Ilaria Meloni

I MASNADIERI ANDREA MAFFEI MEDIATORE TRA SCHILLER E VERDI

Abstract - Andrea Maffei embodies in himself and in his work a transitional period of Italian culture, which evolves from Classicism into Romanticism. In his translation of Friedrich Schiller's *Die Räuber* and in his transposition of the drama into the libretto for Giuseppe Verdi's melodrama *I Masnadieri*, he succeeded in recognizing and satisfying the needs of the Italian public and literary tradition in compliance with the rules of the literary genres.

Key words - I Masnadieri, Andrea Maffei, Giuseppe Verdi

Riassunto - Andrea Maffei sintetizzò nella sua persona e nell'attività di letterato, traduttore e intellettuale il periodo di transizione culturale dell'Italia che dal Classicismo si apriva alle nuove tendenze del Romanticismo europeo. Nella sua traduzione de *Die Räuber* di Friedrich Schiller e nella trasposizione del dramma in libretto per il melodramma *I Masnadieri* di Giuseppe Verdi seppe riconoscere e soddisfare le esigenze dettate oltre che dal contesto storico-culturale, da un pubblico intransigente e dalle rigide convenzioni letterarie.

Parole chiave - I Masnadieri, Andrea Maffei, Giuseppe Verdi

Introduzione

Il presente lavoro si concentra su un singolo aspetto del rapporto tra Schiller e Verdi, ossia sullo studio de *I Masnadieri*, partendo dall'originale schilleriano per arrivare al libretto passando per la traduzione italiana, versione in cui il compositore ebbe il primo e decisivo contatto col dramma. Si tratta di un caso singolare nel panorama della produzione verdiana, visto che sia la traduzione sia il libretto sono opera di Andrea Maffei, caro amico del maestro e rispettato letterato, nonché figura centrale di mediatore culturale nell'Ottocento.

1. Friedrich Schiller e Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi, più di qualsiasi altro compositore nella storia della musica, subì il fascino di opere drammatiche straniere, che ispirarono almeno venti delle sue ventisei opere (ventotto se si aggiungono anche *Jerusalem* e *Aroldo*, rifacimenti dei *Lombardi alla Prima Crociata* e di *Stiffelio*).

Se il drammaturgo preferito dal compositore di Busseto nonché il suo «maestro spirituale» era Shakespeare, denominato amorevolmente nelle lettere «Maestro William, il Papà» ([1]), fu da quattro tragedie di Schiller che Verdi trasse direttamente i soggetti di altrettanti melodrammi: *Giovanna d'Arco* (1845), *I Masnadieri* (1847), *Luisa Miller* (1849) e *Don Carlos* (1867 nell'edizione per l'Opéra, mentre quella italiana è del 1884); *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* ispirò una quinta opera, il *Simon Boccanegra*; il *Wallenstein* una scena de *La Forza del Destino* ed infine la *Jungfrau von Orleans* fu una fonte non secondaria del libretto del Solera.

I motivi dell'ammirazione di Verdi per il poeta tedesco possono essere sintetizzati in quattro punti:

a) analogia delle situazioni storiche in cui vissero i due autori;
b) salda impostazione morale delle tragedie di Schiller;
c) pathos delle opere del drammaturgo di Marbach;
d) consentaneità tra Schiller ed Alfieri, modelli etico-politici dei romantici italiani.

Schiller e Verdi vissero entrambi in due periodi storici travagliati e in due paesi frazionati e divisi all'infinito in tanti staterelli governati spesso da sovrani stranieri. Sebbene i processi politici e le condizioni storico-culturali che portarono all'indipendenza i due stati europei siano stati differenti e incomparabili nella loro fisionomia, furono senza dubbio analoghi gli ideali di libertà che li percorrevano e la protesta contro l'oppressione dei governanti cui erano soggetti.

La salda impostazione morale delle tragedie di Schiller ben si conciliava con le esigenze di moralità e di verità del Romanticismo italiano, che auspicava una letteratura e un teatro capaci di rivolgersi ad un pubblico non necessariamente elitario – si veda l'opera del Manzoni, che per primo si propose di scrivere un «romanzo per tutti» –: una letteratura ed un teatro conformi alla ragione, permeata di concretezza del pensiero illuministico lombardo, alla morale e alla religione. Lo scioglimento del nodo

([1]) Liebner 1961, pp. 105-112.

drammatico delle tragedie schilleriane equivale ad un giudizio finale, in cui il poeta giudica la realtà che mette in scena con la propria rigida moralità, in nome dell'idea piuttosto che della realtà stessa.

Il pathos, la «leidende Natur» dell'opera di Schiller rappresenta, attraverso lo scontro tra il mondo fattuale della necessità e il mondo ideale della libertà, la tensione tra la parte sensibile e la parte morale dell'uomo e si esprime attraverso la lingua, che, in particolare nei drammi giovanili, vive di una tensione interna e di una grande forza evocativa che esprime la complessità del periodo di transizione, di rivolta e di ricerca di un nuovo ordine sociale e morale in cui il drammaturgo visse ed operò. Verdi dimostrò ben presto un grande interesse per lo stile di Schiller – almeno per quanto poteva intuire dalle rese del traduttore Maffei – caratterizzato da ardite metafore, neologismi e parole che hanno il compito di condensare il «nucleo drammatico». Queste ultime, denominate da Verdi «parole sceniche» e come tali richieste ai librettisti, erano parole capaci di condensare la situazione del dramma, il contrasto tra i personaggi, vizi, virtù, affetti, «quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico» (2).

Il successo di Schiller tra il pubblico e i musicisti del Risorgimento (3) era dovuto in parte alla consonanza che vi si leggeva col grande tragico italiano Vittorio Alfieri, massimo rappresentante del genere in Italia a partire dalla fine del XVIII secolo: l'idealismo; i rancori antitirannici e il tema della libertà, di matrice latamente illuministica; la tendenza alla rappresentazione delle passioni veementi; un linguaggio sintetico, passionale ed incisivo accomunavano i due poeti, entrambi modelli etico-politici dei romantici italiani.

Il melodramma romantico e il suo più grande rappresentante, Giuseppe Verdi, cercavano dunque tragedie chiare e robuste nella loro struttura drammatica, tragedie in cui non mancassero mai le grandi passioni e i colpi di scena e in cui lo scioglimento dell'intreccio significasse l'affermazione di una chiara idea etica. Il compositore trovò tutto ciò nell'opera del grande tedesco: «Il dramma e l'azione, un conflitto tangibile e chiaro, uomini passionali che combattono, amano, soffrono, che insomma vivono» (4).

---

(2) Sulle «parole sceniche» si vedano la lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 10 agosto 1870 e la lettera ad Antonio Ghislanzoni del 17 agosto 1870 (PORZIO 2000, pp. 409-410). Si vedano inoltre CISOTTI 1973; DELLA SETA 1994; GOLDIN FOLENA 1995.

(3) Si veda KEYS 1960.

(4) LIEBNER 1961, p. 106.

2. Andrea Maffei: l'intellettuale e il traduttore

Se Giuseppe Verdi, poco pratico del tedesco, riuscì a conoscere ed apprezzare l'opera di Friedrich Schiller tanto da scegliere alcuni drammi come argomento delle sue opere in musica, fu certamente grazie alla mediazione svolta da Andrea Maffei, poeta e traduttore di gusto montiano, nonché intellettuale poliedrico e liberale e grande «animatore e organizzatore di cultura» nella Milano dell'800 (5). Egli era infatti l'ammirato padrone di casa, assieme alla moglie Clara Maffei, del famoso salotto milanese, in cui, dal 1834 al 1846, si incontrarono e si confrontarono esperienze culturali internazionali, in campo letterario, artistico, teatrale e musicale (6).

In qualità di letterato cosmopolita ma soprattutto di traduttore, Maffei mise in atto l'invito rivolto da Madame de Staël agli intellettuali italiani perché sprovincializzassero e rinnovassero la cultura della penisola cogliendo le idee innovatrici che provenivano dall'Oltralpe, traducendo le grandi opere di letteratura straniera, con particolare riguardo per la poesia inglese e tedesca contemporanea e i drammi di Schiller e Shakespeare (7).

Se come poeta originale Maffei compose ballate patriottiche dalle idee politiche non ben definite e probabilmente anche la versione ufficiale dell'inno nazionale austriaco, la sua opera di traduttore costituisce sicuramente il capitolo più importante ed organico di un'attività svolta per oltre sessant'anni. Dall'inglese tradusse alcune opere di Milton, Moor, Byron e Shakespeare, mentre la sua carriera da «germanista» iniziò a soli vent'anni con la traduzione degli *Idillj* dello svizzero Salomon Gessner, rappresentante del Rococò tedesco. Questa versione in endecasillabi gli procurò subito l'ammirazione di Vincenzo Monti ed una notorietà ed autorevolezza destinate a riflettersi nell'opera successiva. Maffei tradusse dal tedesco parte della *Messiade* di Klopstock e varie opere di Goethe: alcune ballate, il *Faust*, l'*Hermann und Dorothea* e le *Römische Elegien*. Successivamente rivolse il suo interesse a Heine traducendo *Redcliff* e *Almansor*. La traduzione delle tragedie *Saffo*, l'*Avola* e *Medea* di Grillparzer consacrarono la fortuna dell'autore austriaco in Italia. Di Schiller il Maffei tradusse *La Sposa di Messina* (1827), *Maria Stuarda* (1827), *La Vergine d'Orléans* (1830), il *Guglielmo Tell* (1835), il

(5) AA.VV. 1987; Marri Tonelli 1999, p. 21; Marri Tonelli 2000.
(6) Barbiera 1895.
(7) De Staël & Holstein 1816.

Don Carlos (1842), la trilogia del *Wallenstein* (1844), *I Masnadieri* (1846), *Cabala e Amore* (1852) e *La Congiura del Fiesco* (1853).

La popolarità del drammaturgo di Marbach nell'Italia dell'Ottocento è legata dunque al nome del suo traduttore ([8]). Come scrisse Lavinia Mazzucchetti ([9]), il Maffei, con la sua versione classicheggiante ([10]), ebbe il merito involontario di aver sottratto l'opera dell'autore tedesco alla polemica classico-romantica, mettendone in ombra il romanticismo, avvertito invece da parte dei collaboratori del «Conciliatore», che gli dedicarono numerose recensioni durante la breve vita del giornale ([11]). Schiller fu dunque sempre frainteso in Italia e se si può parlare di «schillerismo», questo esiste solo in quanto entusiasmo e non vera conoscenza critica del drammaturgo e poeta tedesco ([12]).

3. *DIE RÄUBER*: L'«INTERPRETAZIONE» DI ANDREA MAFFEI

Da perfetto classicista qual era, il Maffei sembrava dedicarsi controvoglia alla traduzione delle tragedie giovanili di Schiller e le avrebbe tradotte solo per completare, sotto richiesta dell'editore Pirola, il ciclo drammatico schilleriano. Stando ad una lettera al Cabianca del 12 febbraio 1846, egli ci appare contrariato dal dover pubblicare in prosa piuttosto che in versi:

([8]) MARRI TONELLI 1986, pp. 140 ss.; MARRI TONELLI 1999, pp. 91 ss.; ROSS 2002, p. 117.

([9]) Si veda MAZZUCCHETTI 1913.

([10]) Il classicismo di Andrea Maffei è, come quello di Vincenzo Monti, più superficiale rispetto a quello filosofico e «preromantico» di Ugo Foscolo e si compiace di un'ornamentazione verbale arcaizzante, frutto di un'educazione maturata sui classici, sull'onda di una moda letteraria e culturale che caratterizzò il periodo napoleonico e si prolungò fino ai primissimi anni della Restaurazione.

([11]) Gli scrittori del «Conciliatore» (1818-1819) ravvisavano nel drammaturgo tedesco soprattutto l'esempio di un'arte svincolata dagli schemi del Classicismo e aperta ad una rigogliosa varietà di temi. Ludovico di Breme (*Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* – «Biblioteca Italiana giugno 1816), Ermes Visconti (*Idee elementari sulla poesia romantica* – «Il Conciliatore» dicembre 1818; *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* – n. 42-43, 24 e 28 gennaio 1819), Berchet (*Lettera semiseria di Crisostomo*) e Silvio Pellico lo consideravano tra gli esponenti più tipici del nuovo indirizzo e se ne servirono per il dibattito contro i classicisti. È comunque da sottolineare che le opere schilleriane più diffuse erano i drammi della maturità, le liriche e le odi di aspetto classico. Per tutta la prima metà dell'Ottocento, il dramma schilleriano è inteso – fatta eccezione per il Mazzini – come dramma storico-nazionale e ben si conciliava con le esigenze politiche risorgimentali.

([12]) Si vedano SAITO 1973; CETTI MARINONI 1983, p. 87.

> Ora stampo *i Masnadieri* in vile prosa ed a questi succederanno gli altri due drammi giovanili dello Schiller *Fiesco* ed *Amore e Raggiro* e così sarà compiuta la traduzione di tutto il teatro del sommo tragico. Il Pirola volle addossarmi anche questo lavoro ingrato se vuoi ma non faticoso. Sento di quando in quando il bisogno di fare versi... (13).

Nella premessa alla sua traduzione della *Maria Stuarda*, Maffei chiarisce che tradurre non significa, «correre dietro a una inutile corrispondenza di parole» pur di riprodurre le «insolite forme settentrionali», bensì «indovinare come i grandi poeti stranieri, se per nostra ventura fossero nati italiani, avrebbero significato i loro pensieri» (14). Una concezione dunque che valorizza la figura del traduttore, che deve dimostrare la propria soggettività e abilità sempre nel rispetto delle esigenze estetiche del lettore (15).

Se Maffei dunque sfoca e modifica la precisione della morale stoica e la fierezza del linguaggio schilleriano, volgendolo ad uno più ricercato e talvolta enfatico, lo fa per rendere conveniente il lessico a volte troppo crudo e violento del drammaturgo, inaccettabile per la tradizione aulica della poesia e del teatro italiani. La tendenza all'ornamentazione stilistica di Maffei, l'uso di dilatare talune frasi ampliando con perifrasi i lapidari concetti schilleriani stemperandone inevitabilmente anche la forza dei contenuti ideologici, non può e non deve essere considerata una pratica ridondante. Nell'accezione classica «enfasi» era sinonimo di «significato» e solo più tardi indicò la sottolineatura di quest'ultimo, la capacità di entusiasmo retoricamente percettibile. Il linguaggio enfatico era espressione dell'animo dell'uomo del Risorgimento e della sua capacità di abbandonarsi alle sensazioni ed al sentimento.

Inoltre il Maffei, formatosi al gusto del neoclassicismo montiano, non concepiva che in una composizione in versi o comunque «letteraria» potessero trovarsi termini piani o dimessi: il soggetto quotidiano doveva essere idealizzato, reso elevato e nobile; per tale motivo il traduttore si serviva di un registro più aulico rispetto all'originale, con locuzioni amplificate, pleonasmi e figure che annullano i caratteri tipici dello stile schilleriano: la concisione e l'incisività.

Ecco quindi, ad esempio, come l'espressione schilleriana «[...] Wie viele Tausende, die voll gesoffen haben vom Becher der Wollust, sind durch Leiden gebessert worden» (monologo di Francesco I, 1) diventa

---

(13) Si veda Cetti Marinoni, 1976.

(14) Si veda Maffei 1835, p. xvii.

(15) Sulla rivalutazione e reinterpretazione dell'opera di traduttore del Maffei si veda Filippi 2001.

nell'interpretazione di Maffei: «Quante migliaja di uomini, i quali, dopo essersi tuffati sino ai capelli nella pozzanghera delle lascivie, si fecero in appresso per patimenti migliori». Il traduttore introduce la metafora «pozzanghera delle lascivie», certamente più enfatica e raffinata del verbo «saufen», che significa «bere rumorosamente» e generalmente utilizzato in riferimento ad animali, ed opta per una sintassi nominale ricercata e per modificazioni arbitrarie del significato che sfocano la precisione dell'originale. Nell'espressione «si fecero in appresso per patimenti migliori» l'aggettivo predicativo «migliori», in stretto legame sintattico col verbo, è traslato alla fine dell'enunciato a creare un iperbato.

Simili modificazioni nella disposizione consueta delle parole della frase sono radicate nella tradizione letteraria italiana e interessano generalmente l'inversione verbo – soggetto, come in «Ma state voi bene, padre mio? [...] Hai tu nulla da dirmi? [...] State veramente voi bene, padre mio?» rispetto all'originale «Aber ist euch auch wohl, Vater? [...] – Was hattest du mir zu sagen? [...] – Ist Euch wirklich ganz wohl, mein Vater?» (Dialogo tra Francesco e Massimiliano I, 1); oppure l'uso del pronome personale in proclisi come nell'espressione «...Mescimi una tazza di vino, e ti spaccia!» che traduce il tedesco «[...] Fort, fülle diesen Becher Wein, aber hurtig!» (Francesco a Daniel IV, 2).

La scelta di utilizzare termini letterari è una costante della traduzione: lo stesso titolo dell'opera *I Masnadieri* è ben più ricercato di quello di *Briganti* che è invece il titolo dell'opera di Mercadante. Il primo è utilizzato, per identificare uomini d'arme appartenenti ad una masnada al servizio di feudatari, da precedenti illustri come Malaspini, Boccaccio, Cavalcanti, Castelvetro, Velluti, Manzoni (*I Promessi Sposi*, 24) e altri, mentre nell'accezione più comune di «ladro», «bandito» o «brigante» è documentato ancora in Boccaccio, Bembo, Marino, Galanti e Carducci ([16]).

Anche nel soliloquio di Franz, nella seconda scena del IV atto, compaiono termini stilisticamente elevati quali l'inusuale «venere cuciniera» che sta per «Küchengrazie»; «brago» per «Morast»; «impotente carcame» per «kraftlose Knochen» e «mallevadore» per «Bürger», parola più aulica del termine «garante», che indica per antonomasia Gesù Cristo, redentore del genere umano.

Elevando lo stile dell'originale si perde inevitabilmente anche la caratterizzazione dei personaggi che Schiller aveva realizzato attraverso la lingua. Da ciò consegue una perdita di veridicità degli stessi che è evidente in particolare nei masnadieri e nel servo Daniel, ai quali, per estrazione sociale, certo non si addice una parlata tanto forbita.

([16]) Si veda BATTAGLIA 1970.

Significativa a questo proposito è la «canzonaccia» dei masnadieri all'inizio della quinta scena del quarto atto: qui si osserva come la lingua triviale, che identifica anche socialmente i personaggi più bassi, è stata uniformata e ha perduto dunque la forza evocativa dell'originale. Ciò si nota ad esempio anche in molti appellativi colloquiali utilizzati dai masnadieri (da un passo del dialogo tra Spielberg e Razmann II, 3): «armer hungriger Tropf» diventa «povero zugo affamato», dove «zugo» è un termine toscano arcaico, ricorrente in Machiavelli, che identifica una persona semplice e sciocca; «Korps Kerles, [...] deliziöse Bursche» è reso con «una razza d'amabilissimi sozj», mentre «Schlaukopf» è tradotto con la metafora «volpe». Espressioni idiomatiche marcate quali «Aber wir führen sie erbärmlich am Narrenseil herum» – menare per il naso – e «Donner und Wetter!» – esclamazione che esprime irritazione – diventano nella traduzione «uccellare» – beffare, canzonare – e «che il diavolo ti porti». Un semplice avverbio come «letzthin», nel passaggio in questione, diviene nella traduzione «non ha guari», espressione ricorrente in Dante (*Inferno* VIII, v. 112 e ss.), Boccaccio (*Decamerone* 4-6), Bembo, Ariosto e in alcune opere di Alfieri (17).

Anche la lingua del Daniel maffeiano risulta ben più forbita di quella del servo schilleriano. Il seguente esempio è tratto dal patetico soliloquio dell'incipit della prima scena del quinto atto.

> Lebe wohl, teures Mutterhaus – Hab so manch Guts und Liebs in dir genossen, da der Herr seliger noch lebte – Tränen auf deine Gebeine, du lange Verfaulter! Das verlangt er von einem alten Knecht – es war das Obdach der Waisen und der Port der Verlassenen, und dieser Sohn hats gemacht zur Mördergrube.
>
> Addio mura dilette de' miei parenti! – Fin che visse l'antico padrone ho gustato fra voi non poche gioje, non poche affezioni... Lagrime sulle tue ossa o dabbene! Ecco il tributo che tu desideri dal vecchio tuo servo! – Questa casa era l'asilo degli orfanelli, il porto dei derelitti... e il nuovo Signore l'ha convertita in un antro di malandrini!

Nel breve passaggio si differenziano le scelte lessicali e il registro: «teueres Mutterhaus» è espresso con la sineddoche «mura dilette de' miei parenti», laddove l'aggettivo «dilette» e il sostantivo «parenti» riecheggiano una lingua poetica; il tedesco «manch Guts und Liebs» è tradotto con la litote «non poche gioje, non poche affezioni», mentre «Mördergrube» – covo di assassini – perde la sua connotazione in «antro di malandrini».

(17) *Ibidem*.

Più di ogni altro personaggio Franz Moor esprime la propria personalità e il proprio temperamento violento attraverso la lingua, di registro medio-basso, caratterizzata da una sintassi costituita da frasi brevi, incisive e coordinate.

Confrontando l'originale con la traduzione si nota ad esempio che intere locuzioni, tra le più forti e colorite, sono completamente eliminate dal testo, come nel monologo di Franz (I, 3), e ridotte ad un generico «Mi fa schifo»: questo è per il Maffei il massimo per rendere il senso di disgusto, di ribrezzo e repulsione, non solo fisici ma anche morali. Il termine, evidenziato anche musicalmente, verrà ripreso nel libretto in apertura d'opera, affidato alla pronuncia di Carlo.

Per concludere questo breve *excursus* sullo stile della versione del Maffei, non si può non far cenno alla difficile resa delle già citate «parole sceniche» in Schiller, quelle che definiscono la *Stimmung* di intere scene o atti e concorrono ancora una volta alla caratterizzazione dei personaggi. Alcune sono parole chiave dello *Sturm und Drang*, come ad esempio l'appellativo «eigensinnige Schwärmerin» (III, 1) riferito ad Amalia e tradotto con «testolina entusiasta». Qui il traduttore parafrasa l'appellativo «Schwärmerin» – letteralmente «sognatrice» – creando una metonimia, che non conserva la connotazione dell'originale: «Schwärmerei» identificava nel periodo preromantico l'entusiasmo, nel quale poi la De Staël individuerà un contrassegno dell'anima tedesca.

Amalia è definita inoltre da Franz una «gute Seele», epiteto simile e per alcuni versi sinonimo di «schöne Seele», l'«anima bella» (I, 3) con cui veniva identificata la donna che rispondeva ai canoni promulgati dal pietismo: una donna concepita nella sua purezza, un'anima che seguiva con sicurezza la voce di Dio e capace di accettare con rassegnazione la sua volontà, anche negli aspetti meno piacevoli della vita. Al contrario Roller, uno dei masnadieri, è nominato «Kerl» come in «Wer blies dir das Wort ein? Höre *Kerl*!» (I, 2). L'appellativo, che fino al '900 identificava un ragazzo forte e vigoroso, non poteva non essere evocativo per un lettore contemporaneo di Schiller, il quale vi avrebbe senza dubbio riconosciuto un qualche riferimento al «Kraftkerl», figura tipicamente tedesca e stürmeriana, che rappresentava lo spirito teso verso l'azione.

Nella traduzione il termine è sostituito da «demonio», che possiede evidentemente un'altra connotazione: «Chi mai t'ha fischiata questa parola? Odi *demonio*!»

Si consideri infine che il conservatorismo politico-sociale di Maffei male si conciliava con l'ideologia rivoluzionaria di Schiller. Nella didascalia iniziale, «Libertiner», termine inequivocabilmente rivoluzionario, è tradotto con «Malandati»; Karl, che nelle didascalie de *Die Räuber* è no-

minato a partire dal momento della formazione della sua banda «Räuber Moor», a sottolineare ad ogni sua battuta l'avvenuto cambiamento di condotta, è chiamato invece nella traduzione sempre col suo nome.

4. Il libretto de *I Masnadieri*

Se la conoscenza tra Andrea Maffei e Giuseppe Verdi risale già al 1834, quando il maestro si esibì per la prima volta al teatro Filodrammatico di Milano, è in particolare tra il 1838 e il 1842 che la loro frequentazione cominciò ad essere più abituale, visto che anche il giovane Verdi era spesso ospite nel salotto della Contessa Maffei. Il ruolo del letterato quale amico, consigliere letterario e sostenitore si trasformò presto in quello di collaboratore professionale, ruolo che si definirà meglio con la cooperazione per la rielaborazione del libretto del *Macbeth* e con la stesura di quello de *I Masnadieri*.

I Masnadieri non hanno mai riscosso un grande successo; rare sono state le rappresentazioni (18) e pochi gli studi che gli sono stati dedicati, in confronto alla maggior parte degli altri melodrammi verdiani. Si tratta di un caso particolare nella produzione verdiana: è la prima opera commissionata per un teatro straniero: la prima ebbe luogo al Her Magiesty's Theatre di Londra il 22 luglio 1847; fu scritta su un libretto di un caro amico e rispettato letterato; l'unica interrotta per la composizione di un'altra: il *Macbeth*.

Il libretto fu scritto in pochi giorni. Ne sono prova le due lettere del compositore che ne costituiscono i termini *a quo* e *ante quem*: la lettera di Verdi del 3 agosto 1846 mostra la possibilità che Maffei sia l'autore del libretto: «Non è difficile che egli [Andrea Maffei] faccia per me un libretto: *I Masnadieri*»; mentre nella lettera del 28 settembre il maestro scrive che il *Macbeth* l'avrebbe composto per Firenze e *I Masnadieri*, di cui quasi certamente possedeva già il testo, per l'editore Lucca (19).

La lettera di Maffei al collega Jacopo Cabianca del 23 ottobre 1846 è la testimonianza che il librettista aveva già terminato in quella data il lavoro commissionatogli dal maestro. Nella missiva confessa infatti all'amico di aver commesso un «peccato» nello scrivere un libretto d'opera:

---

(18) Si veda Cisotti 1975, pp. 54-55. La studiosa ricorda le seguenti rappresentazioni de *I Masnadieri* in Italia: nel 1963 al Maggio Musicale Fiorentino, nel 1968 al Comunale di Firenze, nel 1970 per l'edizione Radio Italiana, nel 1972 all'Opera di Roma e nel dicembre 1974 all'inaugurazione della stagione lirica del Teatro Regio di Parma.

(19) Cisotti 1975, p. 50.

> Ho commesso un brutto peccato (e tu pure ti sei lordato di questa pece) ho scritto un libretto per musica: *I Masnadieri*. Il M. Verdi me n'ha tanto pregato che non potei scansarmene. Vi ho messo però tanto studio nell'improntare i caratteri; nel cogliere le scene di maggior effetto e nella verseggiatura ch'io spero, se non altro, non verrà confuso con tante sdennissime porcherie. Ma se tocasse pure al mio melodramma questo destino, mi rimarrà la soddisfazione d'aver appagato un amico (20).

Uno dei motivi per cui Maffei definisce il suo lavoro un «peccato», può essere ricondotto certamente alla scarsa considerazione in cui il letterato teneva il mestiere del librettista. Nel panorama letterario dell'800 infatti i libretti, considerati come «poesia minore» (21), erano totalmente omessi dagli schemi letterari neoclassici e allo stesso modo anche i librettisti considerati dei veri e propri «paria» della letteratura.

Il 3 e il 4 dicembre 1846 il maestro aveva già musicato da un terzo alla metà del libretto (22); dopo una nuova sosta a Firenze riprese il lavoro, che, dopo una breve interruzione a causa di un lieve malore, fu prossimo alla fine, come crede Muzio nella lettera del 17 maggio 1847 (23).

Nel periodo della stesura del libretto, il librettista e il musicista si vedevano molto frequentemente a Milano, poiché Verdi frequentava assai assiduamente il salotto dei coniugi Maffei. Molto probabilmente i copiosi suggerimenti e incitamenti presenti nei carteggi con gli altri librettisti, che fanno da cornice alla stesura delle loro opere, ebbero luogo oralmente. Unica testimonianza è un invito di Verdi a rivedere il II Atto, troppo freddo a parere del maestro. Alcuni critici sostengono che Verdi abbia concesso maggior libertà al librettista, rispetto a quella accordata ad altri collaboratori, per il fatto che egli riconobbe la statura dell'intellettuale e le capacità del «verseggiatore» – così come lo definiva il maestro – che rappresentava per lui la cultura e la poesia, e se ne sentì forse intimidito, nonostante la consolidata amicizia (24).

5. Le costrizioni dell'opera: gli «aggiustamenti» del librettista

Il libretto dei *Masnadieri* è il più fedele all'originale tra tutti i libretti tratti dalle opere drammatiche di Schiller, sia nella forma che nella con-

(20) Si veda MARVIN 1992.

(21) Si vedano WEISS 1985; DELLA SETA 1987, p. 258; MARRI TONELLI 1999, p. 179; ROSS 2002, p. 117.

(22) Si veda la lettera all'editore Lumley del 4 dicembre 1846 (PORZIO 2000, p. 167).

(23) Si veda GARIBALDI 1931, p. 112.

(24) MARRI TONELLI 1999, p. 177

cezione dell'azione drammatica, e mantiene quel sottofondo di critica sociale che è fondamentale nell'originale. Nonostante ciò, si adegua scrupolosamente alle «regole» del teatro in musica, alle convenzioni melodrammatiche della prima metà dell'Ottocento e alle esigenze di un pubblico che voleva ascoltare grandi cantanti impegnati in arie, duetti e finali mozzafiato.

Nella prefazione al libretto Maffei ribadisce la propria ammirazione per il «sommo alemanno», ma non nasconde la necessità di «far italiane» le ispirazioni drammatiche di Schiller, ossia far rientrare entro certi canoni la fisionomia originale del dramma.

Egli sottolinea inoltre come nel melodramma il poeta non possa esprimere a pieno la propria abilità, riproponendo il problema della poca autonomia lasciatagli in questo genere letterario:

> [...] giacché confinato il poeta in brevissimo spazio, non può dare al pensiero le proporzioni e il discorso psicologico voluti dal dramma, ma lavorare a gran tratti, e presentare al maestro poco più di uno scheletro che aspetti dalle note, anziché dalle parole, le forme, il calore, la vita. Insomma egli deve ridurre un vasto concetto in piccola dimensione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che impicciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia le sembianze. Il melodramma per tanto non può essere che il germe di quella creazione poetica che riceve dal pensiero musicale la sua piena maturità.

Sebbene il Maffei abbia modificato solo leggermente la trama della tragedia, questi «aggiustamenti» sono significativi, perché sottolineano le differenze tra due generi spettacolari e due contesti storico-culturali differenti, come pure, di primaria importanza, le esigenze del pubblico.

Se è vero che nel melodramma verdiano, e più in generale in quello ottocentesco, non mancano le morti, la «tetra criminalità» dell'intreccio dei *Räuber* li rendeva poco adatti a compiacere al pubblico del teatro in musica, che si aspettava dall'opera minore problematicità e maggiore distensione rispetto ai drammi recitati. Ecco quindi che Maffei «nasconde» con grande abilità le violenze efferate che si consumano sul palcoscenico o che vengono descritte in modo coloritamente realistico dai personaggi del dramma facendole solo intuire dal pubblico e non confermandole mai nelle didascalie. Così Amalia, ne libretto, è ferita con un pugnale sul finale, ma non si ha la certezza che sia morta; Carlo si consegna al patibolo, mentre Francesco e Massimiliano scompaiono dalla scena, nel dramma invece il primo si strangolava con la sua catena d'oro (V, 1) e il secondo moriva alla notizia che Karl era il capo dei masnadieri (V, 2).

Nel passaggio da *Die Räuber* a *I Masnadieri* sono preservate le variazioni di scena – nove nel libretto e quindici nel dramma – ([25]), mentre si nota la riduzione del numero dei personaggi.

Si sono sostanzialmente mantenuti i quattro protagonisti dell'opera schilleriana: Karl, Franz, il vecchio Moor e Amalia, mentre gli otto componenti della banda di masnadieri, gli «ebbri, inverecondi [...] compagni d'errore» (I, 1) di Carlo, sono ridotti a uno e le parti dei restanti sono uniformate nelle voci univoche del coro, le cui battute riprendono quelle più significative dei masnadieri schilleriani, diventando un grande unico personaggio collettivo. Questo ha la funzione attiva di spettatore, giudice e commentatore dell'azione e dialoga nella maggior parte dei casi proprio con Carlo, il loro capo. Il coro di masnadieri non è un semplice riempitivo ma diviene protagonista, tanto più che già il titolo del melodramma focalizza l'attenzione su un gruppo di persone. La riduzione del numero dei componenti della banda è giustificabile, oltre che dal punto di vista formale, in considerazione che le compagnie di canto erano più limitate rispetto a quelle degli attori, anche da un punto di vista di scelte personali dell'autore. Maffei considerava infatti il tema del banditismo eroico e del brigantaggio troppo triviale e poco dignitoso per il teatro in musica, anche se Verdi si è sempre dimostrato interessato all'argomento, largamente idealizzato tra l'altro nel Romanticismo.

Per quanto concerne i personaggi secondari del dramma, Maffei dedica solo una breve apparizione al pastore Moser (IV, 3), che rappresenta il sopraggiungere della giustizia poetica associata con l'imminente destino di Francesco, mentre procede all'eliminazione della figura del vecchio servitore Daniel, il cui importante ruolo di «confessore» è affidato ad Arminio quando Franz narra il proprio sogno, mostrando il lato più fragile e umano del tiranno.

Arminio gioca due parti all'interno dei modelli attanziali rilevabili nell'intreccio del dramma e del libretto: egli è infatti l'aiutante di Franz e l'oppositore del vecchio Moor e di Amalia quando, travestito da soldato boemo, annuncia loro la morte di Carlo (rispettivamente II, 2 e I, 7); nel triangolo attanziale individuabile invece in IV, 5 di *Räuber* e in III, 6 del libretto, Hermann è aiutante del vecchio Moor perché gli porta da mangiare durante la prigionia nella torre, diventando perciò necessariamente oppositore di Franz. Inoltre, è anche aiutante di Amalia, quando, nella seconda scena della seconda parte del libretto e nella pri-

([25]) Anche nella concezione dei drammi più maturi della «classicità» Schiller rifiuta di attenersi alle regole aristoteliche e conferma la sua opposizione al teatro francese che a queste regole si atteneva. Si veda la prefazione a *Die Braut von Messina*.

ma del terzo atto del dramma, le confida che l'amante e lo zio ancora vivono. Si può dunque parlare a proposito di questo personaggio di sincretismo funzionale: egli, proprio perché ricopre nelle diverse scene il ruolo di aiutante e di oppositore, si dimostra un personaggio inaffidabile, quindi sostanzialmente negativo.

La grande differenza tra il dramma e il libretto sta nella figura di Karl: nel primo il personaggio è un rivoluzionario, aspirante alla giustizia sociale, un tipico esempio di eroe stürmeriano, amante della libertà, animato da un impeto passionale, che, deviato dal primitivo idealismo, lo porta a compiere scorrerie e malvagità a danno di persone innocenti. Invece, nel libretto, Carlo si trasforma in un eroe complessivamente positivo e ideale, che si contrappone rigidamente a Francesco, genio del male, quale vittima innocente delle sue smanie di potere e quale giovane amante tradito negli affetti familiari.

Il breve recitativo e la cavatina di Carlo nell'incipit del libretto sono significativi non solo per la posizione privilegiata che gli è così destinata nell'organizzazione narrativa dell'opera, ma anche perché vi sono presenti *in nuce* tutte le tematiche che riguardano il ribelle, sviluppate ed approfondite nel libretto con modalità differenti rispetto al dramma: la delusione per il periodo storico in cui il protagonista vive, le ansie di libertà, la ribellione politica e morale, ma anche la nostalgia per l'amato padre, per la casa e per la propria donna.

La scena operistica riprende le tematiche principali della seconda scena del primo atto schilleriano, ma le riorganizza in modo tale da mutare i rapporti esistenti tra le stesse. La cavatina, che mostra il lato nostalgico del protagonista, domina sul recitativo, dove prende forma la ribellione politica e morale di Carlo: «Quando io leggo Plutarco, ho noia, ho schifo / Di questa età d'imbelli!» che riprende i versi schilleriani ««Mir ekelt vor diesem tintenkleksenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen» (26).

Nel libretto la critica sociale si esaurisce nelle espressioni «schifo» e «età d'imbelli» – da «bellum» ossia di «inetto alla guerra», e poi per estensione «vigliacco», «vile» e «fiacco» –, quel secolo che nella traduzione il Maffei aveva definito «parolajo», in riferimento ad un'epoca vile che «sporca» con l'inchiostro dei chiosatori «le venerande pergamene del passato» (27).

Nel dramma, invece, il rapporto tra le due tematiche era invertito. Tutta la scena seconda del primo atto era una chiara e coerente teoriz-

(26) Si veda Ross 2002, pp. 135 ss.
(27) Mittner, 1984, p. 458.

zazione delle idee sovversive del protagonista, una denuncia della falsità degli ideali del tempo contrapposti ai propri, che avrebbero voluto realizzarsi in azioni ma erano prigionieri delle leggi.

I motivi della predilezione da una parte del tema della nostalgia e dall'altra delle ansie libertarie è riconducibile ai diversi ideali dei due autori e al genere letterario in cui si inquadrano i loro lavori. Schiller aveva di certo a cuore il problema della libertà personale e politica, in un periodo storico-politico che andava definendosi e in cui gli antichi pregiudizi feudali e le restrizioni dello stato assoluto erano ancora radicati nella società e nelle istituzioni politiche. Ben diversa era senza dubbio la posizione del Maffei: egli da classicista non poteva di certo dedicare largo spazio nella propria opera alle passioni rivoluzionarie del protagonista. Inoltre, da buon conoscitore delle regole del melodramma, era perfettamente cosciente del fatto che il pubblico avrebbe sicuramente apprezzato una cabaletta che contenesse uno sfogo lirico e patetico della vera «vittima morale» dell'opera.

Il padre Massimiliano è poco caratterizzato nei *Räuber*, visto che ha solo la funzione di contrapporre i veri protagonisti e sottolineare il distacco generazionale ([28]), ma ancora meno nel libretto, anche se resta il fulcro dell'intreccio del melodramma, quale elemento unificatore tra Carlo e Francesco, tenuto ancora conto della centralità del tema paterno in Verdi ([29]). Egli elabora infatti un vero e proprio «mito della paternità» ([30]), collocando le figure dei padri su un piano diverso da quello su cui agiscono gli altri personaggi.

Nel rapporto padre-figlio esiste la stessa gerarchia tra divinità e umanità e non è un caso che Maffei, conoscendo bene il maestro e le sue esigenze, abbia sensibilmente modificato gli elementi già presenti in Schiller, plasmandoli nuovamente per ottenere quel particolare effetto evocativo, per rendere ancora più nobile il vecchio, ma allo stesso tempo per consacrarlo quale vittima innocente.

L'aria narrativa di Massimiliano (III, 6) si ispira al dialogo con Karl della quinta scena del quarto atto schilleriano, ma non ricrea il pathos e la tensione dell'originale, in cui il monologo è spezzettato da commenti

---

([28]) Nello scontro tra i fratelli in Schiller si radicalizza il conflitto tra l'ormai declinante mondo feudale, al quale appartengono il dispotismo, gli intrighi e non ultima un'estrema concezione materialistica, ed un altro mondo che si innalza invece con il proprio astratto idealismo sulle fondamenta etico-sociali dell'Illuminismo, con i propri postulati di libertà, giustizia e fraternità. Si vedano WERTHEIM 1960, pp. 175 ss.; MARTINI 1972.

([29]) Si vedano BALDINI 1970; BALDACCI 1974; CISOTTI 1975; BALDACCI 1979.

([30]) Si veda CISOTTI 1975, p. 64.

e interiezioni dell'interlocutore, che scandiscono e sottolineano di volta in volta il terribile racconto. Dalla diversa organizzazione dell'intreccio emerge anche come siano differenti gli effetti che i due poeti vogliono ottenere: Schiller desidera coinvolgere lo spettatore nelle passioni dei personaggi, portando, attraverso l'emozione, argomenti a sostegno della tesi che la malvagità e la disumanità del tiranno non si fermano neanche davanti al proprio padre, mentre Maffei, consapevole dell'importanza attribuita ai rapporti familiari nel melodramma dell'Ottocento, preferisce sottolineare la sofferenza di un padre al quale si riferiscono comportamenti delittuosi di un figlio. A sostegno di questa tesi si noti che mentre nei *Räuber* si sottolinea fin da subito il fatto che fu Franz a volere la morte del genitore, in modo che l'interlocutore percepisca come ancora più gravi e perverse le già atroci azioni del malvagio, quando in seguito si svilupperà il racconto degli strazi inflitti dai figli al padre, nei *Masnadieri* la narrazione è cronologica e va dalla presunta morte di Carlo allo svenimento di Massimiliano e alla sentenza di morte pronunciata da Francesco: «Rovesciate laggiù quello *spettro*, / Troppo ei visse». La frase perfida e volgare riprende l'originale «Hinab mit dem *Balg*![...] er hat genug gelebt», tradotto da Maffei come «Laggiù questo *scheletro*! Ha vissuto abbastanza». Il tedesco «Balg» – «marmocchio» – ha un valore spregiativo, che non è reso né da «scheletro» né da «spettro», termini di tutt'altro ambito semantico, legati alla morte e al tema teatrale «fantastico» delle apparizioni di fantasmi, terrificanti e «sublimi».

Nella conclusione dell'aria si ha la sensazione che il padre faccia fatica e non voglia quasi ammettere a se stesso di essere stato condannato a morte da un figlio ed ecco perché ritarda fino quasi alla fine a pronunciarne il nome. È interessante, a conferma dell'importanza dei rapporti familiari nel melodramma, il fatto che Maffei scriva: «...mio figlio gridò» e non un ipotetico «Francesco gridò».

Il Franz schilleriano, espressione del male assoluto, raffigurato sulle orme del Riccardo III shakespeariano, intrigante e vero genio del male ([31]), freddo e calcolatore, si trasforma nel libretto in un malvagio piuttosto stereotipato, personificazione sì del male, ma in forma fissa ed esteriore. Mentre nel dramma il personaggio è studiato a fondo, dall'ideazione all'esecuzione di atti malvagi, nel libretto sono privilegiate solo le conseguenze di tali azioni. Per soddisfare il bisogno di sintesi, nello svolgimento della trama si mettono in scena gli eventi compiuti, rinunciando ai progetti solo meditati.

([31]) Si vedano SCHUNICHT 1963; LUPI 1973, pp. 399 ss.; BENJAMIN 1980; DE POL 1989.

Esemplificativi per la caratterizzazione del personaggio sono il recitativo drammatico e l'aria vera e propria (I, 3) che alternano ottonari piani a ottonari tronchi e riprendono i motivi centrali di tre monologhi di Franz: I, 1; II, 1/2. Il recitativo e l'aria possono essere considerati come unico blocco con la cabaletta della scena quinta: il recitativo è recupero narrativo di tutto l'antefatto – l'intrigo di Francesco, che strappa la lettera di Carlo sostituendola con una di proprio pugno –, mentre nell'aria sono esposti i propositi per il presente e nella cabaletta esplode la gioia di chi crede di poter vedere realizzati a breve i propri piani.

Il recitativo di Francesco, che rievoca attraverso parole sceniche la *Stimmung* del dramma, sembra contenere versi troppo violenti se considerati all'interno del complesso stilistico dell'opera, tanto più se si pensa che sono collocati nell'incipit del melodramma:

> Vecchio! Spiccai da te quell'odïato
> Primogenito tuo![...]
> Späuracchi egregi
> Per le fiacche animucce. Osa, Francesco!
> Spàcciati del vecchiardo!... È vivo a stento
> Questo logoro ossame; un buffo... è spento.

I suoni duri, come pure la triplice alliterazione del gruppo consonantico /sp/ (sibilante + bilabiale sorda) e la dieresi («odïato», «späuracchi») ([32]) utilizzati nel recitativo, rendono la crudeltà e la determinazione del personaggio, che riferisce in modo spregiativo del padre. Tali forzature linguistiche rimangono comunque limitate soltanto ai recitativi.

Amalia, la quale non ha nei *Räuber* un ruolo centrale nell'architettura del dramma, è una *schöne Seele*, un personaggio sentimentale tipico dell'*Empfindsamkeit*. Le sue parti sono commenti lirici, espressioni del suo stato d'animo e della sua vicenda amorosa, marginale rispetto all'intreccio, cioè allo scontro tra i fratelli antagonisti, dei quali dovrebbe essere «preda». Pur amando Karl e odiando Franz ella non fa nulla né per aiutare il primo né per impedire gli intrighi del secondo. È un personaggio statico che non muta, psicologicamente stabile, già melodrammatico. Maffei dunque non ebbe che a ridurne le battute per rendere più scorrevole la trama, mentre il ruolo veniva completato musicalmente con trilli e fioriture che ben riproducevano l'atmosfera che circonda la fanciulla nel dramma originale. Fatta eccezione per le due arie, ella appare sempre impegnata in dialoghi con gli altri personaggi.

([32]) Si veda ROSS 2002, pp. 121 ss.

Degno di nota è il colloquio con Francesco (II,3), in cui l'«anima bella» riesce a liberarsi da quell'alone di statica letterarietà che la circondava, per diventare un personaggio a tutto tondo, che mostra un carattere ben definito, riuscendo, l'unica paradossalmente, ad avere il sopravvento, anche se solo momentaneo nell'atto di brandire la spada, sul tiranno:

Ti scosta, o malnato
Se pur non t'è caro
Sentirti l'acciaro
Confitto nel cor!
Mi regge, mi guida
La spada omicida
Lo spirto indignato del tuo genitor.

6. Conclusioni

Il presente studio si è proposto di indagare un episodio del rapporto tra Schiller e Verdi attraverso l'analisi delle problematiche e delle modalità della trasposizione del dramma *Die Räuber* nel melodramma *I Masnadieri* grazie alla mediazione del traduttore e librettista Andrea Maffei.

Questi sintetizzò nella sua persona il complesso periodo di transizione della cultura italiana che dal Classicismo si apriva alle tendenze innovative provenienti dall'Europa che preludono al Romanticismo e seppe riconoscere e soddisfare le esigenze dettate dal gusto di un pubblico intransigente e da generi letterari rigidamente codificati.

Dall'analisi della sua opera di traduttore dei *Masnadieri*, si può concludere che egli mise in opera una generale attenuazione della virulenza della lingua e più in generale del testo schilleriano. Il Maffei operò un generale livellamento delle parlate dei vari personaggi, ognuno rappresentante di una posizione sociale e portavoce di un tipo di cui Schiller analizza il comportamento. Il registro è complessivamente medio-alto, con citazioni dotte ed un lessico alquanto ricercato, certamente apprezzato dai colleghi classicisti del traduttore, ma un po' fuorviante per Verdi, che, nonostante ciò, riuscì ad intuire la forza e la vitalità di quel linguaggio, pur celato dietro una veste letterariamente composta in senso classicista, e fece sì che scegliesse il dramma quale base per un suo melodramma.

Nel lavoro di librettista, il Maffei ha mantenuto la propria dignità, adeguandosi in maniera scrupolosa alle «regole» del teatro in musica e alle convenzioni del melodramma nella prima metà dell'Ottocento: lin-

guaggio elevato, riduzione del numero dei personaggi, inserimento dei cori e delle parti liriche, dove si manifesta la bravura dei cantanti.

Il libretto è rimasto sostanzialmente fedele all'originale per forma e concezione drammatica, preservandone il sottofondo di critica sociale, nonostante l'intreccio risulti sensibilmente semplificato.

Le rigide esigenze di un genere spettacolare quale l'opera lirica ottocentesca e quelle non meno vincolanti di un pubblico accostumato al rispetto delle stesse hanno certo determinato l'accentuazione o la predilezione di alcune tematiche rispetto ad altre, così come la caratterizzazione dei personaggi.

Si è osservato, ad esempio, come Karl, anima rivoluzionaria aspirante alla giustizia sociale, le cui energie sono rivolte verso la devianza sociale nel dramma schilleriano, divenga nel libretto una vittima delle macchinazioni del fratello e delle sue smanie di potere; giovane amante tradito negli affetti familiari rimanga eroe sostanzialmente positivo ed ideale.

Il Franz schilleriano è un vero genio del male, freddo e crudele calcolatore, ma si trasforma nel libretto in un personaggio piuttosto stereotipato, personificazione del male in forma fissa ed esteriore.

Massimiliano ed Amalia sono invece figure alquanto scialbe anche nel dramma e perciò rimangono tali, salvo qualche eccezione non comunque determinante per un cambiamento della loro generale fisionomia.

Massimiliano resta il fulcro dell'intreccio del melodramma, elemento unificatore tra Carlo e Francesco. Egli può essere considerato il «protagonista morale» dei *Masnadieri*, visto che la tematica dell'amore paterno è fondamentale in Verdi, come pure lo è la figura del padre quale garante, in ambito familiare, dell'ordine e della legalità, difensore di un più vasto ordine che deve poi manifestarsi anche nella società.

Lo stile aulico e ricercato, pienamente giustificato in questo caso dalla tradizione, è ben lontano dal linguaggio basso e a volte violento di Schiller, non accettato dalla tradizione del teatro italiano, uno stile che però rese il drammaturgo di Marbach, unico, vero grande rappresentante e modello della tragedia tedesca.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., 1987 - *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico di Riva del Garda, Temi, Trento.

BALDACCI L., 1974 - *Padri e figli*, in: *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze.

BALDACCI L., 1979 - *La Figura del padre*, estratto da: *Studi in onore di Mario Medici in occasione del LXV compleanno*, «Quadrivium», vol. XX.

BALDINI G., 1970 - *Abitare la battaglia*, Garzanti, Milano.

BARBIERA R., 1895 - *Il salotto della Contessa Maffei*, Treves, Milano.

BATTAGLIA S., 1970 - *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino

BENJAMIN W., 1980 - *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino.

CETTI MARINONI B., 1976 - *Andrea Maffei traduttore di Schiller*, in: «Annali dell'Istituto di lingue e letterature germaniche», Università di Parma, vol. 4.

CETTI MARINONI B., 1983 - *Andrea Maffei e il teatro di Schiller*, in: *Le due realtà. Fortune d'immaginario nella letteratura tedesca*, Shakespeare & Company, Roma.

CISOTTI V., 1973 - *La parola scenica in Schiller*, in: *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Parma, inedito.

CISOTTI V., 1975 - *Schiller e il melodramma di Verdi*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.

DE POL R., 1989 - *Alle soglie della rivoluzione. Schiller e la politica*, La Quercia Edizioni, Genova.

DELLA SETA F., 1987 - *Il Librettista*, in: L. BIANCONI & G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EDT, Torino, vol. IV, 231-291.

DELLA SETA F. 1994 - *Parola scenica in Verdi e nella critica verdiana*, in: F. NICOLODI & P. TROVATO (a cura di), *Le parole della musica*, *I*, *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di G. Folena*, Olschki, Firenze, pp. 259-286.

FILIPPI P.M., 2001 - *Andrea Maffei traduttore di Franz Grillparzer*, in: M. ALLEGRI (a cura di), *Rovereto*, *il Tirolo*, *l'Italia: dall'invasione napoleonica alla belle époque*, tomo II, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, pp. 417-439 (Atti del Seminario di Studio tenutosi a Rovereto: I Sessione 28-29 ottobre 1999; II Sessione 2-3 dicembre 1999).

GOLDIN FOLENA D., 1995 - *Lessico melodrammatico verdiano*, in: *Le parole della musica*, *II*, *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di G. Folena* (a cura di M. T. MURARO), pp. 227-253.

KEYS A.C., 1960 - *Schiller and the Italian Opera*, in: «Music & Letters», vol. XLI, pp. 223-237.

LIEBNER J., 1961 - *L'Influence de Schiller sur Verdi*, in: «Schweizerische Musikzeitung», 101 Jahrgang.

LUPI S., 1973 - *I «Räuber» di Schiller*, in: *Saggi di letteratura tedesca*, Giappichelli, Torino.

MARRI TONELLI M., 1986 - *Andrea Maffei. Il traduttore dell'Ottocento*, in: A. TONELLI, M. MARRI TONELLI & S. CARLONI (a cura di), *Goethe: il viaggio Italia e i grandi traduttori del Garda Trentino*, Comunità del Garda, pp. 135-244.

MARRI TONELLI M., 1999 - *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo Civico di Riva del Garda, Trento.

MARRI TONELLI M., 2000 - *L'ambiente culturale nella Milano del giovane Verdi*, in: F. DEGRADA (a cura di), *Giuseppe Verdi: L'uomo*, *l'opera*, *il mito*, Skira, Milano, pp. 9-15.

MARVIN R., 1992 - *Verdi's «I Masnadieri»: Its Genesis and early Reception*, dissertazione inedita, Brandesis.

MARTINI F., 1972 - *Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftlichen Dramas von J.A. Leisewitz*, *F.M. Klinger und F. Schiller*, in: «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», vol. XVI, pp. 208-265.

MAZZUCCHETTI L., 1913 - *Schiller in Italia*, Hoepli, Milano.

MITTNER L., 1984 - *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Einaudi, Torino, vol. II.

ROSS P., 2002 - *Der Dichter als Librettist: Andrea Maffeis Libretto zu Verdis «I Masnadieri»*, in D. GOLDIN FOLENA & W. OSTHOFF, *Verdi und die deutsche Literatur. Verdi e la letteratura tedesca.* Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 19, Laaber, pp. 117-152.

SAITO N., 1973 - *La sfortuna di Schiller in Italia*, in *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Parma, inedito.

SCHUNICHT M. 1963 - *Intrigen und Intriganten in Schillers Dramen*, in: «Zeitschrift für dt. Philologie», Erich Schmidt Verlag, vol. LXXXII, pp. 271-294.

WEISS P., 1985 - *«Sacred Bronzes»: Paralipomena to an Essay by Dallapiccola*, in «19th Century Music», vol. IX, numb.1, pp. 42-49.

WERTHEIM U., 1960 - *«Zeitstücke» und «Historisches Drama» in Schillers Werken*, in E.A Brämer, U. Wertheim, *Studien zur deutschen Klassik*, Rütten & Loening Berlin, pp. 163-188.

TESTI

BALDACCI L., 1978² - *I Masnadieri*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Garzanti, Milano, pp. 172-190.

CESARI G. & LUZIO E. (a cura di), 1913 - *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Arnaldo Forni Editore, Milano.

DE STAËL G. & HOLSTEIN A.L., 1816 - *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in «Biblioteca Italiana», n. 1, t. I, pp. 9-18.

GARIBALDI L.A., (a cura di), 1931 - *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Fratelli Treves Editori, Milano.

MAFFEI A., 1835 - *Premessa alla Maria Stuarda*, *tragedia di Federico Schiller*, traduzione del cav. Andrea Maffei, II ediz., Milano.

MAFFEI A., 1846 - *I Masnadieri*, *Dramma in prosa di Federico Schiller*. Traduzione del Cavaliere Andrea Maffei per Luigi Di Giacomo Pirola, Milano.

PETERSEN J. (hrsg.), 1943 - *Schillers Werke*, (Nationalausgabe), Böhlau, Weimar.

PORZIO M. (a cura di), 2000 - *Verdi. Lettere 1835-1900*, Oscar Classici Mondadori, Milano.