

UN' "ANOMALIA DRAMMATURGICA" SULLA SCENA LIRICA:

FIDELIO DI BEETHOVEN

di Antonio Martorana

La determinazione ad esplorare “fino all'ultima Tule tutti i mari profondi della musica” (Giulio Confalonieri) doveva indurre il trentatreenne Ludwig van Beethoven, quando già contava all'attivo vari capolavori, specie nel pianismo, ed aveva messo mano alla Terza Sinfonia, ad indirizzare la prua della propria imbarcazione - pur tra i flutti di un mare in tempesta - verso le remote acque ancora mancanti alla sua esperienza di navigatore: l'opera lirica.

Risultato di quella titanica sfida, che una volta portata a compimento, avrebbe fatto dire all'Autore: “con quest'opera mi vado guadagnando la corona del martirio”, sarebbe stato *Fidelio oder die eheliche liebe* (Fidelio o L'amore coniugale), destinato a rimanere, sotto il profilo tipologico, monumento solitario nel poderoso catalogo del Nostro, quale risulta oggi dalla accurata compilazione di Georg Kinsky, con l'aggiornamento di Hans Halm (*Das werk Beethovens, thematisch-bibliographisches verzeichnis*, Monaco, 1955).

Attraverso quel banco di prova, l'Autore avrà voluto saggiare le proprie attitudini di *homo dramaticus*, mettendole al servizio di una religiosità laica, che, a ben vedere, appare permeata della polifonica ricchezza del finalismo kantiano.

Nell'etica del pensatore di Königsberg, tesa a riconoscere diritto di cittadinanza ad un unico sentimento *a priori*, quello del dovere-per-il-dovere, in ottemperanza ad un comando universale sciolto da qualsiasi condizionamento empirico, egli avrebbe intravisto un formidabile strumento di trasformazione del mondo, che apriva sterminate praterie al suo reame dell'immaginario.

E così l'universo concettuale kantiano, centrato sul logo “la legge morale nel cuore e il cielo stellato sopra di me”, ponendosi su una linea di continuità con il patrimonio dottrinario lasciato dagli stoici, finisce per deflagrare nell'universo sonoro di Beethoven, intercettandovi il possente anelito di un *deus* immanente verso una prospettiva di palingenesi sociale.

Come lo stesso compositore aveva modo di teorizzare, era la dialettica cosmica di matrice kantiana tra un primo tema di forte tensione affermativa ed un secondo tema “implorante”, a plasmare la forma-sonata ereditata da Haydn e da Mozart: uno schema richiedente una prolungata estensione

temporale, finalizzata ad una puntuale definizione dei caratteri tematici, compensata dalla brevità della fase modulante tra un tema e l'altro, ma richiedente altresì uno sviluppo di ampio respiro del contrasto tematico teso a suggellare il momento finale dell'apoteosi, con l'affermazione vittoriosa del primo tema.

Nel momento in cui si sprigiona nell'*intus* dell'Autore la fiamma dell'impeto tragico, per cui possiamo convenire con Carlo Parmentola che il "titanismo romantico è già presente nell'opera beethoveniana", egli spinge il proprio sperimentalismo "ai limiti estremi della comprensione e della realizzazione umana" (RENE' LEIBOWITZ, *Storia dell'opera*, tr.it., Milano, Garzanti, 1957, p. 89), nel trattare il principio dualistico della forma-sonata ed il principio tonale della tensione e della distensione, che vengono declinate in ben definite figure armoniche (C.PARMENTOLA, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, Petrobelli, 1994).

Si diceva dell'ideale continuità della speculazione kantiana con lo stoicismo, che per il Nostro, appassionato lettore di Plutarco da Cheronea, Epitteto, Lucio Anneo Seneca e, probabilmente, Marco Aurelio Antonino, si identificava con una idealizzazione del mondo antico, visto non soltanto come un modello, ma come "verità teoretica ed astorica" più insita dentro di noi che fuori di noi, e fonte inesauribile di visioni ed esperienze psichiche, che, eludendo ogni processo razionale, potevano indurre ad esplorare i territori del mito, scendendo fino ai più misteriosi archetipi del nostro più profondo substrato collettivo. Il bocciolo incontaminato dell'anima di Beethoven, seguendo un itinerario verso la più alta forma di esistenza, che è quanto dire verso la felicità, trovava riparo presso un ideale classico come mito, capace di tramutarsi analogamente a quanto accade in Winckelmann, in "calda anergia, in profonda fede, in interiore chiarezza e gioia. Una gioia tutta interna, fuori dal tempo, perché riverberata dal patetico rimpianto di un bene irrimediabilmente perduto" (G.BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1996, p. 268).

Beethoven ci teneva a ribadire di non riconoscere che una sola superiorità all'uomo, "quella di essere onesto" aggiungendo: "là dove c'è un onesto, io pongo il mio focolare".

E Goethe, quasi abbagliato da tanta nobiltà di sentire, gli rendeva omaggio con queste commosse parole: "il suo grande spirito lo guida e lo sfolgorare del suo genio gli mostra tutto in piena luce, mentre noi siamo immersi nelle tenebre e appena sappiamo da quale parte sorgerà l'aurora".

La quintessenza della musica di Beethoven che, carica di mistero, si inabissa nell'ultrasensibile con la sua capacità di trasfigurare, o meglio di transustanziare il tangibile e l'udibile, trovava dunque alimento nei germi

vitali di un'istanza etica, che, partendo dalla dottrina nata sotto il Portico dell'Accademia ateniese, culminava nella svolta impressa da Kant, con la quale si inaugurava la riflessione etica contemporanea, dominata non più dall'opposizione natura-società, ma dal problema del rapporto tra l'etica e la storia.

Nell'espressività pregnante della singolare unità linguistica, scaturita dall'osmosi tra il *logos* kantiano ed il *melos* beethoveniano, non trovava inveramento il presupposto, allora largamente diffuso, della priorità della nozione filosofica rispetto alla creatività artistica, o, come si usava dire metaforicamente, della parte maschile (pensiero) sulla parte femminile (arte). Se mai vi trovava conferma la considerazione di Goethe, secondo cui “Ogni teoria è grigia, amico mio, verde è l'albero della vita”.

Il tema avvincente dell'influenza esercitata da Kant sul Nostro va visto alla luce di un fenomeno di ampia portata, esploso nella fase di transizione dal clima dell'Illuminismo al clima del primo Romanticismo, quello della sempre più stretta convergenza tra mondo delle idee e mondo dell'arte, tra teoria e prassi.

Si realizzava in quegli anni, come fa notare Giuliano Briganti, un'indissolubile sutura tra razionalità e creatività artistica, sicché “la nuova età si apriva nel segno dell'unione tra teoria e prassi che si attuava nell'esperienza vissuta a tutti i livelli del processo creativo e giustificava l'identificazione romantica dell'arte con la cultura, che presupponeva a sua volta l'identificazione dell'arte con la vita” (G.BRIGANTI, op.cit., p. 75).

Era inevitabile che la rivolta contro la dittatura della ragione germinasse un nuovo sistema di pensiero, imperniato sui miti dell'anima, del sogno, della poesia e dell'inconscio, tra i quali intercorre, come fa notare Albert Bèguin, un rapporto di circolarità nel segno della “inconfondibile melodia del Romanticismo” (A.BEGUIN, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 1967).

Nell'alveo delle nuove idee confluivano, come onde vibratorie, moti intellettuali e scatti sentimentali, impulsi e intuizioni, esperienze vissute e suggestioni visionarie. Insofferenti a rimanere prigioniere, quasi larve spettrali, nel ventre oscuro del dogmatismo, le idee scalpavano per uscire allo scoperto, per indossare gli abiti confezionati per loro dalla storia, e poter abitare i luoghi dell'anima, aprendosi al concetto romantico dell'immaginazione, “elevata al ruolo di forza creatrice primordiale, di atto spirituale supremo che prolunga l'opera della Natura, partecipando, per metaforiche corrispondenze e arcane analogie alla vita del *grande tutto*” (BRIGANTI, op.cit., p. 74).

Fondamentale è il ruolo della pura “idea” nella inaugurazione, grazie a Beethoven, di una concezione innovativa dell'arte musicale.

Come scrive Adelmo Damerini nel volume *Classicismo e romanticismo nella musica* (1942), “l'idea non è per Beethoven la presentazione reale di una immagine poetica, ma il principio dinamico del movimento. Non possiamo sopprimere l'idea nell'opera di Beethoven senza sfigurare l'opera stessa. La relazione con l'idea crea la parentela tra Beethoven e Schiller, Beethoven e Kant. Per la natura delle sue idee Beethoven è il gran figlio di una grande epoca filosofica, l'epoca degli dei e degli eroi dell'idealismo, che portava in sé la credenza dell'uomo come essere spirituale e credeva alla libertà, alla fraternità, alla gioia divina, alla pace eterna, alla felicità dell'uman genere”.

L'esperienza creativa di Beethoven matura dunque sullo sfondo di un cambiamento epocale, cui egli, “anche se maestro degli snodi sintattici e vincolato agli schemi della forma classica di Haydn e Mozart” (F.ABBIATI, *Storia della Musica*, Milano, Garzanti, vol. III, 1967, p.664), partecipa attivamente quale “anticipatore del romanticismo in musica”. E lo fa sempre sul filo di quell'estrema coerenza di arte e vita, di cui *Fidelio*, una delle composizioni che egli ammetteva di amare di più, costituisce una prova esemplare.

Il *Fidelio* che oggi noi conosciamo è quello in due atti su libretto di Joseph Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke, rappresentato nella sua terza versione il 21 maggio 1814 al Teatro di Porta Carinzia a Vienna. Si concludeva con un successo pieno, che ripagava l'autore di tante amarezze, un iter travagliato che potremmo fare iniziare con la notizia del primo approccio di Beethoven con il mondo dell'opera, data il 2 agosto 1803 dalla *Zeitung fur die elegante Welt*: “Beethoven lavora a un'opera di Schikaneder”. La notizia non poteva non suscitare enorme curiosità, vista anche la fama di cui godeva Emanuel Schikaneder, personaggio dalla versatilità geniale e pittoresca, capace di conciliare le più disparate attività, come quella di impresario, di attore, di cantante, di pittore e di librettista, avendo già scritto per Mozart il libretto de *Il Flauto magico*, la cui prima rappresentazione era avvenuta a Vienna il 30 settembre del 1791.

L'intesa tra Beethoven e Schikaneder per un'opera da intitolarsi *Vestas Feuer* (Il fuoco di Vesta), era destinata però ad arenarsi, non andando oltre i frammenti della prima scena, costituita da due duetti, un recitativo ed un terzetto. A musicare il libretto di Schikaneder per *Vestas Feuer* sarebbe stato Joseph Weigl (Vienna, 1805).

Un nuovo contatto invece andò in porto, quello con Joseph von Sonnleithner, relativamente alla stesura di un dramma ricavato dal libretto

Leonore ou L'Amour conjugal di Jean Nicolas Bouilly per l'opera musicata da Pierre Gaveaux e rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1798.

La scelta di Sonnleithner era andata nella giusta direzione, cadendo su un soggetto che, nel clima di crescente opposizione alla odiosa egemonia napoleonica, infiammava gli animi per la valenza simbolica ad esso sottesa; la liberazione di un personaggio espressione di ideali liberali da un'ingiusta detenzione inflitta dalle forze della reazione. Quel soggetto, su cui si incardinava l'opera di Bouilly-Gaveaux, sarebbe stato l'asse portante di una particolare tipologia drammaturgica post-rivoluzionaria, la *pièce à sauvetage*, destinata ad imporsi riempiendo i teatri, nel panorama operistico dell'epoca.

La vicenda del dramma di Bouilly ha la sua ambientazione nella Spagna del XVII secolo e precisamente in un tetro carcere nei pressi di Siviglia, il cui governatore è il crudele Pizarro, solito avvalersi del potere per consumare, con arresti illeciti, le sue vendette personali. Tra i prigionieri si trova Florestan, esponente liberale odiato da Pizarro, che fa circolare la notizia della sua morte. La moglie di Florestan, Leonore, nella speranza di trovare il marito in vita, trama un piano per poterlo liberare. Travestitasi da uomo, riesce a penetrare nel carcere facendo breccia nel cuore del guardiano Rocco, da cui si fa assumere come aiutante. Pizarro apprende intanto dell'imminente visita ispettiva del ministro don Fernando, che nutre forti sospetti sui suoi comportamenti poco chiari. Pensa allora che è venuto il momento di liberarsi dell'ingombrante presenza di Florestan, peraltro amico personale del ministro, ordinando a Rocco di procedere all'esecuzione. Leonore, persuade Rocco a scendere con lui nel sotterraneo, dove giace il marito in catene, e lì svela la propria identità. Pizarro è determinato a sopprimere entrambi i coniugi, ma Leonore, con mossa fulminea estrae una pistola e, tenendolo sotto tiro, ne sventa il tentativo. Quando gli squilli di tromba della vedetta appostata sugli spalti annunciano l'arrivo del ministro, Pizarro deve allontanarsi per accogliere l'ospite ed i due coniugi, rimasti soli, possono finalmente abbracciarsi in una esplosione di gioia. Pizarro viene arrestato e la stessa Leonore potrà liberare il marito dalle catene.

Nel libretto di Bouilly, ispirato ad un fatto di cronaca, è stata vista la “quintessenza” della *pièce à sauvetage* nel cui statuto ontologico il motivo del salvataggio di un esponente delle forze liberali, ad opera di “una sorta di *deus ex machina* che s'incarna in genere in un eroe popolare” (Aldo Nicastro), ed il motivo dell'amore coniugale spinto sino all'estremo sacrificio, che ha la sua eroina in Leonora, costituiscono un connubio tematico di forte impatto emotivo sul pubblico. Proprio il messaggio etico implicito in quella bipolarità, sfrondata da tutte le scorie stucchevoli che il genere semiserio imponeva, aderiva al mondo di alte idealità in cui credeva Beethoven. Questi

guardava però ben oltre la cortina fumogena dell'ambiguo intento pedagogico e della moralità a buon mercato, dietro cui si celava un poco nobile scopo di mero intrattenimento mondano e coglieva, pur nell'ibridazione di quella trama, il sublime pimento di una trascendentalità, tale da innalzare il dramma “in una sfera superiore a quella della vita terrena” (G. RONCAGLIA, *Invito all'opera*, Milano, Tarantola, 1954, p.179).

Sonnleithner, d'accordo con il Maestro, intervenne con piglio deciso sul testo di Bouilly, spazzando via la zavorra di certe stucchevolezze ed inserendo qualche scena scritta di suo pugno. L'opera venne composta nel biennio 1804-5 ed andò in scena il 20 novembre 1805.

L'insuccesso cui andò incontro quello spettacolo, in una Vienna occupata dalle truppe napoleoniche, addebitabile in parte alla modesta caratura della compagnia vocale reclutata, ma anche alla sproporzione dei caratteri dovuta al prevalere nel primo atto dell'elemento comico, in ossequio all’*“opéra-comique”* del tempo, indusse Beethoven a fare autocritica per risalire alle ragioni del fallimento. E così, con delle modifiche apportate, andò in scena nel 1806 una nuova versione, incontrando stavolta un'accoglienza tiepida, che doveva lasciare l'Autore profondamente amareggiato.

Ancora otto anni dovevano passare per la presentazione della versione definitiva del *Fidelio* che ancora oggi continua ad essere presente nei cartelloni dei maggiori teatri operistici del mondo. Ci riferiamo alla versione in 2 atti che, con libretto ampiamente rivisto grazie al contributo di un secondo librettista, Georg Friedrich Treitschke, apparve sulle scene del teatro viennese di Porta Carinzia il 21 maggio del 1814, riportando un autentico successo, per merito anche di un'interprete destinata ad essere celebrata come uno dei più grandi soprani del secolo, la diciottenne Wilhemine Schroder Devrient.

A fronte di un processo compositivo estenuante, protrattosi per un decennio, che pare inverare le parole di Schopenhauer secondo cui “l'intimo travaglio del genio è la matrice di opere immortali”, vogliamo evitare il rischio di perderci nel dedalo dei rimaneggiamenti apportati dal Maestro in quel così lungo arco temporale.

Condividiamo perciò il saggio avvertimento di Renè Leibowitz: “Non è facile, e forse neppure utile, esaminare tutte le trasformazioni che l'opera subì durante le successive rielaborazioni. Basti qui ricordare che Beethoven compose in tutto quattro ouvertures (le tre *Leonora* e quella propriamente di *Fidelio*), che l'ordine di diversi pezzi mutò più volte, che alcuni furono eliminati e altri, sembra, furono rifatti da dieci a diciotto volte. E questo ben conferma quanto abbiamo detto degli sforzi che quest'opera costò al Maestro. Ma lo stesso Beethoven dichiarava che *Fidelio* era una delle sue

composizioni ch'egli “amava di più”; e forse proprio il suo amore per l'opera lirica in generale è alla base delle pene e del tormento che gli procurò questo “figlio unico” della sua produzione drammatica” (R.LEIBOWITZ, op.cit., p.90).

Sotto il profilo strutturale non è da mettere in discussione l'appartenenza di *Fidelio* al XVIII secolo, vista la fedeltà allo schema del *Singspiel*, con l'alternanza di numeri chiusi a parti recitate. In tal senso un riferimento fondamentale è il *Flauto magico* di Mozart.

Sotto il profilo stilistico è evidente l'oscillazione, come fa notare Gino Roncaglia, tra lo stile di Cherubini e quello di Mozart, senza escludere Rossini “del quale accetta, per il Quartetto del 1° atto, la forma a falso canone” (G.RONCAGLIA, op.cit., p.179).

Volendoci addentrare nella selva intricata del dibattito critico su *Fidelio*, è curioso dovere constatare come la sua “diversità” o la sua “unicità” siano viste da molti commentatori in un'ottica di arbitrarietà rispetto all'ortodossia consacrata, sino a sostenere la “mancanza di talento drammatico” in Beethoven.

Fece a suo tempo scalpore per la sua drasticità l'asserzione del compositore francese Vincent d'Indy, secondo cui l'opera beethoveniana è lontanissima dal valere, nella sfera drammatica, ciò che valgono, nella sfera puramente strumentale le Sonate, le Sinfonie e i Quartetti...”*Fidelio* è un'opera che Mozart avrebbe potuto firmare come propria e non segna un progresso sulle opere coeve”.

Di ben altro tenore era stato, intorno alla metà dell'ottocento, il giudizio di Richard Wagner in merito alla “diversità” di *Fidelio*. In *Oper und Drama* egli aveva richiamato l'attenzione sulla portata rivoluzionaria dei tentativi “incoscienti” di Beethoven “fatti col fine di formarsi una lingua che corrispondesse alle sue aspirazioni”, nella ricerca di “un linguaggio nuovo e possente mediante le armonie più strane al fine di ottenere nuove sonorità espressive...in funzione della drammaticità della nuova opera tedesca”.

Nel tentativo di sgombrare il campo da quelle che a suo avviso sono “affermazioni senza fondamento reale” e “opinioni convenzionali e puramente astratte”, Renè Leibowitz ribadisce che “quest'opera è una delle composizioni più ricche di tensioni e problemi in tutta la produzione del maestro, quella forse che gli costò più sforzi e più travaglio interiore” (R.LEIBOWITZ, op.cit., 90).

A nostro avviso, per rispondere alla domanda se *Fidelio* possa considerarsi un'opera riuscita o meno, sì da potere essere collocata sullo stesso piano delle immortali composizioni strumentali del Maestro, è opportuno focalizzare senza alcun pregiudizio due questioni strettamente correlate: quella del

possesso di “talento drammatico” da parte del compositore e quella della presunta “anomalia” drammaturgica di *Fidelio*, come devianza dallo statuto ontologico dell'opera lirica, basato su un corretto rapporto tra strumentazione e vocalità.

A smentire la tesi che pretende di negare a Beethoven le credenziali di *homo dramaticus* sta l'impressionante carica tensiva della partitura, nei momenti che vedono esplodere la conflittualità tra le forze del bene e quelle del male. Sono allora le batterie orchestrali a scatenare tutta la loro potenza di fuoco con la “selvaggia violenza” (Paolo Petazzi) di fragorose e metalliche sonorità. E' la possente percussione eversiva dello sperimentalismo beethoveniano a scardinare la fissità convenzionale dei vecchi schemi operistici, ponendo le fondamenta di un suo nuovo statuto ontologico, tale da assicurare, attraverso la preminenza dello strumentale sul vocale, una nuova più autentica drammaticità, al riparo da qualsiasi convenzionalismo ed edonismo, specie nella spettacolarizzazione scontata del colpo di scena finale.

“Certo l'elemento drammatico” ribadisce Abbiati “resta quello che maggiormente si impone nella partitura”, pur ammettendo che “oltre alla componente drammatica in *Fidelio* sono pure tipici gli atteggiamenti rivolti alle espansività del sentimento lirico” (F.ABBIATI, op.cit., pp. 678-679).

Sulla stessa lunghezza d'onda di Abbiati è Renè Leibowitz quando afferma: “Non credo di sbagliare affermando che per la prima volta nella storia dell'opera si realizza una così mirabile fusione tra il preludio puramente strumentale col recitativo e l'aria di Florestano che seguono, che porta l'intensità drammatica ad altezze inaspettate e che si incontrerà molto raramente anche in opere posteriori a *Fidelio*” (R.LEIBOWITZ, op.cit. p.96). In proposito l'illustre musicologo cita, a mo' di esempio, la celebre aria di Filippo II in *Don Carlo* di Verdi, “Ella giammai mi amò”.

Basta un semplice approccio al tessuto linguistico di *Fidelio* per riconoscere come la sua specificità ontologica consista in una atmosfera gravida di drammaticità intensa, alimentata dall'irrefrenabile tensione etica ed inventiva dell'Autore. La tavolozza orchestrale è chiamata a sviluppare tutto il suo potenziale sonoro, collegando funzionalmente le tonalità alla situazione drammatica del momento. Tutto il materiale musicale fluisce in una perfetta organizzazione della tessitura drammatica verso l'esito finale che vede il mito (qui impersonato da Florestan e da Leonore) trionfare sulla storia. Si potrebbe parlare di “continuità drammatica”: in tal senso *Fidelio* anticipa, a nostro avviso, il “dramma dell'avvenire”, quale sarà teorizzato da Richard Wagner nel citato trattato *Oper und Drama*, scritto durante la composizione del *Ring*. In un passo che ci fa pensare proprio alla continuità drammatica di *Fidelio*,

Wagner dice: “La continuità drammatica è raggiungibile unicamente inscenando il mito in cui – aboliti i legami con i contingenti fatti storici – risiedono i valori universali del puro umano. E alla continuità debbono concorrere sia il poeta che il musicista, assommata in un'unica persona”.

Riteniamo di non dover aggiungere altro circa la certezza che Beethoven espresse un altissimo talento drammatico.

Passiamo adesso ad un'altra questione, quella della “anomalia drammaturgica” di *Fidelio*, connessa allo spostamento dell'asse della sonorità dal solista all'orchestra.

La preponderanza dello strumentale sul vocale comporta per le voci il rischio di essere sommerse dall'onda di urto delle sonorità orchestrali, ponendo i cantanti nella condizione di dover affrontare difficoltà insormontabili. E' quanto accade al basso che impersona Pizarro, quando nell'imminenza dell'arrivo del Ministro don Fernando, intona l'aria “*Ha! Welch ein Augenblick!*” nella quale pregusta l'assassinio di Florestano.

Per Gustave Kobbè questa “*est l'une des arias pour basse le plus lourdes et le plus difficiles du repertoire dramatique*” (G.KOBBE', *Tout l'Opera. De Monteverdi a nos jours*. Paris, Laffon, 1982, p. 143).

Più volte ci si è chiesti se quelle insidie per la vocalità siano dovute alla scarsa dimestichezza del Maestro con il canto, o piuttosto siano da correlare a una concezione della musica puramente strumentale, per cui la stessa vocalità è ripensata in chiave di sinfonismo. Se così fosse, come riteniamo che sia, potremmo parlare di una geniale intuizione di Beethoven, alla base di una vera e propria rivoluzione copernicana che investe la vocalità nell'ambito operistico. E' dunque l'elemento sinfonico l'asse portante dell'intera opera, un elemento sinfonico, precisa Cesari, concepito senza tematismi, “in assoluta libertà di pensiero, senza sforzo di associazioni cerebrali...il più completo dei sinfonisti, il più ardente degli elaboratori del materiale tematico, rinuncia a ciò che fu suo più di qualunque altro, lo sviluppo tematico; e vi rinuncia dietro ad una visione di arte che se non è formalmente nuova, è sostanzialmente beethoveniana. Per ritrovare il sinfonista Beethoven basta però ascoltare l'ouverture iniziale dell'opera e l'altra, la terza, che si interpola nel secondo atto”.

Cesari richiama così l'attenzione sulle due pagine che, come è universalmente riconosciuto, sono le più alte dell'opera, l'ouverture ed in particolare modo la terza ouverture, *Leonora*, che i direttori ormai sono soliti intercalare all'inizio dell'ultimo quadro del 2° atto. Quest'ultimo quadro ha un'autonomia tale da configurarsi come un pezzo a se stante nella struttura del lavoro, tanto che Leibowitz ne parla come di “una specie di terzo atto” (op.cit. p. 98).

Il colpo di scena, musicalmente parlando, è dato qui dall'improvvisato mutare del tempo in un poco vivace agitato, con l'entrata di Rocco che, seguito da Leonora e da Florestan, attraversa il posto di guardia. E' la situazione che prelude al riconoscimento di Florestan da parte dell'amico don Fernando, che lo credeva morto, ed alla disperazione di Marcellina nello scoprire che Fidelio, da lei amato, è in realtà una donna. Prevale adesso un *ostinato* che, momentaneamente interrotto dal coro del popolo invocante a gran voce la punizione di Pizarro, riprende nell'accompagnare l'*arioso* di don Fernando in la maggiore, nell'atto di offrire a Leonora la chiave per aprire le catene che stringevano Florestan.

Nella partecipazione del coro e dei solisti alla gioiosa celebrazione finale va visto, per Leibowitz, "il momento forse più straordinario di tutta l'opera, e senza dubbio una delle più alte vette dell'arte lirica in generale" (op.cit., p. 98).

Sono tutti i personaggi (ad eccezione di Pizarro) a dar vita, insieme al coro, ad un possente concertato "di una densità polifonica tanto più imponente in quanto parte da mezzi armonici e contrappuntistici estremamente semplici" (ivi, p. 99).

Così le coordinate dell'opera, ossia il conflitto tra le forze del bene e quelle del male, culminante nel trionfo delle prime, con la glorificazione della fede coniugale (coro "*Wer ein solches Weib errungen*") e degli ideali del liberalismo, sono riconducibili ad una visione assolutamente innovativa dell'arte melodrammatica, pur nella fedeltà ad un impianto strutturale settecentesco, che prelude ai futuri sviluppi con Verdi e Wagner.

E' l'arduo sperimentalismo che presiede al vorticoso flusso dei mutamenti dinamici, tali da coinvolgere l'ascoltatore in una sensazione di vertigine, a proiettare Fidelio e tutta la produzione beethoveniana verso il futuro. Scrive in proposito Kurt Pahlen: "le idee di Beethoven non si possono più esprimere nella forma accuratamente ponderata di Haydn e di Mozart; Beethoven è il vero ponte tra il Rococò musicale, al quale le sue prime opere appartengono ancora, e il Romanticismo, il cui contenuto determina nuove forme. Beethoven è qualcosa di più; non si limita ad ampliare la forma sinfonica, ad includere la voce umana in una forma strumentale fino a quel momento pura, a creare una nuova tecnica pianistica, ad accrescere o diminuire arbitrariamente le frasi in una forma ciclica: un osservatore attento può constatare ch'egli ha indicato la via che conduce all'abrogazione di leggi musicali valide secoli e secoli" (K.PAHLEN, *Storia della Musica*, tr.it., Milano, Martello, 1971, p.198).

Considerato l'apporto innovativo di Beethoven all'interno del sistema ontologico del melodramma tradizionale, con lo spostamento dell'asse della

sonorità dal solista all'orchestra e con l'attivazione di una dinamica emotiva simbolica che porta la tensione drammatica ai limiti estremi, coinvolgendo nel massimo sforzo le falangi strumentali, riteniamo di potere procedere allo snodo della questione inerente la presunta “anomalia drammaturgica” del *Fidelio*. E lo snodo consiste proprio, a nostro avviso, nel ribaltamento della stessa. Perciò nella “diversità” di *Fidelio* rispetto ai parametri consolidati, non va visto un limite, bensì il riverbero di una intuizione geniale, quella di volere procedere alla rifondazione dell'opera puntando sull'arditezza di un linguaggio non convenzionale, ma capace di veicolare nuove sonorità espressive, tali da rendere “il brulichio incessante” della sua “speculatività” (A.NICASTRO).

L'opera in questione si sarebbe intitolata *Vestas Feuer* (Il fuoco di Vesta). Era un segnale che i molti estimatori del Maestro attendevano da tempo e lui non avrà certo voluto deluderli, se arenatosi quel progetto con Schikaneder, trovò una intesa con Joseph von Sonnleithner, ex editore, avvocato e futuro regista del lavoro da presentare, su un dramma ricavato dal libretto *Leonore ou l'amour coniugal* di Jean Nicolas Bouilly, per un'opera che, con musica di Pierre Gaveaux, era stata rappresentata a Parigi nel 1798.

La vicenda del libretto di Bouilly si riferisce alla Spagna del XVII secolo ed ha la sua ambientazione in un tetro carcere medievale, di cui è governatore il crudele Pizarro, che fa circolare la voce della sua morte. La moglie di Florestan, Leonore, sospettando che il marito sia vivo, ricorre ad uno stratagemma con lo scopo di liberarlo. Travestitasi da uomo e con il nome Fidelio, riesce ad introdursi nel carcere facendosi assumere come aiutante del guardiano Rocco, uomo volgare ma di buon cuore. Pizarro apprende da un dispaccio che Don Fernando, ministro del re, si appresta ad arrivare, insospettito dalle voci secondo cui egli, in qualità di governatore del carcere, si sarebbe avvalso del suo potere per effettuare delle vendette personali. Considerato che la presenza in carcere di Florestan, che peraltro è amico personale di don Ferdinando, confermerebbe i sospetti di quest'ultimo, Pizarro decide di ordinarne l'esecuzione. Leonora, scesa con Rocco nel sotterraneo, dove si trova Florestan in catene, svela la propria identità e appena vede che Pizarro è deciso a far fuori lei insieme al marito, con mossa fulminea estrae una pistola e la punta addosso a Pizarro. Questi deve abbassarsi perché gli squilli di tromba della vedetta appostata sugli spalti annunciano l'arrivo del ministro. Così i due sposi riabbracciandosi possono manifestare tutta la loro gioia. La vicenda si conclude con il riconoscimento di Florestan da parte di Don Fernando e con l'arresto di Pizarro. Sarà la stessa Leonora a liberare il marito dalle catene.

L'esito felice della vicenda, con il salvataggio dell'eroe, vittima di ingiuste persecuzioni, acquistava agli occhi del pubblico un significato simbolico di potente coinvolgimento emotivo, quello della vittoria finale delle forze del bene sulle forze del male.

Ma la protagonista principale dell'opera restava Leonora, vera eroina per la determinazione spinta all'estremo sacrificio, nel tentativo di sottrarre il marito a morte sicura. In essa il pubblico applaudiva la fedeltà, celebrando il trionfo dell'amore coniugale. Centrata sull'abbinamento tematico di *sauvetage* e di *amour coniugal*, l'opera di Bouilly-Gaveaux inaugurava, visto lo straordinario consenso, un nuovo filone, quello della *piece a sauvetage* nel panorama della produzione operistica di fine settecento ed inizio ottocento. Si comprende come la proposta di Sonnleithner di riproporre il soggetto trattato nell'opera di Bouilly-Gaveaux dovesse riscuotere l'assenso convinto da parte di Beethoven. Ma c'è un'altra ragione che determinò quell'assenso. Nel filone di cui parliamo una vera perla era, per le pregevolissime qualità della partitura, la Leonora del parmense Ferdinando Paer, dramma semiserio in due atti, su libretto di Giovanni Schmidt, rappresentato per la prima volta al Teatro di Corte di Dresda il 3 ottobre 1804. Il fatto che il lavoro di Paer sia stato oggetto di recenti riprese e incisioni discografiche ne conferma la validità. Beethoven rimase subito colpito dalla qualità di quella partitura, una copia della quale è stata rinvenuta tra le sue carte dopo la morte. Si spiegano allora le affinità riscontrate nei paralleli tra la Leonora di Paer e il suo Fidelio, relativamente alla distribuzione vocale, all'impaginazione, al profilo tipologico di alcuni brani, al medesimo ambiente tonale nel terzetto tra Leonora, Florestano e Rocco.

Fa bene Paolo Rossini ad avvertire che “non si deve però guardare a Leonora con curiosità soltanto per i suoi rapporti con Fidelio, ma soprattutto per la riuscita caratterizzazione dei personaggi, la freschezza dell'invenzione melodica, la ricchezza e la varietà di una scrittura orchestrale sempre finemente calibrata sulle diverse situazioni drammaturgiche” (P.ROSSINI, in AA, *Dizionario dell'Opera*, a cura di P.Gelli, Milano, Baldini e Castaldi, 2001, p.203).

Il soggetto, per le ragioni esposte, doveva agire da miccia incendiaria sulla tensione etica ed inventiva del Maestro, specie in quel decennio 1800-1810, che è il periodo della sua più intensa attività produttiva, nel segno della “prevalenza del concetto eroico” (C.Parmenola).

Ma evidentemente Beethoven guardava ben oltre la cortina fumogena di una moralità a buon mercato, peraltro contaminata da “divagazioni da commedia” (Aldo Nicastro) del testo di Bouilly, cogliendo nella vicenda il sublime pimento della trascendentalità, per cui “il dramma”, nota Gino

Roncaglia, si innalza “in una sfera superiore a quella della vita terrena” (G. RONCAGLIA, *Invito all'opera*, Milano, Tarantola, 1954, p.179).

Perché non si rimanga imbrigliati nel groviglio di problematiche relative alle molteplici trasformazioni subite dall'opera nel corso di un decennale lavoro di rielaborazioni, facciamo sempre riferimento alla terza e definitiva versione, quella che trionfò il 21 maggio 1814 al Teatro di Porta Carinzia a Vienna.

Una delle questioni più dibattute dalla critica è quella se *Fidelio* sia una opera lirica “riuscita” e se rientri tra le creazioni “maggiori” del Maestro.

La cosiddetta “anomalia drammaturgica” dell'opera sulla quale si è tanto dibattuto, consiste nel ruolo di protagonista assegnato all'orchestra, chiamata a rendere l'urgere pulsionale, sia dei soggetti positivi (Leonora) che dei soggetti negativi (Pizarro), sbiadisce nell'impressionante crescendo della tensione drammatica il patetismo settecentesco che pur connota la matrice semiseria.