

## L'opera in breve

Cesare Fertonani

Nello sfortunato rapporto di Schubert con il teatro musicale, l'“opera eroicoromantica” *Fierrabras* occupa un posto particolare; essa infatti è non soltanto l'ultimo tentativo operistico portato a compimento dal compositore, ma anche il più ambizioso. Dopo che nel 1822 l'impresario del Kärntnertortheater, Domenico Barbaja, non aveva accettato *Alfonso und Estrella*, Schubert pensò di tentare la sorte con una nuova opera, appunto *Fierrabras*. Come librettista scelse Josef Kupelwieser, fratello di uno dei suoi amici più cari, il pittore Leopold, sperando che la posizione di questi come segretario proprio del Kärntnertortheater potesse assicurare che il lavoro venisse effettivamente rappresentato. Tra il 25 maggio e il 2 ottobre 1823 Schubert ne compose la partitura, ma una serie di circostanze e contrattempi condussero al suo ennesimo fallimento in campo operistico. Di lì a poco Kupelwieser si dimise dall'impiego presso il Kärntnertortheater, mentre l'insuccesso clamoroso di un'opera romantica e cavalleresca simile, *Euryanthe* di Weber, indusse Barbaja a puntare con decisione sull'opera italiana anziché su quella tedesca. Così *Fierrabras* non fu mai rappresentato vivente l'autore; dopo un'esecuzione parziale in forma di concerto a Vienna nel 1858, l'opera sarà messa in scena per la prima volta nel 1897 a Karlsruhe, benché in una versione pesantemente rimaneggiata da Felix Mottl, e davvero rivalutata soltanto a partire dalla seconda metà del Novecento. Decisiva, in tal senso, fu la rappresentazione diretta al Theater an der Wien da Claudio Abbado con la regia di Ruth Berghaus nel 1988, nell'ambito delle Wiener Festwochen.

Il libretto di Kupelwieser, molto modesto sia dal punto di vista drammatico sia da quello letterario, attinge soprattutto a due fonti medioevali (e alle loro successive rielaborazioni letterarie); la francese *Chanson de Fierabras* e la leggenda germanica *Emma und Eginhard*, dalla quale proviene gran parte della materia dell'intreccio amoroso. Sullo sfondo storico ed epico delle guerre di Carlomagno contro i Mori, si iscrive una vicenda di scontro di civiltà ma soprattutto di generazioni, con le figure patriarcali di due sovrani che inizialmente si oppongono agli amori delle rispettive figlie per poi finire invece per accettarli. Tra le due coppie di innamorati, Emma ed Eginardo da una parte e Florinda e Orlando dall'altra, si colloca il personaggio emblematico di *Fierrabras*, che sublima il proprio amore impossibile per Emma convertendosi alla religione cattolica e abbracciando gli ideali cavallereschi dei paladini.

I limiti del libretto, pur compensati dalla bellezza della musica, sono l'inverosimiglianza della trama, la scarsa incisività del ritmo drammatico e la stessa caratterizzazione dei personaggi: *Fierrabras*, per esempio, che pure è al centro dell'azione o delle sue motivazioni, non compare in tutto il secondo Atto mentre nel terzo ha un ruolo secondario. Del resto, e ciò riguarda soprattutto la musica, sarebbe fuorviante cercare le caratteristiche e gli stessi pregi dell'opera nella tensione e nella logica della consequenzialità drammatica e nello spessore psicologico dei personaggi. Schubert punta piuttosto a una drammaturgia musicale che procede, in modo romanticamente discontinuo

e frammentario, per vivide illuminazioni ed evocazioni di situazioni sentimentali, emozionali, relazionali e ambientali, che vanno poi tutte insieme a ricomporre una composita verità scenica, lirica e fiabesca, di memoria e immaginazione. Si tratta perciò non di una musica funzionale all'azione in quanto tale ma piuttosto di una musica che tende a occupare lo spazio teatrale, a informarlo di sé e a reinterpretarlo nel segno della propria autonoma forza espressiva e significativa. Per alcuni aspetti Schubert può essersi ispirato a *Fidelio* (1805) di Beethoven e al *Freischütz* (1821) di Weber, e del resto *Fierrabras* appare una sorta di *Singspiel* in cui coesistono forme di diverse tradizioni di teatro musicale (fatto abituale per l'opera tedesca del primo Ottocento): dialogo parlato, recitativo e melologo (quest'ultimo utilizzato con superba maestria per alcuni momenti di elevata temperatura drammatica), interventi solistici di vario genere, Lieder, pezzi d'insieme, cori, finali. La dimensione collettiva è rispecchiata dalla netta prevalenza di duetti, terzetti e quartetti e dalla frequente presenza del coro anche negli interventi solistici (la sola vera e propria aria è la pur splendida "Die Brust, gebeugt von Sorgen" di Florinda), mentre è frequente la tendenza sia ad articolare all'interno i singoli numeri attraverso soluzioni espressive accuratamente diversificate, sia a concatenare più numeri l'uno all'altro, così da creare grandi unità sceniche; il che è un chiaro indizio della spinta della musica a espandersi in ogni direzione temporale e spaziale e ad assumere la condotta dell'azione scenica e narrativa, sovrapponendosi perciò – e spesso anzi sostituendosi – alla logica della consequenzialità drammatica. Al di là della natura eterogenea delle forme e delle tecniche impiegate, Schubert manifesta comunque, così come gli è proprio, un saldo controllo degli elementi compositivi, dai temi di reminiscenza ai motivi ricorrenti associati ai personaggi (anzitutto quello in ritmo puntato che identifica *Fierrabras*) sino alla raffinatissima orchestrazione, nel senso di una coesione che punta a definire un clima ricco di contrasti, conflitti interiori, tensioni emotive, intensità di stati d'animo, oscillazioni tra sogno e realtà.