

Da un palcoscenico all'altro: alcuni adattamenti dei drammi di Schiller per il melodramma

*Paolo
Quazzolo*

Università di Trieste

La storia dell'opera teatrale di Friedrich Schiller è passata attraverso momenti di alterna fortuna: dopo le accoglienze generalmente positive del pubblico a lui contemporaneo, cui tuttavia si contrappose l'intervento della censura volto a mitigare i contenuti più polemici delle prime opere, vennero le entusiastiche esaltazioni della critica ottocentesca, che vedeva nell'autore tedesco il cantore della libertà e il paladino dei più alti ideali umani. In seguito furono poste alcune caute riserve se non addirittura giudizi completamente negativi. In epoche a noi più vicine, si è tentato un riesame complessivo dell'opera drammatica di Schiller, cercando di offrirne una lettura che non fosse unicamente condizionata dalla prospettiva letterario-filosofica e dall'immagine patriottica elaborate sin dall'Ottocento.

Dal punto di vista della prassi scenica, dopo i fasti dell'età Romantica, il teatro di Schiller, pur senza mai scomparire dai repertori europei, ha tuttavia conosciuto un numero sempre più modesto di allestimenti. Le ragioni di questo allontanamento possono essere ricercate in varie direzioni. Innanzitutto, già nella seconda parte dell'Ottocento, il superamento delle tesi romantiche sul teatro e l'affermarsi delle tematiche naturaliste, provocarono la nascita di nuovi repertori, la sperimentazione di tecniche drammaturgiche alternative, la trattazione di argomenti totalmente diversi da quelli che avevano affascinato la platea di pochi anni prima. L'avvento della regia, avvenuto proprio in Germania attorno agli anni Settanta, provocò infine un totale rivolgimento dei palcoscenici, con

l'avvio di sperimentalismi che - nella gran parte dei casi - avvenivano su testi di autori contemporanei. Nel Novecento, la rivalutazione dei classici ha consentito di riproporre più volte anche il teatro di Schiller, spesso sottoponendolo a riletture e aggiornamenti, come quello tentato nel 1926 dal regista Erwin Piscator, che mise in scena *I masnadieri* in abiti contemporanei. Ma non si deve infine dimenticare che la limitata messa in scena, oggi, del teatro di Schiller è dovuta anche al numero, davvero notevole, di personaggi che popolano i suoi drammi. Abituato a comporre per teatri di stato cui non mancavano, evidentemente, le risorse economiche, Schiller - soprattutto nella fase finale della carriera - concepì lavori davvero imponenti sia per durata, sia per numero di attori impegnati, tanto da richiedere, in alcuni casi, la partecipazione - tra interpreti principali, comprimari, comparse e musicisti - di oltre cento artisti. Oggi nessun teatro - neppure quelli economicamente più solidi - si può permettere di realizzare lavori così imponenti. Evidente, quindi, la progressiva emarginazione del teatro schilleriano dai repertori correnti e, nei casi di messa in scena, l'opzione per opere meno costose quale *I masnadieri*, che prevede "solo" diciotto personaggi. Per i drammi più imponenti, come il *Don Carlos*, le rare messinscena degli ultimi anni - in Italia si ricorda l'allestimento del Teatro Eliseo di Roma con Gabriele Lavia, nel 1984 - sono ricorse a significativi tagli volti, oltre che a ridurre la durata della rappresentazione, anche a contenere il più possibile il numero degli interpreti.

Per quanto possa destare sorpresa, soprattutto in Italia la conoscenza del teatro di Schiller presso il grande pubblico, è avvenuta, sin dall'Ottocento, soprattutto per via indiretta, attraverso la mediazione offerta dal palcoscenico del melodramma. Se grandi quantità di spettatori hanno conosciuto - e conoscono - il nome di Schiller e i contenuti delle sue opere, ciò deve essere imputato, in buona parte, alle riduzioni in musica ai quali sono stati sottoposti alcuni dei suoi drammi. Dei dieci lavori teatrali, ben sei sono stati trasposti sul palcoscenico lirico, mentre non si può dimenticare che il celebre *Inno alla gioia* fu musicato da Ludwig van Beethoven nel 1824, nel quarto movimento della *Nona Sinfonia*. A Schiller si rivolse principalmente Giuseppe Verdi (1813-1901) che frequentò le opere dell'autore tedesco soprattutto nella fase iniziale della sua carriera. Nel 1845 presentò al Teatro alla Scala di Milano *Giovanna d'Arco*, su libretto di Temistocle Solera (1815-1878), tratto da *La pulzella d'Orleans*: uno dei lavori meno riusciti del musicista, forse anche a segui-

to del libretto, che appare inverosimile e troppo complicato nello svolgimento. Nel 1847 fu la volta della riduzione de *I masnadieri* su libretto di Andrea Maffei (1798-1885), presentato al Queen's Theatre di Londra: anche in questo caso l'opera non è tra le migliori del repertorio verdiano. Il 1849 è l'anno di *Luisa Miller*, in scena al Teatro San Carlo di Napoli, lavoro tratto da *Intrigo e amore*, su libretto di Salvatore Cammarano (1801-1852) che, viceversa, costituisce una delle tappe fondamentali nella carriera del musicista. Dopo un lungo periodo di tempo, nel corso del quale si era rivolto ad altre fonti, Verdi ritorna a Schiller nel 1867, musicandone uno dei drammi maggiori: *Don Carlos*. Come per il drammaturgo tedesco, così anche per il musicista italiano il *Don Carlos* costituisce una delle opere di più grande impegno, sia per le tematiche affrontate, sia per l'imponenza del lavoro, sia per lo sforzo artistico profuso nella composizione dell'opera. Il melodramma ebbe vita alquanto tormentata: terzo lavoro commissionato a Verdi dall'Opéra parigina, il *Don Carlos* nasce come un "grand-opéra" ossia un lavoro che, in accordo con i gusti allora imperanti nella capitale francese, era destinato a impressionare la platea per l'imponenza dell'allestimento, per la quantità di personaggi in scena, per la vastità delle proporzioni musicali, per la presenza di cori, balletti, continui cambi scena e quant'altro. Il libretto originale in cinque atti - numero, questo, desueto per il melodramma -, è in lingua francese ed è opera di François-Joseph Méry (1798-1865) e Camille Du Locle (1832-1903). In questa prima monumentale versione, l'opera debuttò al Théâtre Lyrique nel marzo del 1867. Nell'ottobre dello stesso anno il lavoro, con una serie di tagli, venne presentato nella versione italiana - intitolata *Don Carlo* - al Comunale di Bologna. Consocio tuttavia delle difficoltà a mantenere in repertorio un melodramma così imponente, Verdi stesso provvide alla stesura di una nuova versione in quattro atti, in lingua italiana, su libretto di Angelo Zanardini (1820-1893), presentata alla Scala nel 1883.

Primo musicista a rivolgersi a Schiller fu tuttavia Gioachino Rossini (1792-1868) che, nel 1829, presentò all'Opéra di Parigi il suo estremo capolavoro, quell'imponente *Guillaume Tell*, che solo in tempi recenti, grazie alla "Rossini Renaissance", ha potuto essere riportato alle proporzioni e allo splendore originali.

Al drammaturgo tedesco si rivolse, infine, anche Gaetano Donizetti (1797-1848), che nel 1835 presentò alla Scala di Milano, dopo una prima

versione duramente censurata a Napoli, *Maria Stuarda* su libretto di Giuseppe Bardari.

I medesimi motivi che hanno causato un progressivo allontanamento di Schiller dai palcoscenici della prosa - ossia l'imponenza dei lavori e l'eccessivo numero dei personaggi -, hanno viceversa suscitato l'interesse dei musicisti e la sua duratura collocazione sui palcoscenici della lirica. I drammi schilleriani sembrano, infatti, concepiti appositamente per uno spettacolo fastoso quale il melodramma: scene corali, trame principali alternate a trame secondarie, numerosi spostamenti di luogo, un generale senso di imponenza e spettacolarità. Ma, d'altra parte, la solidità stessa dell'impianto drammaturgico schilleriano era garanzia, ai librettisti e ai musicisti, per la buona riuscita della riduzione.

È ampiamente noto che la quasi totalità dei libretti scritti per il melodramma trae spunto da opere preesistenti, appartenenti per lo più al genere drammatico o a quello narrativo. I motivi di tale scelta si spiegano nel bisogno di soddisfare le aspettative di un pubblico ampio e abbastanza diversificato nella composizione. Coloro che frequentavano un tempo il teatro d'opera appartenevano sia alla classe aristocratica che a quella borghese e popolare, ossia a gruppi di persone che avevano cultura diversa e orizzonti d'attesa non sempre omologabili. Da qui la necessità di ricercare argomenti già ampiamente noti alla platea, vuoi perché consolidati da una lunga tradizione culturale, vuoi perché appartenenti a una contemporaneità che sempre più elaborava prodotti di massa. Le grandi opere drammatiche, così come i romanzi più celebri o le narrazioni mitologiche, costituivano una fonte sicura quanto a popolarità e a livello di gradimento. D'altra parte, considerata la monumentalità dello spettacolo d'opera e gli ingenti sforzi intellettuali ed economici che richiede la sua realizzazione, va da sé che era necessario prendere le mosse da lavori già ampiamente collaudati, riducendo così al minimo il margine di rischio.

Nel caso di Schiller, non è da dimenticare che egli venne messo in musica da autori che operarono durante il periodo romantico, ossia in un momento in cui il drammaturgo tedesco era ancora molto rappresentato e, soprattutto, in un'epoca in cui i sentimenti di libertà espressi nell'opera schilleriana erano particolarmente sentiti.

Non è possibile, in questa sede, affrontare un'analisi completa di tutti gli adattamenti per il melodramma operati sui drammi di Schiller. Nell'esigenza di fare una scelta, si sono voluti privilegiare due lavori che

rappresentano due diversi aspetti della produzione schilleriana e che, soprattutto, pongono differenti problemi di adattamento: *Kabale un Liebe* (1734) e *Wilhelm Tell* (1804) che sono, rispettivamente, fonte per *Luisa Miller* di Verdi (1849) e per *Guillaume Tell* di Rossini (1829).

Il primo a musicare un dramma di Schiller fu, come già accennato, Gioachino Rossini. Stabilitosi a Parigi nel 1824 il musicista italiano, che al tempo aveva raggiunto i massimi vertici della popolarità, era stato nominato, dalla Corte e dal Ministero delle Belle Arti, sovrintendente del Théâtre Italien. Tra gli impegni previsti dall'incarico, quello di comporre alcuni nuovi melodrammi che si adattassero alle aspettative del pubblico parigino. Dopo la cantata scenica *Il viaggio a Reims* composta nel 1825 per l'incoronazione di Carlo X, dopo i rifacimenti del *Maometto II* in *Le Siège de Corinthe* (1826) e di *Mosè in Egitto* in *Moïse et Pharaon* (1827) e dopo la presentazione della sua ultima opera buffa, *Le comte Ory* (1828), Rossini era alla ricerca di un nuovo soggetto. In verità sembra che la possibilità di musicare il *Wilhelm Tell* di Schiller fosse stata presa in considerazione dal musicista già nel 1824. Dopo aver scartato un paio di possibilità, al musicista venne sottoposto, nel 1827, un libretto di Victor Joseph Étienne de Jouy (1764-1846) ispirato all'estremo capolavoro di Schiller. Sebbene Rossini avesse già collaborato con Jouy in occasione del rifacimento del *Mosè*, il musicista tuttavia non accettò integralmente il libretto che, tra l'altro, era stato scritto alcuni anni prima e che, per questo motivo, non rispondeva più alle esigenze spettacolari dell'Opéra, al cui palcoscenico era destinata la nuova composizione del maestro. Per questo motivo il non più giovane Jouy accettò di buon grado che il libretto fosse rielaborato dal tragediografo e giornalista Hippolyte Louis Florent Bis (1789-1853), che apportò una serie di modifiche soprattutto agli ultimi due atti del libretto, scostandosi in questo modo anche dal tracciato del dramma schilleriano. Contrariamente alle consuetudini di Rossini, che era abituato a comporre le proprie partiture nel giro di pochi giorni, senza mai chiedere cambiamenti al testo poetico, nel caso del *Guillaume Tell* la composizione durò quasi cinque mesi e, sino alla fine, l'autore continuò a sollecitare modifiche al libretto, a tal punto che si è ipotizzata la presenza di un terzo librettista, forse lo stesso Adolphe Nourrit (1802-1839), primo interprete del ruolo di Arnold, uomo di talento letterario oltre che musicista.

Commissionata dal governo monarchico francese, l'opera doveva in qualche modo tenere in considerazione la nuova atmosfera libertaria e pro-

gressista che stava circolando in Europa e in Francia. La scelta dell'argomento schilleriano, quindi, non fu del tutto casuale anche se, del dramma originale, vengono sicuramente mitigati lo spirito rivoluzionario e le connessioni storico-politiche. L'idea di libertà, quale viene espressa nel 1804 da Schiller nel *Wilhelm Tell*, era specchio della situazione politica di una Germania sottoposta all'imperialismo napoleonico; viceversa, il sentimento di libertà quale viene offerto venticinque anni più tardi nel *Guillaume Tell*, risponde a una più generale aspirazione a ideali di indipendenza, oltre che alle aspettative del pubblico francese che desiderava vedere celebrata una delle idee cardine della sua storia. Lo stesso protagonista appare differente nelle due versioni dell'opera: in Schiller è un pacifico padre di famiglia che, suo malgrado, prende parte alla lotta contro la tirannide, mosso soprattutto da un imperativo morale; in Rossini è un eroe a tutto tondo il quale - soppresso il personaggio di Werner Stauffacher - diviene il promotore politico della rivolta, trascinatore di folle, punto di riferimento per l'intera comunità svizzera.

Per quanto la versione musicale del *Tell* - se eseguita integralmente - abbia una durata complessiva superiore a quella del dramma schilleriano, tuttavia i librettisti dovettero operare un vasto ridimensionamento sul testo originale, riducendo il numero dei personaggi, eliminando parecchi episodi della vicenda, comprimendo le numerose ambientazioni, ma talora aggiungendo aspetti che nell'originale non sono presenti. A questo proposito, giova ricordare che la stringatezza del libretto d'opera è necessaria, dal momento che la musica tende a dilatare i tempi e a narrare ciò che non viene espresso tramite la parola. Dal punto di vista strutturale, i cambiamenti più vistosi sono costituiti dalla drastica riduzione dei personaggi, che in Schiller - senza contare le numerose comparse - sono 57, mentre in Rossini sono appena 12. Deve tuttavia essere tenuto in considerazione che la partitura rossiniana prevede la presenza di un ampio coro, di un corpo di ballo e di parecchie comparse, che fanno lievitare il numero complessivo di interpreti ben oltre al centinaio. La materia che in Schiller è divisa in cinque atti, viene qui compressa in quattro, mentre i quindici ambienti scenici previsti da Schiller (quattro per il primo atto, due per il secondo, tre per il terzo, tre per il quarto e tre per il quinto) vengono qui ridotti a sei (uno per ciascuno dei primi due atti e due per ciascuno degli ultimi due).

Nel ridimensionamento dei personaggi Jouy e Bis non si limitarono a eliminare ma, per rendere più snella la trattazione dei contenuti, posero

alcune modifiche: se i vari congiurati dei tre cantoni sono amplificati inevitabilmente nel coro, il personaggio di Arnold Melchthal riassume in sé le caratteristiche anche di Ulrico von Ruden, che nel melodramma viene soppresso. I due figli di Tell, Gualtiero e Guglielmo, vengono sostituiti da uno solo, che nell'adattamento prende il nome di Jemmy. Di contro, il padre di Arnold, che Schiller si limita a nominare senza mai farlo comparire in scena, diviene in Rossini un personaggio vero e proprio. Berta von Bruneck, ricca ereditiera, è promossa di grado e si trasforma in Mathilde, principessa di Asburgo.

La disposizione della materia narrata e la concatenazione dei fatti cambia nelle due versioni della storia. Come spesso accade nella librettistica, l'incipit della vicenda viene spostato a un momento anteriore rispetto quello del dramma: buona parte del primo atto serve infatti a Rossini per presentare i personaggi, per chiarire i loro rapporti reciproci e soprattutto per descrivere l'ambiente naturale cui - come avviene in Schiller - viene affidata una parte non trascurabile nell'economia della vicenda. La citazione di temi popolari - peraltro presente anche nell'opera schilleriana - i motivi di danza, la narrazione della vita semplice ma genuina dei contadini svizzeri, la benedizione degli sposi, sono scene che se da un lato assolvono al bisogno di spettacolarità del "grand-opéra", dall'altro aiutano lo spettatore a immedesimarsi nel clima generale della storia.

Il punto d'attacco - ossia il momento in cui l'autore pone sulla scena la prima azione importante dalla quale procede tutto il meccanismo causa-effetto della struttura drammaturgica - viene posta, nei due drammi, in posizione molto differente. In Schiller esso si trova nella terza scena del I atto, quando sopraggiunge il fuggiasco Konrad Baumgarten che chiede al pescatore Ruodi di essere traghettato al di là del lago. La stessa situazione è quella che pone il punto d'attacco anche nel melodramma, ma questa è spostata - non senza virtuosismi drammaturgici - appena nella terzultima scena del I atto. Sostanzialmente, mentre in Schiller la storia si avvia quasi subito, in Rossini viene concesso ampio spazio alla descrizione del paesaggio umano e naturale, offrendo un I atto che, per quasi tre quarti della sua durata, è privo di azioni importanti per l'economia della vicenda.

Nel II atto del melodramma, i librettisti operano una sintesi di azioni e personaggi che consente di rendere più semplice e lineare la vicenda. Eliminate tutte le scene e i relativi personaggi che riguardano la parte più strettamente politica del dramma, ossia la progettazione della rivolta, Joux

e Bis ci presentano l'incontro tra Arnold e Mathilde - che sostituiscono e integrano gli schilleriani Rudenz e Berta - in cui la donna cerca di convincere il giovane ad allearsi con gli austriaci. La seconda parte dell'atto è viceversa sovrapponibile all'originale schilleriano, laddove viene rappresentata la suggestiva scena del giuramento dei congiurati.

La traccia schilleriana viene rispettata anche per buona parte del III atto: il nuovo incontro tra Arnold e Mathilde, in cui i due giovani si giurano eterno amore e in cui la principessa austriaca decide di passare dalla parte degli svizzeri; la celebre scena della mela che, sia nell'uno sia nell'altro caso, costituisce il cuore del dramma. Ma, questa scena, già spettacolare nel testo di Schiller, in Rossini viene amplificata, divenendo il momento *clou* della rappresentazione. Ed è anche la scena in cui Rossini ci presenta il temuto tiranno Gessler, con un'efficacia che è senza dubbio superiore a quella che ritroviamo in Schiller. Vengono convocati tutti i personaggi del dramma, compresa la moglie di Tell (che in Schiller, viceversa, rimane lontana e in ambasce per la sorte del figlio) e Mathilde che - dopo l'arresto del protagonista - prende sotto la sua protezione Jemmy, dichiarando apertamente la sua posizione contro il tiranno Gessler.

L'ultima parte del libretto è quella che fu sottoposta al maggior numero di rimaneggiamenti, scostandosi quindi dal modello schilleriano: il popolo ormai è in rivolta e Arnold, appreso che il padre Melchthal è stato ucciso, decide di guidare l'insurrezione. A questo punto della vicenda giunge al climax, ossia lo scontro finale tra i due contendenti del dramma: Guglielmo Tell, prigioniero di Gessler, sta attraversando il lago durante una terribile tempesta. L'eroe riesce a liberarsi, lasciando in balia delle onde il tiranno che muore inghiottito dal lago. La Svizzera è libera, il cielo si rasserena e il sipario cala sull'inno alla libertà, una delle pagine più memorabili di tutta la storia del melodramma. Molto più articolati gli ultimi due atti di Schiller. Gessler, sebbene lasciato da Tell in balia del lago, riesce a scamparla, e solo un successivo agguato in una gola rocciosa - che costituisce un primo climax - consente al protagonista di eliminare definitivamente il tiranno. Nel V atto - del tutto omesso nel melodramma - si sparge la notizia che l'imperatore Alberto d'Asburgo è stato assassinato dal nipote Giovanni. Il regicida, fuggiasco, giunge alla capanna di Tell, dove l'eroe, riconosciuto, lo caccia, indicandogli la strada per Roma, dove potrà chiedere perdono al papa (secondo climax). Solo a questo punto la vicenda si scioglie con una situazione analoga a quella del melo-

dramma. La complessità della tragedia schilleriana pone la presenza, del tutto inusuale, di un doppio climax, ossia di una doppia soluzione che guarda a due livelli diversi dell'azione: il primo vede l'eliminazione del tiranno, ossia della causa principale delle sofferenze del popolo svizzero; il secondo chiude definitivamente la storia, ponendo la prospettiva di un futuro migliore, in cui il nuovo imperatore asburgico saprà riconoscere la libertà e i diritti della Svizzera. Per altro, questa coda finale viene completamente tagliata da Rossini che, in una necessaria semplificazione della trama, omette tutti i riferimenti politici.

Il passaggio da un palcoscenico all'altro determina, in questo caso, una minore ricchezza di situazioni e di tematiche, dando luogo a un libretto che, nonostante i buoni propositi degli autori è, senza dubbio, inferiore al modello. Ma, poiché il melodramma è uno spettacolo composto da parole e musica, il giudizio finale deve essere dato sul lavoro nel suo insieme: in questo caso, siamo consci di trovarci di fronte a uno dei massimi capolavori della storia del melodramma, rivoluzionario, profondamente diverso da tutte le precedenti creazioni rossiniane, che, al suo primo apparire, lasciò grandemente perplesso il pubblico, ma che fu destinato a condizionare in modo esplicito tutta la storia seguente del melodramma.

Come spesso accade, l'imponenza della partitura spinse Rossini stesso a operare dei tagli ancora prima del debutto, avvenuto all'Opéra di Parigi il 3 agosto 1829. In seguito venne approntata una traduzione italiana da Callisto Bassi (1800-1860) e, morto Rossini, girarono per decenni versioni orribilmente mutilate della partitura. Solo in tempi recenti, con l'edizione critica approntata dalla Fondazione Rossini di Pesaro è stato possibile restituire l'opera al suo splendore iniziale, dando anche al libretto la sua dignità d'origine. Una dignità che appare più credibile nel momento stesso in cui viene restituito ai personaggi l'idioma francese, sul quale Rossini aveva ideato la propria partitura.

A vent'anni esatti dal *Guillaume Tell*, Giuseppe Verdi fa debuttare a Napoli la sua *Luisa Miller*, tratta da *Kabale un Liebe*. Questo dramma schilleriano costituisce una delle tappe fondamentali della drammaturgia europea, sancendo in modo definitivo, dopo il luminoso esempio di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) con *Miss Sarah Simpson* (1755) e con *Emilia Galotti* (1772), l'avvento del dramma borghese. Con quest'opera viene chiarito che la tragedia è propria non solo della classe aristocratica, ma anche di quella borghese, sino ad allora sottoposta unicamen-

te allo scherno della commedia. Nella triste vicenda di un amore impossibile tra una borghese e il rampollo del signorotto locale, si consuma anche un dramma di violenze e imposizioni, di crudeltà e doppi giochi, di cui fanno le spese gli innocenti protagonisti.

Autore del libretto è Salvatore Cammarano, più volte collaboratore di Verdi, che, seppur schematizzando, rimane abbastanza fedele al modello schilleriano, a tal punto da riprendere il titolo originale del lavoro che era, appunto, *Luise Millerin*. Il libretto appare alquanto felice, riuscendo a mantenere intatte le due componenti fondamentali del dramma originale: la storia d'amore e l'intrigo di corte. Ma, come è ampiamente noto, tutti i libretti di Verdi, all'atto della loro stesura, vedevano la vivace partecipazione del musicista che era uomo colto, appassionato lettore di drammi, artista dotato di un invidiabile senso del palcoscenico. Proprio per questo, il libretto appare molto equilibrato ed efficace nel taglio delle scene e nel susseguirsi stringato degli eventi.

Anche in questo caso, la riduzione procede attraverso una semplificazione del lavoro schilleriano: i canonici cinque atti dell'autore tedesco divengono gli altrettanto canonici tre del melodramma italiano; i personaggi passano da 11 a 8 (comparse escluse), le ambientazioni sceniche da 9 a 7. Secondo una caratteristica che gli era propria, Cammarano pone un titolo a ciascuno degli atti, enunciando, in qualche modo, la divisione della materia: il I atto si intitola *L'amore*, il II *L'intrigo* e il III *Il veleno*. Tre sono i personaggi soppressi da Verdi: il maresciallo di corte von Kalb, la signora Miller e Sophie, la cameriera di Lady Milford. Quest'ultima nel melodramma prende il nome di Federica d'Ostheim, mentre Ferdinand si chiama Rodolfo. Il vecchio Miller, infine, da musicista diviene soldato in ritiro. Tra tutte queste scelte ve n'è una che è sicuramente migliorativa rispetto al dramma schilleriano: la soppressione della signora Miller. Come spesso la critica ha fatto notare - e come a un abile uomo di teatro qual era Verdi non poteva sfuggire - la madre di Luise, dopo la caricaturale apparizione al I e al II atto, lascia perdere di sé ogni traccia. Sappiamo che viene mandata ai lavori forzati ma, quando il vecchio Miller viene rimesso in libertà e torna a casa, della donna non si ha più notizia. Per di più risulta inspiegabile la battuta al V atto, scena V, con cui Miller, in un momento di esaltazione, chiama la moglie, che tuttavia non risponde. Errore drammaturgico oppure ricercato effetto comico? (forse Miller chiama l'insopportabile moglie proprio perché sa che non gli può risponde-

re?). Comunque stiano le cose, Verdi optò per una eliminazione del personaggio, da cui trae giovamento la figura del padre, che nell'economia della vicenda, ne esce rafforzato e - come tutti i padri verdiani - presentato con grande efficacia psicologica.

Il I atto del melodramma racchiude in sé i primi due atti schilleriani, con alcune modificazioni importanti. Al fine di esaltare l'innocenza di Luisa e quella di suo padre, Verdi immagina che Rodolfo si presenti ai due sotto falso nome, celando la sua identità aristocratica. Dopo una scena iniziale che si svolge il giorno del compleanno di Luisa, e dopo la presentazione degli innamorati, abbiamo il punto d'attacco, che è il medesimo del dramma schilleriano: l'apparizione del perfido Wurm il quale, rivendica i suoi diritti su Luisa. A differenza del dramma, ove tutti sono già a conoscenza dell'identità di Ferdinand, il libretto riserva a Wurm il compito di rivelare chi sia Rodolfo, gettando così Miller nello sconforto. La vicenda procede attraverso una schematizzazione del dramma: l'incontro di von Walter con il figlio, l'imposizione delle nozze con Federica, la visita di Rodolfo a quest'ultima. Rispetto alla Lady Milford schilleriana, Federica appare sicuramente un personaggio più piatto - almeno dal punto di vista librettistico - cui solo la musica di Verdi riesce a offrire una maggiore prospettiva psicologica. Di lei viene taciuto il passato, non vengono narrati i loschi intrighi per conquistarsi una posizione sociale, non emergono i lati più freddi e calcolatori del carattere. La sua funzione viene limitata esclusivamente a quella negativa di chi deve intralciare la storia d'amore tra i due protagonisti. E in questo emerge la differenza con altre antagoniste del repertorio verdiano più maturo, come la Principessa d'Eboli nel *Don Carlos* o Amneris nell'*Aida*, di cui il compositore ci fa apprezzare anche le sofferenze interiori, i rimorsi e - in qualche modo - ne giustifica la posizione avversa rispetto ai protagonisti.

La parte finale del I atto verdiano ripropone - talora citandone alcune battute - l'omologa situazione che chiude il II atto schilleriano: la scena-madre in cui von Walter scopre il figlio a casa dei Miller, i maltrattamenti ai danni di Luisa e l'arresto del vecchio padre.

Il II atto dell'opera, pur nella schematizzazione, riesce a mantenere intatto il senso della trama originale. La vicenda, omesse le prime scene del III atto schilleriano in cui Wurm suggerisce a von Walter il piano per allontanare Luisa da Ferdinand, riprende dal momento in cui il perfido consigliere fa visita alla ragazza, costringendola a scrivere una falsa lette-

ra con cui dà appuntamento a un ipotetico amante. Ciò le garantirà la restituzione del padre, imprigionato e votato a sicura morte. La soppressione del personaggio caricaturale von Kalb rende meno macchinoso l'intrigo di corte che, nel testo originale, vede in costui il destinatario della lettera e in Wurm colui che, sposando Luisa, ne salverà la reputazione. Nel melodramma è Wurm stesso il destinatario della lettera, che sarà fatta recapitare ad arte tra le mani di Rodolfo. Come nel dramma, assistiamo all'incontro tra Luisa e la sua rivale ma, mentre in Schiller Lady Milford resta fortemente colpita dalla forza d'animo di Luise, tanto da decidere di scrivere al sovrano una lettera d'addio e partire, nel lavoro verdiano Federica rimane a palazzo per celebrare le sue nozze con Rodolfo. Quest'ultimo, sconvolto dalle rivelazioni contenute nella falsa lettera di Luisa, decide di sposare Federica.

I due ultimi atti sono pressoché sovrapponibili, non fosse per alcuni particolari secondari come la limonata che viene sostituita da un bicchiere di latte o la musica dell'organo che, fuori scena, annuncia invano le nozze tra Federica e Rodolfo. Solo nel finale vi è una significativa differenza: in Schiller Wurm viene arrestato e il morente Ferdinand perdona il padre che, a sua volta, si consegna alle guardie. In Verdi, Rodolfo ha il tempo di trafiggere a morte l'odiato Wurm, mentre al padre non concede alcun perdono, promettendogli, viceversa, pena eterna nel ricordo della sua triste fine.

I risultati cui tendono i due lavori drammatici ne spiegano le differenze d'impostazione drammaturgica. Con questo lavoro Schiller vuole allontanarsi dalla traduzione della tragedia classicista, per offrire al pubblico un dramma concepito in modo assolutamente innovativo, dove non solo la borghesia viene elevata a dignità tragica, ma anche il linguaggio è profondamente rivisitato, con risultati che tendono al realismo e a una varietà di toni davvero incredibile. Uno degli aspetti più pregevoli del dramma è, infatti, la caratterizzazione linguistica di ogni personaggio, che impone l'adozione di livelli stilistici sempre diversi. E così si passa dalle espressioni dirette e talora volgari dei genitori Miller, al fraseggio elegante dei due innamorati, dal linguaggio contorto e strisciante di von Kalb a quello articolato di von Walter che alterna, in base agli umori, espressioni più raffinate a frasi decisamente volgari. Ma nel lavoro di Schiller vi è anche l'attenzione per il dramma di potere, la denuncia delle violenze gra-

tuite di un tiranno e, ancora una volta, la riflessione sulla libertà personale, negata sino alla violenta conclusione.

Per Verdi *Luisa Miller* rappresenta un momento di rinnovamento artistico: dai melodrammi a sfondo patriottico con ambientazioni bibliche e popolati di eroi, si passa a un lavoro intimista, al cento del quale - con una scelta nuova - è posta un'eroina borghese. Della storia schilleriana, a Verdi interessa soprattutto la contrapposizione tra potenti e deboli, lo scontro tra chi subisce suo malgrado e chi abusa di una posizione di predominio. In questa dimensione, l'autore abolisce i personaggi caricaturali, conferendo all'opera un'unitaria tonalità drammatica. Viene così esaltata la ricerca introspettiva e l'analisi psicologica della protagonista che, in questo senso, apre la strada alle eroine della piena maturità verdiana. Un'opera di rinnovamento, quindi, in cui alcune istanze contenute nel dramma originale vengono accolte anche nell'adattamento, mentre altre, quali la ricerca operata sul linguaggio, non riescono a trovare spazio.



Opere citate, Works Cited



Zitierte Literatur

- Cagli, Bruno. *Uno qualcuno centomila*. In *Guillaume Tell*. Pesaro: Rossini Opera Festival, 1995.
- Carli Ballola, Giovanni. *Quel horizon immense!* In *Guillaume Tell*. Pesaro: Rossini Opera Festival, 1995.
- Cisotti, Virginia. *Schiller e il melodramma di Verdi*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- Ferrucci, Franco. *Guillaume Tell, melodramma epico*. In *Guillaume Tell*. Pesaro: Rossini Opera Festival, 1995.
- Hell, Viktor. *La vita, il pensiero, i testi esemplari*. Milano: Accademia, 1973.
- Inasaridse, Ethery. *Schiller und die italienische Oper: das Schillerdrama als Libretto des Belcant*. Frankfurt: P. Lang, 1989.
- Pinna, Giovanna. *Friedrich Schiller: i drammi e la concezione del tragico e della storia*. Soveria Mannelli: Rubettino, 1997.
- Raccogliati, Alessandro. *Far teatro con la musica: scelte verdiane per "Luisa Miller"*. Parma: Grafiche STEP, 1991.
- Schiller, Friedrich. *Don Carlos*. A cura di Maria Carolina Foi. Venezia: Marsilio, 2004.
- Schiller, Friedrich. *Guglielmo Tell*. A cura di Giacomo Schwan. Genova: Stabilimento dell'Annuario Generale d'Italia, 1989.
- Schiller, Friedrich. *Tutto il Teatro*, introduzione di Paolo Chiarini. Roma: Newton Compton, 1975.