

Maurizio Giani*

Fierrabras è l'ultimo lavoro drammatico portato a compimento da Schubert; finito di comporre nell'ottobre 1823, reca l'intestazione "opera eroico-romantica", come il *Freischütz*, andato in scena solo due anni prima. Al pari del capolavoro weberiano, che non di rado riecheggia, *Fierrabras* si inserisce, con significative deroghe, nel filone del *Singspiel*, il genere specificamente tedesco di teatro in musica basato sull'alternanza di dialoghi in prosa e di numeri musicali conclusi in se stessi. La partitura schubertiana ne comprende 23; e se già questo dice qualcosa sulle ambizioni del compositore (il *Freischütz* e il *Fidelio* beethoveniano prevedono solo 16 numeri), si deve subito aggiungere che molti di essi constano di più episodi concatenati senza soluzione di continuità – arie solistiche, cori, pezzi d'assieme –, nell'intento di superare il dualismo parlato/cantato facendo procedere l'azione grazie a sezioni cinetiche propulse dalla musica. Ne risulta per lunghi tratti un *continuum* drammatico-musicale che si distacca dalla tradizione del genere e avvicina *Fierrabras* alla vera e propria opera *durchkomponiert*. Ed è una curiosa ironia del destino che quello stesso anno Weber avesse inteso superare i limiti strutturali del *Singspiel* decidendo di musicare da cima a fondo il libretto dell'*Euryanthe*, un esperimento che anticipa il dramma musicale wagneriano, ma venne compromesso dall'insipido e dispersivo testo di Helmina von Chézy: e fu proprio il tiepido successo dell'opera, rappresentata al Kärntnertortheater di Vienna, a determinare alla fine l'accantonamento di *Fierrabras*, che sarebbe dovuto andare in scena nel medesimo teatro.

Nella ricerca di mezzi atti a produrre un decorso il più possibile vario e coinvolgente, Schubert sfrutta sia il recitativo sostenuto dall'orchestra, che spesso si espande con movenze da *Musikdrama*, sia un genere venuto in gran moda a cavallo tra Sette e Ottocento: il *Melodram*, o melologo, cioè la sovrapposizione di recitazione (non cantata) e accompagnamento musicale. Con Mozart il melologo era penetrato anche nel *Singspiel* (ve ne sono due, indicati espressamente *Melolog*, nell'incompiuta *Zaide* del 1780 ca.), ma nel nuovo secolo era assunto a notorietà grazie al *Fidelio* (scena del carcere) e in seguito al *Freischütz* (la celebre scena della "Gola del Lupo" che chiude il II Atto). E anche qui osserviamo l'attitudine innovativa di Schubert: nel *Fierrabras* i melologi sono ben sei, inseriti in punti strategici per accrescere ulteriormente la concitazione all'interno delle lunghe catene di numeri di cui si è detto.

Da un punto di vista puramente musicale, grazie agli immensi doni melodici del compositore la partitura riscatta *ad abundantiam* la modestia talora deplorabile del libretto di Kupelwieser. L'ouverture, composta per ultima, si apre con una fosca introduzione lenta dominata da minacciosi tremoli, cui risponde, affidato ai corni, il corale "O teures Vaterland", che i cavalieri cristiani imprigionati da Boland intoneranno nel carcere verso la fine del II Atto; l'allegro che segue alterna motivi ansiosi a movenze quasi mendelssohniane, introducendo l'ascoltatore nel clima del dramma senza venir meno ai canoni della forma sonata. Schubert rispetta perlopiù la struttura tradizionale delle arie e dei cori, con ampie ripetizioni e ritornelli, ma non di rado sa insinuare nel ductus melodico andamenti degni dei Lieder più celebri (nel coro delle filatrici all'inizio del I Atto si affaccia per un istante addirittura *Die Forelle*), mentre su un altro

versante sa conferire una singolare forza plastica ai numerosi recitativi accompagnati (che sono ben nove, quattro dei quali con Carlomagno al centro). Esiguo per contro il numero delle arie solistiche: solo tre, una per l'eroe eponimo e due per Florinda, mentre alle coppie Eginardo/Emma e Orlando/Florinda sono riservate strofe individuali all'inizio di vari duetti, che ben più delle sprovvedute parti dialogiche di Kupelwieser delineano con tocco felice i caratteri dei protagonisti; nel primo duetto di Eginardo e Emma, la delicata pittura sonora dei sentimenti dei due amanti è sostenuta da un lavoro di cesello nello strumentale che sembra discendere in linea retta da Mozart. Lo spostamento del baricentro musicale dall'aria ai numeri plurivocali discende inevitabilmente dal carattere aperto della trama, che per la presenza di cinque personaggi principali si dirama in più direzioni senza un nucleo centrale ben definito, e favorisce uno sviluppo dell'azione imperniato sui numeri d'assieme: oltre ai duetti, terzetti, quartetti, spesso con interventi del coro, numerosi cori autonomi – tra cui, particolarmente toccante, quello citato dei cavalieri prigionieri, intonato rigorosamente a cappella – e vasti ensemble. Emblematico in tal senso è il Quartetto con coro nel I Atto, che ad azione appena avviata condensa il nodo del dramma dando voce all'angoscia, generata da motivi antitetici, di Emma, Eginardo, Fierrabras e Orlando, sullo sfondo della serenità che pervade i cavalieri e Carlomagno dopo la fine della guerra. I registri stilistici variano di continuo: nel I Atto, il n. 4 allinea sette sezioni concatenate: Ensemble, Recitativo e Coro, Ensemble e Coro, Recitativo e Parlato, Ensemble e Coro, Quartetto con Coro, Marcia e Coro. Memorabili, qui, l'incontro di Carlomagno con Fierrabras, e più avanti, alla fine della scena settima del II Atto, la tensione altissima con l'arresto dei cavalieri cristiani da parte dei soldati di Boland e la successiva, saettante aria di Florinda "Die Brust, gebeugt von Sorgen".

Nel 1951, quando le esecuzioni di *Fierrabras* – per giunta gravemente lacunose – ancora si contavano sulle dita di una mano, un musicologo di provata fede schubertiana come Alfred Einstein non esitò a vilipendere la partitura quale esempio eminente di bruttezza musicale. In realtà *Fierrabras*, come osservò Maurice J. E. Brown nell'aprile 1971, in occasione della prima esecuzione radiofonica in Gran Bretagna, a onta delle manchevolezze del libretto non può essere giudicato senza l'esperienza diretta in teatro. E le riprese recenti, sempre più frequenti dopo il pionieristico allestimento diretto da Claudio Abbado a Vienna nel 1988 – in pratica l'autentica "prima assoluta" dell'opera nella sua integralità, a 165 anni di distanza dalla composizione –, permettono ormai di comprendere, con buona pace di Einstein, il reale valore di un lavoro che conta a buon diritto tra i più significativi scritti nel ventennio che separa *Der Freischütz* dal wagneriano *Der fliegende Holländer*.

* Maurizio Giani (1948) ha studiato filosofia e musica a Firenze. Dal 2002 è professore associato di Estetica musicale all'Università di Bologna. Si occupa dei rapporti tra musica, filosofia e letteratura, con particolare attenzione alla cultura tedesca dell'Otto e Novecento e all'opera di Wagner. Tra le sue pubblicazioni *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner* (1999), l'ampia monografia *Johannes Brahms* (2011) e la traduzione commentata del trattato wagneriano *Opera e dramma* (2016).