

TEATRO ALLA SCALA

The logo of the Teatro alla Scala, featuring a central emblem with a column and a pediment, surrounded by a decorative floral wreath.

GUILLAUMIE TELL

Gioachino Rossini

Stagione d'Opera 23/24

Stagione d'Opera 23/24

GUILLAUMIE TELL

Opéra in quattro atti

LIBRETTO DI
Étienne de Jouy e Hippolyte Louis-Florent Bis

MUSICA DI
Gioachino Rossini

Nuova produzione Teatro alla Scala

Natura e Libertà

A tema dell'estremo capolavoro rossiniano è l'intreccio virtuoso tra Natura e Libertà. L'aspirazione fondamentale dell'umanità alla seconda è messa in scena sullo sfondo della bellezza sfolgorante della prima: più che un semplice fondale scenografico per l'agire umano, il grembo in cui gli affetti più autentici risuonano in accordo perfetto. Proposta per la prima volta in Scala nell'originale francese, la cornucopia di musica imbandita dal compositore in questa partitura traboccante di energia si rivela straordinariamente aperta verso il futuro: determinante nella messa a punto del genere francese per eccellenza del *grand opéra* e al contempo apripista per l'opera romantica italiana. La sonorizzazione che Rossini realizza del soggetto di Schiller, memorabile lezione di romanticismo tenuta da chi si sarebbe arrestato alla soglia della nuova sensibilità senza varcarla, trascende poi il gusto di un'epoca per assurgere a simbolo universale. È sufficiente a dimostrarlo la geniale invenzione sinfonico-vocale con cui l'opera si chiude, che con il suo auspicio di un'alba di libertà e felicità è stata scelta, il 7 dicembre 2020, per coronare l'apertura di Stagione più difficile della storia di questo teatro. In questo libro le caratteristiche originali del *Guillaume Tell* rossiniano, che ripensa il dramma cui si ispira in uno stile ibrido italo-francese, sono argomentate brillantemente da Paolo Fabbri. La compianta curatrice dell'edizione critica secondo cui l'opera va in scena, la musicologa canadese Mary Elizabeth C. Bartlet, presenta gli esiti del proprio cruciale addentrarsi nel dedalo di fonti coeve, manoscritte e a stampa. Italo Alighiero Chiusano ci guida in una lettura acuta e avvincente della tragedia schilleriana. Il germanista Riccardo Morello affronta le fruttuose affinità elettive tra il teatro

di Schiller e il melodramma italiano dell'Ottocento. Il consueto osservatorio della rubrica *Sguardi su* propone in apertura una riflessione di Rodolfo Celletti sui ruoli vocali del *Tell* e i loro primi interpreti; Fedele d'Amico rincorre l'impiego dell'essenziale *couleur locale* del *ranz des vaches* nella partitura rossiniana; infine, una recensione di Eugenio Montale apre una finestra sul *Guglielmo Tell* scaligero del 1965. Nelle rubriche Claudio Toscani offre una visione sintetica dell'opera. Andrea Chegai rende conto della drammaturgia musicale che regge la partitura. Marco Mattarozzi racconta il percorso biografico e creativo rossiniano. Laura Cosso la storia moderna delle rappresentazioni del *Tell* testimoniate da registrazioni video. Luca Chierici e Andrea Vitalini danno infine conto della vicenda dell'opera in Scala, dove, dopo la popolarità ottocentesca salutata da ben sette produzioni, ben cinque delle quali ancora in vita dell'Autore, giunge oggi al tredicesimo allestimento, il primo in questo secolo.

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì 20 marzo 2024, ore 18.30
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE MARZO 2024

Sabato 23, ore 18.30
Turno D

Martedì 26, ore 18.30
Turno A

REPLICHE APRILE 2024

Mercoledì 3, ore 18.30
Turno B

Sabato 6, ore 18.30
Fuori abbonamento

Mercoledì 10, ore 18.30
Turno C

Mezz'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Claudio Toscani.

Sommario

9 I. L'OPERA IN BREVE

- 13 La genesi dell'opera
Claudio Toscani
- 16 Il libretto in sintesi
Le livret en bref
The libretto in brief
Das Libretto in Kürze
Синтез либретто
オペラ台本要約
Remo Miserocchi
- 29 La musica
Andrea Chegai
- 33 Gioachino Rossini
Marco Mattarozzi
- 41 In video
Laura Cosso
- 45 *Guglielmo Tell* alla Scala
dal 1836 al 1988
Luca Chierici
- 48 Cronologia
a cura di Andrea Vitalini

63 II. DENTRO L'OPERA

- 65 Uno Schiller *ad usum Delphini*
Paolo Fabbri
- 73 L'allestimento parigino,
le fonti e l'edizione critica
del *Guillaume Tell*
M. Elizabeth C. Bartlet
- 81 *Guglielmo Tell* o il presepe
della libertà
Italo Alighiero Chiusano
- 89 Friedrich Schiller e il melodramma
Riccardo Morello
- 94 Sguardi su *Guillaume Tell*
a cura di Raffaele Mellace
- 102 ***Guillaume Tell***
Libretto
- 161 III. L'OPERA IN SCENA
- 162 Il trionfo della luce sulle tenebre,
della virtù sul vizio
Chiara Muti

IN APERTURA

François-André Vincent. *Guglielmo Tell rovescia la barca con la quale il governatore Gesler stava attraversando il Lago dei Quattro Cantoni*. Olio su tela, dopo il 1791 (Tolosa, Musée des Augustins).

Friedrich Schiller e il melodramma

Nel 1788, in una recensione dell'*Egmont* di Goethe, Schiller, parlando del finale col sogno di Clärchen nei panni della Libertà, lo definiva «un salto mortale nel mondo dell'opera». Quasi un secolo dopo, nel 1871, Wagner affermerà nel suo *Über die Bestimmung der Oper* che proprio quel dramma, insieme a quelli di Schiller, era la dimostrazione che il teatro tedesco con Goethe e soprattutto con Schiller aveva varcato la soglia che prima separava *Schauspiel* e *Musikdrama*.

Anche se le riserve di Schiller sembravano piuttosto una critica di stampo classicistico alla fatale commistione tra i generi, è indubbio che la sua drammaturgia sia poi stata nel corso dell'Ottocento un fattore determinante di questa evoluzione. Dopo la cesura rappresentata dagli approfonditi studi storici e filosofici che lo portarono da un lato alla cattedra di Storia all'Università di Jena e dall'altro alla pubblicazione di riviste e importanti saggi estetici negli anni dell'amicizia e della collaborazione con Goethe, Schiller ritorna all'amore giovanile per le scene, prima con la Trilogia del *Wallenstein* (1798) e poi con la *Maria Stuart* (1800). Il progetto, preannunciato nel prologo del *Wallenstein*, è spostare l'attenzione «dall'angusto ambito della vita borghese» ad «una scena più elevata», dal piccolo universo familiare al grande mondo della storia. Se il *Don Carlos* (1787) era pur sempre un «affresco familiare» in cui la sfera affettiva e privata degli individui entrava in un fatale conflitto con la corte, dominata dalla politica e dall'intrigo, nel *Wallenstein*

il destino del protagonista diventa il dramma storico di un'intera epoca. Mentre in gioventù Schiller aveva fatto propria la contrapposizione lessinghiana tra dimensione pubblica e privata (il *Trauerspiel* borghese), ora rifiuta tale privatizzazione della tragedia, cercando di recuperare, sul piano estetico, l'antica unità, presente nel mondo greco, tra individuo e società. Il prologo a *Die Braut von Messina* (1803) deplora il trionfo della prosa borghese, la perdita della dimensione comunitaria e «religiosa» del dramma:

Il palazzo dei re ora è chiuso, i tribunali si sono ritirati dalle porte delle città all'interno delle case, la parola scritta ha scacciato la parola viva, il popolo stesso, come massa vivente, è diventato stato, vale a dire un concetto astratto, gli dei hanno fatto ritorno nell'interiorità dell'uomo.

Tale conflitto tra pubblico e privato corrisponde all'alternativa tra tragedia di intreccio (Aristotele) e psicologico-intimistica (di carattere). Schiller dapprima oscilla tra questi due modelli perché affascinato dal problema della libertà individuale posta di fronte ai

condizionamenti oggettivi naturali o storici. Era il tema centrale sollevato dall'Illuminismo tedesco e da Kant, la definizione kantiana di Illuminismo come combattuta e sofferta «uscita dell'uomo da uno stato di colpevole minorità». Ma egli si rende conto che la libertà è realizzabile soltanto nella sfera privata, fuori dalla politica. «La politica è il destino», dirà Napoleone a Goethe durante il celebre incontro di Erfurt del 1808. Ciò che era il fato per gli antichi, per i moderni è il gioco del potere e quindi conseguenza di un modo di agire.

Ogni uomo ha un suo modo di essere e di agire... questo è il suo destino. In questo senso destino non è altro che la concatenazione naturale delle nostre azioni, il nostro modo di pensare, volere, agire. È, per così dire, la nostra immagine, l'ombra che accompagna la nostra esistenza spirituale e morale

scrive Herder in un suo saggio del 1795. Perciò la tragedia moderna è essenzialmente tragedia di carattere, la chiave di volta del tragico non è nel fato, come elemento preesistente agli individui, ma nella psicologia del soggetto. Il poeta svevo elabora dunque una sorta di grande progetto pedagogico, nella convinzione che dalla storia dell'umanità si possa ricavare, proprio per la tragicità che la caratterizza, un insegnamento di validità universale. È un disegno che egli sviluppa dapprima sul piano teorico – a partire dalla celebre prolusione pronunciata a Jena il 26 maggio 1789 *Quale è il significato e lo scopo dello studio della storia universale?*, l'esordio come professore presso quella università – e successivamente come drammaturgo che fa della storia il proprio tema privilegiato nella convinzione che essa non sia tanto “un magazzino per la sua fantasia”, quanto il terreno su cui si manifestano nel mondo moderno i conflitti e le tensioni dell'umanità. Dopo lo shock della Rivoluzione francese infatti nulla sarebbe stato più come prima. Rüdiger Safranski osserva come i drammi schilleriani costituiscano una sorta di arco ampio e ambizioso, teso a illustrare la storia dei vari paesi europei, da quella italiana (*Fiesko*) a quella spagnola e fiamminga (*Don Carlos*), da quella inglese (*Maria Stuart*) e francese (*Jungfrau von Orleans*) a quella mitteleuropea (*Wallenstein*), svizzera (*Tell*) sino a quella russa (*Demetrius*). Tale confronto coi fatti storici modifica la struttura drammatica, la rende



per certi versi più tragica e inflessibile, dal momento che la storia è già scritta, e il già avvenuto precede la rappresentazione. La logica immanente al divenire storico è inesorabile, e il singolo, anche se si illude di dominarla, non può che esserne sopraffatto. I personaggi schilleriani rivendicano il valore della libertà individuale, soccombono tragicamente, mostrando la loro grandezza morale nel momento della sconfitta e della caduta. Nella *Maria Stuart* o nella *Jungfrau von Orleans* si delinea sempre lo stesso itinerario di sacrificio, espiazione e morte. Se il dramma intende essere lo specchio della realtà – e la realtà è spaventosa perché, come afferma Wallenstein, «inganno e ipocrisia sono ovunque, e assassinio e veleno e spregiuro e tradimento» – l'eroe deve morire, non esiste happy end, non esiste speranza, l'ingrannaggio storico stritola gli individui inesorabilmente. Neppure l'arte riesce a riscattare la tragicità dell'esistenza. «Seria è la vita, serena è l'arte» recita il prologo del *Wallenstein*, ma le rovine della storia, la totalità infranta, non possono essere ricomposte in alcun modo dalla serena bellezza dell'arte perché «anche la Bellezza deve morire» (*Nänie*).

La storia della ricezione di Schiller è lunga e fruttuosa. In Italia in particolare inizia assai presto a Trieste, dove rispettivamente nel 1784

A SINISTRA

Michele Gordigiani. *Ritratto di Andrea Maffei*.

Olio su tela, seconda metà XIX sec.

(Riva del Garda, Museo Alto Garda).

A DESTRA

Francesco Hayez. *Ritratto della contessa Clarina Maffei*.

Olio su tela, 1845 ca.

(Riva del Garda, Museo Alto Garda).



e poi nel 1787 vengono rappresentati in tedesco da compagnie d'oltralpe *Die Räuber* e *Kabale und Liebe*, i drammi giovanili. L'apice della notorietà verrà toccato però negli anni venti dell'Ottocento, durante l'epoca romantica e dei dibattiti intorno al *Conciliatore*, quando – auspice l'opera divulgativa a livello europeo di August Wilhelm Schlegel col suo *Corso di letteratura drammatica* del 1811 (pubblicato nel 1814 in francese e nel 1817 in italiano) e Madame de Staël con *De l'Allemagne* del 1813 (versione italiana del 1814) – Schiller divenne un autore alla moda, molto conosciuto e rappresentato, cavallo di battaglia di varie compagnie e di grandi interpreti del teatro ottocentesco come Gustavo Modena e Adelaide Ristori. Ma è soprattutto sul terreno musicale che Schiller ottiene i suoi più grandi successi. Oltre al *Guillaume Tell* rossiniano (1829) e alla *Maria Stuarda* di Donizetti (1835), per citare due tra i casi più conosciuti, è tutto un pullulare di titoli e nomi di compositori, noti oggi soltanto ai melomani più accaniti. Le più importanti traduzioni dei suoi drammi furono quella di Pompeo Ferrario uscita nel 1819 (che però non comprendeva tutte le sue opere), quella di Carlo Rusconi del 1843 (più fedele, ma in prosa) e infine la celebre versione di Andrea Maffei (1842). La contessa Maffei era l'anima-trice del più importante salotto milanese, frequentato da Verdi nei suoi giovani anni. Andrea Maffei, traduttore pure di Shakespeare, è stato sicuramente il tramite dell'avvicinamento del giovane compositore alla grande drammaturgia europea che poi avrebbe fruttato una copiosa produzione: *Giovanna d'Arco* (1845),

I Masnadieri (1847), *Luisa Miller* (1849) e *Don Carlos* (1867), il capolavoro della maturità. La presenza di Schiller è superata in Verdi soltanto da Shakespeare e ciò va attribuito oltre che alle tensioni morali e agli ideali libertari del teatro schilleriano anche ad alcune caratteristiche drammaturgiche che avvicinavano naturalmente il suo teatro al melodramma.

Se i primi drammi di Schiller si soffermavano sul tragico scontro tra individuo e convenzioni sociali, quelli della maturità incentrati sul confronto con la storia spingono inevitabilmente dalla naturalezza alla solennità, da una dimensione apatica al recupero degli affetti. I drammi schilleriani infatti sono incentrati sul primato della teatralità nel loro sapiente dosaggio e nella simmetrica alternanza di scene d'insieme e solistiche, molto simili in ciò al modello del melodramma, nel grande ruolo assegnato ai momenti di massa, corali, ai rituali quali giuramenti, proclami – al punto che Schiller cercherà persino di ripristinare l'uso del coro come nella tragedia classica per restituire *Würde* (dignità) al suo teatro e recuperare, oltre l'artificio, quella naturalezza perduta, quella poesia insidiata dalla prosa della vita borghese contemporanea, quella parola “viva” intrisa di emozione che sola può impressionare gli spettatori e impedire che escano dal teatro

«mit kaltem Herzen», col cuore freddo. Nella *Maria Stuart*, ad esempio, la configurazione dialettica e politica del conflitto tra le due regine è sottolineata dalla struttura agonale, processuale del dramma. Nell'opera di Donizetti l'accento si sposta inevitabilmente sull'interiorità della protagonista, sul momento lirico e patetico del suo "sacrificio" sul patibolo, col quale estingue le colpe commesse ed acquista una superiorità morale. La complessità "politica" del dramma passa in secondo piano.

Dürrenmatt, nel suo saggio *Theaterprobleme* del 1955 sottolineava a proposito di *Maria Stuart* come la *Staatsaktion* si fondi su «un mondo politico ancora chiaramente dominabile con lo sguardo», mentre il potere moderno ha perso la visibilità, è diventato anonimo-burocratico, inafferrabile come quello dei romanzi kafkiani (Elisabetta significativamente cerca di addossare all'apparato la responsabilità ultima dell'uccisione di Maria). Schiller è pienamente consapevole di tale trasformazione epocale. I suoi personaggi si muovono sul crinale tra due mondi: quello che presuppone l'assolutismo, cioè l'identità tra destino dinastico individuale e politica dello stato – un mondo nel quale il re, come dice Benjamin, tiene saldamente in mano l'accadere storico come lo scettro – e quello dello stato moderno, burocratizzato, anonimo e sovraindividuale, in cui il singolo non ha più il potere di modificare la storia. Non esistono più personalità risolutive, "eroi", l'eroismo anzi diviene anacronistico. Questa dicotomia, presente anche nel *Don Carlos*, nel caso della *Stuarda* si riflette nelle due protagoniste. Ad una maggiore linearità di Maria nel suo itinerario di peccato, sacrificio, espiazione corrisponde la tortuosità di Elisabetta, vittima essa stessa di un ruolo e di un ingranaggio politico che non può essere spezzato; la "passionalità" dell'una, sorretta da una determinazione caratteriale che è nello stesso tempo forza e debolezza – forza perché si oppone all'arbitrio del potere e debolezza perché si fa attirare nei suoi lacci – si contrappone alla "freddezza" dell'altra, sintomo anch'esso contraddittorio, da un lato di superiorità "politica", dall'altro di fragilità sul piano umano e in fondo, come spesso si è sottolineato, espressione di fatale solitudine. Perciò Schiller metteva in luce le maggiori difficoltà interpretative del personaggio di

Elisabetta. Nell'opera di Donizetti tale differenza si affievolisce, Maria acquista il ruolo di prima donna, il confronto si sposta sul terreno degli affetti, della rivalità femminile tra le due regine. Eliminando in parte la critica della ragion di stato e della doppiezza del potere – la scena in cui Elisabetta ordina in forma ambigua l'esecuzione della rivale sì da poterne riversare la colpa sull'inesperto funzionario che la fa eseguire – ma anche la figura di Mortimer, il giovane esaltato convertito al cattolicesimo che organizza una congiura per liberare Maria, pretendendone in cambio i favori, il librettista Bardari opera non solo in sintonia con le esigenze di sintesi e semplificazione proprie del genere melodrammatico, ma sposta l'accento del testo in una direzione che potremmo senz'altro definire "romantica". È significativo che in un commento alla *Stuarda* risalente al 1820, Manzoni si senta in dovere di "difendere" il dramma schilleriano da un'accusa di staticità – perché il conflitto sarebbe delineato sin dall'inizio e non vi sarebbe quindi aristotelicamente alcuna dialettica drammatica – rivendicando il carattere altamente poetico, capace di commozione ed edificazione morale, del "martirio" di Maria. La lettura manzoniana appare forzata: in Schiller è ben evidente che la superiorità di Maria si manifesta nel momento in cui, riscattando il suo passato non irreprensibile, rifiuta l'aiuto di Mortimer accettando il supplizio, il che porta ad un finale "tragico" nel senso classico della parola. L'interpretazione manzoniana corrisponde invece pienamente alla temperie del libretto di Bardari e dell'opera di Donizetti, i quali per altro verso conservano, privilegiando i pezzi di insieme e le grandi scene corali, il carattere dialogico e pubblico-sacrale del dramma.

Anche nelle opere verdiane tratte dal primo Schiller (*Masnadieri* e *Luisa Miller*) assistiamo ad una riduzione e semplificazione dell'azione: è la musica che ha il compito di salvaguardare il senso complessivo del dramma. Le travagliate vicende legate spesso agli ostacoli politici posti dalle varie censure dei teatri italiani spingono i librettisti a vistose modifiche e trasposizioni, ma l'impeto libertario del teatro schilleriano, la forza delle sue passioni, sono presenti comunque grazie all'istinto drammaturgico del giovane Verdi, capace di cogliere nel



Louis Albert Bacler d'Albe. *Il richiamo delle mandrie nella valle della Gruyère*. Incisione, XVIII secolo.

testo spunti e risonanze rispondenti alla sua sensibilità. *Luisa Miller* in particolare anticipa moltissimi elementi della maturità di Verdi che poi nel grande affresco del *Don Carlos* troveranno piena realizzazione: il personaggio di Miller ricorda molte figure paterne della maturità (Rigoletto, Germond), il perfido Wurm è quasi una prefigurazione di Jago. Nel *Don Carlos* primeggiano soprattutto le coppie Don Carlos/Posa e Filippo II/Grande Inquisitore, incarnazione della nemesi storica. Particolare risulta infine il caso del *Guillaume Tell* rossiniano il cui “testo” recepisce del dramma di Schiller gli aspetti compatibili col genere del *grand opéra*. Tra i più genuini il sublime senso della natura, non semplice cornice, ma sostanza, visto che la lotta per la libertà e l'indipendenza dei cantoni svizzeri è inscritta nella difesa della semplicità patriarcale della loro utopia comunitaria, rivendicata contro un potere tirannico e contro natura.

Nell'opera rossiniana come nel dramma, il lago in tempesta – affrontato per ben due volte dal protagonista – non è semplice sfondo della vicenda, ma un elemento sostanziale. E così la cornice agreste con i suoi tratti idillici (da “presepe” avrebbe sentenziato Croce), i canti

pastorali (*ranz des vaches*) non sono colore locale; la natura solenne incornicia il celebre giuramento del Rütli, una scena che spesso veniva proposta autonomamente come celebrazione poetico-patriottica. Il *Ludwig* di Visconti mostra il sovrano bavarese percorrere il Lago dei Quattro Cantoni col suo battello a pale facendosi recitare sino allo sfinimento quella scena dal suo beniamino, l'attore del Burgtheater Joseph Kainz. Forza della poesia e senso del teatro che i testi schilleriani hanno riversato a piene mani nel repertorio dell'Ottocento. La grandezza della musica verdiana e rossiniana farà il resto, consegnando definitivamente Schiller al teatro universale.

Riccardo Morello (1957) è professore ordinario di Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa in particolare di Letteratura austriaca moderna e contemporanea, di Letterature e culture dell'area mitteleuropea, di teatro e dei rapporti tra musica e letteratura. Ha pubblicato studi sul Settecento (Goethe, Möser, Schiller), sulla letteratura del periodo Biedermeier (Stifter, Gotthelf e Grillparzer) e del Novecento (Celan, Kraus, Bernhard, Thomas Mann, Améry, Bachmann, Soyfer). Inoltre, collabora a progetti di ricerca di ambito comparatistico, storico-musicale e intorno all'ebraismo.

Sguardi su *Guillaume Tell*

A CURA DI Raffaele Mellace



Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.arestivioricordi.com

Figurino di Guglielmo Tell disegnato da Alfredo Edel per l'allestimento scaligero del 1899 (Milano, Archivio Storico Ricordi).