

Wanda Lattes, *Schubert sconosciuto, "Maggio" romantico*, in «Corriere della Sera», 17 dicembre 1994.

In Italia e' stata data alla Sagra Umbra, per iniziativa di D'Amico, ma in forma di concerto: in scena non l'ha mai vista nessuno, neppure il suo autore, perche' fu rappresentata una sola volta nel 1897 a Karlsruhe. Il grande Franz Schubert, oltre alle innumerevoli sonate, ai Lieder e alle sinfonie, scrisse diverse operette, ma soltanto due opere liriche: questa "Fierrabras" e' un capolavoro, secondo gli studiosi, anche se nessuno allora la prese in considerazione. Il Maggio la da' il 23 giugno al vertice del programma intitolato al primo Romanticismo. L' orchestra e' affidata a Semyon Bychkov, trentottenne russo americano, che ha appena incantato con la sua raffinata "Bohe' me". La regia di "Fierrabras" sara' di Luca Ronconi, che nella primavera fiorentina fa una doppietta, mettendo in scena il 17 maggio "Sturm und Drang" cioe' "Impeto e assalto" di Friedrich Klinger con musiche scritte da Paolo Arca'. Si dedica dunque al primo Romanticismo il festival che con le sue 51 serate tenta un ambizioso mosaico monografico: poche opere, 7 concerti, ma in compenso un convegno musical letterario sul primo Ottocento tedesco, e una rassegna cinematografica firmata da Irene Bignardi e Gillo Pontecorvo su storie e personaggi romantici. La formula un po' intrigante del Maggio proposto dal direttore artistico Cesare Mazzonis punta, si', sullo choc delle grandi incognite, quali novita' assolute e inaspettate voci recitanti, ma offre anche alcune certezze. Primo: i concerti straordinari dei Berliner diretti da Mehta, al Comunale il 30 aprile e in Palazzo Vecchio il 1 maggio, con Beethoven, Brahms e Stravinski in programma. Secondo: una sfilata di direttori come Solti con Brahms; Celibidache con Bruckner; Sawallish con "Il franco cacciatore" di Von Weber; Seiji Ozawa per la prima volta in Italia, con Mahler. A Chung spetta l' onore dell' apertura ufficiale l' 11 maggio, ben 10 giorni dopo l' isolata anteprima dei Berliner: il musicista giovane e famoso dirige l' Egmont, l' arcinota ouverture di Beethoven, dedicata all' eroe della liberta' immortalato da Goethe, e nella stessa serata un' altra storia romantica: "La notte di Valpurga" con musica di Mendelsson. All' orchestra si accompagnera', coi due pezzi, la voce famosa di Klaus Maria Brandauer. A Bychkov e' affidato, oltre che il cuore del Maggio rappresentato dallo Schubert "sconosciuto", anche il gran finale (3 e 4 luglio): con l'orchestra da lui diretta suoneranno Katia e Marielle Labeque, offrendo Ciaikovski e Mendelsson prima in teatro e poi in Piazza Signoria, gratis. Il Maggio offre anche altri richiami: il balletto "Sogno di una notte d' estate" (Mendelsson, coreografia di Stephen Petronio); il "Restauro d' autore", di Berio, con testi di Calvino, sull' incompiuta mozartiana "Zaide"; il "Pontorno", di Giacomo Manzoni e Mario Luzi, regia di Federico Tiezzi.

Paolo Vagheggi, *Trenta giorni con Ronconi*, in «La Repubblica», 16 maggio 1995.

Qualcuno l' ha definito il mese di Ronconi. In poco più di trenta giorni andranno in scena tre spettacoli curati dal celebre regista: giovedì scorso a Milano, alla Scala, è stata riproposta *La dannazione di Faust* di Berlioz; a Firenze, al Maggio Musicale, domani 17 maggio prima di *Sturm und Drang* di Klinger, musicato per l' occasione da Paolo Arcà, e il 21 giugno prima di *Fierrabras* di Schubert. Queste ultime due opere, *Sturm und Drang* e *Fierrabras*, promettono molte sorprese anche perché Luca Ronconi, come dice Cesare Mazzonis, direttore artistico del Maggio, riesce "a rappresentare l' irrepresentabile". E' una sfida dunque quella che attende il regista anche perché il dramma di Klinger e l' opera di Schubert, come ammette lo stesso Ronconi, offrono testi teatralmente di non eccelsa qualità, anzi vengono così duramente criticati che soltanto un Maggio come quello di questa cinquantottesima edizione, dedicato al primo romanticismo tedesco, può spiegarne il recupero. Si comincia con *Sturm und Drang*, il dramma di Klinger che ha poi dato il nome al famoso movimento letterario, e che al Maggio sarà accompagnato dalle musiche di Paolo Arcà, scelta non casuale perché il compositore romano fa parte di quel movimento che è detto neoromantico. Racconta Ronconi: "Se qualcuno chiedesse come è il prototipo del dramma romantico bisognerebbe rispondere: nel Medioevo, tra boschi, laghi, foreste. Ma invece *Sturm und Drang*, anche se ha dato la denominazione al movimento, non guarda al passato, il testo è contemporaneo all' autore, è della fine del Settecento e si svolge in America. I protagonisti vanno in America perché è l' unico paese dove c' è una guerra in atto, sono personaggi che si sentono a proprio agio soltanto dove c' è una guerra. Cosa c' è di romantico? Questa necessità di vivere in mezzo alla guerra è il riflesso di conflitti interiori. I personaggi sono tutti al limite di esperienze di coscienza. Passano dalla gioia al dolore con una rapidità che può apparire da Ridolini. E' un testo ispido, spigoloso, a tratti sgradevole, è un testo eccessivo, parossistico, al limite del demenziale. Se dovessi fare un paragone con l' oggi penserei a Fassbinder piuttosto che a Wenders". Ma ecco il primo scoglio da superare: l' apparente scarso romanticismo di un testo da legare anche con la musica, con attori che recitano ma che devono anche cantare. "I giovani protagonisti di *Sturm und Drang* vedono l' America come un mondo nuovo ma per noi non lo è più. Abbiamo dovuto inventare un rapporto tra i personaggi protagonisti, il luogo, il senso di quel luogo e ciò che noi sappiamo di quel luogo. L' America che presentiamo è il futuro per i protagonisti ma non lo è per noi spettatori. E' un' America della depressione, già desolata, già logora", aggiunge il regista. Si resta nel Settecento con Sabrina Capucci, Massimo De Francovich, Marisa Fabbri, Franco Branciaroli, che indossano costumi storici. Ma sulla scena le immagini, ricordano l' America degli anni Trenta, della depressione, quella dei dipinti di Hopper. Per *Fierrabras* di Schubert, Ronconi, come ha spiegato anche a centinaia di persone accorse al teatro Studio di Scandicci dove è avvenuta la presentazione, si è ispirato al movimento artistico dei Nazareni, il gruppo che all' inizio del XIX secolo si ribellò all' accademismo classico aspirando a un rinnovamento dell' arte su basi religiose e patriottiche. *Fierrabras*, ambientata all' epoca di Carlo Magno, narra la storia di cinque giovani legati da sentimenti d' amore e d' amicizia. L' opera, che sarà diretta al Maggio Musicale da Semyon Bychkov, è ben poco rappresentata. "La scommessa è mettere in scena il vuoto della trama. La musica è bellissima anche se non racconta i personaggi dell' opera, che è debole drammaturgicamente. Ed è carica di luoghi comuni, convenzionali, della letteratura, dell' arte figurativa. Bisognava far attenzione a non appesantire il tutto. In più c' era il problema del testo parlato, che abbiamo dovuto tagliare perché eccessivo, ridondante", prosegue Ronconi spiegando di aver scartato l' apparenza della narratività, dei paladini, di Carlo Magno. Costumi molto semplici dunque, di due colori diversi per i paladini e i mori, un disegno "molto casto". Abbastanza complessa anche se apparentemente semplice invece appare la scena (parla di cornici, di colori dell' assoluto come il bianco e il nero) dove i protagonisti si muoveranno con dei piccoli ascensori e dove

Paolo Vagheggi, *Fierrabras il paladino dei grandi sentimenti*, in «La Repubblica», 20 giugno 1995.

Fierrabras? Questo pezzo è incredibile, la gente deve riempire il teatro. E' una scoperta anche per me, perché non avevo mai diretto quest' opera". Semyon Bychkov, direttore dell' Orchestre de Paris e direttore ospite principale del Maggio Musicale, non ha dubbi: Fierrabras, l' opera di Schubert che si appresta a dirigere e che il teatro comunale di Firenze rappresenta in forma scenica per la prima volta in Italia (la regia è di Luca Ronconi, con Stefan Margita nei panni del paladino Fierrabras e Tatiana Poluektova in quelli di Maragond, rappresentazioni domani, il 23, 26, 28 e 30 giugno) è una rivelazione, un capolavoro. Già, sarà un capolavoro ma nel catalogo delle opere schubertiane è poco più di un numero. "La musica di Fierrabras è bellissima e con questa regia è una cosa meravigliosa", ribadisce Bychkov. Eppure l' opera è pochissimo rappresentata, una ragione deve pur esserci. "Non ci sono buone ragioni. Musicalmente Fierrabras è romantica, drammatica, tragica. In quest' opera ci sono molti aspetti interessanti. Qui si trovano le radici di Gluck, Mozart, Beethoven. Anticipa Wagner, Schumann, Mendelssohn e Verdi". Fierrabras, da come la descrive, sembra quasi un' enciclopedia della musica. "Sì, proprio così. E' questa la definizione giusta". Ma non è troppo carica di un romanticismo che si potrebbe definire alla Walter Scott, zeppa com' è di paladini, di storie complicate? "Ci sono molte opere con una storia primitiva che hanno carriere strepitose. Ci sono opere con storie favolose e musica mediocre che hanno egualmente grande successo. Bisogna guardare indietro, dunque, e capire perché è stata dimenticata quest' opera. La musica di Fierrabras è piena di fantasia, è drammatica, piena di invenzioni". Insomma, lei considera Schubert un grande compositore d' opera. "Schubert ha avuto un problema: non ha incontrato un grande librettista come è capitato a Mozart e non ha potuto vedere le sue opere sulla scena. E bisogna ricordarsi che Schubert è vissuto cinque anni meno di Mozart. La sua dunque è la musica di un titano. Detto questo, voglio aggiungere che nel pensiero di Schubert si ritrovano cose molto interessanti per comprendere la sua opera. Ne cito tre. Nel 1824, un anno dopo aver composto Fierrabras e un anno dopo aver scoperto la sua malattia, aveva scritto: le mie produzioni sono il frutto delle mie conoscenze musicali e del mio dolore. A quindici anni, nel 1812, aveva annotato: spero di poter fare qualcosa, ma cosa si può fare ancora dopo Beethoven? Il 18 novembre del 1828, un giorno prima di morire: non merito un posto sulla terra? Ebbene tutto questo è in Fierrabras: gioia di vivere, dolore, morte. E' musica scritta da un giovane che ha conosciuto, conosce la vecchiaia". Questa è la musica. Ma sulla scena come avete risolto Fierrabras? "Non è una produzione realistica. C' è un sottile, leggero realismo con costumi dell' epoca e una scenografia astratta ma bellissima, molto chiara, molto semplice". Sembra piuttosto felice dell' incontro con Luca Ronconi. "E' un grande artista con una sensibilità straordinaria, capace di trovare un perfetto equilibrio tra la musica e la scena. La musica per lui è l' aspetto principale. Con le nuove produzioni c' è sempre un pericolo: può diventare uno show per il direttore, o per il regista, o per lo scenografo, o per il cantante. Ma con Ronconi, con tutta l' équipe, a cominciare dal coro, che è molto importante in Fierrabras, non è avvenuto". Il 4 luglio lei chiuderà questa edizione del Maggio Musicale Fiorentino dirigendo un concerto che si terrà in piazza della Signoria. Non tutti i critici apprezzano queste manifestazioni. Anzi, c' è una corrente piuttosto contraria. Lei cosa ne pensa? "I problemi ci sono solo se il concerto non viene preparato seriamente. In questo caso può diventare una prostituzione della musica. Dobbiamo ricordarci cos' è quella che oggi si definisce musica classica. Cento anni fa era musica popolare. La gente usciva dai teatri cantando, fischiando le opere. Perché oggi pensarla come un pezzo da museo?". E' anche una strada da seguire per far uscire la musica sinfonica e l' opera dalla crisi che attraversano? "Credo sia una delle strade. Tutti i teatri sono sovvenzionati dallo Stato. Ma lo Stato è la gente. I teatri dunque devono partecipare alla vita della comunità. E non c' è nulla di negativo se il teatro va verso la gente".

MAGGIO. Chiude in bellezza il «Fierrabras» di Schubert con la geniale regia di Ronconi

I cavalieri, l'armi, gli amori

RUENS TEDESCHI

■ **FIRENZE** Per tutta la sua breve vita, Franz Schubert inseguì il successo teatrale ma, quando morì a trentun anni, era riuscito a far rappresentare soltanto una farsa. E per di più con cattivo esito. I suoi cassetti traboccavano di progetti, abbozzi, partiture complete e rifiutate dai teatri. Fra queste ha un posto speciale *Fierrabras* (opera eroico-romantica in tre atti) composto nel 1823. Rilanciato da Claudio Abbado a Vienna, nel 1988, apparve al pubblico e a noi un capolavoro. E tale si riconferma al Maggio dove è ricomparso in una splendida edizione tra gli applausi dei fiorentini. Un capolavoro però di un genere particolare: non tanto per il libretto scombinato, quanto per la struttura musicale estranea al suo tempo.

Alla corte di Carlomagno

Il libretto, arrangiato dall'amico Josef Kupelwieser è scucito ma corrisponde alla voga cavalleresca imperante nello stesso anno in cui

Weber scriveva *Euryanthe*. Non tentiamo neppure di riassumere la trama. Basti ricordare che è ambientata alla corte di Carlomagno, in guerra con i saraceni. Battaglie e amori incrociati col paladino Orlando che ama la figlia del re moro mentre il figlio del moro il generoso Fierrabras (o Fortebraccio) spasima per la figlia di Carlo. Questa a sua volta ha perso la testa per un guerriero di oscuri natali Spade, equivoci, imprigionamenti e una coppia al rogo salvata dal pronto arrivo dell'esercito franco mentre i due sovrani benedicono gli amori. Ma non quello di Fierrabras che, sacrificandosi per virtù e amicizia, resta scapolo. In compenso Schubert gli regala una delle due arie dell'opera. L'altra (e una terza con coro) appartengono alla fanciulla mutilmente amata. Qui appare evidente la singolarità della partitura costruita tutta su pezzi d'insieme: dai duetti ai quintetti ai grandi concertati - è povera delle arie in cui i personaggi soglio-

no esprimere i sentimenti. Due arie in tre atti! Nessuno l'aveva mai osato all'epoca di Weber e di Rossini! Che l'osi proprio Schubert il sommo creatore del *Lied*, l'aria, la romanza in concerto è sorprendente.

Mori e candidi paladini

Ma a ben guardare si spiega Schubert, passando al teatro sviluppa il *Lied* solistico in brano a più voci. Su questa via, il *Fierrabras* procede per episodi lirici o drammatici, in cui i personaggi, il coro e l'orchestra di parlano si rispondono si intrecciano in piccoli o grandi blocchi compiuti. Archi mirabili di fantasia, nati da un'interrotta invenzione in una stupefacente fioritura di melodie, di impasti, di combinazioni. Fiammate in cui si bruciano gli incontri, le gelosie, le tenerezze, i colpi di scena. In tal modo il genio musicale frantuma la forma tradizionale del melodramma, aprendo una strada originale che Schubert morendo troppo presto non poté percorrere fino in fondo.

...Quale sarebbe stata, non possiamo saperlo. Una quarantina d'anni dopo, l'opera senza arie nascerà col *Tristano*, ma sarà tutta un'altra cosa. È facile capire, invece, perché un lavoro tanto inconsueto sia apparso irrealizzabile nel corso dell'Ottocento e ponga anche oggi ardui problemi agli interpreti. Soprattutto sul terreno scenico. Tanto più ammirevole ci sembra la soluzione di Ronconi: i frammenti dell'azione vengono incominciati da vaste quinte nude che, aprendosi e chiudendosi, ci mostrano di volta in volta la corte di Carlomagno con i paladini candidi, quella del Re moro, barbaricamente purpurea gli scuri delle battaglie, i destrieri al galoppo attraverso le pareti, i quadri preraffaelliti delle damigelle canore, i colloqui notturni e via via in una serie di illuminazioni corrispondenti alla ricchezza e all'eleganza della fantasia schubertiana. Scartando il medioevo oleografico, Ronconi - assieme alla Pelli e alla Marzot - che ne restituisce, con gli oggetti e i movimenti essenziali, l'illusione tanto affascinante quan-

to intelligente.

In piena armonia la realizzazione musicale di Semyon Bychkov. Egli cerca, e trova, l'elemento unificante nel clima romantico, esaltato dall'autore persino nel titolo. L'opera «eroico-romantica» nove del direttore russo tutto il suo slancio, senza perdere quella finezza, quella intimità che nelle stupende scene d'amore (in particolare l'incomparabile duetto al verone) rivela il più autentico Schubert. Lo coadiuvano il coro, l'orchestra e una compagnia che ha il maggior pregio nell'elegante omogeneità.

I due re e le dame

In quest'arco, spiega il protagonista Stefan Margita, assieme alle coppie fortunate in amore: Jorma Hynninen e Joanna Kozłowska (Orlando e Emma), Rainer Trost e Kate Liting (Eginhard e Florinda). E poi vi sono i due Re: Christian Christiansen e Francesco Elletto D'Artegna, oltre a una folla di cavalieri, dame e saraceni. Tutti applauditi con un fervore addirittura trionfale per Ronconi e Bychkov.

Francesco Colombo, *Schubert, idillio tra i Mori*, in «Corriere della Sera», 24 giugno 1995.

Negli ultimi vent'anni abbiamo assistito in Italia a un numero di "prime esecuzioni nel nostro secolo" forse maggiore di quello raggiunto dalle "prime" tout court. E' un fenomeno tipico delle eta' alessandrine: quando la creativita' si inaridisce, o fatica a trovare un rapporto diretto col pubblico, gli archivi vengono riaperti, i fondi di magazzino prendono aria, e sulle povere salme esumate (partiture, spartiti, documenti) si organizza l' Expo delle edizioni critiche, dei convegni, delle tavole sinottiche: tutte cose che provvedono, se non al bene della musica, al tetto e al pane di centinaia di sfollati dai Conservatori. In questo immenso lunapark tanatofilo, in questa "clinica della salute postuma" che ha applicato al "Bel Canto" italiano quintali di fard e di rimmel, per ritrovare freschezze che mai furono, la riscoperta del *Fierrabras* di Schubert, la sua "prima esecuzione scenica" in Italia l'altra sera a Firenze, dopo che Francesco Siciliani ne aveva divinata la bellezza in una versione oratoriale (*Sagra Musicale Umbra*, 1978), fa l' effetto di una rivelazione autentica. E' questo il vero capolavoro riemerso negli ultimi decenni; e adesso, dopo che interpreti come Claudio Abbado (Vienna, 1988) e, a Firenze, Semyon Bychkov ne hanno officiato il rito ostensorio, *Fierrabras* deve trovare una collocazione non episodica nel cartellone dei teatri. Scritta nel 1823 su commissione poi revocata, e mai ascoltata da Schubert, l'opera innesta su uno sfondo fiabesco e cavalleresco (paladini e mori alle guerre sante) un duplice idillio sentimentale, e lo combina col tema etico dell' amicizia spinta al sacrificio. I versi di J. Kupelweiser, in se' non disprezzabili, edificano una struttura di Singspiel (parti parlate e parti musicate) che rassomiglia, piu' che a una foresta, a un immenso palazzo in stile eclettico, romanico e moresco e tardo Empire, nelle ali secondarie e nelle segrete del quale rischiamo, ad ogni passo, di smarrirci. E' un miracolo come la musica di Schubert serbi e anzi amplifichi ciascuna delle componenti drammatiche, "semplificando" il tutto con il dono di un' invenzione che a nessun modello possiamo far risalire interamente. Ecco il mistero di Schubert, il tratto irriducibile della sua arte. Si potra' collocare l'opera in una tradizione che collega Il flauto magico all' Oberon; ma in ogni battuta del *Fierrabras* e' la voce, e' il timbro di Schubert, e innanzitutto la melodia ch' egli solo conosce, a effondersi. La musica del *Fierrabras* possiede la grazia, lo slancio adolescenziale, l'innocenza di Mozart (soprattutto del Ratto dal serraglio), e al contempo il colore di selva, il turbamento, l' errare in un mondo ancora ignoto, che parlano gia' di Weber e di Wagner. L' elegia in Sol minore di Emma quand'ella appare; i coretti delle dame di corte, trapuntati da una strumentazione leggerissima di fiati; la meravigliosa Serenata di Eginhard e Emma, dove il clarinetto sospende nella notte una scia di pallida luce, che congiunge il La minore al maggiore; l'"Allegro furioso" dell' Aria di Florinda, sorta di mozartiana Elettra nell'universo romantico, sono alcuni dei mille momenti che fanno amare *Fierrabras*. Ne' andra' taciuto come lo stesso dono della melodia si irraggi, a infondere plasticita' ed elasticita', nelle lunghe scene drammatiche che combinano Recitativo, Arioso, forma libera. Se di "melodia infinita" si possa parlare, prima di Wagner, eccola. A Luca Ronconi, Margherita Palli e Vera Marzot dobbiamo uno spettacolo di esemplare eleganza e sobrieta', ritmato sui tempi della musica (il quadro della battaglia osservata da Florinda in quasi totale staticita', con i corpi feriti a mezz' aria e le cornici nere che affacciano la propria angoscia all'eroina, resta memorabile) e privo di gratuite sovrapposizioni (ma al posto del Medioevo troviamo un de' cor Biedermeier). Una compagnia di canto piuttosto omogenea, con qualche ottimo interprete come Jorma Hynninen e Katia Lytting, ha garantito una resa disciplinata della vocalita' schubertiana. E Semyon Bychkov, il grande giovane direttore che non e' nato a Leningrado come denuncia, ma, per lo stile con il quale dirige *Fierrabras*, a Heiligenstadt o a Salisburgo, offre una lettura di una morbidezza, di un' inflessione amorosa cosi' sensibile senz' essere esangue, cosi' delicata nella sua fierezza, da toccare quel punto segretissimo dell'animo di Schubert dove l'espressione celestiale diviene struggimento, nostalgia.

Sergio Sablich, *Teatro come sogno: Fierrabras di Schubert*, in «Airone», 1995, n. 2.

Per il teatro, Franz Schubert compose undici lavori e altri sette ne lasciò incompiuti. E ciò in un arco di tempo che va dal 1812 - aveva allora quindici anni - all'anno della morte, il 1828. Una ventina circa di titoli drammatici in una quindicina d'anni non sono pochi, neppure per le abitudini dell'epoca; senza contare il resto della produzione schubertiana. Ma questo non è l'unico motivo per affermare che l'opera non fosse affatto un genere estraneo alla natura e agli interessi di Schubert, come spesso si suole ripetere. E' anzi vero il contrario. In ogni momento decisivo o cruciale della sua carriera egli si affrettò a progettare un'opera, e talvolta più d'una, nella convinzione che il successo sarebbe finalmente giunto. Fu così nel 1821, con *Alfonso und Estrella*; mentre nel 1822, sull'onda dell'entusiasmo suscitato da una ripresa del *Fidelio* a Vienna e dal trionfo del *Franco cacciatore* di Weber, cui seguirà di lì a poco l'*Euryanthe*, Schubert mise in cantiere (lavorandovi per tutto il 1823) un Singspiel (*Die Vershworenen*) e due "vere" opere: *Rudiger*, incompiuta, e l'ambizioso *Fierrabras*. *Fierrabras* è l'ultimo grande lavoro per il teatro composto e interamente finito. A commissionarglielo era stato il Karntnertortheater (Teatro di Porta Carinzia), che a quel tempo perseguiva una politica di ampliamento del repertorio in lingua tedesca, contro la sempre perdurante invadenza italiana. Ma più che l'impresario in persona, il famoso Domenico Barbaja, sulla scelta aveva influito il segretario del teatro, Josef Kupelwieser, che era poi anche l'autore del libretto. Schubert scrisse la musica con la rapidità che gli era propria fra il 25 maggio e il 2 ottobre 1823. La prima rappresentazione era prevista per la fine dell'anno; ma il successo tiepido ottenuto dall'*Euryanthe*, eseguita in ottobre, provocò una brusca inversione di tendenza nei programmi artistici del teatro, provocando le dimissioni di Kupelwieser. Sicché, rimasta senza padrini, l'opera di Schubert venne dapprima rimandata, poi definitivamente accantonata. E di fatto non fu mai rappresentata durante la vita del suo autore. Riapparve, ma in un'edizione alquanto rimaneggiata da Felix Mottl, a Karlsruhe nel 1897, per il centenario della nascita del compositore; poi, nel nostro secolo, sporadicamente, in edizioni per lo più tagliate e in forma di concerto (per esempio nel 1978 a Perugia, per la Sagra Musicale Umbra, con i dialoghi in prosa riassunti e detti da Fedele D'Amico); salvo le rappresentazioni dirette da Claudio Abbado nell'allestimento di Ruth Berghaus al Theater an der Wien per il festival di Vienna del 1988: che furono dunque, a oltre centosessant'anni dalla morte dell'autore, una "prima" assoluta nella versione integrale e originale di Schubert.

Fierrabras è un'opera "eroico-romantica": definizione che racchiude stili diversi. Fonte del libretto, steso in versi da Josef Kupelwieser (fratello del pittore Leopold e come lui appartenente alla cerchia viennese degli amici di Schubert: poeta dilettante ma appassionatissimo di quel genere di teatro), sono la *Chanson de Fierabras* (così apparsa nella versione provenzale in lingua d'oc tra il 1240 e il 1260 e poi tradotta in tedesco, e in prosa, nel XVI secolo) e l'antica leggenda germanica *Eginhard und Emma*, da cui proviene in larga misura l'intreccio amoroso e lirico. Lo sfondo storico è infatti quello dell'età delle Crociate, e in particolare della spedizione di Carlo Magno in Spagna contro i Mori per la riconquista delle sacre reliquie, sottratte a Roma dal principe Boland (o da *Fierrabras* stesso); cronologicamente, pochi anni prima della "rotta di Roncisvalle", cantata nella *Chanson de Roland*. Su questa base, intessuta di ideali cavallereschi e di profondi valori etici (il principe moro *Fierrabras* li incarna da protagonista, convertendosi alla fine del dramma per entrare a far parte della schiera dei Paladini di Francia, dopo aver rinunciato all'impossibile amore per Emma, la figlia di Re Carlo), si innesta la storia dell'amore, dapprima contrastato, poi appagato, di Emma stessa per Eginhard. Questo cammino di chiarificazione e di presa di coscienza in nome degli ideali più nobili della cavalleria si rispecchia in una seconda vicenda amorosa, che corre parallela e s'intreccia con l'altra, tra

Florinda, sorella di Fierrabras e amante appassionata - così appassionata da ergersi a difesa dei nemici, nonostante la sua fede - e il prode Roland; sicché il "lieto fine" che suggella l'opera dopo molteplici peripezie, il sacrificio personale dell'eroe puro e generoso Fierrabras rifulgendo da un lato nella conquista della fede, dall'altro nella felicità delle due coppie d'amanti, è anche il trionfo del bene sul male e della forza sconfinata, che tutto abbraccia, dell'amore: nel segno di una visione romantica di tono affatto positivo, luminoso e trasfigurante.

Nei tre atti dell'opera questi motivi si dispongono in un modo assai vario, per così dire a raggiera: anziché fondarsi su una drammaturgia stringata e concentrata, l'opera tende a dilatarsi in più direzioni, fino a delineare un orizzonte poetico e musicale aperto, ricco di contrasti e di tensioni, di apici e di improvvise dissolvenze. E' un terreno accidentato quello nel quale si muovono i personaggi principali, collocati su uno sfondo eminentemente corale, che sembra legare i loro destini: nei ventitré numeri che costituiscono la partitura troviamo in massima parte duetti, terzetti, quartetti, insieme con cori. Ed è su questo piano che si sviluppa la concatenazione degli eventi, fino a sconfinare nel regno della fantasia, della pura invenzione e della favola, non di rado con tratti inverosimili, irreali se non surreali. Da questo punto di vista *Fierrabras* si allinea e prosegue la tradizione dell'opera romantica tedesca del primo Ottocento, risentendo di un clima tanto impastato di miti poetici e collettivi quanto punteggiato di richiami ai grandi ideali del mondo antico: ma osservati di lontano, come in sogno. Dimensione nella quale si inserisce, e agisce in profondità, la musica di Schubert, creando un'entità nuova.

La quale non va ovviamente valutata prescindendo da questi motivi. Eppure, il giudizio pesante, che riafferma una dura condanna di Hanslick, dato da Einstein nella sua monografia ("sciocchezza sciagurata e allo stesso tempo piena di pretese ... la più indifferente, la più vuota e la più convenzionale fra le opere di Schubert"), può essere tranquillamente ribaltato proprio alla luce della funzione del testo in rapporto alla musica e alla storia dell'opera: fare non della psicologia e del dramma musicale - concetto oltretutto storicamente ancora di là da venire - ma creare delle situazioni fantastiche nelle quali la musica potesse espandersi e prendere per così dire il volo, quasi travalicando i singoli eventi e i fatti. Alla mancanza di coesione dell'evoluzione drammatica fa riscontro una piena musicale di ampio respiro, che non si lascia condizionare dalla logica della concatenazione drammatica ma che invece prende slancio dalla materia secondo traiettorie e percorsi del tutto interni al suo sviluppo. Non quindi una musica di stampo teatrale, ma una musica ispirata, che riempie i tempi e gli spazi del teatro con una decisa, prorompente autonomia. Più che a definire, essa mira ad evocare: svelando che la sua visione del teatro è di specie affatto soprannaturale, fiabesca, simbolica, e, se si vogliono usare termini psicologici, inconsciamente onirica. Per questo non serve più che tanto chiedersi come si incastrino i fatti e come si motivino, o quale consistenza abbiano personaggi come Re Carlo, il fiero principe dei Mori Boland, i trepidi amanti o lo stesso Fierrabras, che attraversano l'opera per così dire a intermittenza, in chiaroscuro, e poi di colpo sono proiettati in primo piano e si illuminano come per incanto: giacché è nell'intensità specifica, momentanea della musica che queste figure acquistano il loro rilievo, la loro tensione emotiva, la loro rivelazione. Eroico e romantico è non soltanto il soggetto dell'opera, ma anche l'atteggiamento del compositore nei confronti della sua verità; e se il punto di arrivo è costituito da un armonico equilibrio, da una riconciliazione generale, il mezzo per arrivarci è il contrasto, l'oscillazione tra speranza e paura, volontà e dovere, realtà e sogno. Le svolte inattese, le divagazioni e le scorciatoie, gli sfoghi patetici e le riflessioni interiori: tutto ciò si manifesta nel corso dell'opera con sbalzi violenti, in un clima tempestoso e pieno d'ardore, con tensioni estreme che non nascondono l'ansia di raggiungere, quasi astraendo dal contesto, la massima intensità e forza espressiva. Non è dunque la continuità del dramma l'elemento caratteristico dell'opera, bensì la decisiva

capacità della musica di illustrare e rappresentare in assoluto una serie di situazioni e di destini, rendendoli universali. I conflitti che dominano all'interno, nell'anima, vengono proiettati all'esterno, nei gesti e negli atti dei personaggi; come se ogni volta essi dovessero rimettersi in gioco totalmente per acquistare piena coscienza di esistere, per sé e per gli altri. Alla logica della continuità si sostituisce così l'aspirazione, di pretta marca romantica, a cogliere per illuminazioni ed evocazioni una realtà che sfugge e che pure continuamente attira, nella quale tutti i conflitti si risolvono. A ciò mira, sempre, la musica di Schubert. Un attento esame della partitura dimostrerebbe fino a che punto nel *Fierrabras* la rete delle relazioni musi-cali sia stata concepita in funzione della costruzione globale. All'apparente discontinuità, all'eterogeneità dei mezzi impiegati, corrisponde una connessione strettissima degli elementi compositivi, e una ancor più granitica volontà artistica. Tutte le forme che l'opera offriva, Schubert le utilizza e le rifonde, tendendo alla sintesi dei diversi generi e stili. Alla tradizione del Singspiel, confermata non solo dai dialoghi parlati intercalati ai numeri musicali, ma anche da elementi formali caratteristici come il Lied, il Melologo, la Ballata narrativa, i piccoli, pittoreschi insiemi, si aggiungono così i modelli della grande opera di soggetto romantico ed eroico, così come si era sviluppata fino ad allora: l'argomento serio, lo spessore tragico; la Romanza, i passaggi orchestrali descrittivi, le scene corali grandiose, gli insiemi culminanti di carattere riflessivo o contemplativo, l'accelerazione della dinamica nei concertati d'azione. Ma se c'è un tratto che va soprattutto evidenziato, esso è rappresentato dalla tendenza, non solo nei Finali d'atto, alla "scena" di maggiori dimensioni, nella quale si susseguono, come in un vortice, e si concentrano senza soluzione di continuità più numeri del testo: quasi a configurare un'ansia espressiva implacabile, che rompe gli argini prefissati dal testo e invade la scena con fremente impazienza. Non però in modo incontrollato o indisciplinato: la piena della musica distendendosi in quella *durchkomponierte Form* che, messa a punto altrove, ora si applica e si sprigiona anche nella condotta drammatica. Ed è forse questo l'aspetto più nuovo e moderno del teatro schubertiano.

Tre domande a Luca Ronconi

Lei ha dichiarato che cerca sempre, in ogni nuovo allestimento, di rispondere alle speciali richieste dell'occasione per cui lo crea. Che richieste ha individuato per *Fierrabras*?

La scelta di eseguire *Fierrabras* qui al Maggio è programmatica, legata al tema del Romanticismo tedesco, quindi l'allestimento è in rapporto non solo con l'opera ma con il tema generale della manifestazione. Ho dovuto tener conto anche del carattere della sala del Comunale, che da un punto di vista figurativo è il contrario di quello che ci si aspetterebbe per la rappresentazione di *Fierrabras*: infatti quest'opera, anche se mira al grandioso, ha uno spirito che è pur sempre quello schubertiano, abbastanza intimo. In partenza avrei immaginato uno spazio un pochino più raccolto, e quindi ho dovuto mediare fra questa mia idea e uno spazio molto ampio come quello del Comunale. La mia scelta non è stata quella di riempire, tutt'altro, ma di creare un allestimento piuttosto rarefatto.

Tempo fa, lei affermò anche che la scenografia è uno dei pochi segni autonomi del regista nel teatro d'opera.

E' proprio così. Molto spesso si dà il carattere della messa in scena di uno spettacolo attraverso i segni scenografici, che sono i più immediati, evidenti, e anche i più aggressivi. Con Margherita Palli, con cui da parecchi anni collaboro strettamente, ho in comune il desiderio di fare delle scelte pertinenti - come si diceva prima - a un'opera, a un momento, a un teatro, eccetera. Questo non sempre è possibile, si è spesso legati; molti, fra l'altro, risolvono un problema di identificazione con il riproporre le proprie soluzioni, magari

eccellenti, di spettacolo in spettacolo, di regista in regista e di teatro in teatro. A me viceversa, come si sa, piace cambiare.

Ma fra i due spettacoli che ha allestito al Maggio di quest'anno, *Fierrabras* appunto e *Sturm und Drang* di Klinger, non c'è qualche affinità?

Diciamo che partono dallo stesso principio scenografico: nel *Fierrabras* si vedono in scena delle cornici vuote, per lo *Sturm und Drang* dei manifesti pubblicitari. Il punto di riferimento è simile, però il tipo di figuratività è totalmente differente.