

TEATRO ALLA SCALA



Giovanna d'Arco
Giuseppe Verdi

Stagione d'Opera 2015 / 2016

TEATRO ALLA SCALA

← **Giovanna d'Arco**
Giuseppe Verdi

Stagione d'Opera 2015 / 2016

Giovanna d'Arco

Dramma lirico in quattro atti

Libretto di
Temistocle Solera

Musica di
Giuseppe Verdi

Nuova produzione Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Lunedì 7 dicembre 2015, ore 18

REPLICHE

dicembre

Giovedì	10	Ore 20 – Turno E
Domenica	13	Ore 15 – Turno C
Martedì	15	Ore 20 – Turno A
Venerdì	18	Ore 20 – Turno B
Lunedì	21	Ore 20 – Turno D
Mercoledì	23	Ore 20 – Fuori abbonamento

REPLICHE

gennaio 2016

Sabato	2	Ore 20 – Fuori abbonamento
--------	---	----------------------------

Anteprima dedicata ai Giovani
LaScalaUNDER30
Venerdì 4 dicembre 2015, ore 18

SOMMARIO

5	<i>Giovanna d'Arco</i> . Il libretto	
18	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Emilio Sala</i>
31	Giuseppe Verdi	<i>Marco Mattarozzi</i>
36	L'opera in breve	<i>Emilio Sala</i>
38	La musica	<i>Antonio Rostagno</i>
41	"La migliore delle mie opere"	<i>Davide Daolmi</i>
60	<i>Giovanna</i> e l'immaginario verdiano Intervista a Riccardo Chailly	
67	"S'apre il ciel..." Dalla <i>Jungfrau von Orléans</i> di Schiller alla <i>Giovanna d'Arco</i> di Verdi	<i>Riccardo Morello</i>
85	<i>Giovanna d'Arco</i> , ovvero il conflitto guerra-santità	<i>Vito Mancuso</i>
101	Shakespeare e la "gloriosa profetessa" di Francia	<i>Carlo Pagetti</i>
105	Rossini, Grande Scena – <i>Giovanna d'Arco</i> (1832)	<i>Carlo Lanfossi</i>
109	<i>Giovanna d'Arco</i> alla Scala dal 1845 al 1865	<i>Luca Chierici</i>
123	Immaginario eroico ed estasi isterica Intervista a Moshe Leiser e Patrice Caurier	
151	Riccardo Chailly	
153	Moshe Leiser e Patrice Caurier	
154	Christian Fenouillat	
155	Agostino Cavalca	
156	Christophe Forey	
157	Étienne Guiol	
158	Leah Hausman	
160	<i>Giovanna d'Arco</i> . I personaggi e gli interpreti	
163	Lecture	<i>Vincenzina C. Ottomano</i>
166	Ascolti	<i>Luigi Bellingardi</i>
168	Coro del Teatro alla Scala / Mimi	
169	Orchestra del Teatro alla Scala	
170	Teatro alla Scala	

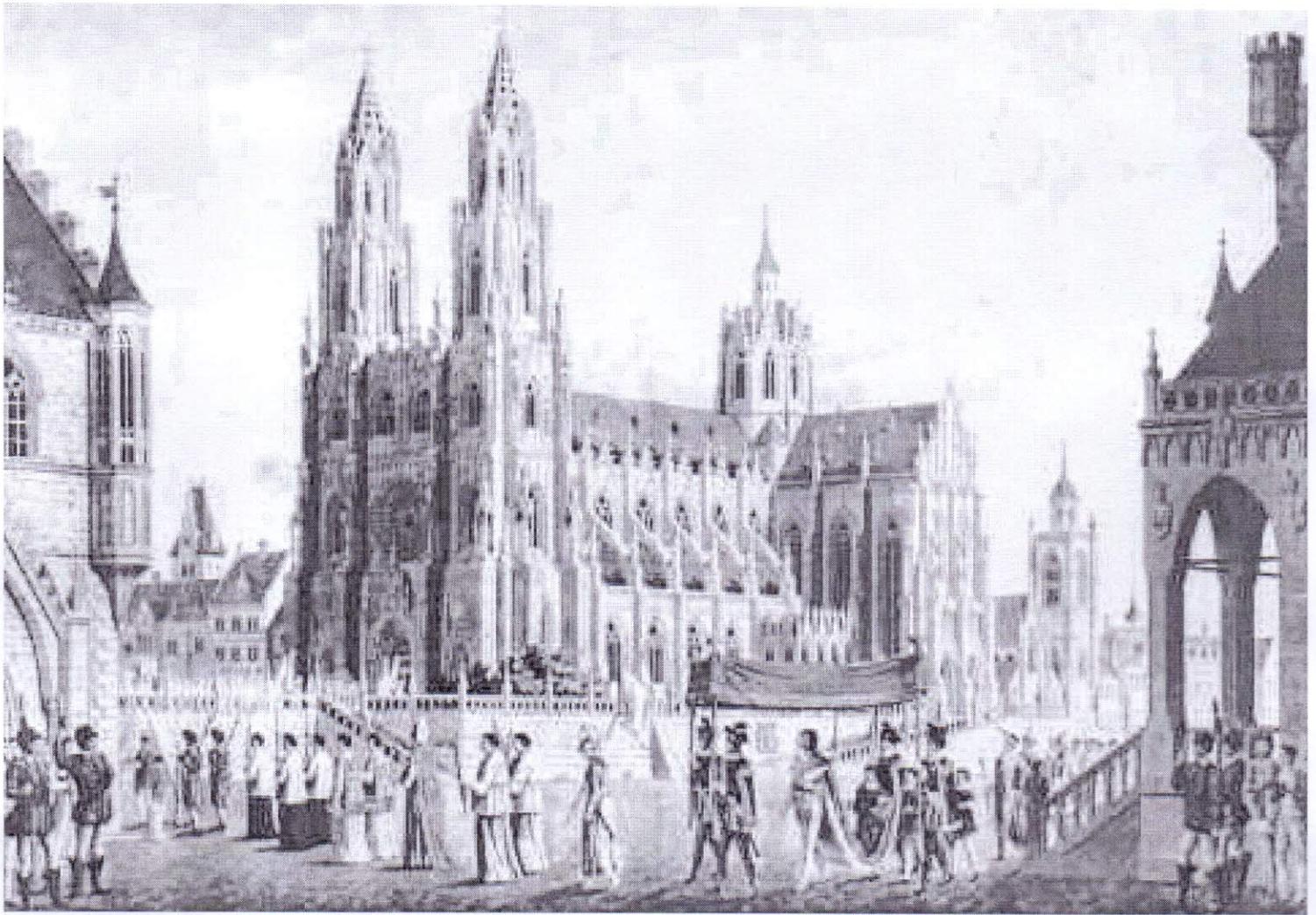
“S’apre il ciel...” Dalla *Jungfrau von Orléans* di Schiller alla *Giovanna d’Arco* di Verdi

Riccardo Morello*

Gerhard von Kügelgen.
Ritratto di Friedrich Schiller (Francoforte sul Meno, Goethe-Museum).

Quando nel maggio 1804 Friedrich Schiller si recò a Berlino con la moglie per assistere alla rappresentazione dei suoi drammi più importanti ad opera del famoso drammaturgo Iffland, la messa in scena della *Jungfrau von Orléans* non lo aveva certo soddisfatto. Kotzebue, altro celebre drammaturgo del tempo, scrive con malevolenza che la gente andava a teatro “soltanto per ammirare il grandioso corteo dell’incoronazione”. Il fasto delle rappresentazioni di Iffland – coi cavalli in scena, i ricchi costumi, le armature –, che prefigurava un po’ il kitsch dello storicismo ottocentesco, il pompierismo del *grand-opéra*, finiva ai suoi occhi per sminuire la sostanza del dramma, il suo nucleo ideale, e soprattutto distoglieva il pubblico dall’apprezzamento della bellezza formale di un testo, da lui e da Goethe considerato come “la sua opera migliore” (Lettera a Körner).

Schiller aveva iniziato a lavorare al suo dramma “francese” subito dopo la conclusione della *Maria Stuart* nel 1801. 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 saggi estetici importanti negli anni dell’amicizia con Goethe, egli ritorna all’amore giovanile per le scene, prima con la Trilogia di *Wallenstein* (1798) e poi con la *Maria Stuart* (1800). Il progetto, preannunciato nel Prologo del *Wallenstein*, è quello di spostare l’attenzione “dall’angusto ambito della vita borghese” a “una scena più elevata”, dal piccolo mondo familiare al grande mondo della storia. Se il *Don Carlos* (1787) è pur sempre un “affresco familiare” in cui la sfera affettiva e privata degli individui entra in un fatale conflitto con il mondo della corte, dominato 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 dimensione privata (il *Trauerspiel* borghese), ora rifiuta tale privatizzazione della tragedia, cercando di recuperare, sul piano estetico, l’antica unità, presente nella polis greca, 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:



Friedrich Beuther.
*La processione
 per l'incoronazione
 di Carlo VII in Die Jungfrau
 von Orléans di Schiller,*
 incisione, c. 1815-18
 (Weimar, Schillerhaus).

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 dèi hanno fatto ritorno nell'interiorità dell'uomo.

Tale conflitto tra pubblico e privato corrisponde all'alternativa tra tragedia di intreccio (Aristotele) e dramma psicologico-intimistico (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, il 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

Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Giovanna d'Arco all'incoronazione di Carlo VII*, 1854 (Parigi, Louvre).



carattere; la chiave di volta del tragico non è nel fato, come elemento preesistente agli individui, ma nella psicologia del soggetto.

In questi anni 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?*, suo esordio come professore di storia 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



L'incontro tra Berta e Ulrich nella foresta in *Wilhelm Tell* di Schiller. Da: *Schillers Werke illustriert von Ersten Deutschen Künstlern*, Hellberger Verlag, Stuttgart und Leipzig 1877 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Nel *Guglielmo Tell* di Rossini saranno Arnoldo e Matilde nella "Selva opaca".

granaggio storico stritola gli individui inesorabilmente. Neppure l'arte riesce a riscattare la tragicità dell'esistenza. "Seria è la vita, serena è l'arte", leggiamo nel 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*).

Ciò detto, va sottolineato che *Die Jungfrau von Orléans* è un capitolo molto particolare di questo itinerario ideale. "Tragedia romantica" la definisce l'autore, incentrata su una figura femminile assai controversa, protagonista di un episodio storico bizzarro, motivo di scandalo, pietra di inciampo. L'illuminismo non poteva né amare né accettare la figura di Giovanna, che aveva offeso tutti i tabù del suo tempo: come contadina, come donna armata, un po' amazzone e un po' furia, come vergine che rinuncia all'amore e al matrimonio, come mistica dedita a visioni soprannaturali. Voltaire la satireggia ferocemente nel suo poema comico parodistico *La pucelle d'Orléans* (1755). Perché Schiller decide di darle, magari forzando la realtà storica, la dignità di eroina tragica? Intanto il dramma intende essere una denuncia della super-

europci, da quella italiana (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*) a quella spagnola e fiamminga (*Don Karlos*), da quella inglese (*Maria Stuart*) e francese (*Die Jungfrau von Orléans*) a quella mitteleuropea (*Wallenstein*), svizzera (*Wilhelm Tell*) sino a quella russa (*Demetrius*). Tale confronto con i fatti storici modifica la struttura drammatica e 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 e soccombono tragicamente, mostrando la loro grandezza morale nel momento della sconfitta e della caduta. Nella *Maria Stuart* o nella *Jungfrau von Orléans* 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 spergiuo e tradimento" – l'eroe deve morire, non esiste lieto fine, non esiste speranza, l'in-



L'ultima preghiera di Maria in *Maria Stuart* di Schiller, fonte ispiratrice dell'opera di Donizetti *Maria Stuarda*. Da: *Schillers Werke illustriert von Ersten Deutschen Künstlern*, Hellberger Verlag, Stuttgart und Leipzig 1877 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

felicità amorosa, anziché rimanere nel suo ruolo di profetessa. "Quest'opera è scaturita dal cuore e dovrebbe anche parlare al cuore", scrive Schiller all'editore Göschenen, usando un'espressione che comparirà venticinque anni dopo sullo spartito della *Missa Solemnis* di Beethoven, dove l'appello al cuore non va inteso in senso sentimentale, ma come premessa di umanità, una sintesi di spirito, cuore e volontà che assicura alla terribile realtà della storia un afflato ideale, una speranza di cambiamento. Ed è questa luce che promana dalla drammaturgia schilleriana a illuminare tutto l'Ottocento e a creare le premesse della sua enorme fortuna sulle scene.

La storia della ricezione di Schiller in Italia è lunga e fruttuosa. Inizia assai presto a Trieste, dove rispettivamente nel 1784 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 negli anni venti dell'Ottocento, durante l'epoca romantica e dei dibattiti intorno al "Conciliatore", quando Schiller divenne – auspice l'opera divulgativa svolta a livello europeo da August Wilhelm Schlegel col suo *Corso di letteratura drammatica* del 1811 (pubblicato nel 1814 in francese e nel 1817 in italiano) e da Madame de Staël con *De l'Allemagne* del 1813 (versione italiana del 1814) – 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 *Guglielmo Tell* rossiniano e alla *Maria Stuarda* di Donizetti, per citare i due casi più conosciuti, è tutto un pullulare di titoli e nomi di compositori, noti oggi soltanto ai melomani più accaniti. Le traduzioni più importanti dei suoi drammi furono quella di Pompeo Ferrario

stizione, esemplarmente rappresentata e analizzata in un'epoca travagliata e di passaggio, un autunno del Medioevo, come è stata definita: superstizione delle masse, ma anche del padre di Giovanna che crede la figlia preda di un patto demonico. La fede eroica dell'eroina era uno scandalo perché aveva guadagnato in realtà il consenso popolare e metteva in discussione la struttura del potere politico e religioso. Giovanna incarna in fondo un modernissimo conflitto tra pensiero razionale e ragioni del cuore, assomiglia addirittura per certi aspetti a una figura estrema come quella di Penthesilea. La sua tragedia sta nel tentativo di passare dalla sfera ideale della visione a quella della vita quotidiana, desiderando l'appagamento terreno, la

Luisa e Rodolfo in *Kabale und Liebe* di Schiller, fonte della *Luisa Miller* di Giuseppe Verdi. Da: *Schillers Werke illustriert von Ersten Deutschen Künstlern*, Hellberger Verlag, Stuttgart und Leipzig 1877 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



uscita nel 1819 (non comprendeva però 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 – che successivamente divorziò dal primo marito per sposare un altro letterato protagonista della vita culturale milanese, Giulio Carcano – era l'animatrice del più importante salotto milanese, frequentato da Verdi nei suoi giovani anni. 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 tendevano naturalmente verso il melodramma. Se i primi drammi di Schiller si soffermavano sul tragico scon-

IL TEATRO DI FEDERIGO SCHILLER

TRADOTTO

ANDREA MAFFEI



FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIEU.

Don Carlo. Incisione di Ferdinand Keller, in *Don Carlo Infante di Spagna*, da *Il teatro di Federigo Schiller tradotto da Andrea Maffei*, fasc. VII della edizione pubblicata a dispense a Firenze da Monnier. La tragedia fu tra le fonti ispiratrici del *Don Carlos* di Verdi (raccolta privata).

tro tra individuo e convenzioni sociali, quelli della maturità incentrati sul confronto con la storia spingono inevitabilmente il suo teatro dalla naturalezza alla solennità, da una dimensione apatica al recupero degli affetti. È un ritorno al barocco ed insieme un'apertura verso il melodramma, quasi una prefigurazione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. I drammi schilleriani celebrano il primato della teatralità nel loro sapiente dosaggio e nella simmetrica alternanza di scene d'insieme e solistiche, molto simili in ciò alla struttura 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 da teatro "mit kaltem Herzen", col cuore freddo.



GIOVANNA D'ARCO

LA
VERGINE D'ORLEANS

TRAGEDIA ROMANTICA

DI F. SCHILLER

TRADUZIONE

DEL CAV. A. MAFFEI

MILANO

PER GLI EDITORI BONA' ANTONI BENVENUTI
MDCCLXXX

Giovanna d'Arco. Incisione di G. Maina da Giovanni Savi. Frontespizio di *La Vergine d'Orleans*, tragedia romantica di F. Schiller, traduzione del Cav. A. Maffei, Milano 1830.

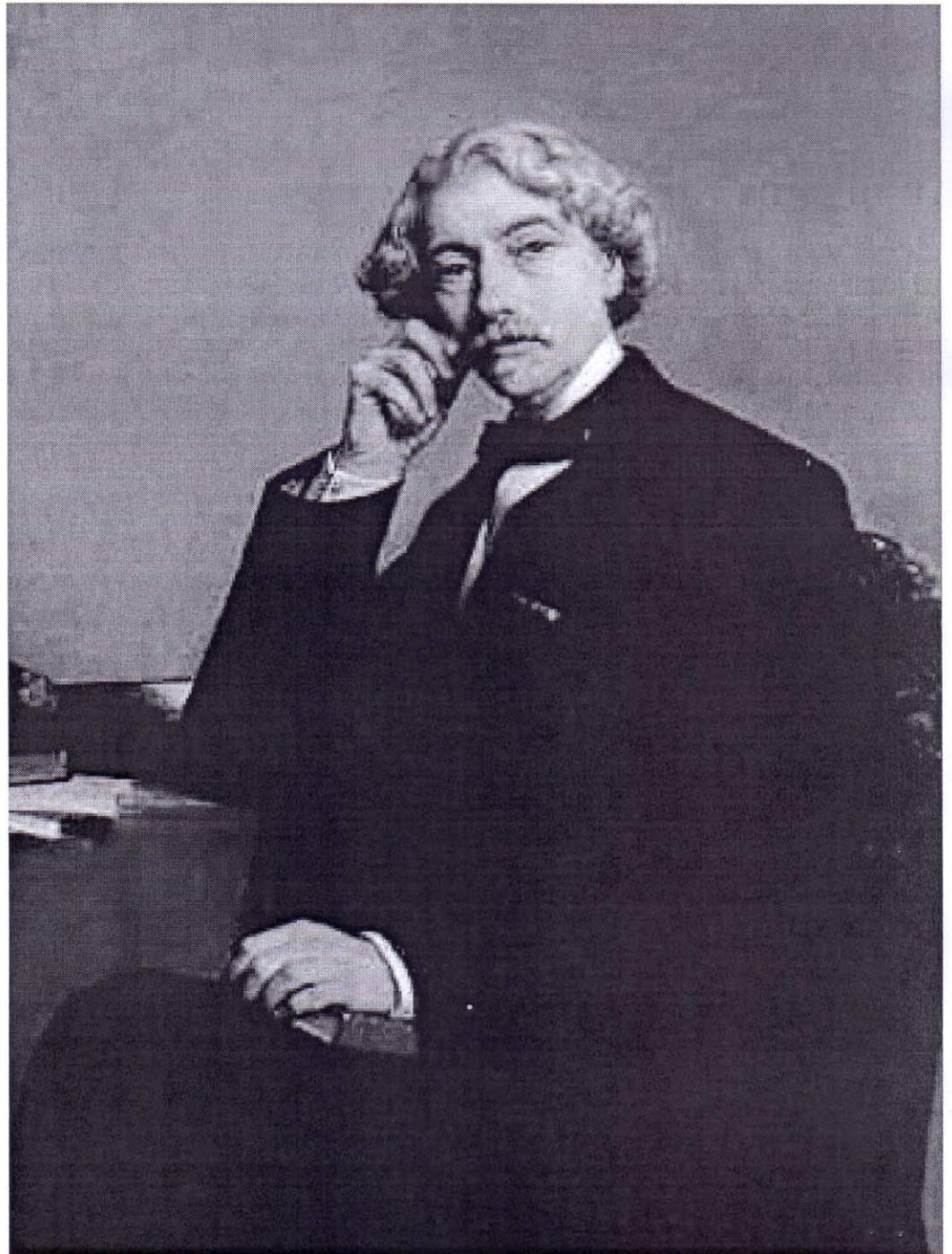
Certo Schiller riafferma la propria indipendenza dalla verità storica a tutto vantaggio della verosimiglianza poetica. Nella *Jungfrau von Orléans* la morte di Giovanna non avviene sul rogo, nella piazza di Rouen, ma in battaglia, nel pieno delle proprie forze. Anche all'inizio egli si prende non poche libertà: ci presenta una Giovanna "ingenua", figlia della natura, immersa in un idillio rurale, e che poi, con la sua decisione di non sposarsi e di votarsi anima e corpo alla suprema causa di liberare il proprio paese dal giogo della dominazione straniera, rinuncia alla felicità infantile, familiare, quasi paradisiaca delle origini affrontando il grande mondo non solo sul campo di battaglia ma anche a corte, il luogo dell'inganno e dell'intrigo, dal quale guarderà indietro con nostalgia "sentimentale" alla natura incontaminata delle origini. Tutto questo appare quasi una illustrazione in chiave drammatica dell'itinerario conoscitivo che sta alla base della modernità, illustrato dall'autore nel suo celebre saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795). Alta espressione poetica di questi sentimenti è il monologo della protagonista che chiude il prologo:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften!
Ihr traulich stillen Täler lebet wohl!

(Addio monti, addio pascoli amati!
Fide, silenziose valli, addio!)

È questo il passo che ispirò a un altro grande lettore italiano di Schiller, Alessandro Manzoni, il celebre "Addio monti sorgenti dall'acque..." dei suoi *Promessi Sposi*. Nel libretto di Solera questo momento viene posticipato al primo Atto, quando Giovanna, ormai a Reims celebrata e vittoriosa, avverte un'acuta nostalgia per la natura libera e incontaminata che ha dovuto abbandonare per sempre: "O fatidica foresta", l'aria intonata dal soprano, evoca naturalmente "Selva opaca" del *Guglielmo Tell* rossiniano e assume quella tinta nostalgica e dolorosa che il genio verdiano sapeva suscitare. Il finale cattolicheggiante – come è stato definito –, in analogia con quello della *Maria Stuart*, non va frainteso, è una sorta di *habitus* storico culturale che non altera minimamente il messaggio morale universale-umano, la trasfigurazione dell'eroina capace di superare i condizionamenti della realtà in uno slancio ideale che la sospinge verso l'alto (come non pensare al finale del *Faust* "L'eterno femminino ci solleva verso l'alto!"). Il mondo di Schiller sem-

Michele Gordigiani.
Ritratto di Andrea Maffei
(Riva del Garda, Pinacoteca
Museo Civico).





Ritratto fotografico
di Temistocle Solera.

bra conoscere solo l'eroina pura, e non è un caso che le elaborazioni successive del mito (Geirge Bernard Shaw, Bertolt Brecht) si concentrino soprattutto sul processo a Giovanna, per celebrare la superiorità della ragione femminile sulla logica maschile del potere. Certo anche in Schiller è presente la "diversità" di Giovanna, il suo essere insieme femminile e maschile e quindi perturbante e destabilizzante rispetto alla società patriarcale dalla quale proviene. Le didascalie la ritraggono sempre "*Mit der Fahne, im Helm und Brustharnisch, sonst aber weiblich bekleidet*" ("con lo stendardo, l'elmo e la corazza, per il resto in abiti femminili"). Essa risponde alla chiamata della Madonna, che però ha i tratti di una dea-madre e si rivela a lei sotto una quercia secolare del villaggio natio, l'albero dei druidi e della cultura celtica, ed è lei a inviarle l'elmo, lo stendardo e la spada, i segni della sua missione guerriera. Giovanna, come Penthesilea, è una sorta di amazzone, e in battaglia sembra una furia, invasata dalla divinità; inoltre ha il dono della divinazione, è una profetessa. Ingenua pastorella ma anche unta dal Signore, è un'apparizione inquietante, suscita un brivido di estraneità. Il ruolo profetico la rende "poetica e commovente al massimo grado"; l'aura fiabesca, la dimensione del sogno che la avvolge, è il segno distintivo di questa superiorità. Ma mentre Pethesilea per Kleist rappresenta "tutta la bellezza e nel contempo tutta la sozzura del suo animo", per Schiller Giovanna incarna un ideale puro "forse sin troppo alto", come scrive in una lettera a Wieland del 19 ottobre 1801 – e confrontandola con la "sporcizia" – della Pucelle di Voltaire soggiunge: "Se egli ha trascinato la sua Pucelle troppo in basso gettandola nel fango, io forse ho sollevato la mia troppo in alto". Solera, stendendo il libretto per Verdi, stigmatizza questa dialettica basso-sublime nello scontro tra potenze celesti (spiriti eletti) e potenze demoniche (spiriti malvagi) che si contendono l'anima di Giovanna, tentata nella carne dalla felicità amorosa. Questa natura contraddittoria, a tratti addirittura ossimorica, della protagonista, presente anche in Schiller, emerge prepotentemente nella *Giovanna d'Arco* verdiana, probabilmente per le oscillazioni della ricerca espressiva e formale del giovane Verdi, così ben analizzate da Massimo Mila. Persino la celebre sinfonia iniziale rispecchia questo febbrile alternarsi di sentimenti e atmosfere contrastanti: quella terribile introduzione di cui parla Muzio nelle sue lettere, "ispirazione nata in mezzo ai dirupi" – forse il frutto di un tempestoso viaggio in Appennino –, una musica cupa, scura e incalzante e agitata, cui succede l'Andante pastorale (un trio con flauto, clarinetto e oboe che evoca la natura incontaminata e rimanda al *Guglielmo Tell* rossiniano), poi di nuovo la travolgente musica iniziale che sfocia nel finale "bandistico", la marcia che accompagna i momenti eroici e bellicosi, declinati magari in chiave patriottica, come gli antecedenti del *Nabucco* e dei *Lombardi* potevano far presagire. Ma è soprattutto nel finale del prologo che questa costellazione si realizza. Dopo la scena "romantica" della cappella, che fa pensare quasi al *Freischütz*, con gli

In questa pagina e nella successiva, illustrazioni per *La vergine d'Orleans* in *Teatro e liriche di Federigo Schiller. Traduzione italiana di Andrea Maffei*, Firenze, Le Monnier (raccolta privata).

Giovanna mette in fuga gli Inglesi.

Nella tragedia di Schiller, Raoul descrive a Carlo VII la sua comparsa sul campo di battaglia: "Dal folto della boscaglia all'improvviso uscì una vergine col capo cinto da un elmo come una dea della guerra, bella a vedersi e terribile a un tempo".

effetti temporaleschi (trilli e arpeggi discendenti sull'accordo di settima diminuita) che poi Verdi userà nel *Macbeth* e nel *Rigoletto*, ecco il doppio coro degli spiriti eletti e di quelli demoniaci, quello strepitoso, popolareggiante e volutamente triviale valzerino in 3/8 (di cui si impossessarono subito gli organetti di Barberia, strumenti di divulgazione popolare della musica verdiana): un momento quasi straniante, in cui triviale e sublime si affiancano appunto ossimoricamente, senza alcuna mediazione dialettica, senza sfumature. E poi, ancora più sorprendente, in mezzo a due cabalette briosamente convenzionali, un trio di voci sole a cappella, l'orchestra che tace (e già questo, dopo l'andamento pimpante della cabaletta, ha un effetto di attonito stupore e di attesa) e poi le voci dei tre personaggi si levano una dopo l'altra, animate da diverse passioni – Giovanna dall'entusiasmo guerriero, il re dallo stupore e Giacomo dallo sdegno e dalla collera – e s'intrecciano in un canto sublime e purissimo.

Come sempre il genio di Verdi, il suo istinto drammatico, ha la meglio sulle





Giovanna si presenta a Carlo VII come veggente e profetessa inviata da Dio. Per saggiare i suoi poteri viene fatto sedere sul trono Dunois, che Giovanna smaschera subito: "Alzati da quel posto che non ti spetta".

Thibaut, il padre di Giovanna "che crede la figlia preda di un patto demonico", la accusa alla presenza di Carlo VII incoronato re.



convenzioni del mediocre libretto di Temistocle Solera. Figura di letterato e intellettuale certo non banale, dal curriculum vitae sorprendente, col quale Verdi collaborò ripetutamente negli "anni di galera", Temistocle Solera (Ferrara 1815 - Milano 1878) era figlio di un avvocato mazziniano condannato a morte dagli austriaci per le sue attività cospirative, pena commutata poi in venti anni di carcere scontati nella famigerata fortezza dello *Spielberg* a Brünn (Brno) – quella che ospitò Marroncelli e Silvio Pellico, per intenderci. Il figlio studiò però a Vienna al Theresianum (la scuola fondata nel Settecento da Maria Teresa), esordì giovanissimo come letterato, poeta e romanziere e come librettista e compositore di quattro opere di scarsa fortuna. Acquistò notorietà come librettista verdiano; suoi sono i libretti di *Oberto conte di San Bonifacio* (1839), *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Giovanna d'Arco* (1845) e *Attila* (1846). Si trasferì poi in Spagna e morì a Milano nel 1878. Come avverrà nelle successive opere schilleriane (*Il masnadieri*, *Luisa Miller*) emerge con evidenza come, a dispetto delle convenzioni e semplificazioni imposte dal melodramma tradizionale, la ricerca e l'innovazione verdiana riescano ad avere la meglio e, spesso per altre vie, Verdi ritrovi il pathos schilleriano e l'autentico senso del dramma. A differenza della *Luisa Miller*, non conosciamo nel caso della *Giovanna d'Arco* tutto il travaglio dell'elaborazione compositiva, il suo intervento sul testo, le sue discussioni col librettista, sempre interessanti e illuminanti non solo sul metodo compositivo ma anche sulla *Weltan-*

Un suonatore d'organetto.
Vignetta dei Fratelli
Pauquet nel periodico
"L'Illustration" (raccolta
privata). "Gli organetti di
barberia, strumenti di
divulgazione popolare della
musica verdiana si
impossessarono subito [del]
doppio coro degli spiriti
eletti e di quelli demonici,
quello strepitoso,
popolareggiante e
volutamente triviale
valzerino in 3/8."

e in quelle stesse capanne, dalle quali ora
venne il tuo salvatore, minacciosa coverà
la rovina per il tuoi colpevoli nipoti.)

Nel libretto di Solera Giovanna si innamora addirittura del suo re, per esigere poi nel finale la rinuncia alla felicità terrena in cambio della salvezza del regno. I momenti di battaglia e di guerra, così importanti nella vicenda vengono evocati nella descrizione e nel ricordo: ad esempio, la sorprendente e miracolosa apparizione sul campo di battaglia della vergine armata che suscita negli astanti un moto di sorpresa e di spavento:

Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau mit behelmtem Haupt,
Wie eine Kriegesgöttin schön zugleich
Und schrecklich anzusehen.

(Quando dal folto della boscaglia all'improvviso
uscì una vergine col capo cinto da un elmo,
come una dea della guerra bella
a vedersi e terribile ad un tempo.)

Giovanna strappa il vessillo dalle mani dell'alfiere e guida con coraggio le truppe all'assalto, sino allo sterminio del nemico respinto lungo il fiume:

Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen!

(Fu una carneficina e non una battaglia!)



Ella appare come invasata da una furia sovraumana, da una potenza che le arma il braccio, ed anche dopo la conclusione della battaglia si presenta soprattutto come "*Seherin, und gottgesendete Prophetin*" ("Veggente e profetessa inviata da Dio"). Persino la violenza della sua azione appare quasi trasfigurata:

Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegen schickt.

(Uccidere con la spada ogni essere vivente
che un Dio fatale mi pone di fronte per distruggerlo.)

Questo aspetto bellicoso e "barbarico" della realtà storica non viene tuttavia moralmente giustificato, anzi proprio nelle parole dell'arcivescovo, pur plaudente per la vittoria ottenuta, risuona il dolente ricordo delle vittime, dei "sommersi":

Die Felder decken sich mit neuem Grün –
Doch, die das Opfer eures Zwists gefallen,
Die Toten stehen nicht mehr auf, die Tränen
Die eurem Streit geflossen, sind und bleiben
Geweint! Das kommende Geschlecht wird blühen,
Doch das vergangene war des Elends Raub.

(I campi si ricoprono nuovamente di verde –
ma coloro che sono caduti vittime della vostra contesa,
i morti, non si rialzeranno, le lacrime
che la vostra guerra ha fatto scorrere, sono e restano
piante! Le future generazioni rifioriranno,
ma quella passata è stata preda della sciagura.)

E nei discorsi di Talbot contro il fanatismo religioso si avverte l'eco della fede illuministica dell'autore Schiller, quasi un *credo quia absurdum* di fronte alle atrocità e alle nefandezze della storia:

Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.
Erhabene Vernunft, lichte Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer bist du denn, wenn du dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen muß!

(Contro l'ignoranza gli stessi dei combattono invano.
O sublime Ragione, luminosa figlia
della mente divina, saggia fondatrice
dell'universo, reggitrice degli astri,
chi sei, quando sul destriero impazzito

della superstizione, aggrappata alla criniera,
gridando impotente, nell'ebbrezza, devi
lanciarti nell'abisso pur vedendolo!)

Nel libretto di Solera ovviamente tutta questa complessità politica e questi chiaroscuri svaniscono e il carattere guerriero di Giovanna appare soltanto in filigrana, anche se Verdi lo coglie musicalmente, sotto forma di energia ritmica e propulsiva, che non offusca ma anzi potenzia il fondo "umano, troppo umano" del personaggio.

Ma il finale dell'opera verdiana, come abbiamo visto, in perfetta sintonia con il finale del dramma schilleriano, sembra davvero realizzare l'ideale espresso dal poeta svevo nel suo saggio *Sul Patetico* (1793), nel quale, fedele discepolo di Kant, egli postula la necessità che l'uomo si innalzi, grazie alla sua superiorità morale, sulle contingenze storiche e naturali, sulle innumerevoli forme di violenza e di sofferenza imposte dalla storia. Il patetico – egli scrive – è la capacità di trasformare le disarmonie dell'esistenza in superiore armonia, ed è per questo che proprio alla musica viene attribuito il compito grandioso e sublime di fondere i sentimenti più contrastanti, fornendo quella spinta propulsiva ed emotiva che rende il dramma davvero riuscito. La musica quindi, sia vocale che strumentale, parla all'umanità un linguaggio universale; essa non deve in primo luogo dilettere e intrattenere, ma commuovere ed elevare: "La poesia", scrive Schiller, "deve commuovere il cuore, perché sgorga dal cuore". Egli usa proprio questa parola così connotata nella lingua e nella cultura tedesca, *Herz*: una parola che attraverso il pietismo e il romanticismo trapassa con un processo di secolarizzazione dalla sfera religiosa a quella rigorosamente laica. Beethoven nella partitura della *Missa Solemnis* annoterà: "Vom Herzen möge es wieder zu Herzen gehen" ("Dal cuore possa di nuovo andare al cuore"). Sono parole che anni dopo anche Verdi avrebbe senza dubbio condiviso.

* Riccardo Morello (1957) insegna letteratura tedesca presso il Dipartimento di lingue e letterature straniere e culture moderne dell'Università di Torino. Si occupa di letteratura austriaca moderna e contemporanea, di lirica, teatro e dei rapporti tra musica e letteratura. Ha pubblicato studi sul Settecento (Goethe, Möser, Schiller), sulla letteratura dell'età della restaurazione (Grillparzer, Gotthelf, Stifter) e del Novecento (Celan, Kraus, Bernhard, Thomas Mann, Améry, Bachmann, Soyfer). Collabora inoltre a progetti in ambito comparatistico, storico-musicale e relativi all'ebraismo.