
Goethe & company
Collana di studi germanistici e comparati

Il nome della collana già contiene il suo programma:
non solo vuole diffondere, esplorare, passare al vaglio critico
la letteratura di lingua tedesca, ma si prefigge anche di aprirsi al mondo,
seguendo in questo il cosmopolitismo dello stesso Goethe,
che disse a Eckermann: «Letteratura nazionale, oggi, vuol dire
poco. È giunto il momento di una letteratura universale».
E infatti, la “compagnia” di Goethe era composta da autori
di tanti paesi e, se visse oggi, ne siamo convinti,
comprenderebbe non poche scrittrici.
A ciò corrisponde l’inclusione dei *gender studies*
e degli studi comparati fra le priorità di questa collana.

GOETHE & COMPANY
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

diretta da
UTA TREDER e HERMANN DOROWIN

SEZIONI

Testi
Saggi critici
Letteratura tedesca e letteratura comparata
Letteratura tedesca e gender studies

COMITATO SCIENTIFICO

Fabrizio Cambi (Università degli Studi di Trento), Maria Teresa Fancelli (Università degli Studi di Firenze), Maria Carolina Foi (Università degli Studi di Trieste), Antonella Gargano (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), Hans Höller (Universität Salzburg), Claudio Magris (Università degli Studi di Trieste), Riccardo Morello (Università degli Studi di Torino), Rita Svandrlik (Università degli Studi di Firenze).

* * *

Questo volume è *peer-reviewed*.
Ulteriori informazioni su www.morlacchilibri.com.

Auguri Schiller!

Atti del convegno perugino in occasione del 250°
anniversario della nascita di Friedrich Schiller

a cura di Hermann Dorowin e Uta Treder

Morlacchi Editore

In copertina: lettura del giovane Schiller dai *Masnadieri*. Raffigurazione su una figurina francese distribuita dalla “Liebig” nel 1905, in occasione del centenario della morte.

Ristampe

- 1.
- 2.
- 3.

Volume realizzato con il contributo di



Regione Umbria



Ambasciata
della Repubblica Federale di Germania
Roma

Progetto grafico: Kiki Franceschi.

Videocomposizione: Raffaele Marciano.

ISBN/EAN: 978-88-6074-402-9

Copyright © 2011 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata.

Indice

Auguri Schiller! *Introduzione di Uta Treder e Hermann Dorowin* 7

* * *

Claudia Schlicht

Caroline von Wolzogen e la sua biografia su Schiller 19

Lesley Sharpe

Schiller e il teatro del suo tempo 33

Jelena Reinhardt

Max Reinhardt e Schiller: l'evoluzione dell'immagine della massa.
Da un teatro che dà gioia agli uomini a un teatro in cui la gioia
è asservita al potere 49

Uta Treder

Dispotismo politico, dispotismo del cuore,
dispotismo di donna 69

Maria Carolina Foi

La tragedia mancata della principessa Eboli 83

Riccardo Concetti

«In seinen Armen finden Sie den Prinzen»: problematiche
della figurazione maschile in *Don Karlos* e in *Der Geisterseher* 115

Emmanuela E. Meiwes

Viandanze linguistiche: dai testi di Schiller ai libretti di Verdi 139

<u>Alessandro Tinterri</u>	
Briganti e regine: Schiller sui palcoscenici italiani	165
<u>Riccardo Morello</u>	
Da Schiller a Donizetti: <i>Maria Stuarda</i>	181
<u>Susanne Kord</u>	
Donne potenti, donne asessuate. Figure di regina nei drammi di Schiller e delle sue “epigoni”	191
<u>Rita Svandrlik</u>	
<i>Ulrike Maria Stuart</i> . Schiller e Jelinek	223
<u>Leonardo Tofi</u>	
La messa in scena di un tradimento: il Wallenstein schilleriano fra storiografia e letteratura	239
<u>Claudia Vitale</u>	
Donne guerriere: la <i>Jungfrau von Orleans</i> e la <i>Penthesilea</i> a confronto	259
<u>Hermann Dorowin</u>	
<i>Turandot</i> : Gozzi e Schiller a confronto	271
<u>Wolfgang Riedel</u>	
Irrecuperabile. Costruzione elegiaca e tragedia incompiuta nel <i>Guglielmo Tell</i>	289
<u>Biancamaria Brumana</u>	
Sotto il segno di Schiller. Da Verdi a Meyerbeer attraverso Liszt	313
* * *	
Indice dei nomi	339
Note biografiche	355

Auguri Schiller!

Das Große feiert sich selber. Wenn man es nennt, so ist es, als nennt man den Namen erhabener Berge und gewaltiger, über dem Meer getürmter Städte vor denen, die dort waren, und eines mehreren bedarf es nicht. König Philipp und der Großinquisitor. Das Hinausgehen Maria Stuarts zum Tode, an Leicesters Arm. Die Reden der Bauern, die sich gegen Habsburg verschwören, auf der Höhe ihrer Berge, über den Ländern, über dem Qualm der Städte. Franz Moors Verzweiflung. Der Präsident im Hause des Musikus. Wallensteins Schlafengehen. Demetrius vor dem Reichstag. Groß. Wie das Herankommen und Zerschäumen einer großen Woge. Und alles, was vorher kommt, vor diesen ganz großen Momenten, von gleicher Art: [...] ein ungeheures, rastloses Vorwärtsgehen, wie das Meer gegen den Strand¹.

Con queste parole Hugo von Hofmannsthal rievoca Schiller nel centenario della morte. Siamo nel 1905 e il poeta sa bene che le varie ricorrenze anagrafiche del grande weimariano, e soprattutto quella del 1859, per i cent'anni dalla nascita,

1. «Le cose grandi si celebrano da sole. Nominarle, è come ricordare i nomi di montagne maestose o di splendide città erette sopra il mare, a coloro che vi sono già stati; a loro altro non serve. Re Filippo e il Grande Inquisitore. Maria Stuart che, sorretta da Leicester, esce per andare verso la morte. I discorsi dei contadini congiurati contro gli Asburgo, là sulle loro montagne, sopra i paesi e sopra il fumo delle città. La disperazione di Franz Moor. Il Presidente nella casa del musicista. Wallenstein nell'atto di coricarsi. Demetrio davanti al Consiglio dell'Impero. Grande. Come l'avvicinarsi e infrangersi di un'onda del mare. E tutto quello che viene prima di questi grandissimi momenti è dello stesso tipo: [...] una forza instancabile, un avanzare straordinario, incessante come quello del mare contro la spiaggia». HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Schiller* (1905), in ID., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt a.M. 1979, pp. 350-356, qui p. 350.

erano servite a molti per appropriarsene e trasformarne la figura in eroe nazionale e glorioso portabandiera di un Impero tedesco. Forse per evitare, che una simile strumentalizzazione si possa ripetere anche in questa occasione, Hofmannsthal sottolinea la vocazione universale di Schiller e ricorda che questo presunto “tedeschissimo poeta”, scegliendo protagonisti come Jeanne d’Arc, Maria Stuart, Don Carlos e Demetrio, si era immedesimato con il sentire e pensare di molti popoli. Perorando la libertà personale, politica e civile, aveva dato indirettamente voce all’anima oppressa degli Italiani, degli Ungheresi, dei Polacchi e di tanti altri, che infatti lo onoravano come poeta della dignità e dell’emancipazione. È sotto questo segno che Mazzini e De Sanctis lo misero fra i grandissimi della letteratura europea, che Maffei ne tradusse le opere e che Rossini, Donizetti e Verdi ne fecero un ispiratore di prim’ordine del grande melodramma. Per molto tempo, ci ricorda Giuseppe Bevilacqua, Schiller è stato *Gallionsfigur*, figura emblematica e trascinante del Risorgimento italiano². Certo, anche questa memoria del grande poeta, drammaturgo e pensatore è dovuta a una sua lettura parziale, interessata, forse a tratti retorica. Ma non si può negare che abbia dato vita ad altre opere degne di essere affiancate agli stessi drammi schilleriani – e basti pensare al *Don Carlo* verdiano, indiscusso capolavoro di significato universale. Esaurita questa funzione storica di uno Schiller prevalentemente etico-politico, e stabilita in Italia l’egemonia dell’estetica crociana, l’importanza del poeta svevo sarà drasticamente sminuita, tanto da farne quasi l’emblema della “non-poesia”, da contrapporsi ovviamente a Goethe: un modello di (s)valutazione che, con rare eccezioni, ha dominato fino a poco tempo fa nella stessa germanistica italiana, inficiando ancora il ritratto schilleriano di Ladislao Mittner, come ha recentemente ricordato Marino Freschi³.

2. GIUSEPPE BEVILACQUA, *Federico Schiller – eine Gallionsfigur des Risorgimento*, in JAN BÜRGER (a cura di), *Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild*, Göttingen 2007, pp. 42-56.

3. Cfr. MARINO FRESCHI, *La letteratura tedesca*, Bologna 2008, pp. 75 ss., che fa riferimento a: LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II:

Nei paesi di lingua tedesca, l'auspicio del convinto europeista Hofmannsthal rimase largamente disatteso. Il nazionalismo teutonico doveva ancora giungere al suo apice e trascinare Schiller nell'abietta strumentalizzazione culturale nazista. Il primo anniversario utile a questo scopo fu il 175° compleanno del poeta, festeggiato nel 1934 con una serie di staffette della Hitler-Jugend che, partendo dai punti estremi del Reich, si diressero verso Marbach, per confluire in una enorme commemorazione del "più grande figlio della Svevia" che avrebbe dato forza a tutto il popolo tedesco nella lotta per i suoi diritti vitali⁴. Negli anni successivi Schiller, più di Goethe o qualsiasi altro autore tedesco, fu sfruttato a fini propagandistici, con il concorso di larga parte della germanistica tedesca, e solo dopo il crollo del Terzo Reich si poté cominciare a liberare l'immagine del poeta dai tratti caricaturali che l'avevano deturpata. Il 150° anniversario della morte di Schiller (1955) diede occasione a Thomas Mann di ridefinirne il profilo intellettuale e artistico e di esprimere, prescindendo dalle strumentalizzazioni e deformazioni avvenute, l'autentica gratitudine che i tedeschi, e non solo loro, dovevano a questo spirito «portatore di felicità, che camminava su una strada luminosa»⁵ e che con instancabile impegno aveva promosso la funzione dell'arte di innalzare, incivilire, nobilitare la vita degli uomini, nella sfera pubblica come in quella privata. Ma, soprattutto, Thomas Mann difende Schiller contro

Dal pietismo al romanticismo (1700-1820), Torino 1964, pp. 441-472 e 566-601, p. es., p. 442, dove l'autore si propone programmaticamente di smontare il mito di uno Schiller grande poeta. Più recentemente un ritratto molto equilibrato di Schiller è offerto da: MARIA FANCELLI, *Il Secolo d'Oro della drammaturgia tedesca*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il grande teatro borghese del Sette e Ottocento*, Torino 2000, pp. 677-779, pp. 691-695 e 701-708.

4. Cfr. BERNHARD ZELLER (a cura di), *Klassiker in finsternen Zeiten 1933-1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, 2 voll., Marbach a.N. [Deutsche Schillergesellschaft] 1983, vol. I, pp. 166-182.

5. «In Lichtesspuren wandelnde[r] Beglückergeist». THOMAS MANN, *Versuch über Schiller* (1955), in ID., *Ausgewählte Essays in drei Bänden*, a cura di Michael Mann, Frankfurt a.M. 1977, vol. I, pp. 201-215, p. 202.

l'accusa nietzscheana di non essere stato poeta, ma solo un oratore e trombettiere moralista ("Moraltrompeter"). Nelle incisive formulazioni linguistiche schilleriane, nei fulminei svolgimenti drammatici e non ultimo, nelle memorabili conclusioni delle sue tragedie, Mann vede le tracce inconfondibili del genio. L'autore si guarda bene dal contrapporre Schiller a Goethe. Questo comodo esercizio retorico, che non poteva servire ad altro che a sminuirne l'importanza, avrebbe infatti trasformato il suo più grande amico in un nemico mortale: in colui che ne offusca la memoria, e non per colpa di Goethe, ma per quella dei posteri.

Più di cinquant'anni sono passati da quel momento, e la fortuna di Schiller ha continuato a oscillare con le varie stagioni e correnti della critica. Dopo il bassissimo interesse degli anni Settanta e Ottanta⁶, l'autore è tornato al centro di molti dibattiti, vuoi per la riscoperta delle sue teorie antropologiche e della sua estetica basata sull'impulso ludico dell'uomo, vuoi per la sua interpretazione scettica, tutt'altro che idealizzata della storia e per gli elementi radicalmente moderni nella raffigurazione di alcune figure femminili che, peraltro, contrasta con il paternalismo profuso nella poesia *Würde der Frauen* (Dignità delle donne), già all'epoca deriso dalle donne della cerchia jenense. Insomma, si è tornato a leggere da vicino i testi schilleriani, anche quelli meno noti, e a leggerli "contropelo" per capirne l'attualità: un'operazione critico-filologica, questa, che si affianca alla prassi di tanti registi contemporanei che continuano a cimentarsi con i drammi schilleriani, non già per prostrarre stancamente il rituale della coltivazione di un "classico" polveroso, ma per metterci ancora a confronto con la voce, con il pensiero, con le visioni poetiche di un autore capace di sorprenderci e di porre le domande che ci assillano.

Per ravvivare anche in Italia il dibattito sull'opera schilleriana, che conosce tanti sviluppi significativi, ma soprattutto per ricordare e celebrare il 250° compleanno del poeta che, peraltro,

6. Cfr. NORBERT OELLERS, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart 2005, pp. 9-21.

rischiava paradossalmente di essere offuscato dai festeggiamenti per il ventennale della caduta del Muro di Berlino, il Dipartimento di Lingue e Letterature antiche, moderne e comparate e la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia hanno promosso il convegno internazionale (25-26 novembre 2009), di cui qui si presentano gli atti. Gli interventi che seguono coprono quasi tutta la produzione drammatica, da *Die Räuber* (I Masnadieri, 1781) all'incompiuto *Demetrius*, dalla *Verschwörung des Fiesco zu Genua* (La congiura di Fiesco a Genova, 1784) a *Kabale und Liebe* (Intrigo e Amore, 1784), da *Wallenstein* (1799) al rifacimento della *Turandot* gozziana (1802) al *Wilhelm Tell* (Guglielmo Tell, 1804). Ben tre interventi toccano al *Don Carlos* (1787) e quattro a *Maria Stuart* (1800), opere che hanno dato vita a messe in scena, elaborazioni musicali e letterarie di particolare interesse che vengono, a loro volta, analizzate. L'ordine dei contributi segue complessivamente la cronologia delle opere drammatiche trattate.

L'intervento di Claudia Schlicht esamina, come l'immagine idealizzata che l'Ottocento ci ha tramandato di Schiller sia uscita dalla penna di Caroline von Wolzogen, sua cognata nonché prima biografa. Per conferire al suo ritratto la levigata perfezione di un busto marmoreo, l'autrice non solo ha sottaciuto difetti e debolezze del carattere di Schiller – quali l'abuso di tabacco, alcool e altri stimolanti – ma ha anche cancellato se stessa e la propria storia d'amore con il poeta. Tale immagine ha difatti contribuito a "ingessare" Schiller per le generazioni a venire e a tramandarlo così mummificato fino a noi, tant'è vero, che quest'immagine idealizzata faceva capolino ancora nelle celebrazioni del novembre 2009. Chiarita così la matrice di certi luoghi comuni che rischiano di condizionare la nostra lettura, il successivo intervento di Lesley Sharpe esamina il rapporto concreto, fattivo di Schiller con il teatro dell'epoca: il suo duro impatto con una realtà, in cui il gusto del grande pubblico richiedeva commedie musicali e drammi familiari come quelli del suo rivale Iffland e, di conseguenza, le difficoltà economiche che lo perseguitavano per buona parte della sua vita. Solo con

l'esperienza del teatro di corte di Weimar, diretto da Goethe e da lui codiretto, e quindi a partire dalla messa in scena del *Wallenstein* (1799), Schiller vivrà un positivo fare teatrale nel senso di un'unità d'intenti fra drammaturgo e regista.

Con la relazione di Jelena Reinhardt sul rapporto fra Max Reinhardt e Schiller, inizia la serie di interventi incentrati sui singoli drammi del poeta svevo, e nello specifico su *Die Räuber*, l'opera che diede occasione al grande regista di sperimentare e sviluppare le scene di massa, da lui concepite in un rapporto dinamico tra uditorio e palcoscenico. Una ricerca questa che spinse Reinhardt a ideare sempre nuove soluzioni architettoniche per il teatro e che va oggi studiata nel contesto del dibattito sulla creazione, trasformazione e anche strumentalizzazione delle masse nell'epoca contemporanea. Ben tre drammi schilleriani vengono esaminati da Uta Treder sotto il profilo delle forme di dispotismo che l'autore vi rappresenta: nel dramma stürmeriano *Fiesco* è il dispotismo politico che affascinò il giovane autore, senza che vi sapesse dare un'interpretazione coerente. In *Kabale und Liebe*, il protagonista Ferdinand non risulta, a ben guardare, meno dispotico del suo potente antagonista; il suo è un sottile dispotismo dell'amore. Nel *Demetrius*, infine, Schiller ha ideato con Marina una figura femminile machiavellica a tal punto da mettere in ombra perfino la "canaglia" Franz Moor: un dispotismo di donna, scarsamente notato dalla critica.

Nel suo contributo sul *Don Carlos*, Maria Carolina Foi non solo rivaluta il personaggio della principessa Eboli, liberandolo dalla ricorrente e restrittiva definizione di "intrigante vendicativa", ma mette anche in risalto come nel corso della lunga genesi dell'opera, iniziata nel 1782 e uscita finalmente nel 1787, la figura della principessa spagnola abbia assunto, via via, tratti sempre più negativi e la sua parte si sia progressivamente assottigliata a tutto vantaggio del carismatico, politicamente corretto e moralmente immacolato, marchese Posa. Se questa interpretazione rivede l'ormai tradizionale e un po' fossilizzata lettura del quarto dramma di Schiller, l'analisi che Riccardo Concetti compie dei suoi personaggi maschili alla luce dei *gender stu-*

dies, mina alle fondamenta una tale lettura. Partendo dall'eroe del romanzo *Der Geisterseher* (Il visionario, 1786), e allargando la visuale al trio Don Carlo, Marchese Posa, Filippo II, Concetti mostra come alla base delle azioni dei protagonisti sia il tentativo di smarcarsi da una onnipresente, oppressiva figura paterna, al tempo stesso agognata e imitata. Questa dinamica edipica investe anche la figura dell'amico co-protagonista e getta un'ombra di dubbio sui progetti politici di cui l'amicizia, codice sociale centrale nel Settecento, si fa portatrice. Che il *Don Carlos*, prima di trasformarsi in libretto d'opera, abbia varcato ben due confini linguistici, viene generalmente ignorato dalla critica che, così, si avventura in valutazioni estetiche che mancano di una base filologica e linguistico-traduttologica. Questa lacuna viene colmata dall'intervento di Emmanuela Meiwes, che rintraccia, in un serrato confronto testuale, le modifiche e i travisamenti che il testo schilleriano ha subito nel duplice passaggio dal tedesco al francese e dal francese all'italiano, modifiche che denotano la diversità dei codici culturali, come nel caso dell'immaginario religioso o del lessico sentimentale che nel culto dell'amicizia trova una sua espressione marcata.

Della grandiosa trilogia del *Wallenstein* (1799) si occupa la relazione di Leonardo Tofi. In una puntuale disamina legge la trasformazione compiuta dal ritratto del generale che il poeta stesso in veste di storico aveva tracciato nella *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* (Storia della Guerra dei Trent'Anni, 1790), come "messa in scena di un tradimento". Le ragioni per cui il drammaturgo Schiller si è sentito in dovere di "tradire" lo storico Schiller ci offrono uno sguardo ravvicinato sui segreti del laboratorio teatrale in cui avviene la metamorfosi del personaggio storico in *dramatis persona* e ci fanno toccare con mano le differenze fra storiografia e letteratura.

L'analisi compiuta da Alessandro Tinterri sulla ricezione italiana del teatro di Schiller apre la serie di interventi su *Maria Stuart* (1800). Infatti, essa è incentrata sull'interpretazione, sulla fortuna e anche sulla fama che a Adelaide Ristori ha fruttato il ruolo della regina scozzese. Non è un caso che proprio la rice-

zione della *Maria Stuarda* sia ricca di episodi vivaci della vita teatrale italiana: sovente il contrasto fra le due regine Elisabetta I e Maria Stuarda continuava anche dietro le quinte fra le due attrici che recitavano la loro parte. Nella storia del melodramma, poi, è rimasta famosa la rissa scoppiata fra le due cantanti ingaggiate da Donizetti che durante le prove se le sono date di santa ragione. Ce ne parla, divertito, Riccardo Morello nel suo contributo sulla *Maria Stuarda*, musicata dal compositore bergamasco e portata in scena al San Carlo di Napoli nel novembre del 1834, fra mille difficoltà con la censura e, appunto, con le cantanti. Se dall'analisi comparativa fra il testo del dramma e il libretto di Bardari emerge, che per le finalità operistiche la complessa elaborazione schilleriana sulla ragion di stato e sulla doppiezza del potere risulta appiattita e semplificata, tale difetto viene forse compensato dalle felici invenzioni musicali del Donizetti.

Non può stupire che la rappresentazione emblematica del rapporto fra donne e potere, costituita dalla *Maria Stuart* schilleriana, dovesse ispirare anche le scrittrici a occuparsi della tematica. Infatti, Susanne Kord elenca numerosi esempi appartenenti a tutto l'Ottocento, per esaminare più da vicino le elaborazioni drammatiche di Charlotte Birch-Pfeiffer (*Elisabeth*, 1841) e di Marie von Ebner-Eschenbach (*Maria Stuart in Schottland*, 1860). Pur nella diversità stilistica e della trama, le due opere hanno in comune la tendenza di respingere l'alternativa, ribadita invece nel testo schilleriano, fra l'essere regnante e l'essere pienamente donna. E ancora un'autrice contemporanea come Elfriede Jelinek individua nella costellazione Maria-Elisabetta un modello per la rappresentazione della stessa struttura di esclusione. La presa di potere di una donna è percepita come una trasgressione che porterà necessariamente alla tragedia: una conseguenza questa che l'autrice trasferisce sulle "regine del sottosuolo", le terroriste di cui parla la sua *pièce Ulrike Maria Stuart* (2006), che viene qui analizzata da Rita Svandrlík.

Dopo le due regine rivali, Schiller indaga ancora sul rapporto fra donna e potere, donna e violenza, donna e guerra, e

lo fa nella “tragedia romantica” *Die Jungfrau von Orleans* (La pulzella di Orléans, 1801), che Claudia Vitale mette a confronto con la *Penthesilea* kleistiana (1807): l’affinità delle protagoniste sta nell’essere tutte e due estranee al mondo in cui vivono, “gebrochene Menschen”, esseri umani spezzati, mentre la loro profonda divergenza non è solo di natura estetica, ma si evidenzia anche e soprattutto nel ruolo profetico affidato alla Johanna schilleriana e nella missione storica di pace che deve compiere, laddove Kleist in *Penthesilea* rappresenta il dolore esistenziale profondo dal quale non c’è altra via d’uscita che la follia.

Nello stesso anno della *Jungfrau* Schiller si dedica all’elaborazione della fiaba teatrale *Turandot* di Carlo Gozzi (1762) per la messa in scena del teatro di corte di Weimar, essenzialmente per assecondare Goethe nel tentativo di far conoscere al pubblico tradizioni teatrali diverse, come le maschere della commedia dell’arte. Ma, come dimostra Hermann Dorowin nella sua analisi, ciò che era sembrato inizialmente solo un simpatico *divertissement*, si trasforma, sotto le mani dell’autore in una *pièce* problematica, nella quale diventa centrale il conflitto tragico della protagonista fra amore e orgoglio femminile. Lontana ormai dagli intendimenti ideologici (polemicamente antigoldoniani) del conte veneziano, l’elaborazione schilleriana sarà poi alla base del libretto della *Turandot* di Giacomo Puccini.

Affrontando con il *Wilhelm Tell* (1804) l’ultimo dramma compiuto di Friedrich Schiller, Wolfgang Riedel porta alla luce “la tragedia nascosta” del protagonista che, nella generale gioia del popolo svizzero per la liberazione dal tiranno e la realizzazione dell’indipendenza nazionale, rimane emarginato perché lui ha pur sempre compiuto l’omicidio che la rende possibile. In un contesto arcaico, che il teorico Schiller avrebbe definito “ingenuo”, Wilhelm Tell appare così come eroe moderno e problematico, cui, fra le varie forme della poesia “sentimentale”, corrisponde solo l’elegia: lo sguardo indietro verso un’armonia irrimediabilmente perduta.

Il convegno, che, grazie alla peculiare storia della ricezione italiana di Schiller, ha visto tante incursioni nella sfera musica-

le, viene concluso dall'intervento della musicologa Biancamaria Brumana, che ricostruisce il quadro completo delle trasposizioni musicali dei testi dell'autore, nonché le musiche dedicate, spesso in occasione di anniversari particolari, alla sua memoria. Fra tali opere spicca la *Marcia Trionfale* che Giacomo Meyerbeer scrisse per i festeggiamenti parigini del 1859, per i cento anni di Friedrich Schiller. Le precise annotazioni del compositore sulla genesi e riuscita dell'opera sono affidate ad un diario, che qui si legge per la prima volta in lingua italiana.

A Biancamaria Brumana va il ringraziamento dei curatori per aver organizzato due iniziative musicali, che hanno sottolineato il carattere celebrativo del convegno perugino: l'esecuzione dell'*Inno alla gioia* e di altre canzoni da parte del Coro dell'Università e il concerto di musiche basate su testi schilleriani, che ha visto esibirsi il soprano Milena Josipovic e il pianista Alessandro Roselletti nell'Oratorio di Santa Cecilia. Non faremo qui i nomi delle colleghe e dei colleghi che hanno fattivamente contribuito alla riuscita del convegno e che ringraziamo di cuore. Per l'impegno profuso nella redazione del libro si ringrazia Raffaele Marciano. Per il sostegno a tutta l'iniziativa ringraziamo il Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, prof. Giorgio Bonamente. Per l'aiuto finanziario, infine, il nostro grazie va all'Ambasciata della Repubblica Federale di Germania in Roma, al Comune di Perugia e alla Regione Umbria.

Uta Treder, Hermann Dorowin