amano la stessa donna; nella *Braut* abbiamo lo stesso motivo dei fratelli nemici, che, non ignoti questa volta l'uno all'altro, si innamorano di una bella fanciulla sconosciuta, tenuta nascosta in un convento, che si rivelerà essere la loro sorella.

Fosco e insieme fiabesco è l'antefatto — in entrambi i casi la tentata soppressione di un bambino — che viene esposto in apertura di scena da Isabella nella *Braut* e da Ferrando nel *Trovatore*. La sopravvivenza delle due creature, che non conoscono esse stesse la propria vera identità, è la causa del romanzesco aggrovigliarsi degli eventi e del loro tragico scioglimento.

Una maledizione sta sospesa sui personaggi sin dall'inizio, e si compie inesorabilmente.

Lo stesso può dirsi della *Forza del Destino*; benché la religione cattolica sia presente qui, nelle figurazioni piú popolari e pittoresche, care al manierismo romantico (processioni di pellegrini, conventi arroccati sulle montagne, salmodie di frati, eremi) la Provvidenza manzonianamente intesa è del tutto assente. Don Alvaro è un trastullo nelle mani di un destino cieco e crudele, dietro cui è impossibile intravedere la mano del Dio cristiano.

Il melodramma romantico presenta lo schema di un *Schicksalsdrama*, anzi, si deve proprio alla preponderanza del teatro musicale su quello parlato nell'Europa dell' '800 se a un certo punto tale schema divenne abituale anche al di fuori dell'opera; ma in questa trasposizione di schema i drammaturghi come Grillparzer, il Duque de Rivas e Gutiérrez trovarono un punto d'appoggio e di avvio in Schiller.

Ecco perché le scene del *Wallensteins Lager*, che avevano colpito la fantasia di Verdi per l'occasione che offrivano di essere atteggiate a quadro musicale, trovarono una collocazione pertinente in un contesto che risente degli spiriti schilleriani, pur essendo stato ideato sotto tutt'altro cielo.

DON CARLOS *

1. - LA VICENDA STORICA E IL PERCHÉ DI UN MITO.

La sorte poetica dello sventurato principe spagnolo è veramente singolare ed è stata narrata con molta chiarezza e perizia nell'opera di Ezio Levi, *Il principe Don Carlos nella storia e nella leggenda*, Pavia

* Le edizioni del *Don Carlos* di G. Verdi sono tre: la I è del 1867, in 5 atti con i ballabili.

Il testo francese è di F. J. Méry (1797-1865) e C. Du Locle (1832-1903). La collaborazione di due librettisti, all'uno dei quali spettava la stesura, all'altro la verseggiatura d'un testo d'opera, era abituale in Francia (cfr. la coppia Meilhac-Halévy cui si deve il testo della *Carmen* di Bizet, quella Étienne e Bie cui si deve il *Guglielmo Tell* di Rossini).

Il poeta F. J. Méry morì poco tempo dopo essersi messo al lavoro, nel 1865, il testo del *Don Carlos* francese è in massima parte opera del Du Locle, uomo assai pratico di teatro d'opera, genero dell'Intendente dell'Opéra, che successivamente tradusse in francese i libretti dell'*Aida* e dell'*Otello*.

La versione ritmica italiana del *Don Carlos* è di Achille de Lauzière, ed è molto banale e piatta. Alla traduzione collaborò anche Angelo Zanardini, ma non si sa in quale misura.

La II edizione in 4 atti, con il sacrificio del I atto, senza ballabili e con notevoli mutamenti soprattutto nella scena tra il Re e Posa, in quella della sommossa dopo la morte di Rodrigo, e nel finale, è del 1884. Fu rappresentata alla Scala, anche se la versione in 4 atti era stata richiesta nel 1882 dall'Opéra di Vienna. Per le numerose modifiche il musicista chiese la collaborazione di Antonio Ghislanzoni, il librettista dell'*Aida* (1872).

La III edizione, del 1886, ripristinò il I atto e conservò tutte le modifiche della edizione del 1884.

La II e III edizione sono in italiano.

Nella mia analisi, per l'indicazione degli atti e delle scene ho tenuto presente la III edizione, considerandola quella definitiva nella mente del musicista, anche se a partire dal 1884 la II edizione è stata ed è la più rappresentata per intuibili mo-

1914¹. In effetti possiamo dire di trovarci di fronte ad un mito, come tale destinato a sopravvivere attraverso una serie di varianti, di modificazioni, di adattamenti allo spirito delle varie epoche, e a perdurare oltre e nonostante l'opera di restaurazione della verità storica a cui si sono dedicati con scrupolo e serietà tanti studiosi dall' '800 ad oggi. Quello di Don Carlos è il caso veramente singolare di un mito che sorge intorno a una figura a dir poco insignificante e meschina, atta se mai a ispirare compassione, ma non certo a trasfigurarsi in un portatore e suscitatore di alte idealità. Eppure, in poco più di tre secoli, novellieri, romanzieri, drammaturghi e musicisti hanno contribuito a formare un'immagine di lui e di Filippo II, il padre-antagonista, pressoché impossibile a cancellarsi. Il motivo principale di questa trasfigurazione che è una vera e propria falsificazione è l'eccezionale contesto storico-politico-ideologico in cui si svolse la vicenda vera: Filippo II fu un padrone del mondo, ed è raro che una simile prerogativa acquisti la simpatia di coloro che se l'appropriano in una fase immediatamente successiva.

La Spagna sotto Filippo II raggiunse l'apice della sua potenza; per un breve periodo, per circa mezzo secolo (50 anni sono pochi nella vita di un popolo) fu la guida, il modello dei popoli europei, e già il fatto di essere un modello comporta spesso una dose di animosità, se non di odio, anche da parte di chi se ne fa trascinare. Disse la sua parola nella religione, nell'arte, nella politica, nel costume, parola che suonò ostica e strana ad un continente che aveva radici culturali in parte diverse dalle sue, per poi lasciare il campo alle potenze — Paesi Bassi,

tivi tecnico-pratici. Il testo viene citato in italiano, quando non vi sia un esplicito riferimento alla I edizione, o non sussista la necessità di un confronto tra i versi francesi e quelli italiani.

Pur nella consapevolezza che uno studio fonetico del testo originario francese darebbe risultati interessantissimi sull'influenza che l'atmosfera del Decadentismo francese esercitò sulla musica di Verdi, ho ritenuto che tale indagine mi avrebbe portato troppo lontano dal discorso sui rapporti tra Schiller e il musicista italiano e non me ne sono assunta l'onere e la responsabilità.

¹ Il testo del Levi è il costante punto di riferimento per il *Don Carlos* di Cesare Giardini, Milano 1933¹, Milano 1956², un'opera scrupolosa e di assai agevole lettura. Sullo stesso argomento si veda anche la trattazione breve, ma densissima di notizie, contenuta nell'articolo di Maria Rosa Alonso, *El tema de don Carlos en la literatura. Sus origine y desarrollo*, in « Atti », II.

Francia, Inghilterra — che l'avevano combattuta e che scrissero la storia dal '600 in avanti.

La sciagura familiare legata al nome di Don Carlos, debitamente riveduta e corretta, pareva eccellente per mostrare « di che lagrime » grondasse « e di che sangue » il trono di Filippo II; quale accusa, meglio di quella dell'uccisione di un figlio, poteva indicare la disumanità, l'implacabilità, l'odiosità non solo di un singolo uomo, ma di tutto il sistema politico-economico-religioso-militare di cui quest'uomo era a capo?

La regina Elisabetta di Valois, terza moglie di Filippo II, fu coinvolta piú tardi, storiograficamente parlando, nel dramma che metteva a confronto padre e figlio; la leggenda dell'infelice passione che l'avrebbe unita all'Infante nasce con la novella dell'Abbé de Saint-Réal nel 1672, mentre la prima accusa di parricidio lanciata a Filippo si trova nel *Diogenes*, di autore ignoto, apparso nel 1581 e nell'*Apologia* di Guglielmo d'Orange, dello stesso anno. Il fatto che la regina fosse francese contribuì non poco al diffondersi della leggenda, perché gli scrittori del paese che aveva soppiantato la Spagna nella supremazia europea non si lasciarono sfuggire l'occasione di accennare, anche solo indirettamente, alla differenza tra il carattere spagnolo, impersonato da Filippo II, tetro e chiuso, e quello gaio e liberale della Corte di Francia, da cui la giovane regina proveniva.

L'altra antagonista di Filippo, questa è la tesi, ha ricevuto un'educazione umana, conforme ai dettami della sensibilità e della bellezza, un'« educazione estetica » direbbe Schiller, in un ambiente relativamente libero, sereno e cavalleresco.

Che sussistessero queste differenze tra la corte di Filippo II nel primo decennio del suo regno (1557-1568) e quella di Caterina de' Medici, vedova di Enrico II e madre di Elisabetta, è assai arduo dimostrare. Il motivo della superiorità del costume francese su quello spagnolo è comunque accolto anche da Schiller: « Era pur altro, nella mia Francia », esclama Elisabetta dopo che il Re ha perentoriamente congedato la sua dama di compagnia, rea di aver lasciato sola la sua sovrana infrangendo l'etichetta (Atto I, scena 6)²; nell'opera di Verdi assume un'importanza rilevante, dato che l'argomento è tornato in

² Per non dire dell'aiuto politico-militare che la Regina promette a Carlo, all'insurrezione da lui capeggiata, da parte del suo paese d'origine, nel colloquio con il Marchese di Posa (atto IV, scena 3).

mani francesi, in quelle dei librettisti Méry e Du Locle e il melodramma è composto per l'Opéra di Parigi.

Il primo dei cinque atti, che si svolge a Fontainebleau ed è inventato di sana pianta rispetto all'originale, risponde anche a quest'esigenza patriottico-politica³.

Per concludere: la vicenda biografica di Don Carlos si svolse su di un palcoscenico troppo elevato, nella corte piú importante del sec. XVI, in un punto nodale della storia del mondo, per beneficiare dell'oblio e del silenzio; e se insignificante è la figura del principe, troppi importanti personaggi di quel secolo che diede i natali a Shakespeare gli passarono accanto e proiettarono la loro ombra su di lui, o intersecarono comunque il breve corso della sua esistenza, perché non ci si dovesse accorgere di lui; egli si trovò al centro di una costellazione prodigiosa di personaggi e di interessi politici, nazionali, religiosi, ideologici sí da costituire un'occasione unica per l'affermazione di tesi e di controtesi. Si formò intorno a questa figura un clima psicologico-politico tutto particolare: la storia dell'amore tra figliastro e matrigna, tema in sé abbastanza sfruttato, riceveva un nuovo risalto e una nuova suggestione dalla collocazione politico-dinastica delle molte persone implicate nella vicenda. D'altra parte i problemi d'interesse generale, la storia dei popoli, il confronto fra le ideologie difficilmente divengono fattori di commozione in un'opera drammatica, se non hanno una ripercussione sul carattere e sull'agire dei singoli. Il conflitto esterno va interiorizzato per divenire umanamente interessante. La vicenda fantastica che germogliò e crebbe sulla vicenda storica sino a offuscare e in certi punti a celare completamente quest'ultima offriva il destro di presentare dibattiti essenziali ed universali, quali quelli sulla libertà e la tirannia, la morale e la politica, attraverso l'accentuazione sentimentale dei complessi legami affettivi e di parentela che uniscono fra loro le persone del dramma.

Si legge una storia d'amore⁴, ma essa vive sin dall'inizio nell'om-

³ Gli italiani lessero per la prima volta del *Don Carlos* di Schiller nel XVIII capitolo dell'*Allemagne* di Madame de Staël in questi termini: « Une jeune princesse, fille de Henri II, quitte la France et la cour brillante et chevaleresque du roi son père pour s'unir à un vieux tyran tellement sombre et sévère, que le caractère même des Espagnols fut altéré par son règne, et que pendant longtemps la nation porta l'empreinte de son maître ».

⁴ In moltissime delle opere ispirate da Don Carlos, l'amore di questi per la giovane matrigna non è l'unica trama sentimentale; si direbbe anzi ch'esso è la parte centrale di una vasta ragnatela. Per fermarci soltanto a Schiller, il suo dramma ci

bra della Ragon di Stato; ci si occupa della Ragon di Stato, ma essa ci interessa perché influenza il carattere dei personaggi e lo condiziona in tutto o in parte.

La Ragon di Stato: il XVI secolo è l'epoca della sua teorizzazione, ed è fervido di dibattiti sull'argomento. Le coscienze sono costrette a prender posizione⁵; l'epoca del realismo politico

scopre la forma di dramma tragico corrispondente alla nostra concezione e trasferisce il conflitto dall'azione entro l'anima dell'eroe; infatti solo un'epoca in grado di comprendere la problematica dell'agire realistico, direttamente ispirato dalla realtà, può attribuire un valore morale alla condotta che ottempera alle esigenze del mondo, anche se contraria all'ideale.

Queste parole di Arnold Hausen, tratte dalla *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (pubblicato da Einaudi, 1955, nella traduzione di Anna Bovero, vol. I, p. 447) possono spiegare, a mio parere, la fortuna letteraria e teatrale della triste vicenda familiare del monarca spagnolo e la trasfigurazione eroica del suo disgraziato primogenito.

È il personaggio di Filippo II⁶ a fungere da catalizzatore; i dramaturghi in specie sono attratti da lui e dalla sua tragedia, che è la tragedia della Ragon di Stato, e che ebbe la ventura di svolgersi proprio nell'epoca in cui la Ragon di Stato cominciò ad imporsi all'intelletto e alla coscienza di tutti come un problema estremamente grave; proprio nell'epoca in cui essa dava origine ad un nuovo tipo di mentalità che trovava espressione, letterariamente parlando, nell'opera di Shakespeare. La storia di Filippo II si inserisce quindi alle radici della mentalità e del dramma moderno.

La figura di Don Carlos è stata modellata e riplasmata dagli autori di teatro complementariamente a quella del padre; un che di querulo, di debole, di nevrotico si avverte sempre in questo personaggio, tranne che nella tragedia dell'Alfieri, dove però il suo carattere, come general-

presenta anche la passione sfortunata di Eboli per Carlos, allude alla relazione adulterina tra la stessa Eboli e il re, fa intuire un esaltato sentimento, una passione del tutto sublimata, del Marchese di Posa per la Regina Elisabetta.

⁵ Cfr. F. Meinecke, *Die idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, Berlino 1924. Illuminante è soprattutto il I capitolo: *L'età dell'assolutismo in formazione*.

⁶ Anche se raramente i drammi sono stati intitolati al suo nome, e questo è un fatto abbastanza interessante, Filippo II è il personaggio dominante comunque lo si voglia rappresentare; ed è anche quello la cui realizzazione artistica è di un gradino superiore a quella degli altri, il vero punto di forza dello spettacolo. Il che vale per Alfieri, per Schiller e, coerentemente, per Verdi.

mente quello delle figure positive, è piuttosto sommario; anche Verdi crea per Don Carlos un ruolo di tenore diverso dai suoi soliti, né eroico, né elegiaco, ma problematico, sfuggente, moventesi « in un'atmosfera di continuo smarrimento, in un circospetto vacillare dello spirito »⁷. In conclusione l'arte recupera una favilla almeno della verità storica intorno all'Infante.

Parte integrante della presentazione di Filippo II è la proiezione del suo carattere sulla sua corte. L'occasione di animare davanti allo spettatore un mondo sfarzoso ma tetro, cristallizzato in un'etichetta sontuosa ma disumana, era buona sia per un drammaturgo sia per un compositore d'opera, anzi, di un « Grand Opéra ». Ma la figura a cui tutto si riannoda e si collega è sempre Filippo II, questo principe del Rinascimento ch'ebbe in mano i destini del mondo in un momento in cui esso accennava a ristrutturarsi politicamente e spiritualmente su basi tutte diverse da quelle che costituivano l'universo saldo, immutabile del monarca.

Ciò che caratterizza il dramma di Schiller è il recupero umano del personaggio di Filippo, operato attraverso le vie dell'intuizione poetica; risultato che lo spartito verdiano custodirà ed esalterà con una lettura ancora più penetrante e approfondita, stante l'indiscussa affinità spirituale che legò il musicista alla sua creatura⁸.

Un cenno merita la posizione di Schiller storiografo sull'epoca e sulla figura di Filippo II; la ricaviamo dal saggio *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande* (1787). Kurt May⁹ la pone sotto l'insegna: Dall'idea alla realtà. (Laddove i drammi storici, e in particolare il *Don Carlos*, potrebbero mettersi sotto l'insegna contraria: dalla realtà — vera o presunta — all'idea).

Schiller parte da un'impostazione, se vogliamo da un preconcetto: quello di dover dimostrare la necessaria vittoria dell'idea morale nella storia, di suonar la fanfara per il trionfo della libertà sul servaggio, della tolleranza sul fanatismo dogmatico. Filippo appare dapprima come

⁷ Cfr. Guglielmo Barblan, *Il personaggio dell'Infante nel Don Carlos verdiano*, in « Atti », II. La componente nevrotica è qui messa bene in risalto nell'analisi approfondita della tessitura vocale della parte.

⁸ Cfr., tra gli altri, Gino Roncaglia, *Galleria Verdiana - Filippo II*. Egli afferma che gli elementi che accomunano le due nature di Verdi e di Filippo, sono « la diffidenza, il pessimismo nero, la profonda malinconia, la sfiducia negli uomini e l'autoritarismo ».

⁹ Kurt May, *Friedrich Schiller. Idee und Wirklichkeit im Drama*, Göttingen 1947.

l'uomo solitario e orgoglioso, egoista, idolatra di un Dio cupo e terribile, che è l'immagine di sé. Un cattivo re e un cattivo cristiano.

Ma poi l'autore approfondisce l'analisi per venire in chiaro con se stesso, davanti ai lettori, dei motivi per cui quel carattere si è formato così.

Contemporaneamente s'immerge nello studio delle fonti, anche contrastanti fra loro, per spiegare le ragioni dei due partiti in lotta, sforzandosi di capirle mettendosi nei rispettivi punti di vista. Il lettore sente come in questo processo l'interesse dello scrittore per il partito degli Olandesi ribelli vada scemando, mentre le ragioni dell'altra parte riscuotono una sempre maggiore adesione, e il comportamento di Filippo gli ispira una più calda partecipazione, sí che questa figura acquista un tratto di idealismo che la prima presentazione non lasciava presagire.

Il saggio termina con lo scioglimento del Geusenbund, non con la vittoria finale dei Paesi Bassi sulla Spagna. È certo, afferma ancora il May¹⁰, che Schiller ha trascurato di eseguire il proprio lavoro secondo il piano primitivo. L'idea e la realtà non si trovano più, alla fine, nello stesso rapporto in cui si trovavano in principio.

2. - INTERESSE STORIOGRAFICO PER LE FIGURE DI FILIPPO II E DI DON CARLOS NELL'ETÀ DI VERDI.

La storiografia aveva fatto molti progressi nell'epoca di Verdi; a titolo di cronaca, ricordo che nel 1855 erano state edite a Bruxelles le *Relations des ambassadeurs vénitiens* di Louis Prospero Gachard (1800-1885), il quale pubblicò proprio nel 1867 *Don Carlos et Philippe II*.

Al Gachard si deve in gran parte la restaurazione della verità storica su Filippo II. Un'opera fondamentale per il secolo scorso fu la *History of the Reign of Philip the second, King of Spain* di W. Prescott (3 vol.), Boston 1855-59. Nel 1862 apparve la I edizione di *Don Carlos et Philippe II* di Charles de Nouy.

Che nella seconda metà dell' '800 vi fosse molto interesse per la storia di Filippo II e di Don Carlos, e che l'esame dei documenti portasse a poco a poco gli storici sulla strada della verità, qualunque fosse l'immagine preconcepita con cui essi avevano iniziato il loro lavoro, è attestato dalle seguenti opere:

¹⁰ Op. cit., p. 63.

L. A. Warkönig, *Don Carlos Leben, Verhaftigung und Tod*, Stoccarda 1864;

Leopold von Ranke, *Don Carlos, Prinz von Asturien*, Lipsia 1887;

M. Budinger, *Don Carlos Haft und Tod*, Vienna 1891;

M. Hume, *Philip II of Spain*, Londra 1897.

Verdi non conobbe nessuna di queste opere, a quel che mi consta; le ho però citate per dare un'indicazione di massima sulla frequenza, se non sul modo, con cui la storiografia ottocentesca si interessava di tale argomento.

3. - LA TORMENTATA « ENTSTEHUNGSGESCHICHTE » DEL DRAMMA DI SCHILLER E DELL'OPERA DI VERDI.

Voler ridurre alle proporzioni di un lavoro di teatro una tematica tanto grandiosa e vasta che abbracciava il campo politico-sociale e quello psicologico-individuale fu impresa ardua sia per il drammaturgo, sia per il musicista.

La *Entstehungsgeschichte* delle due composizioni presenta alcune analogie, esteriori ma abbastanza significative.

Sia il *Don Carlos, Infant von Spanien — ein dramatisches Gedicht* — sia il *Don Carlos* di Verdi impegnarono gli autori più di qualunque altra delle loro creazioni: Schiller vi lavorò per più di 4 anni (1783-1787) e Verdi per più di due (1865-1867); entrambi seguitarono ad occuparsi della propria composizione per adattarla meglio alle esigenze della rappresentazione teatrale. Tre sono le rielaborazioni del *Dramatisches Gedicht* per il palcoscenico, una delle quali in prosa, e tre sono le edizioni « ufficiali » dell'opera verdiana che nella veste parigina in cui fu vista la prima volta l'11 marzo 1867 non risulta mai più riproposta. (L'edizione del Teatro La Fenice del dicembre 1973, diretta da George Prêtre, pur ripresentando pagine praticamente inedite, come il coro dei boscaioli del I atto, non riproponeva i ballabili e soprattutto era in lingua italiana). Entrambi ebbero modo di lamentarsi della quantità di tempo richiesta dalla composizione e della mancanza di organicità che poteva esserne il risultato¹¹. Schiller scrisse che la stesura d'un

¹¹ Verdi ha modo di esprimersi in questi termini, quando ha davanti il piano dell'opera alla cui stesura ha anch'egli collaborato: « La lunghezza del libretto obbliga il compositore ad una fatica enorme. Per poter scrivere bene, occorre scrivere

dramma non avrebbe dovuto protrarsi oltre una sola estate: « Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen: ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein » (*I. Brief über Don Carlos*). Il suo lavoro coincide con un'evoluzione importantissima del suo genio, segna il passaggio dallo Sturm und Drang alla Klassik, passaggio che l'uso del *Blankvers* sottolinea su un piano che non è meramente formale. Sono riconoscibili nei cinque lunghi atti del Dramatisches Gedicht due anime e due ispirazioni diverse.

L'abbozzo stilato a Bauerbach nella primavera del 1783 indica, nella concisione di due paginette in prosa, un dramma a sfondo storico dove avrebbero dovuto risaltare ancora le passioni individuali. Stando al *Bauerbacher Entwurf*, Schiller non sarebbe andato oltre la trama offertagli dalla famigerata novella del Saint-Réal. Ma contemporaneamente al primo abbozzo del dramma, l'autore cominciò a sentire che l'amore, inteso come qualcosa di puramente individualistico, non era sufficiente a riempire il suo cuore. La stesura di *Kabale und Liebe* aveva chiarito all'autore stesso il tragico egoismo di una passione che conduce all'accecamento davanti ai veri mali del viver civile. La conclusione è che nella redazione definitiva, quella del 1805, che era sotto gli occhi di Verdi nella traduzione del Maffei, i primi due atti lasciano presumere uno svolgimento diverso da quello che poi prendono i successivi tre¹².

Può essere interessante notare come, a differenza di quel che fece per il resto della sua opera drammatica, Schiller conservò il primo *Entwurf* del *Don Carlos* e pubblicò sulla « Rheinische Thalie », dal 1785 al 1787, il I, il II e parte del III atto (sospeso al punto in cui oggi leggiamo la grande scena del colloquio tra Filippo II e Posa¹³); fu come se volesse tastare il polso del pubblico per l'opera che tanto faticosamente prendeva forma dentro di sé.

« È rotta la terribile risolutezza che dominava l'opera precedente, dai *Räuber* a *Kabale und Liebe*, acquista spazio la riflessione che, non

rapidamente, quasi di fiato, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire l'abbozzo generale: senza di che si corre il rischio di produrre un'opera a lunghi intervalli, con una musica a mosaico, priva di stile e di carattere » (Abbiati, IV, p. 60).

¹² L'affermazione è di Schiller stesso, che la esprime nelle *Briefe über Don Carlos* (Nat. Ausgabe, XXII, p. 138).

¹³ Cfr. Gerhard Storz, *Der Bauerbacher Plan zum Don Carlos*, in « Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft », 1964.

abbagliata da una qualsiasi meta, si addentra negli abissi dell'anima. Predomina l'interesse psicologico non intaccato dai pregiudizi giovanili e non ancora accompagnato dallo schema antropologico a cui si atterrà piú avanti tutta la psicologia che si impignerà su Kant». Queste parole di Emil Staiger¹⁴ si attagliano singolarmente anche a Verdi; e la sua opera mostra una maturità maggiore di quella di Schiller, maturità che si traduce in un'organicità e semplicità che è ignota al modello letterario.

Comunque questa è la differenza tra la quarta fatica schilleriana di Verdi e le tre precedenti: l'introspezione negli abissi dell'anima unita alla creazione di un'atmosfera unitaria, solenne e splendida nella sua cupezza, ma anche percorsa e talvolta lacerata da fremiti d'inquietudine, di incertezza, di dubbio. La sfera della vita privata e quella della vita pubblica si compenetrano lueggiandosi a vicenda, la parte piú propriamente spettacolare non è mai semplicemente uno sfondo su cui si stagliano le psicologie individuali, ma l'una e le altre sono inscindibili per il conseguimento dell'effetto drammatico. Il *Don Carlos* del 1867 non è quindi basato sul « grido della passione » come le precedenti *Giovanna d'Arco*, *Masnadieri* e *Luisa Miller*.

Ci si può chiedere se sarebbe stato così se Verdi avesse scritto l'opera nel 1850, quando per la prima volta gliene fu sottoposto il progetto.

Il *Don Carlos* avrebbe potuto essere l'opera immediatamente successiva alla *Luisa Miller*; il suggerimento venne a Verdi dal Royer e dal Vaëz, già suoi collaboratori per il rifacimento dei *Lombardi* che, con il nome di *Jerusalem*, erano stati presentati all'Opéra di Parigi nel 1847.

Ancora dei Francesi, dunque, avevano proposto quell'argomento come degno dell'Opéra.

Visualizzando il dramma di Schiller, capivano che se ne potevano trarre quadri grandiosi, degni della tradizione del Grand Opéra.

Verdi rispose¹⁵ al Royer e al Vaëz che non avrebbe intavolato trattative con l'Opéra se il direttore Monsieur Roqueplan non gliene avesse scritto direttamente. La lettera aspettata non giunse e invece del *Don Carlos* venne il *Rigoletto*; l'opera di Schiller fu ripresa 17 anni dopo.

¹⁴ E. Staiger, *Friedrich Schiller*, Zurigo 1967, p. 273.

¹⁵ Il 13 agosto 1850.

È ragionevole pensare che se il progetto del 1850 fosse andato in porto, avrebbe avuto, musicalmente e anche librettisticamente, carattere assai affine a quello del *Rigoletto* e del *Trovatore*: sarebbe stata una fosca ballata romantica, con individualità accentuate e passioni esasperate; la parte politica sarebbe stata relegata nello sfondo come relitto decorativo; un libretto vicino al *Bauerbacher Entwurf*, come d'altronde lo erano stati i testi per musica scritti sul medesimo argomento sino a quel momento¹⁶. O forse, piú vicino al *Filippo* dell'Alfieri che al *Don Carlos* di Schiller.

La tragedia alfieriana in effetti meglio si presta ad una trasposizione melodrammatica nello spirito del romanticismo della prima metà del secolo, e nello spirito, in particolare, del Verdi degli « anni di galera » (come egli stesso definí il periodo che intercorse tra il *Nabucco* e il *Ballo in Maschera*¹⁷).

Il Verdi del 1865 aveva esortato i suoi librettisti a tenersi fedeli a Schiller e in effetti Méry e Camillo Du Locle riuscirono a mantenere l'aura schilleriana piú di quanto una lettura del loro testo non faccia a tutta prima capire.

Certo, l'esortazione di Verdi fa vedere com'egli si fosse staccato dalla tragedia « di un solo filo ordita, rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte piú o meno vogliono pur dilungarsi, tetra e feroce per quanto la natura lo soffre »¹⁸. Un senso di indecisione e di lentezza, un effetto come di rallentamento si trasmette dal testo schilleriano (specialmente dai suoi primi due atti) al libretto verdiano.

¹⁶ Nel 1844 venne rappresentato a Londra un *Don Carlos* di Michele Costa, testo di Leopoldo Tarentini. Nel 1862 a Napoli venne rappresentato un *Don Carlos* di Vincenzo Muscuza. Nella Biblioteca del Conservatorio « G. Verdi » di Milano v'è il libretto di un « *Don Carlo* - Dramma lirico-tragico in 4 parti di Giorgio Giachetti. Posto in musica dal maestro sig. Pasquale Bona, da rappresentarsi all' I. R. Teatro alla Scala il 1874 », di cui non si trova notizia in alcun repertorio. La Biblioteca possiede anche la riduzione per pianoforte della sinfonia della suddetta opera. Il libretto è tratto da Schiller; conserva anche la riduzione della scena 21 dell'atto IV, l'ultimo colloquio tra il Marchese di Posa e la Regina, e, coerentemente con la fonte, presenta il Principe mascherato da fantasma di Carlo V per l'ultimo incontro con la matrigna; la scena finale però è fatta piú nello spirito dell'Alfieri che non di Schiller e probabilmente il librettista ebbe presente il già citato (cfr. Introduzione, p. 11) dramma *Don Carlo* di Paolo Costa.

¹⁷ In una lettera alla Contessa Maffei - 12 maggio 1858: « Dal Nabucco in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera! » (*Copialettere*, p. 572).

¹⁸ Alfieri, *Risposta dell'autore alla lettera di Ranieri de' Calzabigi* (1783), Milano 1957, p. 964.

Il *Don Carlos* di Schiller, è stato rilevato, è diviso come in due parti; il grande colloquio tra il re e il Marchese di Posa, che occupa tutta la seconda parte del III atto, ne costituisce lo spartiacque.

Nella prima parte Schiller crea quella che Verdi avrebbe chiamato una tinta unica. L'elemento coordinatore è l'Infante, che qui e soltanto qui è davvero il protagonista. L'opprimente atmosfera della corte che non si solleva neppure nei lieti giardini di Aranjuez, sua residenza estiva, dove si svolge il I atto, la profonda malinconia che come un'ombra accompagna il Principe, lo rende irresoluto, indeciso, incapace d'agire, come bloccato; il suo linguaggio è contenuto, controllato; persino nel colloquio con il Marchese (I, 2) lo sfogo dell'anima non è del tutto senza residui; malgrado l'entusiastico, commovente slancio con cui l'Infante si butta tra le braccia dell'amico invocandone la comprensione — slancio che anche il lettore o lo spettatore sente come una liberazione, dopo la scena tra lo stesso Carlo e il confessore del re, immersa in un'atmosfera di sospetto, piena di parole che suonano false, ambigue e di silenzi pesanti —, malgrado quello slancio, aleggia nelle sue parole qualcosa di inespresso e di inesprimibile¹⁹. « *Schwer liegt der Himmel von Madrid auf mir wie das Bewusstsein eines Mordes* »²⁰: queste parole che il giovane rivolge al re, mentre nel libretto sono pronunciate davanti ad Elisabetta (« quest'aura m'è fatale, mi opprime, mi tortura, come il pensiero di una sventura »)²¹ dicono lo stato d'animo del personaggio e il senso di indefinibile fatalità, di attesa passiva di eventi ineluttabili e insondabili, che l'autore riesce a insinuare negli spettatori con i primi atti e che nell'opera grava dal II al V atto²².

Ma con un protagonista simile l'azione rimarrebbe perpetuamente bloccata; la remora interna si ripercuote sull'esposizione, che è ampia, viva, psicologicamente accurata ma sostanzialmente statica.

¹⁹ E. Staiger (op. cit., pp. 272-273) fa rilevare « *das beredte Schweigen* » in Don Carlos, citando le didascalie della prima scena, quella con Domingo: « *Don Carlos sieht zur Erde und schweigt* » (è la prima nota che riguarda il protagonista); « *Carlos wendet sich ab* »; « *besinnt sich* »; « *fährt mit der Hand über die Stirn* »; « *ernsthaft und finster* ».

²⁰ II, 2.

²¹ II, 4 nella I edizione.

²² Non è quindi necessario pensare ad una reminiscenza alfieriana nella creazione dell'Infante dell'opera verdiana, come sostiene L. Arruga (*Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in « Contributi dell'Istituto di Filologia moderna », vol. I, Milano 1968): la passività, unita ai tratti sentimentali dell'epoca, è una caratteristica anche del personaggio schilleriano.

Per mandare avanti l'azione occorre un'altra tempra; e Schiller la trovò nel Marchese di Posa. Il dramma politico prende il sopravvento sul dramma d'amore in conseguenza, è certo, di un mutato interesse dell'autore alla sua materia, di una piú approfondita conoscenza di opere storiche sull'età di Filippo II²³, di un cambiamento intervenuto nella coscienza che l'autore ha di sé, per cui se nel 1783 s'identificava prevalentemente con Carlos, due anni piú tardi tende ad identificarsi con Posa²⁴; ma non si deve sottovalutare anche la motivazione inerente alla struttura interna dell'opera.

Schiller non era uomo da concedere uno spazio troppo ampio ai malinconici giochi dell'immaginazione, da sostare a lungo in atmosfere sognanti e fantastiche.

Lo spostarsi dell'interesse dall'Infante al Marchese, che invece di esercitare la sua influenza educatrice sull'amico è indotto dagli eventi a intervenire direttamente nell'azione, porta ad un aggrovigliarsi incredibile delle fila del racconto: negli ultimi due atti l'azione si fa addirittura precipitosa, ma va avanti per forza di intrighi che producono ininterrottamente colpi di scena. L'attenzione rimane indubbiamente desta, ma il pubblico finisce col non raccapezzarsi piú. Ad ogni scena si è costretti a domandarsi come si comporteranno i personaggi nella scena successiva, quale fatto esterno e fortuito inciderà sul corso degli eventi. Il *Dramatisches Gedicht* diventa un *Intrigenstück* di tipo francese²⁵ la cui esecuzione non è però né chiara né serena. L'autore stesso si accorse che le fila gli si ingarbugliavano fra le dita, tanto che al maggior responsabile di questa confusione, cioè a Posa, mette in bocca, al principio del V atto, una ricapitolazione generale dei fatti che si sono susseguiti dalla fine dell'atto II, vale a dire dall'ultimo incontro avuto con il Principe nel Convento dei Certosini alle porte di Madrid. Ma anche ciò, agli effetti di una completa motivazione e delucidazione dei fatti, serve poco.

Bisogna riconoscere che non esiste un libretto d'opera, anche tra quelli abborracciati piú frettolosamente secondo le convenzioni piú superficiali di una teatralità puramente esteriore, che contenga piú ragiri, trucchi ed espedienti per mandare avanti l'azione di quelli conte-

²³ Schiller lesse la *History of the Reign of Philipp II, King of Spain* di Watson nel 1785.

²⁴ Cfr. quanto scrive Charlotte von Lengefeld, cognata di Schiller: « Was Schiller in seinem Posa dichtete, das hatte er selbst sein können ».

²⁵ Cfr. Jakob Minor, op. cit., vol. II, p. 587.

nuti in questo quarto dramma di Schiller. Mi limito a citare il gioco della posta: se nei *Räuber* la tragedia prendeva l'avvio da una lettera falsificata e una lettera estorta determinava la catastrofe in *Kabale und Liebe*, nel *Don Carlos* sono ben quattro gli scritti epistolari al centro dell'attenzione dei personaggi, senza contare le lettere di Don Carlos alla fidanzata Elisabetta racchiuse nello scrigno che viene trafugato alla Regina: il biglietto di Eboli a Carlo, il biglietto del Re alla principessa d'Eboli, la lettera scritta dalla Regina al figliastro in occasione di una grave malattia di quest'ultimo, e la lettera che Posa indirizza a Guglielmo d'Orange, ben sapendo ch'essa non raggiungerà mai il destinatario ma verrà aperta dal Re.

È faticoso seguire la complicata matassa degli intrighi, di cui l'autore stesso non riesce più a trovare il bandolo, per cui lo spettatore a un certo punto quasi non se ne cura più e si lascia trasportare dal contenuto ideologico e sentimentale delle singole scene.

Il *Don Carlos* schilleriano è un dramma storico con il taglio dell'opera romantica (anche se non ne ha la finalit ); lunghi o brevi monologhi si alternano a scene d'insieme, l'azione contiene elementi di staticit  e di precipitazione, la coerenza dell'insieme viene sacrificata all'effetto delle tante importanti e belle scene, ognuna delle quali ha compiutezza e organicit  in se stessa, anche se il collegamento con il resto del dramma in molti casi   artificioso.

Inoltre nella evocazione di una particolare atmosfera, legata al rimpianto, al ricordo di un bene intravisto e subito dileguatosi, quell'atmosfera che accompagna ovunque l'infelice Infante, nella sfumatura dei caratteri sono gi  presenti elementi che il *medium* musicale ha la facolt  di esprimere come e meglio del *medium* linguistico.

Si pu  dire che il dramma di Schiller manifesta una tendenza a suddividersi in « numeri », mentre l'opera di Verdi   una tappa importante sulla via della trasformazione dal melodramma tradizionale al dramma in musica, mediante la dissoluzione delle forme chiuse in scene; gli episodi musicali sono ancora ben circoscritti, ma la loro struttura interna diviene pi  sciolta, pi  fluida, specialmente nelle parti pi  propriamente politiche del libretto, vale a dire nel duetto tra il Re e il Marchese di Posa (II, 6) e in quello tra il Re e il Grande Inquisitore (IV, 2)²⁶.

²⁶ A questo proposito scrive Laszlo E sze: « La sfera della vita pubblica si presta meglio ad ulteriori sviluppi. La rappresentazione delle passioni elementari  

Tornando a Schiller, la grande scena del III atto tra il Re e il Marchese, una delle piú famose del teatro tedesco, non si inserisce organicamente nel contesto del dramma. È un brano di sublime oratoria, che può trascinare ed entusiasmare, riboccante come è delle idee piú nobili e generose del secolo dell'*Aufklärung*; ma non serve a fini drammaturgici. L'autore ha trasformato il teatro in un Parlamento, prescindendo dal fatto che in un Parlamento anche chi ammira l'oratoria infiammata di Posa formulerebbe le proprie istanze ideali in un altro modo²⁷.

Non disturba l'anacronismo del personaggio del Marchese, di questo filosofo illuminista che propugna, non senza contraddizioni, l'ideale del dispotismo illuminato alla corte di Filippo II; da nessun dramma si può o si deve pretendere una ricostruzione scientifica della storia, mentre è quantomeno lecito aspettarsi delle illuminazioni sull'epoca in cui l'opera venne scritta²⁸; è l'epoca, non si dimentichi, in cui Voltaire affermava che non era piú necessario fare le rivoluzioni come nel sec. XVI; bastava farne una nell'animo di chi regnava.

Considerare un grave errore questa scena per il fatto che le idee del Marchese non sono quelle del sec. XVI, vuol dire non saper piú capire il clima di entusiasmo umanitario dell'Illuminismo.

È vero invece che i due personaggi mostrano qui gravi incoerenze con il loro precedente e susseguente comportamento. Filippo gareggia in generosità con il suo audace antagonista, abbandonando il ruolo di tiranno che, sia pure con molte attenuazioni, gli compete e abbandonando anche quello di « conoscitore d'uomini »²⁹; il Marchese, con tutto

piú strettamente legata alle forme tradizionali. Invece le discussioni politico-filosofiche richiedono in partenza il dialogo, piú suscettibile di dissolvere in scene le forme chiuse» (*Mondo ideale ed espressione musicale nel Don Carlos*, in « Atti », II, p. 329). Il critico si riferisce qui alla partitura musicale, ma l'osservazione vale anche per il testo, dove mancano i ritmi brevi, spezzati e le rime facili, di piglio cabalettistico.

²⁷ Jakob Minor, op. cit., vol. II, p. 570 e ss.

²⁸ Il XVIII secolo è abbastanza ricco di opere in cui si danno consigli di buon governo a despoti che si spera siano illuminati abbastanza da accoglierli. Il piú famoso di questi *Fürstenspiegel* è l'*Antimacchiavell* di Federico il Grande. Ha una tradizione anche la rappresentazione dell'uomo onesto che sostiene i diritti dell'umanità a corte. Può darsi che Schiller conoscesse l'opera di Loen, *Der redliche Mann am Hofe oder die Gegebenheiten des Grafen von Rivera* (Lipsia 1740). Il modello letterario e drammaturgico di questa scena è comunque il dialogo tra Nathan e il Saladino nel *Nathan der Weise* di Lessing (1779).

²⁹ Non a torto l'Inquisitore potrà dirgli rimproverando (atto V, scena 10):

l'ostentato amore per la verità, trascinato dall'entusiasmo e forse senz'accorgersene racconta al Re cose non vere: esclama: « Die lächerliche Wut der Neuerung kann mein Blut nicht erhitzen », ma noi sappiamo che ha già preso contatti con i Protestanti delle Fiandre, anzi, il Duca d'Alba ci informa nell'ultimo atto, quando il destino del Marchese s'è già compiuto, della scoperta di un piano « non meno infernale che divino » mirante a staccare per sempre i Paesi Bassi dalla Monarchia spagnola anche con l'aiuto di Solimano, sultano dei Turchi.

L'idealista sognatore che riconosce di sentirsi cittadino delle generazioni future, perché l'età presente è immatura per il suo pensiero, ha già tessuto le fila di un complotto internazionale contro la Spagna; e quando il Re gli chiede se ha mai palesato ad altri, prima che a lui, i suoi ideali, risponde con tranquilla sicurezza di no, dimenticando o volendo dimenticare la comunione di ideali politici che è la base della sua appassionata amicizia con l'Infante. Sono aporie davvero insormontabili, qualora non si consideri la scena ciò che in effetti è, una commossa, infiammata arringa sui diritti dell'uomo e del cittadino tenuta ai piedi di un trono, il trono del campione dell'assolutismo. La scena corrisponde nel libretto a quella che nella I e III edizione è la VI della seconda parte del secondo atto; fu ampiamente rimaneggiata nel testo e nella musica tra il 1867 e il 1884³⁰ e compromette in misura minore la coerenza del carattere dei due personaggi, nonché le finalità drammatiche. Intanto concede proporzionalmente più spazio al movente drammatico che giustifica questo colloquio: il terribile sospetto del Re sui rapporti tra il figlio e la Regina; poi la parte politica del discorso ha connotati più generici e meno illuministicamente databili del testo schilleriano; infine quel che il Marchese espone, o meglio canta, è dettato da spiriti umanitari (cfr. « L'orfanel che non ha un loco / Per le vie piangendo va; / Tutto struggon ferro e foco / È bandita la pietà »), e non è in contrasto con quel che egli sta effettivamente progettando di fare.

La confidenza del Re gli dischiude un nuovo orizzonte, ed egli ne è momentaneamente felice, forse più che per le prospettive dell'azione politica, per il fatto di poter giovare meglio all'amico, difendendolo dal

« Smascherarvi l'eretico dovea / sol un mover di ciglio » (Ein Blick entlarvte Ihnen / Den Ketzer).

³⁰ Cfr. la storia completa di questo travaglio nell'articolo di David Rosen, *Le quattro stesure del duetto Filippo-Posa*, in « Atti », II, p. 368 e ss.

sospetto che grava su di lui³¹; comunque il personaggio verdiano « rinuncia a Filippo » senza esitazione e senza porsi neppure il problema di puntare sul monarca, anziché su Carlo, tutte le sue speranze di palinogenesi politica; è quindi molto piú coerente nell'amicizia verso il giovane principe di quanto non lo sia il « deputato dell'umanità » di Schiller³², il quale fa il doppio gioco, giustificandosi davanti alla propria coscienza con sofismi gesuitici (J. Minor, op. cit., p. 574): inganna il Re e tiene ostinatamente all'oscuro dei suoi disegni Carlo, mentendo all'uno e all'altro, giocando d'azzardo con la loro fiducia.

Il suo sacrificio non riesce a cancellare del tutto l'impressione penosa, l'immagine dell'intrigante e dello spericolato giocatore, quale emerge, ad esempio, dal secondo dialogo con il Re (IV, 12).

Di piú: Posa è intransigente e fanatico non meno di Filippo, anzi, non meno dell'Inquisitore: solo che combatte sull'opposta barricata. E l'effetto del fanatismo è sempre quello di far dimenticare i sentimenti umani; il Principe, che solo dopo la morte del Marchese mostra di aver fatto completamente sua la lezione dell'amico e di essersi sollevato, in nome dell'idealismo, al di sopra della natura umana, parla, nell'ultimo drammatico congedo dalla Regina, con parole che sarebbero state bene anche in bocca al Grande Inquisitore (o al Filippo dell'ultimo atto):

³¹ Nella III versione di questo tribolato duetto, composta per la rappresentazione del *Don Carlos* a Napoli nel dicembre del 1872, le ultime parole del Marchese sono le seguenti:

Oh Carlo... Carlo mio!
Se a te vicin sarò
Questo non piangerò
Fra i miei perduti d'è!

(Rosen, op. cit.).

Il Rosen avanza l'ipotesi che questi versi siano stati scritti da Verdi stesso, il quale aveva pronto uno schema musicale variato rispetto all'edizione del 1867 e attendeva che il librettista vi adattasse delle nuove parole.

³² Si vedano nelle due opere le scene dell'arresto dell'Infante: in Schiller (IV, 46) Carlo viene arrestato mentre sta parlando con Eboli, da cui vuole ottenere un colloquio con la Regina per avvertirla del pericolo che la sovrasta; l'intervento del Marchese è ampiamente ingiustificato, dato che Eboli — e Posa ne era ben informato — aveva già avuto modo di esplorare il segreto di Carlo nel colloquio del II atto, e aveva già sprizzato il suo veleno trafugando le lettere contenute nello scrigno della Regina; l'unica spiegazione del gesto del Marchese è ch'egli abbia perduto la testa.

Nell'opera Posa disarmava Don Carlos (III, II parte) e quindi ne provoca l'arresto, quando il principe, snudata la spada contro il re, dà prova di comportarsi da demente; quel gesto salva il Principe piú di quanto non difenda il Re.

Meine Leidenschaft wohnt in den Gräbern
 Der Toten. Keine sterbliche Begierde
 Teilt diesen Busen mehr (...) Ausgestorben ist
 In diesem Busen die Natur.
 (Abita l'amor mio nelle tranquille
 case dei morti, né dolcezza umana
 piú commuove il mio petto. (...)
 La natura / piú non parla al mio cuore).

Va poi osservato che, quasi spinta dall'esempio di Posa, la Regina stessa si trasforma in una orditrice d'intrighi, e non si deve negare che questa *schöne Seele*, se non può assolutamente essere accusata di infedeltà coniugale, meriterebbe con ben altre giustificazioni l'accusa di alto tradimento.

È lei a proseguire l'opera di Posa dopo la morte di quest'ultimo; lei a suscitare la sommossa del popolo di Madrid in favore dell'Infante prigioniero, lei a mandare il proprio archiatra (della cui esistenza siamo avvertiti solo alla scena 6 del V atto; e doveva essere una persona di assoluta fiducia perché gli venisse assegnato un compito così delicato!) perché avverta Carlo della necessità ch'ella ha di parlargli, e perché gli suggerisca il mezzo nuovo, romanzesco ed audace per entrare indisturbato nell'appartamento regale (si tratta del travestimento da fantasma di Carlo V, trucco molto puerile che non lascia soprapensiero neppure un istante Filippo, quando gli viene annunciata la misteriosa apparizione); è lei ad essere al corrente dell'intero piano rivoluzionario di Posa, prima ancora di Carlo³³. Eppure, incontrando per la prima volta, ad Aranjuez, il Marchese, Elisabetta aveva asserito di vivere ormai separata dalle vicende del mondo, sì da averne perso persino la memoria (I, 4). Anche la Regina, quindi, esce in parte dal suo ruolo.

La principessa d'Eboli invece vi si mantiene sempre: l'intrigo è il suo elemento e così finisce con l'essere l'unico personaggio veramente coerente, e umanamente sincero del dramma: l'unica che abbia coscienza della tela che si tesse intorno a lei e per lei, e che alla fine, cedendo all'impulso di una natura fondamentalmente buona, la tronchi di sua mano³⁴.

³³ Parallelamente con questa ricchezza di intrighi della seconda parte dell'opera schilleriana, abbiamo l'attenuazione, nonché la sparizione della severa etichetta di Corte, così rigorosamente osservata nel I atto, quello di Aranjuez. Una volta creata l'atmosfera, Schiller non se ne occupa piú, e nella reggia di Madrid tutti vanno e vengono dalle piú svariate stanze osservando sí e no un minimo di formalità.

³⁴ La relazione adulterina di Eboli con il Sovrano, se serve a lumeggiare la

La conclusione del *Dramatisches Gedicht* merita un cenno, per il confronto che se ne può fare con il finale dell'opera verdiana.

La chiusa di un dramma così prolisso è di una stringatezza formidabile; si riduce a nemmeno tre versi.

CARLO (*parlando ancora alla Regina, senz'accorgersi della presenza del padre e dell'Inquisitore*):

È questo l'ultimo inganno mio.

IL RE: L'ultimo.

CARLO (*accogliendo tra le braccia la Regina svenuta*):

È morta? Oh Dio del cielo!

IL RE (*freddo e tranquillo, al Grande Inquisitore*):

Cardinale, al mio / debito satisfeci. Or fate il vostro³⁵.

L'avventura politico-idealistica di Posa è finita come doveva finire. Filippo esce e lascia la regina svenuta e Carlo insieme al Grande Inquisitore, il reale vincitore in questa lotta per l'umanità e la libertà finita in un mare d'intrighi. Il fermento di quella lotta continuerà nella storia, il sacrificio di Posa e di Carlo non sarà stato vano, in una prospettiva di generazioni: questo lo storico del XVIII secolo lo sa bene, ma non vi fa cenno neppure con una parola. Si esime dall'ufficio di giudice, egli che nei *Räuber* ed in *Kabale und Liebe* aveva trasformato in un tribunale l'ultima scena; la storia pronuncerà la condanna di Filippo e il trionfo dei diritti dell'uomo, inutile anticiparne il giudizio con un

figura della Principessa e a sottolineare polemicamente l'abiezione di Domingo, confessore del Re, il quale per il trionfo del cattolicesimo controriformista è disposto a servirsi anche della lussuria, risulta abbastanza immotivata per Filippo stesso, il quale non vi accenna mai e se parla della Principessa la indica come un'intrigante da mettersi insieme con Domingo e il Duca d'Alba. Ma nella tradizione drammatica del '700 in Germania un Principe non poteva non avere tra i suoi attributi anche quello della dissolutezza; ciò lo distanziava dalla sana e onesta borghesia. Nel libretto la rivelazione dell'adulterio regale (IV, 6) coglie di sorpresa; nella prima edizione non se ne faceva cenno, e la Regina allontanava Eboli da corte solo perché essa le aveva trafugato lo scrigno.

³⁵ CARLOS: (*Er will nach der Maske greifen. Der König steht zwischen ihnen*)
Dies hier sei mein letzter Betrug.

KÖNIG: Es ist dein letzter!

CARLOS: (*Die Königin fällt ohnmächtig nieder*)
Ist sie tot?

O Himmel und Erde!

KÖNIG: (*Kalt und still zum Grossinquisitor*)

Kardinal! Ich habe

Das Meinige getan. Tun Sie das Ihre!

processo in teatro. Inoltre, a questo punto, i personaggi hanno raggiunto (o riconquistato) la perfetta padronanza di sé, la glacialità dell'Inquisitore; Filippo sembra al di là di ogni sentimento, di dolore, ma anche di rancore e di vendetta. La condanna e la morte del ribelle è ormai una formalità, triste sí, ma da cui è disgiunta ogni pietà e ogni acrimonia da parte di chi ha pronunciato la sentenza. Questo distacco di Filippo, unito alla brevità epigrammatica dell'epilogo, è un'intuizione solo schilleriana; negli altri drammi ispirati alla vicenda, matrigna e figliastro muoiono in scena, o di spada o di veleno, o suicidi o assassinati non prima però d'aver appassionatamente esposto le loro ragioni al loro persecutore, e non prima che Filippo abbia esalato tutto il suo odio contro i due infelici³⁶.

Ma il Filippo schilleriano non è un mostro; i termini *Ungebeuer* e *Scheusal* che ricorrono con tanta frequenza negli *Jugenddramen* non vengono mai adoperati per questa figura.

Che la contrapposizione tra vittime e carnefici potesse offrire l'occasione per un bel concertato finale nel melodramma era intuitivo e i librettisti non se la lasciarono sfuggire; infatti la prima edizione del *Don Carlos* (1867) termina con un processo di Inquisitori in cui a Carlo vengono mosse le accuse specifiche di incesto, di eresia, di ribellione; è un processo per modo di dire perché l'accusatore è anche il giudice³⁷ e d'altronde il teatro d'opera non consente dibattiti pro e contro una persona o una causa, ma solo la vendetta o la difesa appassionata.

Nell'edizione del 1884 questa scena appare profondamente sempli-

³⁶ Ranieri de' Calzabigi giunge a rimproverare l'Alfieri perché nella scena finale del *Filippo* il protagonista, allontanato Gomez, non se ne rimane solo « a pascersi lo sguardo con atroce delizia, e di lui degna, dell'orrido spettacolo del figlio e della sposa estinti » e non esprime in pochi versi la sua mostruosa vendetta con esultanza e compiacenza. L'Alfieri gli rispose che l'insulto agli estinti sarebbe risultato intollerabile sulla scena. (Alfieri, *La Tragedia*, Milano 1957, p. 967).

³⁷ PHILIPPE: Je vous livre ce criminel
O ministres sacrés des vengeances du ciel!
.....
A vous ce fils ingrat que de moi Dieu fit naitre!
Un détestable amour le brûle... à vous ce traître!
.....
A vous ce contempteur de la fois catholique,
Cet ami de Posa, ce parjure hérétique!
.....
A vous ce corrupteur de mon peuple fidèle
Cet ennemi des rois et de Dieu... ce rebelle.

ficata nella forma che è poi rimasta definitiva, ed è molto vicina all'originale schilleriano nella brevità e nel numero delle battute³⁸. L'opera termina, in tutte e tre le edizioni, con l'apparizione di Carlo V su cui vale la pena di fare un discorso a parte; ma anche con questa aggiunta, il finale del *Don Carlos* in musica non dura più di due minuti e, conservando coerentemente l'intuizione schilleriana d'un sovrano che soffre della condizione disumana in cui lo pone la sua concezione del potere, e non è iniquo, si riallaccia alla tradizione delle chiuse brevi e intensissime (cfr. quella di *Luisa Miller*) del melodramma verdiano.

4. - LE PRINCIPALI VARIANTI PRESENTATE DAL LIBRETTO RISPETTO AL « DRAMATISCHES GEDICHT ».

Ridurre a libretto d'opera un dramma ricchissimo di temi affascinanti e stimolanti ma anche caotico nell'esecuzione come quello di Schiller non era impresa facile, ma i librettisti francesi, senza tenersi troppo fedeli all'originale in senso letterale, cosa che sarebbe stata impossibile, riuscirono a conservare alcuni nuclei fondamentali dell'ispirazione originaria e a dare al loro lavoro una struttura abbastanza armoniosa.

³⁸ Cfr. *Don Carlos*, atto V, scena 3:

FILIPPO:	Per sempre! ... Io voglio un doppio sacrificio! Il mio dover farò! (all'Inquisitore) Ma voi!
INQUISITORE:	Il santo Ufficio Il suo farà.
ELISABETTA:	Ciell
INQUISITORE:	Guardiel
DON CARLOS:	Dio mi vendicherà Il Tribunal di sangue sua mano spezzerà!

(*Don Carlo, difendendosi, indietreggia verso la tomba di Carlo V. Il cancello si apre, appare il Frate. È Carlo V col manto e con la corona reale.*)

IL FRATE (a Don Carlo):	Il duolo della terra Nel chiostro ancor ci segue, Solo del cor la guerra In ciel si calmerà!
INQUISITORE:	È la voce di Carlo!
IL CORO:	È Carlo Quinto!
FILIPPO (<i>spaventato</i>):	Mio padre!
ELISABETTA:	Oh ciell

(*Carlo V trascina nel chiostro Don Carlo, smarrito.*)

Le file dei personaggi sono state notevolmente sfoltite, ma forse nessun'altra opera verdiana è così ricca di cori che evidenziano il tessuto sociale e politico della vicenda e le implicazioni pubbliche dell'azione dei singoli nella vicenda: di boscaioli e di popolo nel I atto; di frati e poi di dame e paggi nel II; di folla festante le cui grida di giubilo si intrecciano alla salmodia funebre dei Domenicani che accompagnano i condannati al rogo; di deputati fiamminghi nel III atto; di una folla in rivolta nel IV; di frati e famigliari del Santo Uffizio nel V (almeno nella edizione del 1867). L'azione è stata per alcuni versi semplificata e per altri ampliata. La serie incredibile di intrighi del dramma originario è stata enormemente ridotta; dando prova di buon gusto gli autori hanno preferito lasciare qualche lacuna nella successione logica dei fatti, piuttosto che addurre motivazioni artificiose e romanzesche che avrebbero inutilmente complicato l'intreccio.

In quattro punti il lavoro dei librettisti si è sovrapposto a quello del drammaturgo tedesco, dandogli un nuovo sviluppo in senso melodrammatico, reinventandolo o modificandolo profondamente: 1) nel I atto (ediz. del 1867 e 1886; abolito nella II edizione del 1884) che funge da prologo alla vicenda e che è una nuova creazione; 2) nella introduzione del personaggio del misterioso frate (inizio atto II - fine atto V) che poi si rivela essere Carlo V, se fantasma o in carne ed ossa non è dato sapere; 3) nella costruzione della scena dell'autodafé (II parte dell'atto III) sulla base di un'indicazione data, nel dramma originario, dallo stesso Re Filippo³⁹; l'autodafé dell'opera è inoltre un'occasione per presentare altri due momenti essenziali del dramma di Schiller: la richiesta di Carlo al Re perché gli affidi il governo delle Fiandre⁴⁰ e l'arresto dello stesso Infante per opera del Marchese di Posa⁴¹; 4) nella anticipazione del colloquio tra il Re e il Grande Inquisitore che nel libretto ha luogo prima della morte del Marchese (atto IV, scena II), per cui questo assassinio è voluto e richiesto espressamente dal terribile vecchio domenicano.

Non si può considerare nessuno di questi mutamenti come un adeguamento del testo di Schiller al gusto grandioso del Grand Opéra; l'opera originaria ha già in sé elementi sufficienti di grandiosità, solo

³⁹ Schiller, *Don Carlos*, atto I, scena 6.

⁴⁰ Schiller, *Don Carlos*, atto II, scena 2.

⁴¹ Schiller, *Don Carlos*, atto IV, scena 16.

che nel dramma parlato gli effetti sono raggiunti con mezzi differenti⁴². È assurdo pensare, ad esempio, che il I atto di Méry e Camillo Du Locle, l'atto di Fontainebleau, sia stato scritto perché la tradizione del Grand Opéra esigeva una partitura in cinque atti; dalle 68 scene del *Don Carlos* di Schiller (quante se ne leggono nella traduzione del Maffei) si poteva trarre materia sufficiente per una dozzina di atti, senza aver bisogno di aggiungere un nuovo episodio.

Questo quadro è enormemente suggestivo: è l'incontro, narrato con toni fiabeschi, tra la principessa francese e il principe spagnolo nella foresta intorno al castello del Re di Francia nel giorno in cui dovrebbe essere suggellato il patto nuziale tra le due corone di Francia e di Spagna. I due fidanzati, ignoti sino a quel momento l'uno all'altra, fanno appena a tempo ad accogliere nei loro cuori un sentimento di trepido ed esaltante affetto, quando viene annunciato un cambiamento intervenuto nella sigla dell'accordo: la principessa non è più destinata all'erede della corona spagnola, ma allo stesso Re. La Ragion di Stato viene a infrangere brutalmente il sogno di felicità appena intravista dai due giovani. Questo primo atto è una visione, un sogno: come tale vivrà nella rievocazione ora trepida, ora disperata di chi l'ha visto dileguarsi prima ancora che prendesse definiti contorni; nel canto di Carlo e di Elisabetta, in ogni circostanza, si sentirà sempre aleggiare il senso di un qualche cosa che avrebbe potuto essere e che non è stato,

⁴² L'unica concessione al gusto del Grand Opéra è la creazione del Ballo della Peregrina, all'inizio del III atto, Ballo il cui taglio, nelle successive edizioni, non costò alcuna preoccupazione al musicista, il quale l'aveva già composto con questo sottinteso. Bisogna dare atto ai librettisti d'aver creato questo « numero » conferendogli una funzione drammaturgica, e non solo decorativa, tanto che la sua abolizione comportò la perdita di altre due scene nonché la perdita di credibilità dell'equivoco in cui cade Carlo quando scambia per la Regina la Principessa d'Eboli che gli compare velata davanti (atto III, scena 2).

In sintesi: la Peregrina, la perla più preziosa da consegnarsi al Re di Spagna, è Elisabetta di Valois; il ballo quindi è un sontuoso omaggio alla Regina, la quale dovrebbe comparire in persona alla fine dello spettacolo, riccamente abbigliata e mascherata. Elisabetta, che non è nella disposizione d'animo per partecipare ad una festa, chiede ad Eboli di fare le sue veci; la brillante Principessa non se lo fa dire due volte e alla fine dello spettacolo manda al Principe Carlo il fatale biglietto. Per quanto tetra sia la Reggia di Madrid, feste, balli e ricevimenti dovevano pur avervi luogo, se nel dramma di Schiller un personaggio come Eboli non vede l'ora di ritornarvi abbandonando Aranjuez dove le pare di essere « nella Trappa » (I, 3).

(Per il Ballo della Peregrina cfr. Andrew Porter, *Verdi's Ballet Music and La Peregrina*, in « Atti », II).

un'arcana tristezza, come per un esilio dai cieli della felicità, riconquistabili ormai solo dopo la morte.

Oh Carlo addio,
 su questa terra
 vivendo accanto a te
 mi crederei nel ciel!⁴³

dirà Elisabetta a colui che è ormai diventato suo figliastro; e alla fine, poco prima dell'intervento di Filippo e del Grande Inquisitore, Regina e Principe si diranno addio con parole in cui nella visione del piú sereno dí che attende gli infelici oltre la tomba vibra ancora il ricordo del « sogno d'oro » del I atto cosí presto dissoltosi⁴⁴.

Nella rievocazione di atmosfere e di stati d'animo la musica è decisamente favorita rispetto alla parola parlata: il sogno di Fontainebleau si riverbera su tutto il dramma, diviene componente essenziale della struttura psicologica e del canto di Carlo ed Elisabetta; man mano che l'azione procede, complicandosi di tanti altri motivi, quel quadro sfuma in una luce irrealista di Eden perduto. Il primo atto è però un necessario punto di riferimento, tagliando il quale (come avvenne nella seconda edizione, quella del 1884, a tutt'oggi la piú rappresentata, per motivi di praticità) si sacrifica una parte essenziale per la piú profonda comprensione dei personaggi di Carlo e della Regina.

L'atto francese serve inoltre alla chiarezza dell'esposizione; l'opera è assai piú del dramma parlato legata alla visualizzazione; ciò

⁴³ Atto II, parte II, scena 4.

⁴⁴ Cfr. Atto V, scena 2:

Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore,
 Dell'avvenire eterno suonan per noi già l'ore;
 E là noi troveremo nel grembo del Signor
 Il sospirato ben che fugge in terra ognor!
 In tal dí, che per noi non avrà piú domani,
 Tutti i nomi scordiam degli affetti profanil

Manca in Schiller il testo e l'ispirazione corrispondente; su questi versi ha influito la concezione religiosa del dramma manzoniano, in particolare dell'*Adelchi*.

Adelchi ed Ermengarda, come Carlo ed Elisabetta, sono creature esiliate quaggiú, in attesa di essere richiamate in cielo, la loro vera patria.

Lo stesso si può dire dell'altro personaggio « buono » del melodramma: il Marchese, che nell'atto IV canta: « Ci congiunga Iddio nel ciel / Ei che premia i suoi fedel », che suona diverso, piú vicino ad una religiosità popolare legata a immagini tradizionali, dalle parole che Schiller fa ridire da Posa a Carlo nella medesima situazione (atto V, scena 3): « Per un novero d'anni t'abbandono... Dicon gli stolti eternamente ».

che non è rappresentato non esiste, l'opera è il regno dell'*hic et nunc*, non può rimandare ad una narrazione non fatta; in essa « non v'è una rigida separazione fra parola e azione, anzi l'azione sembra già compiersi nell'espressione musicale affidata alla voce o all'orchestra »⁴⁵.

In Schiller il racconto dei precedenti che hanno portato la giovane figlia di Enrico di Valois sul trono di Spagna è adombrato in una specie di parabola con cui il Marchese intrattiene la Regina e le sue dame (I, 4); è contenuto nelle allusioni frammentarie di alcuni personaggi e balena qua e là in certi trasalimenti, come quando, ad esempio, la principessa d'Eboli supplica la Regina di non permettere che la si sacrifichi costringendola a sposare Ruy Gomez, il favorito del Re e la Regina risponde:

Aufgeopfert?

Ich brauche nichts mehr. Stehn Sie auf. Es ist

Ein hartes Schicksal, aufgeopfert werden.

(Vittima? ... Ciò mi basta. È ben crudele

Quell'essere immolata!).

Un libretto d'opera non poteva contenere spiegazioni tanto complicate, né così sottilmente allusive; d'altra parte un quadro così fiabesco come quello dell'incontro dei due giovani figli di re nella foresta piena di neve sarebbe impensabile nel dramma schilleriano⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. Ralph Müller, *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert. Zürcher Dissertation* (1966), p. 8.

⁴⁶ Ursula Günther, nell'interessantissimo articolo *Le Livret français de "Don Carlos"*. *Le premier acte et sa revision par Verdi* (« Atti » II, pp. 90-140) ha raccolto il materiale di questo « atto francese » che sarebbe risultato lungo il doppio di quello che il pubblico conosce, non fosse stato decurtato durante le prove per la prima rappresentazione. Il fatto che Verdi non abbia più pensato di restaurare le parti tagliate nei numerosi rimaneggiamenti cui sottopose l'opera sua, fa pensare che non solo motivi di brevità materiale l'abbiano indotto a questo sacrificio, ma considerazioni d'ordine drammaturgico. Un coro di boscaioli lamentanti l'infelicità del paese per il rigore della stagione e le conseguenze della lotta pluriennale con la Spagna, la generosità di Elisabetta, la comparsa di re Enrico II in scena (almeno secondo la didascalia) sarebbero stati una cornice suggestiva ma un po' dispersiva all'incontro dei due giovani Principi, che solo importa per lo sviluppo successivo dell'azione in terra di Spagna. Nell'estensione e nell'articolazione di cui ci dà notizia la Günther, il I atto avrebbe costituito quasi un'opera a parte, un poema nel poema. Un'edizione del *Don Carlos* data a Vienna nel 1933 sotto la direzione di Bruno Walter presentava una tanto arbitraria quanto interessante interpretazione del I atto, intesa ad accentuarne la componente visionaria. Ne dà notizia Ingeborg Häusler nella sua già citata *Dissertation* (Vienna 1957). Tutta la scena di Fontainebleau è sentita come una rievocazione fatta da Carlo, seduto in

Se l'atto francese inizia con gli squilli di una allegra caccia, nel II atto siamo in terra di Spagna, davanti al convento di San Giusto, dove ci attende un coro di frati. Dopo il fugace sogno di felicità, un'atmosfera solenne e severa comincia a gravare sull'opera e non l'abbandonerà piú; il motivo del *sic transit gloria mundi* rimane sotteso ai quattro atti che seguono, e ricomparirà carico di una profonda suggestione psicologica, oltrech  spettacolare, nelle battute conclusive del dramma. Lo stacco dall'atto precedente non poteva essere piú marcato, eppure v'è un legame tra le due atmosfere: là s'erano cantate le illusioni della felicità e dell'amore, qui risponde come un'eco il canto funebre sulle vanità del mondo, e in particolare sulla gloria. Con il coro dialoga un misterioso frate, che alla fine del V atto ricomparirà come Carlo V ornato delle insegne imperiali per trascinare lo smarrito nipote nella pace del chiostro, sottraendolo all'Inquisizione, e alle passioni di quaggiú.

Questa comparsa di un fantasma, che dà all'azione una cornice sovranaturale, è stata spesso giudicata un'indebita sovrapposizione all'opera originaria, indebita perché mirante esclusivamente all'accumulazione degli effetti. In realtà questa soluzione è meno ingenua e miracolistica di quanto sembri e se Verdi l'ha accettata e poi mantenuta senza batter ciglio deve averla trovata coerente con l'ispirazione che gli veniva dal testo schilleriano.

Una sottolineatura della dimensione religiosa è da considerarsi lecita in un'opera dove si parla tanto di chiesa sotto il profilo istituzionale. Poi, reinserendo Carlo V nella vicenda, facendogliene in un certo modo reggere misteriosamente le fila, i librettisti hanno arricchito

una stanza della reggia di Madrid, a sera, davanti ad un arazzo raffigurante un bosco. Le prime e le ultime parole che Carlo pronuncia in questo primo atto sono arbitrariamente mutate (la partitura no). Ciò significa andar oltre le intenzioni di Verdi, che sono state invece sostanzialmente rispettate da Luchino Visconti che, nell'edizione allestita per il Covent Garden nel 1970, ha presentato il I atto con scene e costumi del tutto diversi dal resto dell'opera, quasi a sottolineare l'irrealtà della foresta di Fontainebleau e dei fatti che vi hanno luogo. A proposito di possibilità (ed arbitri) registici, interessante è l'osservazione di Giorgio Pestelli (*Il Don Carlos di Verdi*, Corso monografico di Storia della Musica, Torino 1970, p. 52): « Potremmo anche spingere le cose al massimo e andare oltre le intenzioni di Verdi, ma non oltre la complessa psicologia del personaggio, immaginando tutto l'atto come un parto della mente di Carlo, come qualcosa che lui vorrebbe aver vissuto; anche con il crudele ratto della sua fidanzata, che dà al giovane una ragione di lotta e di straniamento dal mondo. A questa dimensione onirica può orientare anche la assoluta continuità del trattamento drammatico-musicale e l'insistito uso di voci e suoni fuori scena che suggeriscono un ambiente spaziale dai confini incerti e sfumati ».

la trama con la consapevolezza di un dramma dinastico. L' '800 aveva cominciato ad interessarsi della tragedia degli Asburgo di Spagna e gli storici avevano rilevato il filo che univa il destino di Carlo V, di Filippo II e di Don Carlos, il figlio, il nipote e il pronipote di Giovanna la Pazza.

V'era alcunché di morbido nel gusto sepolcrale del Filippo II storico, nel fascino che le cerimonie funebri esercitavano su di lui, nel suo voler vivere in stretta familiarità con tutto ciò che rammentava la morte almeno a partire dai 40-45 anni di età, ma questo tratto gli veniva direttamente dal padre, il quale, ritiratosi dopo l'abdicazione nell'eremo di Yuste, mostrò, secondo quanto afferma lo storico H. G. Wells⁴⁷, uno strano interesse per le cerimonie di sepoltura: assisteva a tutte quelle che si svolgevano nel monastero, e faceva spesso dire messe in suffragio, giungendo anche a far celebrare i propri funerali. Questa è la descrizione di Wells:

La cappella era addobbata di drappi neri e la luce di 100 ceri era appena sufficiente a rischiararla. I frati e i dignitari dell'Imperatore vestiti a lutto si radunarono intorno ad un immenso catafalco nero eretto al centro della cappella; poi venne letta la messa dei defunti... Carlo stesso, avvolto in un mantello nero e con un cero ardente in mano si mescolò tra i suoi dignitari, spettatore del suo proprio funerale, e alla fine della triste cerimonia porse al sacerdote il suo cero a significare che commetteva l'anima sua all'Onnipotente. Carlo V morì due mesi più tardi.

Sulla scorta di questa descrizione, nella revisione Wallerstein-Werfel, di cui dà notizia la Häusler nella già citata *Dissertation*, la scena iniziale del II atto venne interpretata come quella immediatamente susseguente all'abdicazione di Carlo V; l'Imperatore, ufficialmente defunto, in effetti vive ancora immerso nel pensiero dell'Aldilà e circondato dai simboli dell'Eterno. Dalla sua tomba di vivente emergerà alle ultime battute del dramma per offrire una protezione misticamente paterna al figlio del figlio che porta il suo stesso nome. L'interpretazione Wallerstein-Werfel è molto suggestiva e sottolinea in senso storicistico l'intuizione dei librettisti e del musicista.

Si deve porre mente a un fatto importante: sull'opera, l'ombra dell'Escorial si proietta molto più insistentemente che non sul dramma di Schiller. Qui l'ambiente di corte è fastoso e gelido, ma il pensiero della morte non è connaturato al Filippo schilleriano come al Filippo verdiano. La melodia più celebre dell'opera, l'ineffabile *andante* sulle parole:

⁴⁷ H. G. Wells, *Geschichte unserer Zeit*, Vienna 1948.

Dormirò sol nel manto mio regal
 Quando la mia giornata è giunta a sera;
 Dormirò sol sotto la volta nera
 Là nell'avello dell'Escorial

si trova al centro della grande scena di Filippo, all'inizio del IV atto e quindi quasi al centro di tutto il dramma e ad ugual distanza dalle due apparizioni del frate-Carlo V. Ora, quella *volta nera* incombe idealmente su tutta la composizione; non solo fa da cornice alla tristezza amara del Re, ma sembra bloccare anche il canto degli altri personaggi, in particolare di Carlo e di Elisabetta, che non appare mai dispiegato, vittorioso, fiammeggiante, ma in cui si insinua già una nota di decadentismo⁴⁸; sotto quella volta sembra idealmente attutirsi anche il giubilo del popolo nella grande scena della II parte del III atto: v'è qualcosa di frenato, di raggelato persino nelle note del grido di festa: « Gloria a Filippo! E gloria al Ciel! » che seguono alla solenne promessa del Re di « dar morte ai rei / col fuoco e con l'acciar ».

Ora, il motivo dell'Escorial, intendendo per esso quel senso di familiarità con la morte, che fu comune al Carlo V e al Filippo II storici, e che nasceva da una profonda disillusione della vita, è appena accennato in Schiller.

⁴⁸ Le seguenti parole di Aldo Nicastro (*Don Carlos, Infante di Spagna - Ovvero il mito dell'antieroe nella drammaturgia verdiana*, in « Atti », II) illustrando la vocalità del personaggio, e la sua posizione nell'evoluzione del teatro di Verdi, ne colgono le caratteristiche, che collimano con quelle della creatura schilleriana, per cui si può dire che, se il libretto da solo non dà l'esatta immagine dell'Infante come la concepì il drammaturgo tedesco, la realizzazione musicale gli è perfettamente fedele: « Con Carlos ci troviamo, per la prima e forse per l'ultima volta, al cospetto di un tenore verdiano di inusitate e sorprendenti qualità antiesibizionistiche, che non sollecitano la struttura teatrale, ma vi sottostanno con sottile autofrustrazione. Il canto di Carlos, nonché sfuggire alla tentazione di esplodere nella situazione plateale e alle insidie dell'aria rigidamente strofica (...) si svolge su una piattaforma estremamente fluida e in divenire. (...) C'è qualcosa nel lamento di Carlos, svolgentesi spesso per gradi congiunti, che lo irretisce continuamente nei tentacoli del "non espresso". Come di una ricerca dell'empito dilatato, del cantabile eroico, che sembra affatto irrelato alla febbricitante dimensione umana del personaggio: il cui canto, perciò, denota uno stato di continua tensione, quasi che nelle sue spire venga soffocato l'anelito alla melodia irruente, spiegata, franca, così tipica fin allora dell'eroe liberale verdiano » (p. 444). L'autore nota ancora come il canto di Elisabetta subisca una « vera e propria contaminazione stilistica ed espressiva » al contatto con quello di Carlo; la Regina di Verdi ha nelle tre scene col figliastro, e nella grande aria che precede l'ultimo incontro, un che di « languido e di morbido », che la distingue dal personaggio di Schiller, sempre presente a se stesso nella coscienza del proprio doloroso dovere, e a cui il Principe non strappa mai un'espressione più affettuosa di « Caro infelice » (I, 5).

Il nome dell'Escorial cade nel dialogo tra il Re e il Conte di Lerma (III, 2)⁴⁹: il nobiluomo nota i segni dell'insonnia sul volto del monarca, gli raccomanda « due brevi mattutine ore di sonno », al che il Re risponde, con uno scatto, quasi con stizza: « Sonno? Nel muto Escorial lo trovo ». Anche in Schiller il dramma di Filippo è quello della solitudine, ma tale solitudine non si riconnette necessariamente ad idee di sepolcri e di funerali.

Verdi aveva visitato l'Escorial nel 1863, durante un viaggio in Spagna (mentre Schiller, come già detto, non si mosse mai dalla Germania) e ne aveva tratto un'impressione oltremodo deprimente⁵⁰; è logico pensare che l'immagine di quel funereo splendore non abbia mai abbandonato la sua fantasia creatrice nei mesi in cui veniva componendo il *Don Carlos* e che si sia associata indelebilmente alla figurazione musicale di Filippo II, il quale è qualcosa di diverso e di piú del « re » che « dal trono / cader non debbe che col trono istesso »⁵¹, ma che paga la sua regalità con una solitudine disumana; il pensiero della morte, e non un'idea politico-filosofica è il centro della concezione del personaggio verdiano, ed in questo pensiero si coglie una matrice autobiografica.

⁴⁹ La scena, che segue al monologo « Che fantastica fosse... alcun lo nega? » (III, 1) corrispondente in modo approssimato ad « Ella giammai m'amò » ci mostra un Filippo colpito nella sua « sterbliche Stelle » (ha davanti a sé lo scrigno trafugato ad Elisabetta) il cui comportamento però è francamente grottesco. Il librettista ha avuto in questo punto la mano piú felice di Schiller; un personaggio il cui tratto fondamentale è il dominio dei sentimenti può rimuginare tra sé i sospetti sulla fedeltà della consorte, ma è poco credibile che chiami di primo mattino un Conte di Lerma qualunque e con aria stravolta e fare da forsennato gli faccia capire di temere d'esser stato tradito dalla Regina.

⁵⁰ Cfr. lettera all'Arrivabene del 1863: « L' Escorial, mi si perdoni la bestemmia, non mi piace. È un ammasso di marmi ma nell'insieme vi manca il buon gusto. È severo, terribile come il feroce sovrano che l'ha costruito ».

Non è escluso comunque che la frase del Filippo schilleriano su riportata, unita al ricordo visivo dell'Escorial, abbia fatto scattare in Verdi un meccanismo psicologico da cui è sorta la straordinaria intuizione musicale del *Don Carlos* contenente un'idea drammatica che il testo originario non contempla.

È probabile che proprio in questo caso si sia verificato quel fenomeno di illuminazione creativa che acutamente spiega Franca Cella nel suo già citato saggio: « Il musicista si incanta su una frase, una parola, capace di suggerirgli un'invenzione lirica straordinaria o un'idea drammatica nuova: questa, da quel preciso contatto con quel testo, diventa patrimonio suo, e magari verrà in seguito imitata da altri » (*La librettistica italiana nell'età romantica*, in « Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna », Serie Storia del Teatro, vol. I, p. 226).

⁵¹ Cfr. Alfieri, *Polinice*, Atto I, scena 4.

Il ventottenne Schiller aveva reso umana la figura del monarca spagnolo, ma aveva amato come parziali proiezioni di se stesso prima l'Infante, poi il Marchese di Posa; il cinquantaquattrenne musicista (settantaquattrenne, se poniamo mente all'ultima revisione, che è del 1886) esalta il sacrificio dei giovani e li piange, ma, per alcuni risvolti della sua psicologia, è legato da piú profonda affinità al personaggio di Filippo.

Concludendo: se si pone mente alla componente mistico-funeraria dell'opera di Verdi che manca in Schiller ma che si rifà a precise indicazioni storiche, la comparsa dell'Imperatore-padre e Imperatore-nonno all'inizio del dramma vero e proprio e alla fine di esso appare naturale e non un meccanico artificio per accrescere grandiosità allo spettacolo ⁵².

Inoltre trovo valide le osservazioni del Nicastro sulla coerenza del finale dell'opera con il carattere dell'Infante che ne è il protagonista. Carlo non trionfa e neppure muore, dato che la morte nell'ideologia umanistica del laicismo europeo ottocentesco altro non è che un atto di positività eroica, cui è accordabile lo stesso senso del trionfo: Carlo scompare, salvato dalle paterne braccia dell'Imperatore ma anche sottratto ad una fine eroica che lo avrebbe imposto alla nostra ammirazione come Posa, la vittima cruenta dell'Inquisizione.

La scena dell'autodafé (atto III parte II) è senza dubbio ispirata dalle parole che il Re di Schiller pronuncia nel I atto ⁵³; che la preannunciata « pompa regale » del corteggio costituisse un'occasione da non perdere per chi allestiva uno spettacolo da Grand Opéra è intuitivo, però i librettisti e il musicista ne hanno fatto qualcosa di assolutamente insostituibile nell'economia del dramma. Essa rende accessibili alla no-

⁵² Schiller accenna anche ad un rapporto antagonistico tra Carlo V e Filippo II, che è assolutamente contrario alla verità storica: dopo la morte del Marchese il Conte di Lerma esorta Carlos a dichiarare apertamente la ribellione al padre con queste parole (per verità un po' inattese): « Dal secondo Filippo il glorioso / Carlo fu stretto a scendere dal trono / E di suo figlio quel Filippo or teme / Prence, a questo pensate, e Dio vi scorga! » (V, 7). Che Filippo sia quasi un usurpatore è completamente falso; la differenza tra l'eremita di Yuste e il costruttore dell'Escorial è da cercarsi, se mai, nella diversa distanza dalle passioni terrene: completamente al di fuori di esse Carlo V, non ancora distaccato da esse, al punto da doversi corazzare d'insensibilità per difendersene, Filippo.

⁵³ I, 6: FILIPPO: Io torno a Madrid.

Mi vi chiama un grande officio.
L'eresia, spaventevole contagio,
I miei popoli infesta, e la rivolta
Che scoppiò nelle Fiandre avvampa e cresce.
Il tempo è già maturo. Un fiero esempio

stra immaginazione, addirittura tangibili, una serie di concetti e di rapporti che era altrimenti difficile esprimere: il potere del Re, che deriva il suo assolutismo dalla religione, la tragedia dei popoli sottomessi, l'ansia di riscatto e di libertà, la sensazione della lotta imminente e senza tregua che divamperà tra due opposti modi di concepire la vita e il potere; le Fiandre sono le vere protagoniste di questa scena, al di là del destino individuale dei singoli personaggi, del Re, della Regina, di Carlo, di Posa.

Le acclamazioni popolari, la marcia funebre che accompagna i condannati al rogo, la marcia trionfale che accompagna la sfilata di tutti i Grandi della Corte non sono pura coreografia, ma rendono concreti i rapporti di potere nella Spagna del XVI secolo. Il Re esce dalla Cattedrale nel religioso silenzio dei suoi Grandi e dei suoi sacerdoti, e con poche parole, duramente scandite, inesorabili, rinnova il voto di imporsi anche con la forza agli avversari del trono e dell'altare.

La presentazione del quadro dell'assolutismo potrebbe terminare qui; ma ecco il drammatico contrasto: condotti da Carlo (che in questo momento è però una semplice comparsa) entrano i deputati fiamminghi. La loro implorazione, piena di fierezza e di dignità, è una delle più belle pagine corali di Verdi: attraverso la preghiera si sente fremere la rivolta, in nome di un inalienabile diritto alla libertà e alla vita.

V'è nello stesso tempo un afflato eroico che ricorda l'Ouverture dell'*Egmont* di Beethoven. Sulla *Gazzetta Musicale* di Milano del 24 novembre 1867 J. Claretie scriveva⁵⁴:

Debbe ammonir quei traviati. Il santo
 Voto di tutti i principi cristiani
 Io prosciolgo domani, ed inauditi
 Quei supplizi saran. Vi si raccolga
 Tutto in pompa regale il mio corteggio.
 (Jetzt eil' ich nach Madrid.
 Mich ruft mein königliches Amt — Die Pest
 Der Ketzerei steckt meine Völker an,
 Der Aufruhr wächst in meinen Niederlanden.
 Es ist die höchste Zeit — Ein schauerndes
 Exempel soll die Irrenden bekehren.
 Den grossen Eid, den alle Könige
 Der Christenheit geloben, lös' ich morgen.
 Dies Blutgericht soll ohne Beispiel sein;
 Mein ganzer Hof ist feierlich geladen).

⁵⁴ Riportato da G. Roncaglia, *L'ascensione creatrice di G. Verdi*, Firenze 1940, pp. 316-317.

In quel coro di Fiandresi — coro di bassi che cantano all'unisono, lento come un canto di chiesa, sordo come il rombo di un tuono, minaccioso, spaventoso, sublime — Verdi ha posto il medesimo ardore represso, la stessa energia risoluta a tutto, al sacrificio, alla morte, al martirio. È il pieno appello della libertà soffocata che domanda di rivivere. Verdi vi ha espresso, come nessun altro avrebbe potuto fare, i grandi dolori di coloro che soggiacciono sotto il peso di una oppressione.

L'infiammata ed entusiasta oratoria del Marchese di Posa schilleriano non infonde la stessa emozione di questo coro, al quale, oltre a tutto, non si può muovere l'accusa di anacronismo.

Nel seguito della scena ai destini dei popoli si riallacciano i destini dei personaggi: Carlo reclama in forma abbastanza isterica, convien dirlo, il comando delle Fiandre; alla dura, ma già scontata risposta negativa del Re (ma non occorre essere Filippo II per negare al figlio una richiesta fatta in quei termini; è significativo che i deputati fiamminghi non la appoggino, e si limitino a ripetere la *loro* implorazione) l'Infante snuda la spada; Posa lo disarmo, per cui al ribelle non rimane che l'arresto, mentre il Marchese sale ancor più nella stima del Re. Il contrasto tra Re e Principe è piuttosto plateale e la ribellione di Carlo è troppo velleitaria⁵⁵; anche senza l'intervento di Posa era impossibile che la situazione volgesse a suo favore; comunque è indubbio che tale sconsiderata uscita giustifichi l'imprigionamento del Principe meglio di quanto non venga motivato nel dramma originario, dove potrebbe sorgere il dubbio che Posa proceda all'arresto di Carlos solo o anche per il gusto e la gloria di sacrificarsi per lui.

In Schiller, le ragioni dell'arresto di Carlos sono un mistero anche

⁵⁵ Schiller fa assistere allo scontro fra Re e Principe che si svolge molto più credibilmente nella sala delle udienze (II, 2). Carlo è avventato a sufficienza, ma non arriva a snudare la spada; comunque anche nella circostanza così come è presentata da Schiller sarebbe stato impossibile strappare al re un consenso con questi argomenti:

KÖNIG: Zu heftig braust das Blut in deinen Adern.
Du würdest nur zerstören.

CARLOS: Geben Sie
Mir zu zerstören, Vater — Heftig braust's
In meinen Adern — Dreiundzwanzig Jahre,
Und nichts für die Unsterblichkeit gethan!

(RE: Acceso
Troppo scorre il tuo sangue, e non faresti
Che distruggere, o Carlo.

CARLO: E ch'io distrugga,
Padre, mi lascia! È caldo il sangue mio;
Il vigesimo terzo anno già varco
E nulla ancor che m'infuturi!.

per il Re; nel libretto sono palesi a tutti, senza che si debba far vedere l'intricato complotto di Alba e di Domingo (personaggi completamente soppressi) contro l'Infante, complotto di cui il Marchese finge di tenere le fila (cfr. atto V, scena 3, Posa: « Alla congiura / che dovea rovinarti, il filo io ressi »).

La rottura tra il sovrano e il suo erede è nel III atto del libretto così aperta e definitiva da spiegare la comparsa dell'Inquisitore nello studio del Re il mattino seguente. Il termine tradizionale di duetto può essere mantenuto per comodità, ogni qual volta sulla scena agiscono due personaggi; ma in pochi casi come in questa scena esso suona sfasato e falso, dato che, anche sotto il profilo tecnico, soltanto in un passo⁵⁶ le due voci si sovrappongono; siamo davanti ad un confronto tra colui che incarna la potestà temporale e colui che incarna la potestà spirituale; ma il contrasto non è tra trono e altare, il dissidio insanabile che questa scena evidenzia è quello tra i diritti dell'umanità, tra gli affetti più sacri, e l'interesse del potere costituito. È vero, l'Inquisitore minaccia il Re (in Schiller come in Verdi) di portarlo davanti al Tribunale; ma perché l'essenza stessa di un dominio assoluto è la disumanità, e Filippo ha peccato di umanità, cedendo al desiderio di avere un amico accanto a sé.

La frase dell'Inquisitore verdiano, citata nella nota 56, condensa efficacemente queste parole dell'Inquisitore schilleriano:

— Wozu Menschen? Menschen sind
Für Sie nur Zahlen, weiter nichts — Muss ich
Die Elemente der Monarchenkunst
Mit meinem grauen Schüler überhören?
Der Erde Gott verlerne zu bedürfen,
Was ihm verweigert werden kann. Wenn Sie
Um Mitgeföhle wimmern, haben Sie
Der Welt nicht Ihresgleichen zugestanden?
Und welche Rechte, möcht'ich wissen, haben
Sie aufzuweisen über Ihresgleichen?⁵⁷

⁵⁶ Il « Tais-Toi, Prêtre », di Filippo cade sulle ultime note della frase dell'Inquisitore: « Et de quel droit vous nommez-vous le Roi, Sire, si vous avez des çgaux? ».

Nella versione italiana: FILIPPO: Non più, frate. GRANDE INQUISITORE: Perché hai il nome tu di re, Sire, se alcun v'ha pari a te?

⁵⁷ GRANDE INQUISITORE: — Non sono
Gli uomini per Filippo altro che somma.
Fin gli elementi del regnar m'è forza
Farmi ridir dal mio canuto alunno!
Smetta il dio della terra ogni vaghezza

Il Filippo del libretto, rimasto solo, esclama:

L'orgueil du Roi fléchit devant l'orgueil du prêtre!

che nella traduzione italiana suona:

Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!

Sono parole che traggono in inganno sulla qualità del contrasto a cui abbiamo appena assistito⁵⁸; sono forse comprensibili da parte di

D'aver ciò che non debbe. È consentire
All'umana natura il privilegio
D'esservi pari, se desio vi punge
Di scambievoli affetti. E qual diritto,
Ditemil, allora millantar potreste
Sopra i simili vostri?

⁵⁸ Una conclusione di tal genere, ben diversa da quella schilleriana, riflette i dibattiti politici degli Stati europei, e soprattutto dell'Italia, nella seconda metà dell'800. Il problema dei rapporti tra Stato e Chiesa era particolarmente spinoso: il '67 cade nel decennio che è l'ultimo del potere temporale, un potere temporale che si regge sulle armi e sulle minacce di Napoleone III, il quale, senza troppo entusiasmo per verità, doveva dare soddisfazione ai clericali francesi che costituivano una colonna del suo potere, e a capo dei quali v'era la stessa Imperatrice, la bella (e spagnola) Eugenia Montijo.

Il Sillabo che tante polemiche e prese di posizione politiche aveva suscitato negli Stati cattolici, era di tre anni anteriore; di lí a tre anni, poche settimane prima della breccia di Porta Pia, si avrà un altro avvenimento capitale nella storia millenaria dell'istituzione ecclesiastica: la proclamazione del dogma dell'infallibilità pontificia.

Questo contesto spiega lo scatto passionale del Filippo II di Verdi, che esce in una frase che ha un sapore di denuncia, ma che il vero Filippo non avrebbe mai pronunciato, dato che per lui la religione era un *instrumentum regni* (se per intima convinzione o per machiavellismo è una discussione che ora ci fuorvierebbe); né Schiller, di formazione protestante e vissuto nel Settecento giurisdizionalista, sentì il bisogno di mettere in bocca al suo personaggio questo spunto polemico. Se mai, la polemica è diretta contro quel tipo di educazione religiosa, di cui Schiller vede vittima lo stesso Filippo, che deforma lo spirito sino a togliergli ogni spontaneità e capacità di affetto: contro lo strapotere monacale sulle anime, non sullo Stato. La questione dell'anticlericalismo in Verdi non è stata ancora studiata a fondo, a quanto mi consta. Il *Don Carlos*, secondo l'opinione comune, ne sarebbe un segno vistoso. Non condivido questa affermazione. Senza dubbio uno spirito decisamente bigotto o estremamente ligio alla gerarchia avrebbe a scanso di equivoci evitato di scegliere un simile soggetto; ma che il *Don Carlos* debba intendersi composto con uno scopo polemico contro la Chiesa cattolica istituzionale è da dimostrarsi. Mi sembra che anche nel carteggio con Giuseppe Piroli (1815-1890), bussetano, Senatore del Regno dal 1860 (cfr. A. Luzio, *Carteggi Verdiani*, vol. III), compaia, da parte di Verdi, un'animosità piuttosto generica e contingente contro i preti maneggeri, nonché tepidi sostenitori della causa italiana contro l'Austria, non sufficiente, a mio avviso, a presentare il musicista come un esponente del pensiero laico, anzi

Filippo che esce sconfitto dallo scontro; ma non è il Re a uscir sconfitto, è la sua umanità; possiamo ben immaginare che, dopo aver consentito al sacrificio del figlio e aver messo nelle mani dell'Inquisizione l'unica persona a cui aveva creduto di concedere la sua confidenza, nessun affetto umano troverà più l'accesso nel cuore di Filippo e la solitudine si richiuderà su di lui come una pietra tombale.

Il testo di Schiller, data la collocazione della scena che è la penultima del dramma, ci comunica con maggiore forza questa terrificante certezza: è il punto in cui il Re esclama: «Noi siam concordi. Vieni». «Dove?» domanda l'Inquisitore. «A pigliar dalle mie mani la vittima. Mi segui».

(KÖNIG: Wir sind einig — Kommt —
GROSSINQUISITOR: Wohin?
KÖNIG: Aus meiner Hand das Opfer zu empfangen).

Tutto è sacrificato al Moloch della Ragion di Stato, il Re parla lo stesso linguaggio dell'Inquisitore. Nell'Inquisitore schilleriano sembra materializzarsi lo spettro dell'oppressione e della tirannide che aleggia sul dramma sin dai primi versi; è questo vecchio cieco e nonagenario, al di sopra e al di fuori dell'umanità, la potestà malefica che presiede invisibile alla tessitura del destino di ogni altro personaggio. Anche in Verdi questa apparizione è tremenda, e la si attende sin da quando Filippo, alla fine dell'atto II, dicendo a Posa di guardarsene, la preannuncia anche come tema musicale. Il duetto si suggella con la ripresa minacciosa della frase: «Ma ti guarda dal Grande Inquisitor!» mentre in Schiller l'ammonimento, nella grande scena del III atto, scivolando in mezzo al mare di parole dell'entusiasta Marchese, provoca appena un breve istante di riflessione e passa quasi inosservato.

(KÖNIG: ... Aber / Flicht meine Inquisition. Es soïlte / Mir leid tun
MARQUIS: Wirklich? / Sollt es das?
KÖNIG: Ich habe / solch einen Menschen nie gesehen. Nein,
 Nein, Marquis! Ihr tut mir zuviel!).

come un campione dello spirito laicista che tanti adepti aveva — *et pour cause* — tra gli uomini del Risorgimento. La polemica contro l'istituto ecclesiastico è uno dei tanti temi dell'opera e attesta la peculiarità dei melodrammi di Verdi, che è quella di consuonare perfettamente con il clima spirituale degli anni in cui nascono. Verdi non è né conservatore, né progressista; nella sua tematica e nel modo di presentarla è l'eterno contemporaneo. Aggiungo di sfuggita che nessuno ha pensato di ricercare affinità tra il Grande Inquisitore e Verdi, mentre il parallelo con Filippo II è un dato ormai acquisito.

Nella creazione verdiana, l'Inquisitore ha le stesse caratteristiche di quello di Schiller; del resto è inevitabile, un personaggio così emblematico non ha fisionomia umana ed è di per se stesso immutabile; il Re invece è ancora un passo piú indietro sulla via della disumanizzazione; freme e soffre piú di quello schilleriano. La situazione è in effetti diversa: nel testo originale, l'assassinio del Marchese è già avvenuto per comando del Re, ed egli deve ora giustificarsi davanti all'Inquisitore per non aver consegnato al Sant'Uffizio quell'eretico, oltre che per averlo ascoltato; questo argomento occupa i tre quarti del dialogo; poi si passa a decidere della sorte dell'Infante. Il discorso è teso, domanda e risposta si estendono per poco piú di un verso l'una, ma è abbastanza chiaro che qui Filippo cerca una conferma a ciò che è già una sua risoluzione; il momento dell'umanità è per lui definitivamente passato; s'era fidato di un uomo, e quell'uomo lo ha tradito; era riemerso dal terribile accasciamento che l'aveva colto (V, 9) con propositi di vendetta:

... Er brachte
 Der Menschheit, seinem Götzen, mich zum Opfer;
 Die Menschheit büsse mir für ihn! Und jetzt
 Mit seiner Puppe fang ich an.
 (Morí per l'uomo
 Diletto idolo suo? La mia vendetta
 Caggia dunque sull'uom! Or dall'automa
 Di quello stolto cominciar m'è caro).

Dopo di che gli eran state consegnate le lettere politiche del Marchese al Principe, sottratte ad un certosino che avrebbe dovuto in gran segretezza portarle al vero destinatario; il Re dopo averle appena scorse aveva chiesto di parlare con il Grande Inquisitore.

La chiusa del colloquio, citata a p. 148, conferma che il destino di Carlo era già segnato, come d'altra parte quello del Marchese s'era già irrevocabilmente compiuto.

In Verdi il confronto fa seguito al grande monologo del IV atto. Carlo è stato arrestato per aver snudato la spada contro il Re nella scena dell'autodafé, e il Marchese è nell'intiero favore del Re, che non sospetta di lui.

Il discorso incomincia con l'argomento Carlo, il testo è assai vicino

a quello dell'ultima parte della corrispondente scena schilleriana⁵⁹, i due personaggi si rimandano un verso per volta: l'accompagnamento musicale sottolinea come la parola sola non potrebbe fare la diversa tensione dei due animi.

« Un'efficace sigla è data dalle pause che separano le entrate dei personaggi, conferendo al dialogo tutta un'atmosfera — una "suspense" si direbbe oggi — di rispetto e di sospetto reciproci. Si evidenzia però subito il tono piú concitato, piú nobile, piú umano di Filippo, per quanto sovrapposto al riprendere del motivo dell'Inquisitore »⁶⁰.

Ma il contrasto si apre sulla richiesta di una vittima per il Santo Uffizio nella persona del Marchese di Posa. Quando Filippo, dopo che il suo tentativo di rifiuto ha suscitato una vera tempesta, cerca di ricomporsi e formula una proposta di pace:

ROI: Mon père, que la paix redescende entre nous.
 INQUISITEUR: La paix?
 ROI: Que le passé soit oublié.
 INQUISITEUR: Peut-être!

il sacrificio di Posa è deciso, ma v'è ancora tanta amarezza nell'animo del Re, quella appunto che gli fa esclamare « L'orgueil du Roi fléchit devant l'orgueil du prêtre! ».

Dallo scontro esce perdente, ma la lotta è stata dura, a testimonianza di un sentimento umano duro a morire.

V'è chi ha messo opportunamente in relazione la scena iniziale del IV atto (il monologo « Ella giammai l'amò! ») con la notte dell'Innominato⁶¹, dato che i *Promessi Sposi* erano uno dei testi che Verdi

59

I. Qual mezzo per punir scegli tu?
 R. Mezzo estrem.
 I. Noto mi sia.
 R. Che fugga o che la scure...
 I. Ebben?
 R. Se il figlio a morte invio, m'assolve la tua mano?
 I. La pace dell'Impero i dà val d'un rebel.
 R. Posso il figlio immolar al mondo, io, cristiano?
 I. Per riscattarci Iddio il suo sacrificò.
 R. Ma tu puoi dar vigor a legge sí severa?
 I. Ovunque avrà vigor se sul Calvario l'ebbe.
 R. La natura, l'amor, tacer potranno in me?
 I. Tutto tacer dovrà per esaltar la fé.

(*Don Carlos*, atto IV, scena 2).

⁶⁰ G. Viozzi, *Note sul Grande Inquisitore*, in « Atti », II, pp. 457-458.

⁶¹ Cfr. L. Arruga, *Poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in « Contri-

aveva piú familiari e ne venerava l'autore; orbene, se il dramma del personaggio manzoniano si risolve nell'incontro con il Cardinal Fedrigo, quello di Filippo ha anch'esso una soluzione, ma quanto sofferta! nel confronto con il Grande Inquisitore. È pensabile che Verdi abbia sentito la figura del terribile frate cieco e glaciale come la perfetta antitesi dell'affabile personaggio manzoniano, uomo di mondo e pieno di comunicativa, ancor prima che santo ⁶².

4. - RAFFRONTO TRA SCENE E PERSONAGGI DELLE DUE COMPOSIZIONI.

Gli spostamenti di scene, le aggiunte e le soppressioni configurano il libretto del *Don Carlos* in maniera diversa dal dramma di Schiller, ma non lo snaturano affatto, anzi ne conservano l'intuizione essenziale: l'umanità di Filippo, che Schiller aveva giustamente visto come il punto focale della sua ispirazione, la chiave di volta per intendere tutto il dramma sí da fargli scrivere nel proemio alla pubblicazione del I atto in *Thalia* (1785)

Man erwartet — ich weiss nicht welches? Ungeheuer, sobald von Philipp dem Zweiten die Rede ist — *mein Stück fällt zusammen*, sobald man ein solches darin findet.

Una rappresentazione totalmente negativa del Monarca spagnolo avrebbe fatto crollare tutto il poema drammatico; è un caso che questo personaggio sia divenuto una delle creazioni piú alte della musica mondiale, e che il *Don Carlos* di Verdi sia inconcepibile senza quella figura, o meglio, senza il ricupero umano di quella figura? Schiller rappresentò l'uomo sotto il tiranno per necessità drammaturgiche; le letture ch'egli aveva fatto sull'argomento ⁶³ non lo avrebbero certo incoraggiato in

buti dell'Istituto di Filologia Moderna», Milano 1968, pp. 275-276; F. Abbiati (IV, pp. 382-383) riporta le parole con cui A. Boito parla della profonda impressione che la pagina manzoniana suindicata esercitava sul musicista il quale, sempre secondo la testimonianza di Boito, la sapeva recitare a memoria.

⁶² Per contro, la cecità dell'Inquisitore è emblematica per la chiusura mentale e umana del personaggio; Schiller vi fa una diretta allusione, per bocca dello stesso Re (V, 10):

Ich sah in seine Augen — Halte mir
Den Rückfall in die Sterblichkeit zugut.
Die Welt hat einen Zugang weniger
Zu deinem Herzen. Deine Augen sind erloschen.

⁶³ Sono sicuramente provate, oltre alla *Novella* del Saint-Réal, il *Portrait de*

quella direzione; la storiografia sull'argomento aveva fatto ben altri passi nell'epoca di Verdi, sulla base di una documentazione precisa e di un'accurata ricerca e revisione delle fonti; ma ha un'importanza relativa sapere se Verdi si fosse documentato su queste fonti approfondendo per conto suo l'indagine storica: dalle pagine di Schiller egli ricavava un ritratto morale e psicologico del Re di Spagna, capace di stimolare la sua potenza creativa e in cui poteva cogliere consonanze spirituali.

Lo stesso ragionamento si può fare per Don Carlos; trovo alquanto azzardato dire che l'Infante verdiano è piú vicino alla storia dell'Infante schilleriano; già il protagonista del *Dramatisches Gedicht* ha un carattere femminile, irresoluto e atteggiamenti talvolta addirittura puerili, come quando insiste con il padre per avere il comando delle Fiandre con argomenti che nessun sovrano avrebbe preso per buoni (II, 2) o si confonde davanti al Paggio che gli ha portato il biglietto di Eboli (da lui creduto di mano della Regina) (II, 4), o snuda la spada contro il Duca d'Alba (II, 5) per poi chiedergli precipitosamente scusa all'apparire della Regina.

Appare spesso trasognato, instabile, pronto ad esaltarsi, ma anche ad abbattersi; si fa soverchiare da tutti i suoi interlocutori, da Posa, dalla Regina, dal Re, da Eboli, anche dal Duca d'Alba; si riscatta nell'ultima scena, quella del congedo dalla matrigna, ed è giusto che Elisabetta qui — per la prima volta, si noti — gli dica di ammirarlo. Ma quest'ultima scena è anche l'ultima della sua vita: v'è una tragica ironia nel fatto che l'Inquisitore intervenga proprio quando il Principe ha preso una decisione; ma è giusto che sia così, perché l'azione non era sua, ma di Posa, e in parte anche della Regina; ed è giusto che questo personaggio così poco autonomo finisca nell'ombra di un Tribunale segreto, che non gli concederà il trionfo di un giudizio e di una esecuzione pubblica, come per un Egmont e per un Horn.

Nella riduzione per teatro in prosa Schiller fa sí che Carlos si pugni davanti al Re e all'Inquisitore, e questo finale è stato talvolta adottato persino nelle edizioni del *Don Carlos* di Verdi rappresentate in Germania; ma il suicidio non è coerente con il comportamento di Carlos; Schiller subí la modifica, com'era suo costume, dato che purché le sue opere venissero rappresentate sapeva essere estremamente pra-

Philippe II, roi d'Espagne di Louis-Sébastien Mercier (1785) e *l'History of the Reign of Philipp II, King of Spain* di Robert Watson (comparso nella traduzione francese letta da Schiller nel 1778).

tico e addirittura opportunistica. Ma, tralasciando questa variante che trasportata nell'opera verdiana è un atto di puro arbitrio, senza alcun avallo del musicista, si può sostenere che anche Schiller abbia escogitato una fine problematica, comunque diversa da quella di altri suoi eroi, per questa sua misteriosa creatura.

È stato detto e dimostrato che l'Infante dell'opera è un tenore che si distacca dal tipo eroico risorgimentale; ma anche l'Infante schilleriano, col suo languore e col suo amletismo, la sua incapacità ad essere un protagonista, fa storia a sé, ed è soprattutto diverso dalle figure degli *Jugenddramen*.

Un mutamento si avverte nell'interpretazione librettistica di Elisabetta; anche in Verdi, è vero, essa è soprattutto principessa e regina⁶⁴, ma quel suo sogno di vergine infranto dalla ragion di stato la accompagna con più insistenza e più pericolosa malia che non nel dramma tedesco; la Regina di Schiller ha già vinto la sua battaglia, appare pacata, serena; forte del suo buon diritto, giudica Carlos, il Re, Posa; quella di Verdi ha raggiunto un equilibrio di cui si avverte in più d'un passo la precarietà: piena di dignità davanti alla Corte, al Re, alla

⁶⁴ Anche nell'atto di Fontainebleau Elisabetta si mostra più virile di Carlo davanti all'inopinata svolta del destino che la vuole moglie del Re di Spagna. Il Pestelli nel suo già citato corso monografico sul *Don Carlos* fa notare le differenti reazioni della giovane e di Don Carlos all'annuncio di Tebaldo: « Regina, io vi saluto sposa a Filippo re! ». (Uso il testo francese perché la versione ritmica italiana, particolarmente generica in questo caso, non fa risaltare la differenza dei caratteri):

ELISABETH: L'heure fatale est sonnéc!
 Non! Contre la destinée
 Combattre est vaillant et beau.
 Oui, plutôt que d'être Reine
 Et de porter cette chaîne
 Je veux descendre au tombeau!

CARLOS: L'heure fatale est sonnée,
 La cruelle destinée
 Brise ce rêve si beau!
 Et de regrets l'âme pleine,
 Nous traînerons notre chaîne
 Jusqu'à la paix du tombeau!

Elisabetta è pronta a combattere; si piegherà infatti non per obbedire ad un calcolo politico ma per le suppliche delle donne dei boscaioli che capiscono che quel matrimonio può esser foriero di pace dopo decenni di guerre. (DONNE: « Accettate, Isabella, la man che v'offre il Re; / La pace avremo alfin, pietà di noi! »). L'atteggiamento di Carlo invece è passivo, già rassegnato in partenza; la realtà presente gli si configura immediatamente come un *rêve*, un sogno, e la pace della tomba gli appare ormai l'unica meta auspicabile della propria esistenza.

principessa d'Eboli, il suo canto assume una linea indecisa, sfumata, quando è in presenza del figliastro.

Filippo, Elisabetta, Don Carlos sono tre tipi di solitari, benché la loro solitudine abbia motivazioni e tinte diverse; caratteri *socievoli* sono invece quelli di Eboli e di Posa.

In Schiller tale socievolezza ha minor risalto, dato che ha modo di esplicarsi in mezzo a una folla di personaggi di corte, tutti piuttosto loquaci; ma anche per lui sono essi i motori dell'azione. Per inciso, non v'è un foglio di tutto il gioco postale di cui si è già parlato che non sia scritto da loro o che non passi per le mani loro. La principessa Eboli verdiana è in tutto e per tutto fedele al suo modello: bella, giovane, ardente, intrigante, fiera, « nobile e soprattutto nubile » come scrive impagabilmente John Clarke Adams⁶⁵, si presenta con l'esotica canzone del velo, che è quasi la proiezione lirica di quella che sarà la sua propria vicenda, e all'entrata del Marchese di Posa intreccia con lui un dialogo musicalmente prezioso ed elegante sulla moda e sui tornei di Francia, mentre la Regina legge il biglietto di Carlo, consegnatole in segreto da Posa stesso. Indubbiamente per la carica di comunicativa che posseggono, Eboli e Posa sono gli unici personaggi del dramma (di Schiller come di Verdi) che possono permettersi di parlare di cose frivole senza uscire dalla parte.

Rodrigo, Marchese di Posa, mantiene nel libretto l'ambiguità che lo caratterizza nel dramma; per ambiguità non intendo quella specie di doppio gioco tra l'amicizia di Carlo e il favore del Re, che il personaggio non realizza, ma che medita di fare almeno per qualche momento; tale oscillazione praticamente non esiste nel Rodrigo verdiano, il quale agisce sempre per quello che crede sia l'interesse dell'amico; alludo invece alla duplicità di impressioni che nascono da una lettura superficiale e da uno studio piú approfondito della parte di Posa, nel dramma come nell'opera. In altre parole: gli autori, il drammaturgo e il musicista, hanno concepito questa figura con certi intenti, il pubblico se ne è formata un'immagine sostanzialmente diversa e rimane affezionato a questa immagine.

Il pubblico vuole vedere in Posa l'amico fedele fino all'olocausto; gli altri importantissimi aspetti della sua personalità e la complessità della sua azione (per non dire dei suoi intrighi) gli sfuggono o lo distur-

⁶⁵ Cfr.: *Don Carlos: Problemi di rappresentazione e interpretazione*, in « Atti » II, p. 472.

bano, perché offuscano il quadro dell'amicizia appassionata ed eroica di cui si vuole che Rodrigo sia il campione anche contro Schiller stesso, che scende in campo per ristabilire la *sua* verità su questo *suo* personaggio, a cui dedica tutte le dodici *Briefe über Don Carlos* (1788), eccettuata la I e la IX.

Con il suo proprio testo alla mano, l'autore dimostra i limiti umani di Posa di cui riconosce il fanatismo politico e le gravi colpe nei confronti di Don Carlos che, nell'osservanza del patto d'amicizia, è ben più eroico del suo partner, al punto da cercargli una giustificazione anche quando una serie di malaugurate circostanze gli fa credere che il prezzo dell'ascesa di Rodrigo nel favore del Re sia la consegna dei documenti comprovanti la passione colpevole di lui, Carlo, per Elisabetta (cfr. la commovente scena tra il Principe e il Conte di Lerma, atto IV, scena 13). Il Principe perdona a Rodrigo, non solo la sua rovina, ma anche quella, che crede inevitabile, di Elisabetta! Generosità che lascia trasecolato lo stesso Rodrigo che esclama « Mein Gebäude stürzt zusammen. Ich vergass dein Herz » (V, 3); ci vuol più coraggio ad assumere l'atteggiamento di Carlo che a farsi ammazzare per lui, e come amico Carlo vale più di Posa. Ma il destino di un personaggio nella ricezione del pubblico è del tutto indipendente dal giudizio critico del suo stesso creatore.

Il Rodrigo verdiano è una delle figure più popolari, più simpatiche del repertorio operistico; può quindi stupire la notizia conservataci da Italo Pizzi, che Verdi avesse in animo di sopprimere quel personaggio:

Io (mi diceva), che l'ho messo in musica, so bene quanto quel carattere stoni col dramma, e già io avevo intenzione di eliminarlo, quando i miei amici (non disse chi fossero), mi hanno smontato, e io l'ho lasciato stare⁶⁶.

Una critica molto severa del Marchese di Posa « che si presenta in scena con compiti che contrastano singolarmente col suo preteso ruolo di eroe » è stata fatta in *Verdi, il Grand Opéra e il Don Carlos*⁶⁷ da Marcello Conati il quale afferma che la creazione di questo personaggio è l'unica *politesse* del compositore nei confronti dell'Opéra; la parte di Rodrigo fu scritta per la voce del baritono Faure, uno dei

⁶⁶ I. Pizzi, *Ricordi verdiani inediti*, Torino 1901, pp. 57-58.

⁶⁷ « Atti », II. Per il Marchese di Posa cfr. le pp. 275-279. Cfr. anche S. Micheloni, *Il Marchese di Posa - Un girondino mancato alla corte di Filippo II*, in « Atti », II, p. 434 e ss.

beniamini del pubblico di allora. Certo, all'anacronismo politico corrisponde l'anacronismo della stesura musicale; è un personaggio pre-quantottesco, come carattere e come volute di canto, potrebbe star bene in una delle opere degli « anni di galera ». Solo che tale spostamento fa perdere sincerità a questa figura concepita secondo vecchi schemi in un'epoca di raffreddamento del clima patriottico, di delusione per i risultati raggiunti. La parte politica del personaggio, la sua battaglia per la libertà e l'umanità è realizzata musicalmente in modo retorico e vacuo, anche se d'effetto; il rapporto d'amicizia con l'Infante è stato sentito più profondamente e da questo lato Rodrigo è venuto ad aggiungersi, nell'opinione popolare, alle più luminose figure verdiane.

Si può d'altronde pensare che proprio l'amicizia, tema trattato già da Verdi nella *Battaglia di Legnano*, nel *Ballo in Maschera* e nella *Forza del Destino*, sia stato l'elemento che ha « smontato » il musicista, inducendolo a mantenere in vita una figura altrimenti per lui poco convincente. Inoltre il testo di Schiller gli offriva il destro di sviluppare tutte le possibilità di questo tema sino alle estreme conseguenze, cioè al sacrificio di un amico per l'altro, mentre nelle tre opere dov'esso era precedentemente comparso era stato bruscamente interrotto dal subentrare di elementi che avevano trasformato gli « amici in vita e in morte » in mortali nemici.

Penso che il favore che il Marchese di Posa gode presso tutti i pubblici, del teatro di prosa come del melodramma, sia da ricercare nel momento della sua prima comparsa in scena; in Schiller vediamo Carlo gettarsi tra le sue braccia dopo il famoso colloquio con il monaco Domingo, confessore del re e sua spia; l'Infante se ne difende bene, ma da quel confronto gli rimane un senso di amarezza, cui dà sfogo nel brevissimo monologo che segue la partenza del frate; il Re è sulle tracce del suo segreto, è anch'esso un infelice, perché mette spie intorno al figlio, e se riuscirà a penetrar qualcosa non potrà che ritrarne rabbia e dolore; la situazione si presenta senza via d'uscita per il Re e per il Principe, l'atmosfera di sospetto permea tutta la corte e pesa come una fatalità sugli animi. A questo punto entra il Marchese, e la cappa di sospetto, di immobile fatalità sembra squarciarsi. Il respiro di sollievo con cui Carlo lo accoglie è anche quello degli spettatori o dei lettori; il principe che aveva tanto misurato le parole nel dialogo precedente, adesso non le sa quasi più trattenere; la reazione del Marchese è molto più sobria, e le sue risposte, pure molto affettuose, sono cal-

colate in vista di un disegno politico; ma non importa, l'impressione è quella di una liberazione.

Nell'opera succede lo stesso: dopo il preludio, in terra di Francia, siamo trasportati nell'atmosfera severa e funerea di un convento, dove nel salmodiare dei frati echeggia insistente la nota del *sic transit gloria mundi*; sotto le arcate di quel convento compare stravolto Carlo a cantare l'evento fatale che ha spezzato le sue energie e la sua vita; siamo davanti ad un quadro di dolore e di disperazione, che l'entrata di Rodrigo riesce almeno momentaneamente a far dimenticare; cosa di cui il pubblico gli è grato non meno di Carlo.

Nel dramma come nell'opera l'entrata di questo personaggio porta allo scioglimento di un nodo d'angoscia, e in lui si seguita a voler vedere anche successivamente l'uomo capace di dissolvere la cupa atmosfera entro cui si compiono tanti destini, di popoli e di singoli.

CONCLUSIONE

Il rapporto tra l'opera drammatica di Friedrich Schiller e il melodramma di Giuseppe Verdi è un fenomeno vistoso, anche se rare volte è stato oggetto di attenzione, soprattutto sotto il profilo della germanistica.

Con il presente saggio l'autrice pensa di avere impostato i termini del problema, pur non avendone colto tutte le possibili implicazioni, e di aver contribuito ad avviare una discussione che può presentare motivi di interesse sia per gli studiosi di Schiller, sia per quelli di Verdi, anche se data la vastità in cui essa si prospetta era impossibile esaurirla e concluderla.

La presenza di Schiller, piú di quella di Shakespeare, è un filo sotteso a tutto l'arco creativo verdiano. I critici sino a poco tempo fa si sono limitati a constatare il fatto ma non vi si sono soffermati per vari motivi: Schiller ha fornito spunti per i libretti di tanti altri autori dell'800; la *Giovanna d'Arco* e i *Masnadieri* erano praticamente spariti dai repertori dei teatri d'opera sino agli anni Cinquanta; anche la *Luisa Miller* sembrava interessasse piú i musicologi che il pubblico, a giudicare dalla rarità delle esecuzioni. In pratica, non contando le scene finali del III atto della *Forza del Destino* per cui il nome di Schiller veniva appena ricordato a proposito della Predica di Frà Melitone, il solo *Don Carlos*, d'altronde non eccessivamente gradito al pubblico nella prima metà del '900, sembrava attestare l'apporto del drammaturgo tedesco al dramma in musica verdiano. È la rinascita di interesse per tutto il teatro di Verdi, nella sua globalità, e la riproposta al pubblico, sui palcoscenici e attraverso le incisioni fonografiche sempre piú numerose e filologicamente complete, del Verdi che sino a vent'anni fa era chiamato sbrì-

gativamente « minore », definizione che ora sia i musicologi, sia i musicofili respingono, vedendo nella produzione verdiana la continuazione di un unico discorso drammatico che si articola in 26 tappe, ad imporre lo studio del rapporto Verdi-Schiller sotto una nuova luce e ad esigere un approfondimento dell'indagine. Potrebbe anche sembrare che per le prime tre composizioni, la *Giovanna d'Arco*, i *Masnadieri* e la *Luisa Miller* l'incontro tra i due autori sia stato casuale, dato che non abbiamo gli elementi per sostenere che queste tre opere debbano la loro esistenza a precise indicazioni del musicista, ed è lecito pensare che ogni volta il soggetto prescelto avrebbe potuto essere un altro, se circostanze tutto sommato estrinseche, come la fiducia riposta nel Solera, la stretta amicizia con la famiglia Maffei, i limiti della censura non avessero portato l'attenzione del Maestro su quei testi. Ma quando il caso si ripete con frequenza è doveroso cominciare a cercarvi una logica, tanto più se si riflette che tutte le opere di derivazione schilleriana, ad eccezione della *Giovanna d'Arco*, si collocano nei punti nodali di quella che Gino Roncaglia chiama « l'ascensione creatrice » di Giuseppe Verdi. La composizione dei *Masnadieri* si intreccia con quella del *Macbeth*, sí che ci si può ragionevolmente domandare quali siano le interferenze fra i due melodrammi, e cosa sarebbe divenuto il melodramma schilleriano se l'Autore avesse calato solo in esso l'ispirazione che sorregge il *Macbeth*; la *Luisa Miller* si colloca alla conclusione degli « anni di galera »; il *Don Carlos* è la vera chiave di volta di tutto l'edificio drammatico verdiano.

La mia analisi è iniziata per esigenze cronologiche dalla *Giovanna d'Arco*, a rischio di sfasare tutto il discorso perché essa è la meno importante, quanto a valori musicali, tra le composizioni verdiane tratte da Schiller, mentre la *Jungfrau* appartiene agli anni della piena maturità artistica del poeta tedesco. Il primo incontro con Schiller è anche il più frettoloso; la *Jungfrau von Orleans* è l'unica che non faccia parte degli *Jugenddramen* a cui vanno ostensibilmente le preferenze del musicista. Nonostante le consonanze di ritmi e di versi, fatte rilevare nel capitolo sulla *Giovanna d'Arco*, che attestano nel librettista Solera, ad onta delle sue negazioni, per lo meno un conoscitore della *Jungfrau*, il dramma di Schiller è servito poco più che come materiale. Ma si tratta pur sempre di un materiale assai significativo (cfr. pp. 33-40). Johanna è il personaggio di Schiller che più si stacca dalla verità storica; paga la sua autoaffermazione con la vita, e morendo realizza non solo la sua

vocazione, ma anche ciò che negli altri drammi di Schiller non avviene: la conciliazione tra cielo e terra, la conciliazione tra il mondo della libertà e il mondo delle leggi, rappresentate dalla figura del padre.

Il Solera ebbe quindi mano felice nella scelta del soggetto, perché la *Jungfrau* è l'unico dramma in cui la soluzione del conflitto padri-figli è presentata in una forma trasfigurata e conciliante che doveva piacere a Verdi. Gli eroi schilleriani scelti per i melodrammi verdiani si ribellano contro l'autorità paterna, e il padre irato, immagine del Dio dell'Antico Testamento, sembra voler richiedere la vita che a loro ha dato. I giovani devono morire, per non tradire se stessi, ma la conciliazione manca; la coerenza con la propria idea non colma l'abisso che separa il cielo dalla terra, tranne appunto che nella *Jungfrau von Orleans*. La figura di Giacomo nel libretto è un quanto mai imperfetto tentativo di mediazione tra il padre Thibaut di Schiller, ricco possidente terriero che, dati i tempi calamitosi, vuol sistemare le figlie, tra cui Johanna, con matrimoni convenienti, e a cui non vanno certo le simpatie di Schiller¹, e il Deus iratus di questa terra, figura centrale del mondo morale verdiano, a cui la simpatia del musicista non vien mai meno. Il personaggio musicalmente più debole viene ad essere non quello di Giacomo, o dell'evanescente re Carlo VII, ma quello di Giovanna. Vi avrà senz'altro contribuito il fatto che il musicista scrisse la parte della protagonista sapendo di poter disporre solo di un soprano di coloritura, anziché di un soprano drammatico, ma non è da escludere che la subordinazione spirituale di Giovanna al padre abbia influenzato l'ispirazione di Verdi, che nel 1845 non si trovava proprio in uno stato di grazia. Spostato psicologicamente il centro dell'attenzione da Giovanna a Giacomo, l'opera di Verdi, concepita da Schiller per incentrarsi sul destino eccezionale di Giovanna, ne risente.

Letteralmente fedele a Schiller è Andrea Maffei, il librettista dei *Masnadieri*, opera alla quale ho riservato una trattazione estesa per il suo carattere quasi esemplare di trasposizione da un originale letterario ad un libretto d'opera della prima metà dell'800. L'idealizzazione del linguaggio cui viene in gran parte (ma non del tutto) tolta la brutalità

¹ L'aspetto piccolo-borghese e filisteo di questo personaggio è stato sottolineato nella già citata rappresentazione del Deutsches Schauspielhaus di Amburgo (ivi, p. 47) mediante un costume di scena volutamente anacronistico, che m'ha fatto pensare a Germont padre nella *Traviata*.

realistica dell'eloquio schilleriano e la sua sistemazione in strofe (preferibilmente quartine di ottonari), così come la stilizzazione delle figure, non deve stupire più di qualsiasi altra convenzione su cui da sempre si reggono le varie forme di teatro. La sintassi musicale dei *Masnadieri* è molto più coerente di quella della *Giovanna d'Arco*, e nell'opera si avverte un Verdi in fermento, teso alla ricerca di nuove soluzioni espressive; vi si scorge il seme di tante idee che si dispiegheranno più tardi. Se il musicista accettò senza discutere, per quel che ne sappiamo, il libretto del germanista Maffei, non è improbabile che sia stato lui ad indicargli il dramma schilleriano da ridurre. Sappiamo che il Maffei non amava i *Räuber*, né li amava l'élite cui erano rivolte le sue traduzioni (cfr. ivi p. 12). Ma quel cozzo di passioni allo stato puro che è in Schiller dovette affascinare molto il compositore e non è un azzardo dedurre che l'ammirazione da lui professata per il libretto (cfr. ivi p. 51) contenesse il riflesso dell'entusiasmo con cui aveva letto l'originale, sia pure in traduzione.

Nella realizzazione musicale c'è però uno spostamento d'accento dalla figura di Carlo a quella di Francesco, che canta secondo una linea molto meno convenzionale e già precorritrice in maniera impressionante di sviluppi futuri. Ma l'affinità con Schiller non è smentita, sia pure su di un piano diverso di consapevolezza. Il personaggio in questione sfugge dalle mani dei due realizzatori. L'intrigante Franz assume una statura drammatica di cui Schiller stesso comincia a rendersi conto solo a partire dalla prima rappresentazione, così come la stereotipa figurazione del « cattivo » Francesco, oltre a tutto amante respinto, è percorsa da intuizioni e presentimenti che si riveleranno appieno nella *Messa da Requiem* e nell'*Otello*. Il personaggio del vecchio Moor riceve dalla musica di Verdi (e dal libretto del Maffei) molta più dignità di quanto non gli sia concessa dalla presentazione di Schiller: nel mondo brutalmente sconvolto dei *Masnadieri* egli è più che mai, e assai più credibilmente di Giacomo nella *Giovanna d'Arco*, il custode d'un intangibile patrimonio morale. Salvatore Cammarano ha ritrascritto con coerenza in chiave romantica, consenziente Verdi, il dramma social-rivoluzionario di *Kabale und Liebe*; persa la carica di polemica politico-sociale, la *Luisa Miller* ha le proporzioni e il carattere di un dramma familiare, anzi, sono due le famiglie in cui i figli (Luisa e Rodolfo) non hanno voluto ascoltare, la prima i consigli amorevoli, il secondo gli ordini dei rispettivi genitori, il « vecchio soldato » Miller e il Conte

Walter². Con la *Miller* si pongono le basi del dramma intimista; d'ora in avanti nella drammaturgia verdiana i personaggi saranno scrutati sempre piú a fondo nella loro psicologia, il coralismo delle prime opere in cui passione privata e passione collettiva si contendevano l'interesse dello spettatore variamente intrecciandosi s'attenuerà sempre piú.

L'utilizzazione del *Wallensteins Lager* per le scene finali del III atto della *Forza del Destino* fatta da Francesco Maria Piave su precise indicazioni di Verdi ha valore episodico, ma attesta l'attenzione sempre viva del musicista per Schiller.

Il Du Locle è riuscito a restituire gran parte dell'atmosfera poetica del *Don Carlos*, *Infant von Spanien*, pur attraverso lo spostamento, l'aggiunta e la soppressione di molti episodi. Dramma complessissimo, frutto di una sofferta gestazione sia per Schiller, sia per Verdi, è la

² È già stato osservato (cfr. ivi p. 47) che ciò che costituisce lo spessore teatrale dell'opera di Schiller è il fatto d'essere aperta a tante interpretazioni; Verdi gliene diede una, popolare-borghese, conforme al suo proprio carattere: egli trasportò nelle tragedie di Schiller, che interpretò sostanzialmente come drammi familiari, la sua visione della famiglia, che poi coincide con quella della società italiana intorno alla metà dell' '800. Di questo problema si è occupato estesamente Luigi Baldacci nella sezione *Padri e figli*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974.

Scrive il Baldacci che « in Verdi il fulcro drammatico è rappresentato dalla figura del padre, depositario di ogni fondamento morale »; e osserva che « la situazione tipica del teatro di Verdi può essere riassunta in una formula: *contro il padre*, che non dovrà essere intesa secondo una dinamica ribellistica, ma anzi come il segno di una vigile supervisione della coscienza sociale sulle libere iniziative degli istinti » (p. 177). Inoltre per Baldacci « è l'adesione alla realtà familiare dell' '800 a contribuire in misura notevole alla popolarità dell'opera di Verdi ». Condivido queste parole anche se sono incline a scorgere nella identificazione del padre terreno con il Padre celeste piú l'aspetto religioso che non l'aspetto autoritario. I libretti verdiani schematizzano in forme realistiche il rapporto tra l'uomo e la divinità. Perché l'apostrofe alla Divinità appaia nella forma diretta, scoperta, bisogna attendere la *Messa da Requiem*, ma tutta l'opera di Verdi è un dialogare dell'uomo con il destino, che può apparire come un caso cieco, incomprensibile, ma che è in effetti una superiore istanza ordinatrice, anteriore alla possibilità di conoscenza umana: in altre parole, è Dio.

Non si dimentichi inoltre la probabile radice autobiografica di tale visione morale; Verdi è un padre mancato e ci si potrebbe domandare se la sua drammaturgia sarebbe stata quella che è se il rimpianto delle sue due creature morte dopo pochi mesi di vita non lo avesse sempre accompagnato. I presupposti per una visione patriarcale esistevano in lui: l'*Oberto*, sua prima opera, è anteriore alla tragedia familiare dell'autore e già ci presenta la storia di una disobbedienza al padre che ha funeste conseguenze; ma chi può dire che nelle creazioni di tanti suoi personaggi Verdi non abbia proiettato inconsciamente il desiderio di essere, oltre che padre, un dio per quei figli che il destino gli strappò e poi non gli volle piú concedere?

musica a creargli un'impostazione unitaria. L'opera di Verdi non dà l'impressione di disorganicità del modello; è un dramma di popoli e un dramma di anime, la cornice politica fa da cassa di risonanza ai travagli che si consumano nell'intimo di tre personaggi: Filippo, Elisabetta, Don Carlos. Essi hanno una psicologia complessa, persino contorta, volendo intendere con questo termine non tanto anomalie di carattere, quanto che la sonda introspettiva di Verdi è giunta là dove il conscio e il subconscio si confondono. Non prive di contrasti interni, ma più lineari sono le motivazioni dell'agire appassionato della principessa d'Eboli, e soprattutto del Marchese di Posa. Con la sola eccezione, peraltro parziale, di quest'ultimo, le figure del *Don Carlos* non sono più categorie sceniche. L'individuazione musicale, per i primi tre, ha scavato in zone più profonde di quanto non sia riuscita a fare la parola del poeta.

In quest'atmosfera, anche la tematica della paternità si configura con un nuovo risalto.

Nel Convegno di Studi parmense del 1973 si è avuto modo di porre l'accento su questa dimensione dell'opera: il protagonista è alla ricerca della figura paterna. Filippo non soddisfa quest'esigenza, e Don Carlos cerca inconsciamente il « padre » in Rodrigo, che pure a prima vista sembra compendiare in sé tutti gli elementi per essere una figura fraterna. Morto Rodrigo, quest'esigenza si materializza, quasi, nell'apparizione misteriosa ed emblematica di Carlo V che pone la parola fine all'intricata vicenda.

* * *

Dall'esame delle cinque composizioni verdiane ispirate direttamente da Schiller sono emersi quattro elementi importanti:

1. - La quantità e la qualità di elementi melodrammatici nei drammi schilleriani.
2. - La qualità della drammaturgia verdiana.
3. - La possibilità di trascrizione romantica dell'opera di Schiller.
4. - L'ambiente culturale risorgimentale e post-risorgimentale in cui Verdi operò.

Tali elementi si riverberano l'uno sull'altro e si illuminano a vicenda.

I primi due punti e il loro reciproco interferire rendono spontanea una domanda: in che misura l'uomo Schiller e l'uomo Verdi, i loro caratteri e le loro biografie presentano delle somiglianze? Effettiva-

mente, sul piano umano esistono tra i due personaggi analogie e punti di contatto, che peraltro non sono numerosi e a cui non è lecito annettere eccessiva importanza, per non cadere nel rischio di un paragone elucubrato intellettualmente ma in sostanza gratuito. Su una però di tali analogie è giusto soffermarsi: il senso pratico.

Tale qualità, se non stupisce in un uomo dalle origini contadine come Verdi, desta a tutta prima una certa sorpresa in una figura come quella di Schiller cui, con un'operazione del pensiero tanto ingenua, quanto spontanea e irresistibile, si è portati ad attribuire i tratti idealistici del mondo delle sue creazioni, sia teorico-filosofiche, sia drammaturgiche.

Orbene, se dall'epistolario di Verdi si può ricavare piuttosto un trattato sui diritti d'autore che non un ragionamento organico e profondo sull'opera sua propria e sull'arte in generale, è pur vero che anche quello di Schiller è pieno di riferimenti a problemi finanziari. Come bene osserva H. Cysarz³, forse nessun altro poeta tedesco parla così spesso, nelle sue lettere, di monete, di compensi, di introiti, di spese. Tale spirito pratico era ciò che rendeva Schiller perfettamente adattabile al sistema sociale in cui viveva e che gli avrebbe permesso di integrarsi anche in altri sistemi, se il suo tempo e la sua società li avessero assunti. Il che può costituire motivo di scandalo, e far parlare di incoerenza, mentre denota a mio avviso la capacità di una coraggiosa presa di coscienza della realtà e un profondo equilibrio.

Adattarsi ad una situazione di fatto non significa esserne entusiasti, o anche solo esserne soddisfatti, ma avere il coraggio di considerarla realisticamente.

Sul piano artistico, tale spirito pratico si traduce in un forte senso del teatro, ed è questo l'elemento che accomuna Schiller con Verdi e da cui bisogna partire per venire in chiaro dei suesposti punti 1 e 2.

Schiller e Verdi mirano all'effetto, alla presa sul pubblico: vogliono impadronirsene, anche a forza, vogliono dominarlo, con mezzi che la rigorosa coerenza logica ripudierebbe. Vi sono dei drammi di Schiller, come il *Don Carlos*, in cui i personaggi vivono scena per scena, senza che sia neppure pienamente rispettata la loro coerenza psicologica, ciò che contraddice una delle prime regole della drammaturgia.

³ Herbert Cysarz, *Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers*, Tübingen 1959, pp. 22-23.

Quello di far divampare affetti e passioni per il gusto dell'esplosione in sé, è in Schiller un tratto melodrammatico, ma di estrema efficacia e non fallisce mai il risultato che l'autore se ne ripromette. Le tirate di tanti suoi personaggi (Karl Moor, Ferdinand, lo stesso Don Carlos) sono *arie* in cui il profluvio quasi incontrollato e ai limiti dell'irrazionale delle parole tiene il posto delle note musicali. Giova osservare poi che la traduzione del Maffei non contribuisce certo a rendere più sobrio tale effetto, al contrario lo dilata e lo accentua.

Dal canto suo Verdi è tra gli autori di melodramma colui che ha in misura superlativa il senso dell'azione; anche la semplice lettura dei suoi libretti sembra fatta per comunicarcela.

In conclusione Verdi avrebbe potuto sottolineare *toto corde* le seguenti parole di Schiller che si leggono in un abbozzo di lettera al Fichte del 1795: « Non voglio semplicemente render chiari i miei pensieri al prossimo, ma riversargli tutta intera la mia anima, e operare contemporaneamente sulle forze sia dei suoi sensi, sia del suo spirito ».

La poetica di Verdi esige la preparazione di un libretto essenziale, lucido, teso: indugi e rallentamenti dell'azione sono soppressi, le parti dei personaggi principali sono per lo più brevi (con l'eccezione del *Don Carlos* che però è un capolavoro di concisione rispetto all'originale), i personaggi di minor rilievo sono inesorabilmente sfrondatai o compaiono in ruoli brevissimi ma fortemente incisivi, sí da non far sorgere il pensiero della loro inutilità. Anche le *arie*, che potrebbero sembrare i momenti tipici dell'indugio, si tramutano in elementi di azione: la preparano, la vagheggiano o la rievocano; anche il vagheggiamento e la rievocazione diventano il punto d'avvio per una nuova direzione del corso drammatico. È il dinamismo esasperato dei *Räuber*, di *Kabale und Liebe* e degli ultimi tre atti del *Don Carlos* ad attrarre Verdi; la sua è una poetica alferiana, più che schilleriana, che in Schiller però trova l'appiglio di un calor bianco di passione, di uno slancio, di un entusiasmo che manca alla tragedia di Alfieri, sempre più costruita, controllata, intellettualistica di quella del poeta tedesco.

L'accostamento a Schiller non avviene sempre allo stesso modo, anche perché ogni volta il librettista è diverso. Ma ogni volta l'azione è ripresentata in iscorcio, mai in riassunto, e il libretto non è né piatto, né semplicemente riduttivo; è stato anzi dimostrato (cfr. ivi, pp. 60, 93, 129) che spesso nell'inevitabile riduzione spariscono alcune incongruenze dell'originale.

Parlando sul tema: *Giovanna d'Arco, Luisa Miller, Filippo: tre*

personaggi e tre modelli tra Schiller e Verdi al « Convegno di Studi su Verdi-Schiller » tenutosi a Parma nel novembre 1973, L. K. Gerhartz sintetizzò così il rapporto tra drammi e libretti: « I contenuti schilleriani divengono categorie sceniche: tutto è trasferito in gesti teatrali: tutto è mutato, ma nulla è contraddetto, tanto meno sconfessato ».

Tra ciò che vien mutato deve essere posta la mancanza di un fine educativo dichiarato in Verdi. Pur indulgendo nei drammi giovanili al gusto del contrasto e della lacerazione, Schiller non dimentica mai di dare alla vicenda un carattere di esemplarità, di tracciare in essa una laica storia di salvezione dove alla colpa segue la pena e quindi un accenno al ristabilimento d'un ordine sconvolto; il musicista invece mira solo ad imprimere la passione, non a spiegarla. Anche quando, nel *Don Carlos*, scandaglia l'animo umano come né prima né dopo gli avviene più di fare, rivelando, a 54 anni, una maturità ed una esperienza sia umana sia artistica che per Schiller furono una meta assai raramente attinta, le linee della sua intuizione drammatica rimangono fondamentalmente quelle dei melodrammi scritti trent'anni prima: la presentazione di una passione, anzi, di un groviglio di passioni, e il loro movimento. Il tentativo di risposta al perché della sofferenza non rientra nella prospettiva di Verdi.

* * *

La possibilità di trascrizione romantica dell'opera di Schiller e l'ambiente culturale risorgimentale e post-risorgimentale in cui Verdi operò sono punti che rimandano l'uno all'altro.

Ancor oggi, nelle scuole italiane, quando si parla di Romanticismo, si pone frettolosamente Schiller nella schiera degli esponenti del movimento, non diversamente da come avevan fatto gli uomini del *Conciliatore* i quali però potevano addurre a loro scusa di esser venuti a conoscenza del poeta tedesco attraverso la mediazione dei Francesi. Senz'altro la tradizione melodrammatica ottocentesca e in particolar modo verdiana ha un peso considerevole in tale scolastico fraintendimento; rimane il fatto che, pur prescindendo dalla faciloneria e dalla superficialità d'informazione riguardante il poeta tedesco da parte di molti operatori culturali dell'800, v'è nell'opera di Schiller una forte potenzialità romantica. Essa proviene dall'eredità barocca: il palcoscenico è un pulpito, oltre che un tribunale; l'amore per l'effetto si sviluppa in una cornice di giudizio universale; il poeta tende all'opera

totale, dove tutti gli elementi, poetici e visivi, contribuiscano ad evidenziare, a rendere tangibile un laicizzato disegno di salvezza dell'umanità.

Così si spiega la predilezione di Schiller per le grandi personalità, per il grande personaggio storico o per l'individuo grande nel male o nel bene; è un tratto che collima con l'esaltazione romantica per l'individuo; ma il suo tipo di eroe, scrive Walter Rehm (*Götterstille und Göttertrauer, Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, Berna 1951) è ancora quello barocco, martire della fede e della religione, come i suoi lo sono di un'idea razionale alimentata con tutto il fuoco del sentimento.

Il fasto, la ricchezza di elementi scenici, dato che per Schiller il teatro è una vera *Schau-bühne*, la tensione della lingua che vuol gettare un ponte tra finito e infinito, la predilezione per le grandi individualità, sono tratti dell'eredità barocca che il Romanticismo non poteva che apprezzare, ed in particolare il Romanticismo italiano, tanto preoccupato di non andare contro l'idea religiosa che in Schiller era agevole ricostruire o intuire al di là della secolarizzazione. La poesia drammatica di Schiller soddisfaceva un bisogno di entusiasmo, un desiderio di esser trascinati come fu avvertito soprattutto dalla classe media e medio-alta italiana nel momento magico della sua migliore realizzazione, nel Risorgimento.

Ma la storia di Schiller in Italia, nell' '800, è in gran parte una storia della mediazione francese di Schiller; l'idoleggiamento per questo poeta ebbe un significato etico-politico per il mondo liberale moderato francese. Un liberale moderato era il De Barante, che nel 1821 per primo tradusse tutta l'opera drammatica di Schiller.

Mazzini, che per Schiller conservò una ininterrotta venerazione per tutta la vita, lo lesse probabilmente per la prima volta in quella versione, ricevendone l'immagine attraverso la cultura francese.

Perché Schiller piacque tanto ai liberali dell' '800?

Per il senso di umanità, per il bisogno di affratellamento espresso dal complesso della sua opera, e che coesiste con lo spirito rivoluzionario sino quasi a fargli perdere, nel periodo della *Klassik*, le punte più pericolose.

D'altronde, fondando e dirigendo il mensile *Die Horen*, nel 1795 Schiller si stacca dalla politica militante e propugna e diffonde l'apoliticità della cultura; ad essa egli assegna l'incarico di suscitare un generale e più vivo interesse per ciò che è più profondamente umano.

Non era compito del presente saggio esaminare la posizione politica di Schiller e il peso della sua apoliticità conclamata e programmata almeno a partire dal 1795, per il semplice motivo che Verdi ignorò al tutto la questione. Ma la risoluzione della politica in cultura, la cura volta ad una educazione estetica dell'umanità, questa rivoluzione a metà che rifuggiva dall'estremismo e dal radicalismo eversore in nome di una concezione idealistica ed armoniosa di umanesimo, era fatta per conciliare al poeta tedesco l'animo moderatamente progressista del liberalismo francese e italiano, che creò intorno a Schiller quel clima di entusiasmo attraverso cui la sua opera giunse a Verdi e fu da lui accolta.

L'accoglimento non fu però solo un fatto di moda, di adeguamento al gusto dell'ambiente in cui il musicista operava; troppo persistente è la presenza di Schiller nell'opera di Verdi per non ricercare un'affinità più profonda. E questa è il grande e vero amore per l'umanità che animò entrambi i creatori: l'uno e l'altro furono autori amati, non solo perché geniali, ma perché chi fruisce delle loro opere non può sfuggire a questo sentimento: l'autore che gli sta davanti ama e rispetta l'uomo, lo pone al centro dell'universo, ne contempla la sofferenza con partecipazione, desidera costruirgli un destino migliore. Questa letificante certezza è più forte dei limiti storici e ideologici dei due autori (il che vale soprattutto per Schiller) e delle loro opere.

I due autori hanno in comune quello che si può chiamare il senso dell'altro, del popolo, delle radici che sono in noi; ci danno un senso di coralità, perché noi avvertiamo che le parole di Schiller, così come la musica di Verdi, contengono una carica emotiva che non tocca soltanto noi individualmente, ma tutti i nostri simili. È il senso della coralità dell'arte che il mondo contemporaneo sembra non conoscere più.

Rimangono pure essi i portatori di mentalità e di concezioni superate e che, a posteriori, sono state definite egoistiche: il fatto che essi abbiano voluto il bene dell'umanità, vedendo il bene, s'intende, dalle prospettive del loro ambiente e della loro epoca, rimane incontestabile. Al punto che l'inattualità di Schiller nel nostro tempo e l'esaurimento della tradizione melodrammatica, al di là dei limiti oggettivi dell'arte del poeta tedesco e della fatalità dell'evoluzione dei gusti nel campo teatrale e musicale, sono fatti che presentano risvolti inquietanti.

INDICE DEI NOMI

- ABBIATI, F., 33 n., 52 n., 80, 109, 121 n., 151 n.
 ADAMS, J. C., 154.
 AGOSTINO, 27 n.
 ALFIERI, V., 17, 18, 27, 30, 66 n., 87, 106 n., 118, 118 n., 124, 124 n., 133 n., 142 n., 165.
 ALIGHIERI, D., 100 n.
 ALONSO, M. R., 115 n.
 AMBROSOLI, L., 6 n.
 ANDREOZZI, G., 39.
 ARRIVABENE, O., 142 n.
 ARRUGA, L., 28, 28 n., 125 n., 150 n.
 AUERBACH, E., 81 n., 86.

 BAGATTI, G. L., 49 n., 54.
 BALDACCI, L., 15 n., 162 n.
 BALDINI, G., 51, 55 n.
 BALFE, M. W., 39 n.
 BARBIERA, R., 7 n.
 BARBLAN, G., 15 n., 26, 73 n., 119 n.
 BAREZZI, A., 51, 63 n.
 BASTIANELLI, G., 42 n.
 BEETHOVEN, L. van, 144.
 BELLINI, V., 19, 73.
 BENEDIX, R., 28 n.
 BENVENUTI, E., 9.
 BERCHET, G., 5, 41.
 BIENENFELD, E., 31 n.
 BINDER, W., 84 n.
 BIS, H., 114 n.

 BOITO, A., 21, 22 n., 57, 61, 111 n., 151 n.
 BONA, P., 124 n.
 BRANCA, V., 2 n.
 BRECHT, B., 17, 17 n.
 BRENNA, G., 67.
 BUDINGER, M., 121.
 BÜRGER, A., 5.

 CACCINI, G., 39.
 ČAJKOVSKIJ, P. I., 39 n.
 CALZABIGI, R., 124 n., 133 n.
 CAMMARANO, S., 3, 22 n., 81, 86, 88, 92, 94, 97, 103, 106, 107, 108, 161.
 CANTÙ, C., 8.
 CAPECELATRO, V., 48 n.
 CARAFA, M., 39 n.
 CARDUCCI, G., 8.
 CASTIGLIONI, N., 66, 66 n., 81 n., 90, 91, 107 n.
 CATTANEO, C., 7.
 CEFANINI, S., 14.
 CELLA, F., 20 n., 142 n.
 CENCIARINI, F., 15 n., 47.
 CESARI, G., 7 n.
 CESAROTTI, M., 11 n.
 CETTI-MARINONI, B., 12.
 CHECCHI, E., 49.
 CHIARINI, P., 15 n., 27 n.
 CLARETIE, J., 144.
 CONATI, M., 2 n., 155.
 COSTA, M., 124 n.

- COSTA, P., 11, 11 n., 124 n.
 CRESCINI, G., 48 n., 54, 74 n.
 CROCE, B., 31 n.
 CUMINETTI, B., 32 n.
 CUSATELLI, G., 9, 9 n.
 CYSARZ, H., 164, 164 n.
- DA PONTE, L., 70.
 DALBERG, H., 27 n., 52.
 DE BARANTE, P., 167.
 DE JOUY, É., 114 n.
 DELAVIGNES, J. F. C., 33 n.
 DE LAUZIÈRE, A., 114 n.
 DE NOUY, C., 120.
 DE SANCTIS, F., 14, 63.
 DESFORGES, P., 39.
 DONIZETTI, G., 19, 57 n.
 DU LOCLE, C., 3, 22 n., 114 n., 117,
 124, 136, 162.
 DUMAS, A. (padre), 33 n.
 DUPREZ, F., 39 n.
 DUPREZ, G. L., 39 n.
 DUPREZ, M., 39 n.
- EINSTEIN, A., 40 n.
 EÖSZE, L., 127 n.
 ÉTIENNE, C. G., 114 n.
- FAINELLI, V., 8 n.
 FEDERICO II di Prussia, 128 n.
 FERRARIO, P., 48.
 FICHTE, J. G., 165.
 FUBINI, E., 13.
- GACHARD, L. P., 120.
 GAGLIANO, M., 39.
 GALLETTI, A., 14, 14 n., 15 n., 16 n.
 GARCÍA GUTIÉRREZ, A., 22 n., 111 n.,
 112, 113.
 GAVAZZENI, G., 56, 71 n.
 GERHARTZ, L. K., 15 n., 16 n., 21 n.,
 31 n., 45, 45 n., 106 n., 108, 108 n.,
 166.
 GHERARDINI, G., 6 n.
 GHISLANZONI, A., 114 n.
 GIACHETTI, G., 124 n.
 GIARDINI, C., 115 n.
 GIAZOTTO, R., 13.
- GOETHE, J. W., 11 n., 12, 27 n., 31 n.,
 53, 111, 111 n.
 GOTTSCHALL, R., 5 n.
 GRENZMANN, E. W., 39 n.
 GRILLPARZER, F., 112, 113.
 GRYPHIUS, A., 24.
 GÜNTHER, U., 138 n.
 GUGLIELMO D'ORANGE, 116.
- HALÉVY, L., 114 n.
 HAUSEN, A., 118.
 HÄUSLER, I., 1 n., 31, 39 n., 45 n.,
 138 n., 140.
 HERDER, J. G., 23.
 HERMET, A., 27 n.
 HOFFMANN, E. TH. A., 94.
 HOLZBAUER, I., 40.
 HOVEN, J. VON, 39 n.
 HUGO, V., 106 n., 111 n.
 HUME, M., 121.
- IBEL, R., 34 n., 93, 101 n.
 IFFLAND, A. W., 35, 52, 84 n.
 ISTELE, E., 15 n.
- KANT, I., 25, 123.
 KEYS, A. C., 31 n.
 KLEIN, A., 40.
 KLINGEMANN, A., 35, 35 n.
 KÖRNER, G., 4 n., 42 n., 91 n.
 KORFF, H. A., 82.
 KREUTZEN, R., 39.
 KRETSCHMAR, H., 40 n.
- LANGERT, A., 39 n.
 LENGEFELD, CH. VON, 126 n.
 LESSING, G. E., 29, 128 n.
 LEVI, E., 114, 115 n.
 LIEBNER, J., 31 n., 112, 112 n.
 LIND, J., 67.
 LOEN, J. M. VON, 128 n.
 LONDONIO, C., 6 n.
 LOSCHELDER, J., 46.
 LUZIO, A., 7 n., 22 n., 147 n.
- MAESTRINI, 14.
 MAFFEI, A., 3, 5, 6, 6 n., 7-13, 20, 22
 n., 23, 32 n., 48, 48 n., 49, 50, 51,

- 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 60 n.,
66, 73, 76, 77, 109, 136, 160, 161,
165.
- MAFFEI, C., 7, 8, 50, 51, 124 n.
- MANZONI, A., 2, 2 n., 18, 23, 41, 41 n.
- MARTINI, F., 88 n.
- MATENKO, P., 108 n.
- MAZZINI, G., 6, 6 n., 7, 12.
- MAZZUCCHETTI, L., 1 n., 2 n., 5, 7, 9,
9 n., 11, 18, 66 n.
- MAY, K., 119, 119 n., 120.
- MEILHAC, E., 114 n.
- MEINECKE, F., 118 n.
- MERMET, A., 39.
- MERCADANTE, S., 48, 48 n., 54, 57 n.
- MERCIER, L. S., 152 n.
- MERKEL, G., 35, 35 n.
- MÉRY, F.-J., 3, 114 n., 117, 124, 136.
- METASTASIO, P., 87.
- MICHELONI, S., 155 n.
- MILA, M., 68, 68 n.
- MINKS, W., 47 n.
- MINOR, J., 62, 62 n., 126 n., 128 n.,
130.
- MIRAGOLI, L., 15 n.
- MITTNER, L., 56.
- MONTI, V., 57.
- MÜLLER, R., 15 n., 16 n., 138 n.
- MUSCUZZA, V., 124 n.
- NICASTRO, A., 141 n., 143.
- NOVALIS, F., 23, 24.
- OELLER, N., 4.
- OSBORNE, C., 74 n.
- PACINI, G., 39 n.
- PASCAL, R., 82, 82 n.
- PELLICO, S., 6.
- PESTELLI, G., 139 n., 153 n.
- PIAVE, F. M., 3, 21, 22 n., 48 n., 49,
66 n., 109, 111 n., 162.
- PIAZZA, A., 20 n.
- PINDEMONTI, I., 57.
- PIRANDELLO, L., 35.
- PIROLI, G., 147.
- PIZZI, I., 23 n., 155, 155 n.
- PRECHTLER, O., 39 n.
- PRÊTRE, G., 121.
- PORTER, A., 136 n.
- PUGLIESE, G., 49 n.
- RANKE, L. VON, 121.
- REHM, W., 167.
- RICORDI, G., 33.
- RIEMER, F. W., 5, 5 n.
- ROLANDI, U., 14 n., 42 n.
- ROMANI, F., 20 n., 51.
- RONCAGLIA, G., 14 n., 15 n., 16 n., 64
n., 76 n., 97, 119 n., 144 n., 159.
- ROSEN, D., 129 n., 130 n.
- ROSSI, M., 39.
- ROYER, A., 123.
- RÜMELIN, G., 32 n.
- SAAVEDRA, A., 111, 111 n., 112, 113.
- SAINT-RÉAL, C. de, 116, 122, 151 n.
- SCHÄFER, A., 1 n.
- SCHELLING, F. W., 23.
- SCHERER, W., 62 n., 63 n.
- SCHLEIERMACHER, F., 23.
- SCHLEGEL, A. W., 28.
- SCHLEGEL, F., 23.
- SCHWEITZER, A., 40.
- SELLNER, G. R., 26 n.
- SERAFIN T., 13.
- SHAKESPEARE, W., 5, 7, 19, 22, 22 n.,
28, 28 n., 29, 30, 32 n., 33, 65, 106
n., 117, 118, 158.
- SIRO-BRIGIANO, C., 15 n.
- SOLERA, T., 3, 20, 20 n., 33, 33 n., 34,
36, 38, 39 n., 40, 41, 42, 45, 46, 49,
55, 94, 159, 160.
- SOMMA, A., 65.
- SOMET, A., 33 n.
- STAËL, Madame de, 5, 117 n.
- STAIGER, F., 26, 26 n., 27, 27 n., 123,
123 n., 125 n.
- STORZ, G., 92 n., 122 n.
- TARENTINI, L., 124 n.
- TASSO, T., 57.
- TOMMASEO, N., 7.
- TONI, A., 13.

VACCAJ, N., 38.

VAËZ, G., 123.

VIOZZI, G., 150 n.

VISCONTI, L., 139 n.

VOLTAIRE, F.-M., 128.

WACKENRODER, H., 23.

WALTER, B., 138 n.

WALTER, F., 40 n.

WARKÖNIG, L. A., 121.

WATSON, R., 126 n., 152 n.

WELLS, H. G., 140, 140 n.

WIELAND, C. M., 40.

WIESE, B. von, 17 n., 25 n., 27, 35 n.,
62 n., 72 n., 86, 100 n.

ZANARDINI, A., 114 n.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Vittore Gualandi di Vicenza