
Fierrabras

Opera eroico-romantica in tre atti

Musica di
Franz Schubert

Libretto di
Josef Kupelwieser

Prima rappresentazione al Teatro alla Scala

Produzione Salzburger Festspiele

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

martedì 5 giugno 2018, ore 20

	REPLICHE	
sabato	9	Ore 20 – Turno C
martedì	12	Ore 20 – Turno B
venerdì	15	Ore 20 – Turno A
martedì	19	Ore 20 – Turno E
mercoledì	27	Ore 20 – Turno D
sabato	30	Ore 20 – ScalAperta

SOMMARIO

4	<i>Fierrabras</i> . Il libretto	
54	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Cesare Fertonani</i>
71	Franz Schubert	<i>Luciana Galliano</i>
74	L'opera in breve	<i>Cesare Fertonani</i>
76	La musica	<i>Maurizio Giani</i>
79	Un antieroe per un'antiopera	<i>Elisabetta Fava</i>
107	Daniel Harding	
108	Peter Stein	
110	Ferdinand Wögerbauer	
111	Anna Maria Heinrich	
112	Joachim Barth	
114	<i>Fierrabras</i> . I personaggi e gli interpreti	
121	Ascolti	<i>Luigi Bellingardi</i>
122	Coro del Teatro alla Scala	
123	Maestri Collaboratori / Orchestra del Teatro alla Scala	
124	Teatro alla Scala	



Reliquiario di Carlomagno (Aquisgrana, Tesoro del Duomo). Carlomagno fu canonizzato nel 1166 su istanza dell'imperatore Federico Barbarossa; il reliquario di Aquisgrana è databile intorno al 1350.

Un antieroe per un'antiopera

Elisabetta Fava*

"Un'opera colossale, che sulle scene farebbe senz'altro un effetto potente";¹ "Sconsiglierei davvero caldamente una rappresentazione del *Fierrabras* [...] meglio per i teatri musicali di oggi restar lontani da un esperimento che a mio giudizio non gioverebbe né a loro né a Schubert."² A parlare qui con opposti pareri sono un direttore d'orchestra, Johann Herbeck, e un critico musicale, Eduard Hanslick. A onor del vero, nessuno dei due aveva ancora potuto vedere in scena l'opera in questione, *Fierrabras* di Franz Schubert, che sarebbe stata rappresentata per la prima volta soltanto il 1° febbraio 1897 a Karlsruhe (direttore Felix Mottl); forse quindi in un caso prevaleva l'ammirazione per i tesori della partitura, nell'altro la perplessità per le bizzarrie del libretto.

A tutt'oggi la storia esterna di *Fierrabras* non si è consolidata in misura tale da permettere di orientarsi pienamente fra giudizi tanto inconciliabili. *Fierrabras* racconta gli amori tormentati di due coppie, Emma con Eginhard (la figlia di Carlomagno e un semplice cavaliere di modesti natali) e Florinda con Roland (ossia la figlia del re saraceno con il paladino cristiano Orlando); in mezzo, oltre ovviamente ai due sovrani nemici, anche l'altro figlio del re saraceno, Fierrabras, protagonista tormentato e provocatoriamente antieroeico; senza contare la parte importante sostenuta dai cori, fondamentali in un soggetto cavalleresco. Data la relativa brevità dell'opera, la vicenda finisce per essere un po' congestionata di eventi, con improvvise e inevitabili concitazioni; all'impressione di discontinuità che ne deriva contribuisce anche la quantità di dialoghi parlati che interrompono lo svolgersi della partitura (*Fierrabras* è infatti un *Singspiel*) e la sovrabbondanza di forme e situazioni emotive, dal nervosismo dei frequenti melologhi (il parlato sopra l'orchestra), al trasognamento dei *Lieder*. Si è detto che Schubert, dedicandosi al teatro, si sviase dalla sua vera vocazione, quella appunto al Lied solistico autonomo; oppure che nel comporre *Fierrabras* si fosse lasciato indurre a metterci dentro tutto quello che poteva piacere al pubblico, venendo meno a qualsiasi principio di coerenza; o che di fatto non si interessasse al libretto, pensando soltanto alla musica e producendo così un risultato splendido per le orecchie, ma fallimentare sulla scena. Proprio Eduard Hanslick aveva ironizzato su alcuni snodi della trama, che presupponevano a suo dire la credulità di un bambino;³ e ancora pochi

L'impresario Domenico Barbaja. Ritratto di anonimo (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



anni fa queste posizioni sono state ribadite da alcuni critici, ai quali è parso imperdonabile che il protagonista eponimo sia un prigioniero e la vera eroina una donna.⁴ Scelte certo bizzarre, nel contesto cavalleresco a cui *Fierrabras* aderisce almeno all'apparenza; tuttavia, sintetizzata in questi termini, la situazione ricorda in modo impressionante il *Fidelio* di Beethoven e non si può quindi impugnarla contro Schubert, ma al più prenderla come indizio di una scelta di modelli che per se stessi contraddicono i clichés normativi dell'opera cavalleresca.

Nell'ultimo scorcio del maggio 1823, quando si decise alla composizione di *Fierrabras*, Schubert aveva alle sue spalle una serie abbastanza nutrita di tentativi teatrali, tutti più o meno sfortunati, ora perché ancora troppo giovanili, ora perché lasciati a mezzo, ora perché respinti dalle commissioni dei teatri (nel dicembre 1822 era stato bocciato *Alfonso und Estrella*). Erano anni difficili per l'opera tedesca: è vero che *Die Zauberflöte* e *Fidelio* l'avevano proiettata già alle quote alte dei capolavori e che *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber era stato addirittura un successo nazionale senza precedenti; ma di

fatto il teatro musicale in lingua tedesca stentava a conquistare un posto stabile accanto alla prepotenza, al prestigio e alla produttività insuperata dell'opera italiana. Proprio nel 1823 a Vienna era arrivato Domenico Barbaja, l'impresario di Rossini, che aveva ottenuto l'appalto del Kärntnertortheater con la clausola di allestire anche "lungo tutto l'anno opere tedesche di buona qualità".⁵ Beninteso: per quanto spingesse ovviamente sul versante dell'opera italiana, Barbaja sarebbe stato però ben contento di avere per le mani un secondo *Freischütz*, da quell'affarista lungimirante che era; e dato che il segretario del teatro, Joseph Kupelwieser, era un buon amico di Schubert, ecco che a quest'ultimo fu suggerito di non sciupare l'occasione e di mettersi al lavoro su un'opera teatrale, il cui testo avrebbe fornito Kupelwieser medesimo. Rianimato quindi da una più concreta speranza di rappresentazione, Schubert cominciò la nuova partitura il 25 maggio 1823 e la concluse il 2 ottobre; ma questa rapidità non bastò a sconfiggere la malasorte. Innanzitutto non c'era stato alcun ingaggio ufficiale, purtroppo, ma soltanto un incoraggiamento verbale, senza la sicurezza di un contratto;⁶ inoltre Kupelwieser entrò in rotta col teatro e si licenziò il 9 ottobre,⁷ danneggiando così notevolmente la posizione di Schubert. Come se non bastasse, il 25 ottobre andò in scena, proprio al Teatro di Porta Carinzia, *Euryanthe* di Weber, che risultò un clamoroso insuccesso e nell'immediato sbarrò la strada a ulteriori opere tedesche – specie se anch'esse di argomento cavalleresco e per giunta firmate da un esordiente. Sui giornali intanto era già circolata la voce che fosse in programmazione un'opera di Schubert, precisando addirittura che provenisse "da Calderón";⁸ questo però era un malinteso, o forse una manovra per attirare l'attenzione attraverso un nome illustre. Di fatto Kupelwieser, alla sua prima e unica esperienza di librettista, aveva attinto in primo luogo da un *Buch der Liebe* apparso a stampa nel 1809, i cui autori Johann Gustav Büsching e Friedrich Heinrich von der Hagen si rifacevano, modernizzandola, alla traduzione tedesca (del 1533) di una medievale *Chanson de Fierabras*, che a sua volta sviluppava alcuni spunti della *Chanson de Roland*.⁹ Al *Buch der Liebe* Kupelwieser intrecciò poi la vicenda di Emma ed Eginhard, sempre legata alla figura di Carlomagno, ma estranea alla fonte francese e proveniente invece da saghe germanofone. Anche in questo caso era stato un contemporaneo a rinverdire la narrazione antica, e precisamente Friedrich de la Motte-Fouqué, che nel 1811 aveva pubblicato un dramma intitolato appunto *Emma und Eginhard*.¹⁰

I Lieder: corpi estranei o risorse prestate al teatro?

Tra i rimproveri ricorrenti mossi al *Fierrabras* quello forse più prevedibile è che il Lied vi prevalga sul teatro e sulla consapevolezza drammaturgica:¹¹ la vena indiscussa di Schubert per il repertorio privato e poetico, di cui ormai gli stessi suoi contemporanei erano ormai consapevoli, frenerebbe in questo caso lo sviluppo drammatico a beneficio di momenti di altissima ispirazione, ma inerti sotto il profilo della vicenda. Questa è soltanto una mezza verità: innegabile, infatti, che i Lieder siano ben presenti nel *Fierrabras* (fra l'altro proprio i mesi di primavera del 1823 avevano visto nascere il ciclo *Die schöne Müllerin*); ma

se si guarda l'opera nel suo intero corso si vedrà che sono collocati in punti ben mirati e tali da non interrompere mai l'azione. Ogni quadro comincia con un Lied, ora corale, ora solistico, maschile o femminile o persino misto: in questo modo il Lied crea un'atmosfera, costituisce una sorta di preludio all'azione, di quiete prima della tempesta, e addirittura mette i cardini di una struttura che ricorre con tanta regolarità da non potersi supporre casuale. Quasi sempre, oltretutto, il Lied è usato non come astrazione, bensì per riprodurre un canto vero e proprio, introducendo così, pur nel trasognamento lirico, un elemento realistico. Ad aprire l'intera vicenda è un Lied di filatrici, quindi interamente femminile, su un *continuum* ininterrotto dei violini analogo a quello affidato al pianoforte nel goethiano *Gretchen am Spinnrade*; il coro ripete il ritornello, voci soliste intonano le strofe e da ultima interviene Emma, il cui turbamento si rivela, ancor prima di saperne le ragioni, nell'improvviso passaggio del canto al modo minore. Un brevissimo dialogo parlato precede la strofa di Emma, facendo toccare con mano al pubblico come questo Lied sia un canto concreto, che può essere interrotto, ripreso, abbreviato; le amiche vorrebbero interromperlo, Emma invece insiste per sfogare il suo dolore eseguendo anche la strofa triste.

Il cambio di scena ci porta nel giardino del palazzo reale, di notte; qui i pizzicati dei violini alludono al liuto con cui Eginhard si accompagna. La melodia è ammalata di malinconia, piena di attese, esitazioni, inflessioni nostalgiche. L'innamorato deve partire per una missione difficile e non sa se rivedrà la donna che ama; le frasi vocali sono proseguite e intensificate dal clarinetto solo, già per Mozart messaggero dei turbamenti d'amore e qui presago delle tenerezze e delle flessuosità che qualche anno dopo saranno protagoniste di *Der Hirt auf den Felsen*. Il canto di Eginhard è tutto in modo minore; ma inaspettatamente ecco la voce di Emma rispondergli in modo maggiore, facendo spiovere luce su tutto l'insieme e additando la speranza, in una prospettiva rovesciata rispetto al canto delle filatrici.

Anche il secondo Atto si apre con un Lied, di nuovo di carattere elegiaco, ma questa volta tutto maschile, al solito con strofe solistiche intervallate dai ritornelli corali. A cantare è un gruppo di cavalieri franchi in procinto di partire per una difficile ambasciata di pace presso il re saraceno: albeggia, i cavalieri susurrano, flauto e clarinetto pennellano sulla pagina colpi di luce; e l'idea stessa di affidare a un manipolo di guerrieri un canto col groppo in gola è quanto meno inusuale. Il quadro successivo ci porta negli appartamenti di Florinda, sorella di Fierrabras, innamorata di un nemico, per giunta cristiano, e quindi anch'essa sofferente per una relazione impossibile. Nominalmente il brano è qualificato come duetto, ma l'ancella Maragond ha una pura funzione di spalla; se di duetto si vuole parlare, in una pagina che ha tutto il camerismo e l'introspezione del Lied, allora è un duetto di Florinda col clarinetto, questa volta in funzione di "doppio" sonoro della voce dell'amato Roland, che Florinda vorrebbe poter ascoltare ancora una volta. Ancora un cambio di scena, e siamo nella torre dove sono imprigionati i cristiani, che pregano intonando un Lied corale di carattere religioso, addirittura a cappella, dunque senza alcun sostegno strumentale: una pagina che potrebbe trovar posto nella *Deut-*

sche Messe, tanto il pensiero della patria lontana si sublima in pura nostalgia, senza alcuna tentazione guerresca o retorica, anzi con uno studio di armonie che sfiora l'ascetismo.

Il terzo Atto si apre con una parentesi di serenità, su un ritmo quasi ballabile di 6/8 (lo stesso usato da Ännchen quando nel *Freischütz* si sforza di far ridere l'amica Agathe): siamo di nuovo negli appartamenti di Emma e le ancelle cercano di rallegrarla parlandole della pace che presto tornerà, portando con sé nozze e feste (e qui affiora un frammento melodico che si ritroverà nel secondo dei *Klavierstücke D. 946*).¹² Emma vorrebbe poter credere alle loro parole e se ne lascia trasportare al punto da intonare una melodia con venature di Jodel, lasciando nuovamente intravedere *Der Hirt auf den Felsen*.

Altro cambio di scena, e ci ritroviamo nella torre saracena dove sono prigionieri non più soltanto i cavalieri cristiani, ma anche l'innamorata Florinda che ha voluto raggiungere il suo Roland. Proprio Florinda intona un addio struggente alla vita, con una scrittura che non potrebbe essere più liederistica (benché Schubert scelga di intitolare il brano "Arie mit Chor"): lo stesso uso del ritornello (affidato ai cavalieri) è estraneo alla tipologia dell'aria; quanto alla melodia, non ha certo il respiro dell'aria, tutta raccolta com'è su piccoli intervalli, eppure reattiva al minimo sottinteso testuale. Basterebbe poi ascoltare la chiusa, sulle parole "und nicht von Freundes Munde / wird ihm der Scheidegruß" ("e nessuna bocca amica / gli darà un bacio d'addio"), dove la melodia viene ripetuta e d'improvviso passa da minore a maggiore, per riconoscere la mano di Schubert in un tratto così frequente nei suoi ultimi Lieder: per esempio in *Gute Nacht*, che apre il ciclo *Die Winterreise*, quando nell'ultima strofa il dolore si trasfigura in una lancinante schiarita nel modo maggiore, quasi a mascherare con il sorriso le ferite dell'anima.

L'intrusione del parlato

Un altro elemento dibattuto del *Fierrabras*, come accennavamo in principio, è costituito dai dialoghi parlati: considerati per lo più un passo indietro rispetto ad *Alfonso und Estrella*, in cui appena un anno prima Schubert aveva già osato la soluzione *durchkomponiert*, ossia cantata da capo a fondo. In realtà, che Schubert scegliesse di tornare al parlato non deve stupire troppo: è vero che nel fervido dibattito sulla nascente e auspicata opera tedesca si caldeggiavano in quegli anni lavori capaci di misurarsi anche con la sfida del recitativo, nella convinzione oltretutto che questa scelta giovasse alla continuità drammaturgica; ma è altrettanto vero che quello stesso *Alfonso und Estrella* in cui Schubert aveva accettato la sfida era stato rifiutato dal Kärntnertheater, e un poco di prudenza poteva essere quindi di giovamento. In fondo, poi, i modelli che il compositore aveva davanti a sé erano tutti ancora consegnati al *Singspiel*, dunque all'alternanza musica-parola: *Die Entführung aus dem Serail* e *Die Zauberflöte*, *Fidelio* di Beethoven, *Der Freischütz* di Weber. Per giunta, in questi anni la convinzione che l'utilizzo del parlato fosse una manifestazione di inferiorità rispetto all'opera italiana non era ancora pienamente condivisa; spesso il parlato era visto anzi come una possibilità in più, da usarsi

da solo oppure appoggiandolo su uno sfondo orchestrale, il che produceva quel che si definisce melologo (*Melodram* in tedesco), a cui nel *Fierrabras* Schubert ricorse con particolare frequenza.

Dati questi presupposti, la presenza del parlato è abbastanza naturale; tuttavia può sconcertare per la sua costitutiva ineliminabilità. Gli sono consegnati, infatti, episodi essenziali della vicenda, senza i quali non si comprende nemmeno il retroscena emotivo di molti squarci musicali, che possono allora sembrare statici o immotivati sotto il profilo drammatico. Su un parlato *Fierrabras* riconosce in Emma la fanciulla sconosciuta di cui si è perduto innamorado; in parlato Roland gli racconta come lui a sua volta sia innamorato di sua sorella Florinda; in parlato, i cavalieri franchi spiegano a Boland che suo figlio è stato catturato, provocando un suo primo scatto d'ira; e sempre in parlato gli precisano anche che il suddetto ha deciso di convertirsi al cristianesimo, provocando così un'ulteriore fiammata di collera. In parlato, infine, Emma confessa al padre Carlo la relazione galeotta con Eginhard. Un *Fierrabras* senza dialoghi è quindi incomprensibile come trama e come musica, e molte osservazioni critiche che sono state mosse all'opera derivano in realtà proprio dal non averli letti fino in fondo o dall'averne omesso parti importanti. D'altra parte, la lunghezza delle sezioni parlate ha svariate controindicazioni pratiche: impone agli interpreti un pari dominio del canto e della recitazione; disorienta lo spettatore non germanofono, a meno che non venga fornita una traduzione adeguata; sconcerta però in pari tempo anche il madrelingua, costretto a passar di continuo dalle vette schubertiane alla prosa impervia e irrimediabilmente *rétro* di Kupelwieser.

La presenza del parlato rientra d'altra parte nell'estrema varietà delle forme che Schubert adotta nel *Fierrabras*: dei Lieder già si è detto, ma bisognerà aggiungere melologi, arie, grandi insiemi misti di cori e solisti alla maniera di Gluck, marce militari e funebri, canti a cappella, recitativi. Questo movimento di forme fa del *Fierrabras* un'opera fortemente dinamizzata e fluida, che scivola con naturalezza da una situazione all'altra: basta un parlato sopra l'orchestra, un cambio di prospettiva, l'ingresso di un gruppo corale per muovere il quadro senza interrompere l'azione. In alcuni casi, poi, Kupelwieser ricorre alla cosiddetta teicoscopia, l'espedito cioè di far raccontare da un personaggio quel che vede in lontananza e che non è possibile rappresentare in palcoscenico. Dalla torre, Florinda si affaccia e descrive quel che vede fuori; in un'altra occasione sarà un prigioniero a guardare fuori dalla feritoia, e quel che riferisce spinge Florinda a tentare una disperata sortita per salvare Roland, con un ardore da Leonora beethoveniana = personaggio a cui evidentemente Schubert si ispira per la sua eroina saracena (addirittura nel duetto col padre Boland le mette in bocca un'eco del tema di Leonora nella scena del carcere).¹³ In questi casi lo spazio scenico si spalanca su luoghi inaccessibili alla nostra vista, evocati dalla teicoscopia appunto, oppure più semplicemente da uno dei segnali sonori di cui *Fierrabras* abbonda. Anche in questo si avverte un influsso beethoveniano: la tromba salvatrice del *Fidelio* risuona anzi fin troppe volte, appannando un po' l'effetto dello squillo risolutivo nell'ultima scena, visto che si fa sentire già nel finale del primo Atto e poi nel secondo,

quando annuncia l'arrivo dei saraceni contro i cristiani. Musica segnaletica si ritrova anche nella marcia felpata, in lento avvicinamento, dei saraceni che sorprendono l'ignaro Eginhard; poi nello squillo del corno di Eginhard stesso, moltiplicato nell'eco lontana dei corni fuori scena che gli rispondono; e ancora nella marcia funebre per Rolando che dalla loro torre i prigionieri sentono approssimarsi, ovattata e ancor più sinistra – un episodio cruciale su cui torneremo.

Drammaturgia sperimentale

Usati come alternativa all'aria, i Lieder offrono quindi un contraltare introspettivo al precipitare degli eventi, ma al tempo stesso si inverano nella drammaturgia: corrispondono cioè ai canti che costellano la narrativa tedesca dell'epoca, dal *Wilhelm Meister* al *Taugenichts*, da Hoffmann a Tieck. D'altra parte, quale che sia la ragione, Schubert dimostra nel *Fierrabras* una straordinaria capacità di ripensare le dinamiche interne del teatro musicale e rigenerarne le forme: come osservò con la consueta acutezza Fedele d'Amico, *Fierrabras* è opera non di personaggi, alla maniera del romanticismo, ma di situazioni, addirittura di una "drammaturgia inventata dalla musica".¹⁴ Come abbiamo visto, i Lieder stessi si fanno azione (canto di lavoro, serenata, preghiera, compianto), contravvenendo al loro tipico statuto idealizzato, di canto pensato, immaginato, sognato, ma non fattuale.

Almeno due passi dell'opera andranno citati proprio per la loro novità drammaturgica. Il primo è quando nel primo Atto Carlo nota fra i prigionieri *Fierrabras*, di cui ignora l'identità, e gli rivolge la parola, senza però averne risposta (a parte una malcelata imprecazione); sarà Roland a parlare per *Fierrabras*, descrivendone l'eroismo e solo alla fine rivelando che si tratta del principe saraceno. Il protagonista se ne sta quindi zitto, contro ogni consuetudine del teatro d'opera; eppure questo silenzio accentra su di lui l'attenzione generale per lunghi minuti di suspense, e per giunta lo investe di un vero ruolo da attore, prescrivendo in una serie di didascalie gli stati d'animo che devono trapelare attraverso la sua mimica e la sua gestualità. Si può di nuovo darne la colpa al librettista, naturalmente, che mette Schubert in una posizione così imbarazzante e di sicuro attrito con il tenore protagonista, costretto ad aspettare la fine del primo Atto per cantare un'aria; ma se proviamo a prescindere dai condizionamenti mentali delle convenzioni operistiche, questo prolungarsi dell'attesa riprende un tipico espediente del teatro di prosa e potenzia in modo persino vistoso la dimensione attoriale del cantante, a cui l'assolo non viene certo negato, ma solo differito.

L'altra occorrenza in cui Schubert sperimenta una situazione nuova, prodotta qui dalla partitura stessa, è quel momento del terzo Atto in cui dall'alto della torre i prigionieri sentono, in lontananza, la marcia funebre, che noi stessi, spettatori-ascoltatori, percepiamo come musica concreta, eseguita sul palcoscenico e quindi integrata nell'azione. Questa marcia è per ora affidata a fagotti, corni e trombe: imitazione di una pattuglia di strumenti militari, ritagliata in una formazione cameristica rispetto all'orchestra "grande". Al realismo

fonico della marcia si sovrappone non soltanto il tessuto dell'orchestra principale, ma anche il dialogo parlato tra i prigionieri, che, spinti da Florinda, decidono di fuggire e tentare il salvataggio di Roland. A questo punto Schubert sposta la sua ideale macchina da presa e ci porta nel bel mezzo di quella stessa marcia funebre: adesso è tutta l'orchestra a intonarla e la sentiamo non più nelle proporzioni sonore ridotte della musica di scena, ma come "da vicino". La stessa scena, quindi, è colta sotto due angolazioni prospettiche diverse: una volta da lontano come la percepiscono i prigionieri, l'altra da vicino come la percepiscono i saraceni. In relazione a questo mutamento di visuale si modifica poi non solo il volume sonoro, ma anche lo stesso colore strumentale, che nella prospettiva ravvicinata accoglie anche le percussioni "alla turca", con piatti e grancassa.

Quest'ultimo particolare va ricondotto a un quadro più sfumato di diversificazione dei cavalieri cristiani dai cavalieri saraceni: guerrieri da una parte e dall'altra, ma connotati in maniera diversa, così da evitare un appesantimento della dimensione militare. ¹⁵ Mentre ai Franchi spetta l'*aubade* liricissima su cui si apre il secondo atto ("Im jungen Morgenstrahle"), gli inserti a cappella in tono di preghiera (specialmente "O teures Vaterland") e la nobiltà da coro beethoveniano di passi come "Der Hoffnung Strahl", dove eroismo e sentimento si compenetrano in un ritratto umanissimo e non di maniera, i Mori hanno una connotazione burlesca, la cui spia più immediata viene proprio dall'utilizzo della musica "turca" e dall'affinità latente con *Le rovine di Atene* di Beethoven, specie con la buffa gravità del coro di dervisci. Sottile capolavoro di umorismo è la marcia che si ascolta in una delle scene più ampie e articolate dell'opera, la citata seconda del II Atto (n. 8 della partitura). Preso nei suoi pensieri, Eginhard non si accorge che i nemici lo stanno circondando; ma una marcia grottesca si sta muovendo di soppiatto, avvicinandosi con il passo smorzato e caricaturale che potrebbero avere certi gruppi di cospiratori verdiani.

Non che l'elemento caricaturale sia riservato soltanto a loro: questa stessa scena si conclude anzi con una vera e propria vignetta riservata ai cristiani. Eginhard ha avuto un dialogo in forma di melologo coi nemici; poi ha suonato forte e chiaro il suo corno, provocando da lontano altri squilli in risposta (ulteriore esempio di sfondamento dello spazio scenico). Dopo un momento di stupore (quanto mai memore delle *Rovine di Atene!*), i mori reagiscono catturandolo e portandoselo via, sicché quando i Franchi arrivano al salvataggio trovano la scena ormai vuota; perplessi anche loro, decidono di seguire i fuggiaschi, e attaccano un coro sottovoce, in staccato e rapidissimo (*hastig*, secondo una didascalia in partitura). Ne è stata giustamente notata la somiglianza con un Lied del ciclo *Die schöne Müllerin*, ossia *Der Jäger*,¹⁶ a cui però la dimensione corale cambia i connotati, trasformando una pagina furente in una ronda notturna sconclusionata e frenetica, vera figlia dell'opera buffa.

Potrebbe anche sembrare che le figure dei re nemici, Boland e Carlomagno, si sovrappongano: sovrani entrambi ed entrambi coinvolti in difficili rapporti con i propri figli, che entrambi respingono e castigano. Ma la sovrapposizione è solo apparente: Boland esplode in aperta collera (ne ha ben donde, d'altra

Conversioni melodrammatiche

Fierrabras è un "moro" cristiano, ossia un saraceno convertito che ha numerosi colleghi nei romanzi, nei melodrammi e nei balli composti tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento e ambientati in un lungo lasso di tempo che va dalla battaglia di Poitiers (*Gli Arabi nelle Gallie*) alla sesta crociata (*Malek-Adel*). Nella maggioranza dei casi la conversione è motivata dalla forza dell'amore.



Riccardo e Zoraide, di Gioachino Rossini, Napoli, Teatro di San Carlo, 3 dicembre 1818.
Il paladino Riccardo ama, riamato, la saracena Zoraide che, dopo molte peripezie, si unirà a lui nella fede cristiana.
Anonimo disegnatore, Figurini per *Riccardo e Zoraide* di Gioachino Rossini a Milano, Teatro alla Scala, 1823 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense).
A sinistra: Riccardo travestito da arabo per poter avvicinare Zoraide.
A destra: Zoraide.

parte: la figlia è scappata con un nemico e anzi ha liberato tutti i prigionieri, il figlio non solo si è fatto catturare, ma si è pure convertito) e il suo canto è accidentato e disarmonico come quello dei "cattivi". Carlo, invece, che fin dai suoi primi interventi mostra affinità con la pacata autorevolezza di Sarastro, reagisce al tradimento della figlia in modo completamente diverso. Se il testo non basta a delineare questo contrasto e forse nemmeno lo immagina, certo ci riesce la musica di Schubert: sotto la regolarità del ritmo, la linea vocale di Carlo ("Bald wird es klar", etc.) lascia trapelare un dolore indicibile, sfogato in un arco melodico che si interrompe per brevi tratti, ma restando sempre in sospeso, senza esaurire la sua carica emotiva. Sotto la severità, l'affetto resta quindi immutato; fin da questo momento si intuisce che questo padre ferito saprà perdonare.

Non si può che concludere sulla figura più enigmatica e discussa di tutta l'opera, ossia Fierrabras: tenore come Eginhard, il che già gli toglie quella posizione rilevata e isolata che compete di solito a un protagonista; assente per tutto il secondo Atto, quando sparisce nelle segrete del carcere; dotato di un'unica aria e per il resto attivo soltanto in pezzi d'insieme (incluso il delizioso duettino con Roland "Laß uns muthvoll hoffen" nel primo Atto). Indubbiamente, la figura di Fierrabras è di nuovo una provocazione: disattende tutte le aspettative usuali e infrange le convenzioni, non solo nelle strutture musicali, ma nel suo stesso profilo drammatico. Fierrabras (che la leggenda dipingeva come un gigante) si trasforma qui in un perdente integrale: prigioniero, deluso dalla propria religione tanto da abbracciare quella del nemico nel bel mezzo di una guerra, innamorato di una donna a cui nemmeno confesserà mai il proprio sentimento. Con gli occhi del buon senso, un personaggio simile è un errore, specie nel primo Ottocento: un azzardo che basterebbe da solo a pregiudicare l'esito dell'opera. Ma questa volta forse è davvero opportuno uno sguardo al Lied e al tipo di personaggi che evoca: sognatori, perdenti, maltrattati dalla vita e tuttavia privi di risentimento; pronti a morire di dolore, ma incapaci di usare violenza. Roland assicura, nel suo resoconto al re Carlo, che Fierrabras è un eroe capace di battersi come un leone; quel che noi vedremo, però, sarà un Fierrabras che vince la battaglia più difficile, quella contro se stesso. Il normotipo operistico dello sconfitto incattivisce o si autodistrugge; Fierrabras perde nei fatti, ma vince moralmente, salvando gli altri a prezzo della propria stessa felicità: eroe moderno e infelice, sintesi operistica forse impossibile, certo prematura e azzardata, ma tuttavia affascinante dell'io lirico a cui Schubert continuò a dar vita nella lunga schiera dei suoi Lieder, osando in questo senso davvero un trapianto sperimentale del solipsismo liederistico negli spazi movimentati e polifonici del teatro in musica.

* Elisabetta Fava, musicologa diplomata in pianoforte e laureata alla scuola di Giorgio Pestelli, insegna Storia della musica all'Università di Torino. Si è dedicata in modo particolare al Lied tedesco, a cui ha dedicato alcune monografie, tra cui *Paesaggi dell'anima. I Lieder di Hugo Wolf* (2000) e *Voci di un tempo perduto. Mahler e Il corno magico del fanciullo* (2012); tra i suoi lavori anche *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* (2006).

¹ Johann Herbeck, in *Schubert-Handbuch*, a cura di Walther Dürr, Andreas Kraus, Bärenreiter, Kassel 1997, p. 339.

² Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien*, Hofmann, Berlin 1884, p. 161.

³ "Es wird dabei ein vollständiger Kindheitszustand des Publikums vorausgesetzt", ibidem.

⁴ "Così questa favola operistica acquista i tratti della parodia: un'opera cavalleresca in cui l'eroe eponimo è un prigioniero, il vero protagonista [Eginhard] un pauroso e l'unica figura che agisce con libertà è una donna che non ha niente da spartire né con l'uno né con l'altro [Florinda in realtà è sorella di Fierrabras; è vero tuttavia che i due fratelli agiscono in totale autonomia] e che piomba nella vicenda ormai a metà dell'azione, come un fulmine a ciel sereno": così Friedrich Dieckmann, *Fidelios Erben. Fierabras und das biedermeierliche Bewußtsein*, in *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, Bd. 8, Berlin 1985, p. 82 s., ripreso e condiviso da Ulrich Schreiber, *Schubert-Handbuch*, cit., p. 336.

⁴ Thomas Denny, Prefazione all'edizione critica della partitura, Bärenreiter, Kassel, p. X e nota 15.

⁵ Ivi, pp. X-XI.

⁶ Sulle possibili ragioni di questo episodio mai chiarito si veda Liane Speidel, *Franz Schubert - ein Opernkomponist? Am Beispiel des "Fierrabras"*, Böhlau, Wien 1990, pp. 80-81.

⁷ "Die erste große Oper von dem vielversprechenden Schuberts, dem geistvollen Tonsetzer des 'Erköönigs': *Fierabras* nach Calderon vom Hoftheatersekretär Herrn Kuppelwieser", in "Wiener Allgemeine Theaterzeitung", 11 ottobre 1823, p. 488. La fonte qui citata in modo molto generico sarebbe *La puente de Mantible* (1630, pubbl. 1636), che a sua volta derivava dalle epopee di Fierabras e che era stata tradotta in tedesco nel 1809 da August Wilhelm Schlegel (*Die Brücke von Mantible*).

⁸ Nella *Chanson de Roland* il personaggio di Fierabras non compare nemmeno. Kupelwieser scrive il nome del protagonista con la doppia "r" (Fierrabras) seguendo la grafia adottata nel testo di Büsching e von der Hagen: questo storpiò il "nome parlante" originario, *fier-à-bras*, di braccio arditto, "fortebraccio".

⁹ Dal dramma di La Motte-Fouqué anche Helmina von Chézy (autrice del testo di *Euryanthe*) aveva ricavato un testo d'opera, che però pare fosse ignoto a Kupelwieser. Per approfondimenti sulle fonti utilizzate da Kupelwieser cfr. Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke II*, 8 (Büchleinwerke: *Fierrabras*), pp. XII-XV.

¹⁰ Già alcuni fra i primi recensori del *Fierrabras*, dopo l'esecuzione concertante e parziale del 28 febbraio 1858, giudicarono prevalente l'elemento *liedhaft* a spese della tenuta drammaturgica; cfr. Liane Speidel, *Franz Schubert...*, cit., pp. 184-86.

¹¹ *Klavierstück D946*, n. 2 (Allegretto), bb. 17-25; cfr. il passo di Emma alle parole "blühte mir ein neues Leben / aus dem Zukunft heitrem Bild". Questa autocitazione è già stata notata da Liane Speidel, cit., p. 265.

¹² Franz Schubert, *Fierrabras*, in *Franz Schuberts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie 15, VI. Band* (partitura), Breitkopf & Härtel, Leipzig 1896, p. 497, bb.1-2 ("Erbarmen fleht"); si confronti con la frase di Leonora nel duetto con Rocco alle parole "Ihr sollt ja nicht zu klagen haben".

¹³ Fedele d'Amico, *Il paladino Schubert*, in *Tutte le cronache musicali. "L'Espresso" 1967-1989*, Bulzoni, Roma 2010, vol. II, p. 1628.

¹⁴ Un utile approfondimento sul rapporto fra la componente moresca e la cristiana dei cori nel *Fierrabras* si ritrova nel saggio di Wolf-Daniel Hartwich *Der christlich-islamische Konflikt in Schuberts Fierrabras. Kulturwissenschaftliche Aspekte des Librettos und seiner Vorlagen*, in "Dialekt ohne Erde..." *Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*, a cura di Otto Kolleritsch, Universal, Wien 1998, pp. 150-175.

¹⁵ Liane Speidel, cit., p. 262.