

**FIDELIO di Ludwig van Beethoven**  
guida all'ascolto di Marco Faelli

*Fidelio, o l'amore coniugale* non era il soggetto a cui inizialmente Beethoven si era rivolto: gli era stato commissionato, infatti, un dramma eroico (il titolo, neoclassico, era *Fuoco di Vesta*), dal direttore del Teatro "An der Wien", Emanuel Schikaneder, basso, attore e autore del libretto.

Schikaneder era già stato direttore del Teatro "Auf der Wieden", situato nel sobborgo di Widen, alla periferia di Vienna, appena oltre la "tagliata" difensiva della città. Nel Teatro "Auf der Wieden" era stato rappresentato nel 1791 *Il flauto magico* di Mozart, proprio su libretto di Schikaneder.

In seguito Beethoven abbandona questo progetto, in quanto il direttore del teatro viene sostituito, e si orienta verso un altro soggetto, che era già stato musicato da vari autori.

Si trattava di una *pièce à sauvetage*, cioè di un dramma avventuroso che si concludeva con un "lieto fine", a seguito di un provvidenziale salvataggio "all'ultimo momento" del tutto imprevisto. Il protagonista poteva essere un innocente ingiustamente accusato o un prigioniero politico oppresso da un tiranno e l'azione si concludeva con un atto finale di liberazione.

Il genere era molto in voga negli anni tra Settecento e Ottocento, in un periodo tragico (Rivoluzione Francese e primo periodo napoleonico), in cui molte vicende avevano epiloghi ben diversi, e dove gli eventi risolti felicemente (che nella realtà erano piuttosto rari) potevano rappresentare un tranquillizzante antidoto e rendere credibili gli ideali libertari.

*Pièces à sauvetage* degli anni della Rivoluzione erano state, ad esempio, *Richard Cœur de Lion* di Grétry (del 1784), *Lodoïska* (del 1791) e *Les deux journées* (del 1800), entrambe di Cherubini, *La Caverne* di Le Sueur (1793). Dopo i primi anni dell'Ottocento il genere (decisamente d'attualità) scompare, per la successiva prevalenza di tematiche di tipo storico; ne rimangono tracce, però, nell'opera semiseria: *La Sonnambula* di Donizetti, ad esempio, si può considerare, in sostanza, una *pièce à sauvetage*.

Il soggetto che viene proposto a Beethoven dall'amico Joseph Ferdinand Sonnleithner, avvocato e librettista, ha come titolo *Leonore ou l'amour conjugal*, ed è tratto da un omonimo lavoro di Jean-Nicolas Bouilly del 1798. Questa azione teatrale è una forma mista (sul tipo dell'*opéra comique*), con dialoghi parlati ed inserti cantati musicati da Pierre Gaveaux (tenore ed interprete del ruolo di Florestan).

Il dramma di Bouilly è ispirato (come molte *pièces à sauvetage*) ad un episodio storico avvenuto durante la Rivoluzione: lo afferma nelle sue memorie lo stesso autore, accusatore pubblico nel Tribunale Rivoluzionario di Tours.

Il soggetto viene poi musicato (in forma di vero melodramma) da Ferdinando Paer (maestro di Cappella di Napoleone e maestro di canto dell'Imperatrice Maria Luigia) e da Johann Simon Mayr (tedesco trapiantato in Italia e maestro di Donizetti).

Beethoven inizia a lavorare all'opera nel 1803 e termina nel 1805: infatti, il suo modo di procedere era lento, si direbbe faticoso, fatto di continui ripensamenti, correzioni, approfondimenti. E, in realtà, la partitura che il compositore presenta nel 1805 è solo la prima di successive rielaborazioni, che verranno eseguite nel 1806, sempre al Teatro "An der Wien", e nel 1814 all'"Hofoper" (il teatro imperiale) di Porta Carinzia.

La prima versione, rappresentata il 20 novembre del 1805, non ha grande successo: i cantanti sono scadenti, l'opera (in tre atti) è piuttosto lunga, Beethoven stesso dirige con esiti non sempre esaltanti a causa della sordità, e nella Vienna occupata da Napoleone il pubblico è in gran parte formato da ufficiali francesi, che non conoscono il tedesco (e l'opera ha i dialoghi parlati: tecnicamente è un *singspiel*).



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI  
FONDAZIONE

L'opera viene sottoposta ad un lavoro di revisione del libretto da parte di Stephan von Breuning, oggetto, da parte di Beethoven, di un'amicizia a volte tempestosa (come era sua abitudine), ma a cui il compositore dedicherà il *Concerto per violino*.

Nella revisione di Von Breuning l'opera viene ridotta da tre a due atti e rappresentata, il 29 marzo 1806, sempre al Teatro "An der Wien" con il titolo *Leonore*, ma anche questa versione non incontra un grande successo.

È solo nel 1814 che l'opera verrà riproposta con il titolo *Fidelio oder die eheliche Liebe*, con notevoli modifiche del testo operate da Georg Friedrich Treitschke, letterato ed entomologo: Treitschke, infatti, semplificherà la vicenda, rendendola meno dispersiva e concentrando l'attenzione sugli aspetti psicologici, sui rapporti tra i personaggi e sui valori che il testo intende comunicare (amore e, soprattutto, libertà).

Quest'edizione s'imporrà definitivamente ed anche oggi è la versione normalmente eseguita.

La faticosa stesura di Beethoven risulta evidente anche dalle quattro *ouvertures* che scrive per *Fidelio*: una per la prima versione (op. 72, nota anche come *Leonora 2*), una per la seconda versione (op. 72a, nota come *Leonora 3*, un vero capolavoro sinfonico), una per l'ipotesi (non realizzata) di una rappresentazione a Praga (op. 138, o *Leonora 1*), e, finalmente, l'*ouverture* del 1814 (op. 72b), altra pagina orchestrale straordinaria.

Solo la *Leonora 1* e, soprattutto, l'ultima (*Fidelio*) sono vere *ouvertures*, in grado di introdurre all'opera senza sovrastarla in dimensioni e in importanza; la *Leonora 3*, però, viene eseguita (per antica prassi introdotta da Mahler) nel corso dell'opera, prima della scena finale.

*Fidelio oder die eheliche Liebe* è, quindi, un *singspiel* in due atti.

I ruoli principali sono:

- Florestan, prigioniero politico (tenore)
- Leonore, sua moglie, conosciuta come Fidelio (soprano)
- Don Pizarro, governatore della prigione di stato (baritono)
- Rocco, carceriere (basso)
- Marzeline, figlia di Rocco (secondo soprano)
- Jaquino, inserviente della prigione (secondo tenore)
- Don Fernando, ministro (secondo baritono)

Completano il cast due comprimari ("Primo e Secondo prigioniero"), che hanno interventi minimi.

La trama, in sintesi, è la seguente: Leonore, la moglie del prigioniero politico Florestan (incarcerato ingiustamente da Pizarro), si traveste da uomo, assumendo il nome di Fidelio, per poter entrare, come inserviente, nella prigione in cui è rinchiuso il marito, portargli un minimo di conforto e, alla fine, salvargli la vita, minacciando con un'arma Pizarro. Alla fine, l'arrivo del "Ministro" porterà alla liberazione dei prigionieri ed alla condanna del loro aguzzino.

La vicenda (pur trattando un fatto decisamente d'attualità) viene prudentemente retrodatata al XVII secolo ed ambientata nella prigione di stato di Siviglia.

La prima scena si svolge nel cortile della prigione, davanti all'abitazione del carceriere Rocco e della figlia Marzeline: questa è corteggiata da Jaquino (un dipendente del padre), ma è segretamente innamorata di un giovane inserviente appena assunto, di nome Fidelio e di dolcissimi modi (naturalmente, è Leonore travestita da uomo). Jaquino cerca di instaurare un dialogo con Marzeline, ma questa lo respinge.

Sopraggiungono Fidelio e Rocco: il carceriere si accorge del sentimento della figlia e vorrebbe darla in sposa a Fidelio. Questo (o, meglio, questa) approfitta della simpatia di Rocco per chiedergli (ed ottenere) di scendere con lui nei sotterranei per aiutarlo: sa infatti che vi è rinchiuso un prigioniero molto importante, forse il marito Florestan, scomparso da due anni, e di cui il Governatore della prigione, Pizarro, è nemico giurato.

Nella scena seguente Pizarro viene a sapere che il Ministro Don Fernando sospetta irregolarità nella gestione del carcere e che vi siano, tra i prigionieri, alcuni detenuti politici vittime di un potere

arbitrario: intende, pertanto, compiere un'ispezione al più presto. Pizarro si allarma, temendo si scopra che tiene imprigionato, per motivi personali, Florestan (amico carissimo del Ministro), e decide di sopprimerlo.

Chiama quindi Rocco e gli comunica che il Re ha condannato a morte Florestan, offrendogli una borsa piena di monete d'oro se ucciderà lui stesso il prigioniero. Rocco non si sente di accettare, ma non può rifiutarsi di eseguire gli ordini del Governatore: insieme a Fidelio dovrà scavare la tomba in cui seppellire il condannato.

Fidelio e Marzelline, intanto, chiedono a Rocco di lasciare uscire per un momento dalle loro celle i prigionieri, anche senza l'ordine del Governatore: il carceriere, che sa quale terribile aiuto gli ha chiesto Pizarro, non ha paura di accondiscendere a questa richiesta e fa uscire i prigionieri, che possono godere un istante di luce e di aria.

Sopraggiunge Pizarro, che si adira vedendo liberi i prigionieri, ma Rocco riesce a calmarlo, ricordandogli quello che sta per fare eseguendo su suo ordine. I prigionieri, comunque, devono ritornare nelle celle.

Fra loro non c'è Florestan: il secondo atto, infatti, si apre con la scena del prigioniero incatenato nel sotterraneo, che nel delirio crede di vedere la sposa, e di fuggire con lei in un regno di felicità e di libertà.

Intanto Rocco e Fidelio scendono nel sotterraneo, per liberare dai detriti una cisterna in cui dovranno gettare il corpo del condannato; Florestan si sveglia, e Fidelio gli si avvicina, riconoscendo il marito. Il suo sospetto ha trovato conferma: è lui il prigioniero che dovrà essere ucciso. Florestan chiede dell'acqua e Fidelio, col permesso di Rocco, gli porge una brocca con un po' di vino e del pane.

Sopraggiunge Pizarro, che è deciso a togliere di mezzo il prigioniero compiendo egli stesso il delitto: ma Fidelio prima gli fa scudo col suo corpo, rivelandosi come Leonore, e quindi minaccia il perfido Governatore con una pistola. In quel momento si sente uno squillo di tromba che annuncia l'arrivo imminente del Ministro: per Pizarro non vi è più scampo. Nella scena finale, infatti, Don Fernando libera i prigionieri e Rocco gli rivela le trame del Governatore, svelandogli a quale sorte aveva condannato il suo caro amico Florestan. L'opera si conclude trionfalmente quando il Ministro, solennemente, consegna a Leonore le chiavi con cui lei stessa libererà il prigioniero.

Come si diceva *Fidelio* è, per quanto riguarda la forma, un *singspiel*, cioè un dramma musicale con dialoghi parlati; come le forme analoghe inglesi (*ballad opera*) o francesi (*opéra comique*), rappresenta una reazione nazionale all'opera italiana.

L'opera italiana, che aveva dominato nel secolo XVIII, era codificata in due forme: la prima era l'opera "seria" di stampo metastasiano con argomento mitologico, arie virtuosistiche con "da capo", grande impiego di castrati. L'altra forma dominante era l'opera "buffa", con arie più semplici e sillabiche, minore sviluppo del virtuosismo, concertati con presenza in scena di più personaggi, "recitativo secco" nei momenti di azione o di dialogo.

Quando si vuole creare un'opera nazionale (in Francia, in Inghilterra, e soprattutto nei paesi di lingua tedesca) si utilizzano alcuni elementi stilistici proprio dall'opera buffa (il canto sillabico, i concertati, i brani d'assieme), ma anche forme appartenenti alla tradizione musicale locale (il *lied*, ad esempio, per quanto riguarda l'ambito tedesco).

Il recitativo secco (utilizzato nell'opera italiana per i dialoghi), appare però banale ed assurdo, privo di valore musicale. A questo punto le soluzioni possibili sono due: dare una veste musicale degna alle sezioni dialogiche, ricorrendo ad un "declamato" musicale modellato (almeno in teoria) sul "recitar cantando" dei primi melodrammi, o eliminare del tutto la componente musicale da queste forme, introducendo i dialoghi parlati. La prima soluzione si realizzerà, in modo soddisfacente, solo con il "declamato" che caratterizza l'opera romantica (sia italiana, dove ha un peso limitato, sia wagneriana, dove costituisce quasi l'essenza del canto); le prime opere tedesche, invece (*Die Zauberflöte*, *Fidelio*, *Der Freischütz*, *Oberon*, ad esempio) prevedono i dialoghi parlati, e appartengono al genere *singspiel*.

Il *singspiel* è quindi una collezione di sezioni musicali a se stanti, collegate da interventi parlati: e anche in *Fidelio* quasi tutta la struttura è a “numeri chiusi”, piuttosto diversi tra loro per stile e carattere espressivo, ma assolutamente coerenti con la situazione teatrale e con la sua evoluzione. Il dramma, infatti, si svolge attraverso momenti contrastanti per clima espressivo: neppure persiste dall’inizio alla fine un “tema cupo” dominante, come si potrebbe supporre, pensando che la vicenda (che rasenta la tragedia) si svolge in una prigione.

Il primo atto si apre con un duetto tra Marzeline e Jaquino: una scenetta domestica di carattere sereno, che crea un efficace contrasto con le scene drammatiche seguenti, che giungono del tutto inaspettate. Il materiale musicale che Beethoven impiega proviene dall’opera buffa: si tratta di un “parlante dialogico”, una declamazione sillabica su struttura orchestrale autonoma (sul tipo della scena che apre *Le nozze di Figaro*, per intenderci). La vitalità ritmica e le imitazioni mobili tra sezioni orchestrali sembrano quasi dipingere i vivaci movimenti scenici dei due personaggi, mentre un passo cantabile ed affettuoso di Marzeline (pag. 20 dello spartito) ci introduce nell’ambito espressivo del *lied*; in altri passi (dove l’azione viene come congelata) prevale invece la pregevole costruzione formale di cui Beethoven è indiscusso maestro.

L’aria successiva (in cui Marzeline confessa il suo amore per Fidelio) si snoda attraverso un cantabile sereno, mozartiano, lirico e contemplativo (una confessione sentimentale intima e concentrata) ed un Allegro gioioso, più mobile e vivace, dove i virtuosismi, eliminati dalla scrittura vocale, riaffiorano invece in più punti nelle parti strumentali.

Segue un quartetto, tra Marzeline, Jaquino, Rocco e Fidelio, ognuno assorto nei propri pensieri: squisito inserto mozartiano, immerso in un’atmosfera di attesa, dove l’immobilità della situazione si risolve nella costruzione formale.

L’aria di Rocco (che afferma, prosasticamente, l’importanza del danaro per ottenere la felicità) proviene inequivocabilmente dall’opera buffa e ricorda un po’ certi interventi di Papageno nel *Flauto magico*.

Nel terzetto tra Marcellina, Rocco e Fidelio (in cui Rocco accetta di condurre Fidelio nel sotterraneo della prigione, mentre Marzeline cerca di impedirlo), affiorano elementi linguistici più propriamente beethoveniani, soprattutto nei momenti di maggiore tensione, in cui l’urgenza espressiva tende a farsi quasi scomposta (nei frequenti “sforzati”, nel peso degli accordi, nell’ansia delle formule strumentali, nell’incalzare ritmico dell’“Allegro molto”), anche se l’ordine riaffiora nel contrappunto e nell’architettura.

Del tutto beethoveniana, poi, è la marcia che introduce Pizarro: marziale, positiva, per nulla cupa o tragica. L’atteggiamento di fondo e i mezzi musicali sono ereditati direttamente dal filone post-rivoluzionario francese, che introduce per la prima volta nella musica l’uso massiccio dei fiati, utilizzati nel cerimoniale laico dei fasti rivoluzionari.

Con l’aria di Pizarro che segue immediatamente, il contesto cambia improvvisamente: una drammaturgia “ingenua” ma efficace lo individua come la personificazione del Male, e impone un trattamento musicale agitato, violento, aggressivo, con formule strumentali nervose e travolgenti, moltissimi “sforzati”, frenetiche terzine: una trasfigurazione beethoveniana dell’aria d’ira della mozartiana Regina della Notte, evoluta in senso beethoveniano.

Anche il duetto in cui Pizarro chiede a Rocco aiuto per eliminare Florestan, ha carattere drammatico: la scrittura è “spezzata”, con alternanza di orchestra e voci, di formule strumentali, di frasi melodiche, di declamato, di movimenti concitati.

Il lungo monologo di Leonora è veramente una grande aria d’effetto, di notevole difficoltà esecutiva. La struttura complessa alterna situazioni diverse (cantabile nobile, agitazione, sospensioni, virtuosismo), e richiede all’interprete un’efficace declamazione, morbida cantabilità, sicurezza vocale negli impervi salti di registro, centro sonoro, solidità di acuti, agilità drammatica. L’“Allegro” è riconducibile al genere “grande agitato”, forma che ritroviamo sia in Mozart (l’aria di Dolabella “Smanie implacabili” in *Così fan tutte*, ad esempio), sia nelle opere del primo Romanticismo, da Bellini a Verdi.

La scena in cui i prigionieri escono per poco dalle celle alla luce e all'aria, rappresenta una delle vette più alte della scrittura corale beethoveniana. L'inizio è immobile, con accordi lunghi, quasi senza movimento, come se i prigionieri non riuscissero a camminare, e neppure a mettere a fuoco le immagini nella luce a cui ormai sono estranei. Quindi un ipnotico disegno in quartine di semicrome inizia a portare un minimo di vita, e su di esso si snodano le voci, in successive sovrapposizioni "a terrazza". Un crescendo progressivo di sonorità e di "luce" crea una sensazione di faticosa risalita, che sembra vincere le tenebre e ridare vigore e vita. I brevi interventi di due prigionieri (il primo prega, il secondo si rivolge ai compagni impaurito) conducono alla ripresa del coro iniziale: ma questa volta in "pianissimo", con un effetto finale di "dissoluzione". I prigionieri sono tornati nell'ombra da cui sono usciti come fantasmi.

Il drammatico duetto in cui Rocco spiega a Fidelio che dovranno scavare la tomba per Florestan è una chiara dimostrazione di come Beethoven sappia anche scrivere "musica in azione", e non solo sapienti costruzioni astratte: il dialogo è serrato e si snoda su ritmo orchestrale frenetico. Ma, come è già accaduto in alcune scene precedenti, assistiamo anche qui ad un "fermo-immagine" (nell'"Andante con moto"), alla sospensione assoluta dell'azione: la situazione è come "congelata", il tempo dilatato per lasciare spazio al commento emotivo.

La scena si rianima improvvisamente con l'arrivo di Marzelline e Jaquino: agitazione ritmica, declamati spezzati, formule drammatiche "frettolose", fermate improvvise creano un "effetto confusione" di notevole efficacia, che culmina nell'improvvisa ricomparsa di Pizarro.

Altro "fermo-immagine": un nuovo intervento corale (di carattere liederistico) introduce una complessa e pregevole costruzione formale, un concertato che chiude l'atto secondo le consuetudini italiane.

Il secondo atto si apre con la visione della cella in cui Florestan giace in catene e l'immagine si materializza nell'angosciosa e dolente introduzione: timbricamente pesante e cupa, dolente nei lamenti dei legni, funebre nel ritmo incombente del timpano, angosciosa nelle terzine ribattute. Il procedere musicale è faticoso, con brevi abbandoni melodici, subito soffocati. Viene spontaneo osservare come la scrittura operistica di Beethoven, accusata superficialmente di essere scarsamente teatrale, abbia invece una tale capacità di dipingere le diverse situazioni del dramma da non richiedere quasi una componente scenica: questa stupenda pagina orchestrale ne ha prova evidente. Il recitativo di Florestan è lento, quasi senza moto, con pochi momenti di breve espansione. L'"Adagio cantabile", in cui il prigioniero lamenta l'ingiustizia subita, ma trae conforto dalla propria innocenza, si dipana in una nobile melodia tornita, nobile come l'animo di Florestan.

Improvvisamente l'atmosfera si anima, con un "Allegro" in Fa maggiore, in cui la salita degli oboi verso l'acuto, che inizia sottovoce ed acquista vigore e luminosità, pare delineare il formarsi di una visione: in effetti, nel declamato ansioso, spezzato, che con espansione lirica crescente sale frequentemente al registro acuto, il prigioniero crede di vedere la sposa, che lo soccorre e lo conduce in salvo. L'aria è particolarmente impegnativa, come quella affidata al soprano nel primo atto: la scrittura, in effetti, è più strumentale che vocale (caratteristica beethoveniana scarsamente apprezzata dai cantanti), ma la straordinaria forza espressiva di questa, come di altre pagine affidate da Beethoven alle voci, (si pensi alla *Nona Sinfonia* o, *maxime* alla *Missa Solemnis!*), compensa ampiamente gli sforzi straordinari richiesti.

In *Fidelio* l'autore impiega materiale musicali diversi: il "parlante" dell'opera buffa, il "*lied* corale", la grande aria con recitativo, il preludio orchestrale, il concertato, e anche il "Melodramma": la scena in cui Rocco e Fidelio scendono nel sotterraneo ha questa forma, in cui i dialoghi parlati si alternano a commenti orchestrali, qui particolarmente evocativi. Il contesto è misterioso, sospeso, e crea una sensazione di attesa, rotta dal duetto seguente, in cui la consistenza del procedere musicale (un "parlante" su ritmo di terzine) dipinge l'alacrità con cui Rocco inizia il tragico lavoro di scavo della tomba di Florestan, quasi a voler soffocare, con l'attività, l'orrore per il tragico compito. Il dolore di Fidelio, invece, prorompe in espansioni liriche, che contrastano con le prosaiche "ribattute" del carceriere.

Mentre stanno lavorando, i due si avvicinano al prigioniero, che si sveglia, e che Fidelio riconosce: è ormai certa si tratti dello sposo. Impietosito, anche Rocco accetta che la donna lo soccorra con vino e cibo. Florestan ringrazia, in un terzetto nobilissimo, nel più puro lirismo mozartiano. Ancora una volta l'azione è sospesa, come in un'oasi fuori dal tempo e dallo spazio, e l'autore indugia sviluppando il discorso ed intrecciando contrappuntisticamente le voci.

Altro improvviso cambio di situazione: ricompare Pizarro, che interviene con formule quasi verdiane, con incisi nervosi, a tratti isterici. In questo quartetto ci troviamo di fronte a vera musica d'azione, ritmica, declamata, incalzante. Poi ulteriore colpo di scena: di fronte a Pizarro che è deciso ad assassinare la sua vittima, Fidelio prima gli fa scudo col suo corpo, quindi minaccia il tiranno con una pistola. In quel momento (altro colpo di teatro) si odono da lontano gli squilli che annunciano l'arrivo del Ministro, Don Fernando.

Finalmente Florestan può riconoscere Leonora, e la scena si conclude con un duetto in cui i due sposi, con impazienti frasi spezzate, frenetici incisi e scomposti salti di registro esprimono la gioia incontenibile del ritrovamento.

Il finale è decisamente trionfale, grandioso, liberatorio, introdotto da una solenne marcia, nel carattere delle musiche militari post-rivoluzionarie, ormai stabilmente inserite nella produzione "ufficiale" soprattutto attraverso l'opera sinfonica di Beethoven.

Il clima espressivo è vicino a quello dell'ultimo movimento della *Quinta Sinfonia*, e il festoso coro, ricco di suono e di luce, mostra che il dramma è ormai risolto, anche prima dell'epilogo finale. Che avviene quando Don Fernando, solennemente, proclama la fine della tirannia, e la fraternità universale, suggellata da un nobilissimo cantabile, che non può non ricordare analoghe atmosfere del *Flauto magico*.

Il coro che segue oscilla tra solennità e ansia di esprimere, e l'intervento "eroico" del tenore anticipa il passo della *Nona Sinfonia* in cui intervengono tenore e coro maschile. La chiusa è frenetica, travolgente, "beethovenianamente" eccessiva, quasi la forma non riuscisse a reggere l'intensità dell'emozione e l'esigenza di comunicare.

Nonostante l'intento "ufficiale" sia l'esaltazione della fedeltà coniugale e del sentimento amoroso, l'opera non è certo una "storia d'amore", ma è totalmente permeata di concetti illuministi, configurandosi come un'esaltazione della dignità dell'uomo, della sua forza morale e soprattutto della libertà, valore supremo per Beethoven. Non dimentichiamo che anche l'*Inno alla Gioia* di Schiller, che compare nella *Nona Sinfonia*, diventa tale solo per effetto della censura: in origine era un inno alla libertà, (*Freiheit*, anziché *Freude*).

La *pièce à sauvetage* (di cui *Fidelio* è il più alto esempio) coincide con l'introduzione nel teatro musicale di tematiche d'attualità, ben lontane dai paludamenti metastasiani: l'attenzione per la realtà contemporanea (e per i suoi aspetti politici) era ben presente nella borghesia intellettuale settecentesca, che frequentava i caffè, leggeva i giornali, commentava le opere degli Illuministi. E preparava la Rivoluzione: che non è solo rivoluzione politico-militare, ma è soprattutto grande trasformazione di valori. E Beethoven di questi ideali è, tra gli artisti, l'interprete più entusiasta e significativo, per il suo titanismo morale, il positivo e grandioso volitismo, la certezza in una catarsi universale definitiva.

E i valori in cui Beethoven crede sono veramente universali: l'azione di *Fidelio* si svolge in una fortezza-prigione di Siviglia nel secolo XVII, ma dall'opera è assente qualunque connotazione specifica. Il carattere assoluto dei valori espressi (valori nati dalla Ragione, e come tali "atemporali") consente infatti la sua trasposizione in qualunque situazione in cui vengano a conflitto sopraffazione e libertà.

Ma se la tematica è illuminista, razionalista la forza espressiva e l'intensità di molte pagine (il coro dei prigionieri "O welche Lust", l'aria di Florestan "In des Lebens Frühlingstagen", il terzetto "Euch werde Lohn in bessern Welten", l'introduzione all'atto secondo, io travolgente finale, ad esempio) hanno una connotazione estetica assolutamente romantica, evidenziando quella duplicità di lettura (razionalismo classico e travolgente eloquenza *stürmisch*) che caratterizza quest'opera, oltre che la



**TEATRO LIRICO DI CAGLIARI**  
FOND AZ I O N E

produzione strumentale di Beethoven.