

16/17

Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Inaugurazione della Stagione Sinfonica

Auditorium
Parco della Musica
Sala Santa Cecilia

Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Antonio Pappano
direttore

giovedì **20** ottobre 2016
ore 19.30
turno G-G1

sabato **22** ottobre 2016*
ore 18
turno S-S1

lunedì **24** ottobre 2016*
ore 20.30
turno V-V1

Don Fernando **Julian Kim**
Don Pizarro **Sebastian Holecek**
Florestan **Simon O'Neill**
Leonore **Rachel Willis-Sørensen**
Rocco **Günther Groissböck**
Marzelline **Amanda Forsythe**
Jaquino **Maximilian Schmitt**
Primo prigioniero **Marco Santarelli***
Secondo prigioniero **Antonio Pirozzi***

Ciro Visco maestro del coro

* Artisti del coro dell'Accademia di Santa Cecilia

*Il concerto è trasmesso in diretta/differita su Rai 5 il 22 ottobre, la diretta radiofonica sarà il 24 ottobre su Radio3.

Rai Radio 3

Rai Cultura



Programma

in forma di concerto

in lingua originale
con sopratitoli in
italiano a cura di
Prescott Studio,
Firenze

Fidelio

Opera in due atti op. 72

Musica di

Ludwig van Beethoven

Libretto di

Joseph Ferdinand Sonnleithner e
Georg Friedrich Treitschke

(nuovamente rielaborato dal francese *Léonore*
di Jean-Nicolas Bouilly)

Primo Atto: durata 1 h. e 15' circa

INTERVALLO

Secondo Atto: durata 1 h e 5' circa



Indice

- 9 **Michele dall'Ongaro**
Fidelio a Santa Cecilia
- 10 **Trama dell'opera**
- Libretto**
- 18 Atto I
- 66 Atto II
- 101 **Sandro Cappelletto**
Io sciolgo le tue catene, io ti voglio liberare
- 120 **Fedele d'Amico**
La faticosa nascita del *Fidelio*
- 133 **Fidelio nelle lettere di Beethoven**
- 143 **Fidelio, opera politica**
Testi di
Carl Dahlhaus
Esteban Buch
Adriano Sofri
- 155 **Intervista con Antonio Pappano**
- 159 **Ludwig van Beethoven. Cronologia della vita**
- 164 **Discografia**
- 165 **Cenni bibliografici**
- Gli interpreti**
- 168 Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia
- 170 Antonio Pappano
- 172 Solisti vocali



Qui e a p. 2, momenti dalle prove del *Fidelio* (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2016).

Fidelio a Santa Cecilia

Anche se Beethoven ha preso in considerazione l'ipotesi di mettere in musica diversi soggetti (tra tutti patiamo la mancanza del vagheggiato *Macbeth*) infine ci rimane *Fidelio*, e non è poco. Si colloca bene, questo titolo, nel vasto progetto beethoveniano che il Maestro Pappano con l'Accademia di Santa Cecilia sta percorrendo da anni poiché raramente si è vista, nella storia della musica, una partitura così contrassegnata da ripensamenti, rielaborazioni, tagli e trasformazioni perfino illegittime (la più colpevole? il goffo tentativo del belga François-Auguste Gevaert di sostituire i dialoghi parlati con propri recitativi).

Il gigantesco labirinto che quest'opera disegna ci permette (avendo la pazienza di studiare il complesso, stratificato palinsesto delle varianti) di entrare più che in altri casi nel laboratorio del compositore. Basterebbe, tra i tanti spunti, citare almeno il ruolo dell'orchestra, fondamentale per definire il clima drammatico delle scene-chiave, e perfino approfondire quello degli strumenti a fiato, come dell'oboe solo. Ma quel che conta, in questa *Tosca* a lieto fine, è che, come sempre per Beethoven, la musica è protagonista del cambiamento. Non semplice testimone ma forza motrice di una visione del mondo fortissimamente affermata in nome di quei valori qui esplicitamente richiamati: l'amore, la libertà e perfino quella evidente fede religiosa che ci permette di attribuire al *nick-name* di Leonore un doppio significato (non a caso Leonard Bernstein sottolinea l'importanza di quella vera e propria comunione che l'intrepida eroina e Rocco impartiscono in cella a Florestan a base di pane e vino).

È in nome di questa visione, per esempio, che l'Accademia di Santa Cecilia ha deciso di intitolare a *Fidelio* (e a chi altri?) un progetto dedicato alle persone detenute e ai loro figli, un'idea che sta elaborando insieme al Ministero di Grazia e Giustizia. Senza Beethoven forse non ci saremmo arrivati e come sempre dobbiamo ringraziarlo. Sarà pure stato sordo ma, come qualcuno ha scritto, solo al superfluo.

Argomento dell'opera

Atto primo

Nel cortile di una prigione. Jaquino, portinaio del carcere, confida a Marzelline, figlia del capocarceriere Rocco, il desiderio di sposarla quanto prima, ma la ragazza rifiuta fermamente, poiché i suoi pensieri sono tutti per Fidelio, giovane aiutante del padre. Rocco, che ha compreso i sentimenti della figlia e che nutre per Fidelio un'affettuosa simpatia, allude al possibile matrimonio fra i due. Ma Fidelio non è la persona che sembra: si tratta infatti di Leonore, che si è travestita da uomo per essere impiegata da Rocco come guardiano nella prigione, temendo che suo marito Florestan sia là rinchiuso a causa delle sue opinioni politiche, avverse a don Pizarro, tirannico Governatore della prigione di Stato. I progetti di matrimonio di Marzelline provocano ovviamente grande imbarazzo in Fidelio, specialmente quando si accorge che anche Rocco caldeggia le loro nozze. Né del resto può svelare la sua vera identità per non compromettere il proprio disegno di accertarsi della possibile presenza del marito. Fidelio approfitta della fiducia di Rocco nei suoi confronti per chiedere di essere impegnato in compiti di maggiore responsabilità, ad esempio prendersi cura del misterioso prigioniero che è da tempo in totale isolamento nei sotterranei del carcere. Rocco promette di discuterne con il Governatore.

Una marcia segnala l'arrivo di don Pizarro. Egli ha ricevuto una lettera che lo mette in guardia da un'imminente visita del Ministro don Fernando, il quale ha saputo che nel carcere sono rinchiusi uomini vittime della personale vendetta di Pizarro: ha intenzione dunque di effettuare un'ispezione per appurare se queste voci

hanno un reale fondamento. Atterrito, Pizarro medita di eliminare Florestan ed ogni traccia della sua presenza: ordina dunque a Rocco di assassinare il suo nemico, ma questi si rifiuta. Viene così deciso che Rocco scaverà la tomba e che Pizarro stesso scenderà nei sotterranei per uccidere Florestan.

Leonore, in preda all'angoscia per aver ascoltato la loro conversazione, sempre più si convince che il prigioniero misterioso sia suo marito, sparito senza lasciare traccia. Ottiene allora da Rocco che i reclusi possano trascorrere alcuni momenti all'aria aperta: esitanti, i prigionieri escono lentamente dalle loro celle e godono per un breve, malinconico istante della luce del sole, rimpiangendo la perduta libertà. Quindi Rocco, credendo di confidarsi col futuro genero, gli rivela i piani del Governatore e gli chiede di scendere con lui nei sotterranei per aiutarlo a scavare una fossa per il prigioniero, che in breve sarà ucciso. Sconvolto, ma intenzionato a rivedere Florestan, Fidelio decide di seguirlo. Giunge Pizarro, furioso perché i reclusi sono usciti dalle celle senza il suo permesso ed ordina che siano rinchiusi immediatamente; ma Rocco riesce a calmarlo, suggerendogli che ciò fornirà un'eccellente distrazione per quello che deve accadere più tardi nello stesso giorno. Sempre più impaziente, Pizarro intima al carceriere di scavare al più presto la tomba di Florestan.

Atto secondo

Florestan piange il suo destino nella prigione sotterranea: la stanchezza e la debolezza crescenti gli provocano delle allucinazioni in cui crede di vedere Leonore che giunge a liberarlo.

Quindi sviene e non si accorge che Rocco e il suo aiutante sono entrati nella cella: mentre il carceriere comincia a scavare la fossa, Leonore, nell'oscurità, cerca di dare uno sguardo al viso del prigioniero e riconosce subito in lui il marito. La donna è incapace di parlare ed è Rocco che, impietosito, risponde per la prima volta alle domande del prigioniero. Gli spiega che è in potere di Pizarro e che egli non è in grado di aiutarlo: un sorso di vino è tutto ciò che gli può offrire. Leonore, cercando invano di mascherare l'emozione, offre a Florestan un pezzo di pane, mentre Rocco dà a Pizarro il concordato segnale che tutto è pronto. Florestan sente che sta per succedere qualcosa, ma Leonore cerca di calmarlo: deve credere nella provvidenza.

Poi la giovane si nasconde nelle oscure volte del carcere e quando giunge Pizarro per uccidere Florestan ella si lancia verso il Governatore impugnando una pistola e gridando: "Prima uccidi sua moglie!" Per un lungo momento tutti sono troppo sorpresi dalla rivelazione della vera identità di Fidelio per riuscire a reagire: prima che Pizarro possa riprendersi dallo stupore, risuona il segnale che annuncia l'arrivo del Ministro. Sollevato per non aver dovuto partecipare ad un delitto, Rocco conduce fuori Pizarro lasciando Leonore e Florestan finalmente liberi di dar sfogo alla propria gioia.

I guardiani e i prigionieri si riuniscono nel cortile per accogliere il Ministro, che annuncia la fine dei tempi della tirannia e dell'oppressione.

Giungono anche Pizarro e Rocco seguiti da Leonore e Florestan: don Fernando riconosce in lui un suo amico scomparso. Poche parole da parte di Rocco sono sufficienti per far arrestare il crudele Governatore; Leonore stessa può finalmente sciogliere Florestan dalle catene. In un gioioso finale, tutti lodano la donna che tanto ha lottato per la liberazione del marito, inneggiando all'amor coniugale e alla libertà riconquistata.

Synopsis

Act One

In the courtyard of a prison. Jaquino, the prison door-keeper, confides to Marzelline, daughter of Rocco, the head guard of the prison, that he wishes to marry her very soon, but the girl firmly refuses, her thoughts being all for Fidelio, her father's young assistant. Rocco, who is aware of his daughter's feelings, and who is also fond of Fidelio, alludes to a possible marriage between the two young people. But Fidelio is not the person he seems to be; he is in fact Leonore who has disguised herself as a man in order to be taken on by Rocco as a prison guard; she fears that her husband, Florestan, is being held there on account of his political opinions which are opposed to those of Don Pizarro, the tyrannical Governor of the state prison. Marzelline's idea of marrying 'him' naturally embarrasses Fidelio, and she is even more embarrassed when she notes that Rocco is also in favour of the match. Neither can she reveal her true identity without compromising the outcome of her plan to ascertain the presence of her husband. Fidelio takes advantage of Rocco's trust in 'him' to ask for more responsible tasks, for example, to be in charge of the mysterious prisoner who has been for some time kept in complete isolation in the dungeons. Rocco promises to speak to the Governor.

A march marks the arrival of Don Pizarro. He has received a letter warning him of the imminent visit of the Minister, Don Fernando, who has discovered that men who are victims of Don Pizarro's personal spite are being held in the prison. He is coming, therefore, to inspect the prison personally in order to ascertain if these rumours are true. Pizarro, in alarm, plans to eliminate Flo-

restan and every trace of his presence: he orders Rocco to assassinate his enemy. But Rocco refuses to do so. They therefore decide between them that Rocco will dig the grave and Pizarro himself will go down to the dungeons to kill Florestan. Leonore, after hearing their conversation, is in a state of anguish, ever more convinced that the mysterious prisoner is her husband, who has disappeared into thin air, leaving no trace. She manages to convince Rocco to allow the prisoners a few moments of air: slowly and hesitantly the prisoners emerge from their cells and enjoy a brief, sad moment of sunlight, lamenting the freedom they have lost. Then Rocco, believing himself to be confiding in his future son-in-law, reveals to Leonore the Governor's plans and asks her to accompany him down to the dungeons and help dig a grave for the condemned prisoner. Pizarro arrives, furious that the prisoners have been allowed to take air without his permission and orders them to be locked up again immediately. But Rocco succeeds in calming him down by suggesting that this is an excellent move as it acts as a distraction from what is planned later the same day. Pizarro becomes more and more impatient and orders the guard to dig Florestan's grave immediately.

Act Two

Down in the dungeon Florestan laments his fate. Increasing fatigue and weakness give him hallucinations in which he thinks he can see Leonore coming to free him. He faints and does not notice Rocco and his helper who have entered his cell: while the guard begins to dig the grave, Leonore, in the darkness, tries to get a peep of the prisoner's face and immediately recognises her husband. Overcome, she is unable to speak and it is Rocco who, taking pity on the prisoner, at first answers his questions. He explains that he is in Pizarro's power and cannot help him: all he can do is to offer him a sip of wine. Leonore, trying in vain to hide her emotion, offers Florestan a piece of bread while Rocco gives Pizarro the agreed signal that all is ready. Florestan senses that something is about to happen but Leonore tries to

calm him: he must put his faith in providence. The young woman hides in the dark crevices of the dungeon and when Pizarro comes to kill Florestan she throws herself on the Governor, pistol in hand, crying "First kill his wife!". For a moment everyone is so surprised by the revelation of the true identity of Fidelio that they fail to react. Before Pizarro can recover from his amazement the arrival of the Minister is proclaimed. Rocco is relieved not to have been party to a crime and leads Pizarro out, leaving Florestan and Leonore together, free at last to give vent to their joy. The guards and prisoners gather in the courtyard to greet the Minister who announces the end of an era of tyranny and oppression. Pizarro and Rocco arrive on the scene followed by Leonore and Florestan: Don Fernando recognises in him his long-lost friend. A few words by Rocco are sufficient to cause the arrest of the cruel Governor; Leonore herself can at last free Florestan from his chains. In a joyful finale everyone joins in a song of praise for the woman who has struggled for the liberation of her husband, for conjugal love and for their newly-won freedom.



Heute Mittwoch den 20. November 1804
 Wird in dem k. k. priv. Operntheater an der Wien
 gegeben:

Zum Ersten mal:
Fidelio,
 oder:
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
 von Joseph Sonnleithner.
 Die Musik ist von Joseph van Beetboom.

P E R S O N N E N

Don Fernando, Bruder	Dr. Weinstock.
Don Pizarro, Heuschreck eines Staatsgefängnisses	Dr. Ritter.
Alexander, ein Spanischer	Dr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin unter dem Namen Fidelio	Ute. Ritter.
Floren, Katermeier	H. Kotte.
Marianna, sein Tochter	Ute. Ritter.
Donna, Dienerin	Dr. Lach.
Wachmann	H. Ritter.
Wächter.	
Wache Volk.	

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Cordoba vor.

Der Theater wird an der Kassa für 15 kr. angesetzt.

Preise der Plätze:

	fl.	kr.
Große Loge	10	—
Eine Loge	4	—
Erste Parterre und erste Gallerie	1	—
Zweite Parterre und erste Gallerie ein geborretes Sitz	—	56
Zweite Gallerie	—	30
Dritte Parterre und dritte Gallerie	—	42
Dritte Gallerie	—	24
Dritte Gallerie	—	12

Die Logen und geborretten Sitze sind bey dem Kassier des
 k. k. National-Theaters zu haben

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Fidelio

Musica di **Ludwig van Beethoven**
Libretto di **Joseph Ferdinand Sonnleithner** e
Georg Friedrich Treitschke
Traduzione italiana di Franco Serpa

Don Fernando, ministro **baritono**
Don Pizarro, governatore
di un carcere di Stato **baritono (basso)**
Florestan, prigioniero **tenore**
Leonore, sua moglie,
col nome di **Fidelio** **soprano**
Rocco, capocarceriere **basso**
Marzeline, sua figlia **soprano**
Jaquino, portiere **tenore**
Primo prigioniero **tenore**
Secondo prigioniero **basso**
Prigionieri di Stato, ufficiali, guardie, popolo

Luogo dell'azione:

Una prigione di Stato in Spagna, alcune miglia da Siviglia

Epoca dell'azione:

Fine del XVIII secolo

Prima rappresentazione:

Vienna, Theater an der Wien, 20 novembre 1805

ERSTER AUFZUG

Der Hof des Staatsgefängnisses.

Im Hintergrund das Haupttor und eine hohe Wallmauer, über welche Bäume hervorragen. Im geschlossnen Tor selbst ist eine kleine Pforte, die für einzelne Fußgänger geöffnet wird. Neben dem Tor das Stübchen des Pförtners. Die Kulissen, den Zuschauern links, stellen die Wohngebäude der Gefangenen vor; alle Fenster haben Gitter, und die mit Nummern bezeichneten Türen sind mit Eisen beschlagen und mit starken Riegeln verwahrt. In der vordersten Kulissee ist die Tür zur Wohnung des Gefangenenwärters. Rechts stehen Bäume mit eisernen Geländern eingefaßt, welche nebst einem Gartentor den Eingang des Schloßgartens bezeichnen.

Erster Auftritt

Marzeline, Jaquino, später Rocco

(Marzeline plättet vor ihrer Tür Wäsche, neben ihr steht ein Kohlenbecken, in dem sie den Stahl wärmt. Jaquino hält sich nahe bei seinem Stübchen, öffnet die Tür mehreren Personen, die ihm Pakete übergeben, welche er in sein Stübchen legt.)

[1. Duett]

JAQUINO *(verliebt, und sich die Hände reibend)*

Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein,
wir können vertraulich nun plaudern.

MARZELINE *(ihre Arbeit fortsetzend)*

Es wird ja nichts Wichtiges sein,
ich darf bei der Arbeit nicht zaudern.

JAQUINO

Ein Wörtchen, du Trotzige, du!

MARZELINE

So sprich nur, ich höre ja zu.

JAQUINO

Wenn du mir nicht freundlicher blickest,

ATTO PRIMO

Il cortile del carcere di Stato.

Sul fondo il portone e un alto muro di cinta oltre il quale si vedono le cime di alberi. Entro il portone stesso che è chiuso, si apre un piccolo battente che serve per singoli visitatori. Vicino al portone la baracca del portiere. Le quinte a sinistra dello spettatore rappresentano gli edifici dei prigionieri; tutte le finestre hanno le inferriate e le porte numerate sono guarnite di liste di ferro e munite di robusti chiavistelli. Nella quinta di proscenio c'è la porta dell'abitazione del custode del carcere. A destra alberi cinti da ringhiere di ferro, le quali con un cancello segnano l'ingresso al giardino del castello.

Scena prima

Marzeline, Jaquino, poi Rocco

(Davanti alla porta di casa Marzeline stira la biancheria ed ha accanto un braciere in cui scalda il ferro. Jaquino è fermo presso la baracca, apre la porta a diverse persone che gli consegnano pacchetti da lui riposti poi nella baracca).

[1. Duetto]

JAQUINO *(innamorato, stropicciandosi le mani)*

Tesoruccio, ora siamo qua soli,
e possiamo parlare tra noi.

MARZELINE *(continuando il lavoro)*

Non è certo una cosa importante,
e non devo ignorare il lavoro.

JAQUINO

Solo due paroline, testarda!

MARZELINE

E tu dille, guarda, ti ascolto.

JAQUINO

Se negli occhi non vedo l'affetto,

so bring ich kein Wörtchen hervor.

MARZELLINE

Wenn du dich nicht in mich schickest,
verstopf ich mir vollends das Ohr.

JAQUINO

Ein Weilchen nur höre mir zu,
dann laß ich dich wieder in Ruh!

MARZELLINE

So hab ich denn nimmermehr Ruh,
so rede, so rede nur zu!

JAQUINO

Ich habe zum Weib dich gewählt,
verstehst du?

MARZELLINE

Das ist ja doch klar!

JAQUINO

Und wenn mir dein Jawort nicht fehlet,
was meinst du?

MARZELLINE

So sind wir ein Paar.

JAQUINO

Wir könnten in wenigen Wochen...

MARZELLINE

Recht schön, du bestimmst schon die Zeit.
(*Man pocht.*)

JAQUINO

Zum Henker, das ewige Pochen,
(*für sich*)
da war ich so herrlich im Gang,
und immer entwischt mir der Fang!

dalla bocca non mi esce parola.

MARZELLINE

E se tu non fai come io dico,
io mi chiudo ben bene le orecchie.

JAQUINO

Dammi retta solo un momento,
poi ti lascio subito in pace!

MARZELLINE

Se altrimenti non trovo più pace,
parla dunque, deciditi, parla!

JAQUINO

Vorrei che tu fossi mia moglie,
comprendi?

MARZELLINE

Chiarissimo è tutto!

JAQUINO

Se concedi il tuo benessere,
tu che credi?

MARZELLINE

Che siamo una coppia.

JAQUINO

In due o tre settimane potremmo...

MARZELLINE

Bene, bene, la data è decisa.
(Si bussa al portone)

JAQUINO

In malora i colpi infiniti,
(tra sé)
le cose andavano bene,
e sempre mi sfugge la presa!

MARZELLINE

So bin ich doch endlich befreit!

(für sich)

Wie macht seine Liebe mir bang,

wie werden die Stunden mir lang!

(Jaquino öffnet die Pforte, nimmt ein Paket ab, und legt es ins Stübchen, unterdessen fährt Marzelline fort.)

Ich weiß, daß der Arme sich quälet,

es tut mir so leid auch um ihn!

Fidelio hab ich gewählt,

ihn lieben ist süßer Gewinn.

JAQUINO *(zurückkommend)*

Wo war ich? Sie sieht mich nicht an!

MARZELLINE

Da ist er, er fängt wieder an!

JAQUINO

Wann wirst du das Jawort mir geben?

Es könnte ja heute noch sein.

MARZELLINE *(beiseite)*

O weh, er verbittert mein Leben!

(zu ihm)

Jetzt, morgen, und immer, nein, nein!...

JAQUINO

Du bist doch wahrhaftig von Stein,

kein Wünschen, kein Bitten geht ein.

MARZELLINE *(für sich)*

Ich muß ja so hart mit ihm sein,

er hofft bei dem mindesten Schein.

JAQUINO

So wirst du dich nimmer bekehren,

was meinst du?

MARZELLINE

Du könntest nun gehn!

MARZELLINE

Ecco, trovo, forse, respiro!

(tra sé)

Mi dà lo sgomento il suo amore,

ed eterne mi sembrano l'ore!

(Jaquino apre, ritira un pacchetto e lo ripone nella baracca, mentre Marzelline prosegue)

Per Jaquino ho tanto dolore,

poveretto, lo so, si rattrista!

lo ho scelto, invece, Fidelio,

ed amarlo è una dolce conquista.

JAQUINO *(ritorna)*

Che dicevo? Neppure mi guarda!

MARZELLINE

Ecco qui, ricomincia da capo!

JAQUINO

Ti decidi a concedermi il sì?

E potrebbe già essere oggi.

MARZELLINE *(tra sé)*

Ahimé, mi amareggia la vita!

(rivolta a lui)

Oggi è no, dopo no, ed è finita!...

JAQUINO

Ma davvero sei fatta di sasso,

non ascolti preghiere né voti.

MARZELLINE *(tra sé)*

Con lui devo avere costanza,

ogni segno gli dà una speranza.

JAQUINO

Correggerti, dunque, non vuoi,

sei sicura?

MARZELLINE

Adesso puoi andare!

JAQUINO

Wie, dich anzusehn, willst du mir wehren,
auch das noch?

MARZELLINE

So bleibe hier stehn!

JAQUINO

Du hast mir so oft doch versprochen...

MARZELLINE

Versprochen, nein, das geht zu weit!
(*Man pocht.*)

JAQUINO

Zum Henker, das ewige Pochen!

MARZELLINE

So bin ich doch endlich befreit!
Das ist ein willkommener Klang,
es wurde zu Tode mir bang.

JAQUINO

Es ward ihr im Ernste schon bang,
wer weiß, ob es mir nicht gelang.

[Dialog]

ROCCO (*ruft im Schloßgarten*)

Jaquino, Jaquino!

MARZELLINE

Der Vater ruft!

ROCCO

Jaquino!

JAQUINO

Schon wieder!

JAQUINO

Già, neppure guardarti ora posso,
anche questo?

MARZELLINE

Rimani, se vuoi!

JAQUINO

Quante volte mi hai dato promessa....

MARZELLINE

Che promessa, no, esageri troppo!
(*Si bussa al portone*)

JAQUINO

In malora i colpi infiniti!

MARZELLINE

Ecco, trovo, forse, respiro!
Benvenuto chi bussa alla porta,
mi pareva per l'ansia esser morta.

JAQUINO

Era ormai seriamente turbata,
la faccenda era forse avviata.

[Dialogo]

ROCCO (*chiama nel giardino del castello*)

Jaquino, Jaquino!

MARZELLINE

Il babbo ti chiama!

ROCCO

Jaquino!

JAQUINO

Di nuovo!

Zweiter Auftritt

Marzeline (allein)

MARZELLINE

Armer Jaquino! Ich war ihm immer gut. Da kam Fidelio und alles in mir und um mich ist verändert.

[2. Arie]

O wär ich schon mit dir vereint,
und dürfte Mann dich nennen!
Ein Mädchen darf ja, was es meint,
zur Hälfte nur bekennen.
Doch wenn ich nicht erröten muß
ob einem warmen Herzenskuß,
wenn nichts uns stört auf Erden -
(*Sie seufzt und legt die Hand auf die Brust.*)
Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
mit unaussprechlich süßer Lust,
wie glücklich will ich werden!
In Ruhe stiller Häuslichkeit
erwach ich jeden Morgen,
wir grüßen uns mit Zärtlichkeit,
der Fleiß verscheucht die Sorgen.
Und ist die Arbeit abgetan,
dann schleicht die holde Nacht heran,
dann ruhn wir von Beschwerden.
(*wie oben*)
Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
mit unaussprechlich süßer Lust,
wie glücklich will ich werden!

Dritter Auftritt

Marzeline, Rocco, Jaquino

(*Jaquino trägt Gartenwerkzeug hinter Rocco her, und in das Haus.*)

[Dialog]

ROCCO

Marzeline, Marzeline. Ist Fidelio noch nicht zurück?

MARZELLINE

Nein, Vater!

Scena seconda

Marzeline (sola)

MARZELLINE

Povero Jaquino! Un tempo gli ero molto affezionata, poi è arrivato Fidelio e da allora tutto è cambiato in me e intorno a me. [2. Aria]

Oh, se già fossi unita a te,
e potessi dirti mio sposo!
Ma una fanciulla solo a mezzo
può il sentimento confessar.
Quando arrossire non dovrò
per un gentile bacio d'amore,
quando nessun contrasto al mondo -
(*sospira e si porta la mano al petto*)

È colmo il petto di speranza
e di infinita voluttà,
felice sarò sempre!

Mi desto ogni mattina
in familiare intimità,
tra noi delicato è il saluto,
la fatica è poi felicità.
Quando il lavoro è compiuto,
silente scende la notte,
che quiete serena ci dà.

(*come sopra*)

È colmo il petto di speranza
e di infinita voluttà,
felice sarò sempre!

Scena terza

Marzeline, Rocco, Jaquino

(*Jaquino segue Rocco portando gli attrezzi da giardino e con essi entra in casa*)

[Dialogo]

ROCCO

Marzeline, Marzeline! Fidelio non è ancora tornato?

MARZELLINE

No, babbo!

ROCCO

Ich erwarte ihn mit Ungeduld. Er soll die Depeschen bringen, die ich dem Gouverneur geben muss.

MARZELLINE

Da ist er ja!

Vierter Auftritt

Die Vorigen, Leonore

(Sie trägt ein dunkles Wams, ein rotes Gilet, dunkles Beinkleid, kurze Stiefel, einen breiten Gürtel von schwarzem Leder mit einer kupfernen Schnalle; ihre Haare sind in eine Netzhaube gesteckt. Auf dem Rücken hat sie ein Behältnis mit Lebensmitteln, auf den Armen Ketten, die sie beim Eintreten an dem Stübchen des Pförtners ablegt; an der Seite hängt ihr eine blechene Büchse an einer Schnur.)

ROCCO

Hast du die Briefe und die Rechnungen?

LEONORE

Hier...

ROCCO *(durchgeht die Rechnung)*

Du bist ein kluger Junge! Ich weiss gar nicht, wie du deine Einkäufe machst. Du kaufst alles wohlfeiler als ich. Nun, du sollst sehen, dein Lohn soll nicht ausbleiben. *(Er wirft während der letzten Worte wechselnde Blicke auf Leonore und Marzelline.)*

LEONORE *(verlegen)*

O glaubt nicht, daß ich des Lohnes wegen -

ROCCO

Still!

(mit Blicken wie vorher)

Meinst du, ich kann dir nicht ins Herz sehen?

(Er scheint sich an der zunehmenden Verlegenheit Leonores zu weiden, und geht dann beiseite, um die Ketten zu betrachten.)

ROCCO

Lo attendo con impazienza. Deve portarmi i dispacci attesi dal Governatore.

MARZELLINE

Eccolo!

Scena quarta

Detti, Leonore

(Ella indossa una giubba scura, panciotto rosso, pantaloni scuri, stivali corti, una larga cinta di cuoio nero con una fibbia di rame; i capelli sono raccolti in una cuffia a rete.

Sulle spalle ha una cassa con viveri, tra le braccia ha catene che, entrando, depone presso la baracca del portiere; dal fianco le pende un barattolo di latta con una cordicella)

ROCCO

Hai le lettere e i conti?

LEONORE

Ecco...

ROCCO *(esamina il conto)*

Sei un ragazzo intelligente! Non riesco proprio a capire come fai i tuoi acquisti. Compri tutto a prezzi migliori di me. Vedrai che la ricompensa non tarderà.

(durante le ultime parole lancia occhiate ora a Leonore ora a Marzelline)

LEONORE *(imbarazzata)*

Non pensate che solo per la ricompensa -

ROCCO

Silenzio!

(con le stesse occhiate di prima)

Credi che non so vedere nel tuo cuore?

(sembra che si diverta per il crescente imbarazzo di Leonore, poi si apparta per esaminare le catene)

[3, Quartett]

MARZELLINE (*welche während des Lobes, das Rocco Leonore erteilte, die größte Teilnahme blicken ließ und sie mit immer zunehmender Bewegung liebevoll betrachtet hat; für sich*)

Mir ist so wunderbar,
es engt das Herz mir ein;
er liebt mich, es ist klar,
ich werde glücklich sein.

LEONORE (*für sich*)

Wie groß ist die Gefahr,
wie schwach der Hoffnung Schein;
sie liebt mich, es ist klar,
o namenlose Pein!

ROCCO (*der währenddessen wieder auf die Vorderbühne zurückgekehrt ist; für sich*)

Sie liebt ihn, es ist klar,
ja, Mädchen, er wird dein;
ein gutes junges Paar,
sie werden glücklich sein.

JAQUINO (*der unter dem Beobachten sich immer mehr genähert hat, auf der Seite und etwas hinter den übrigen stehend; für sich*)

Mir sträubt sich schon das Haar,
der Vater willigt ein;
mir wird so wunderbar,
mir fällt kein Mittel ein.
(*Jaquino geht in seine Stube zurück.*)

[Dialog]

ROCCO

Nun, meine lieben Kinder, ihr habt euch doch recht herzlich lieb, nicht wahr? Aber das ist noch nicht alles, was zu einer guten, vergnügten Haushaltung gehört, man braucht auch...

(*Macht die Gebärde des Geldzählens.*)

[4. Arie]

Hat man nicht auch Gold beineben,
kann man nicht ganz glücklich sein,

[3. Quartetto]

MARZELLINE (*durante l'elogio che Rocco ha fatto di Leonore, ella ha mostrato la massima partecipazione e l'ha guardata amorosamente con un'emozione via via maggiore; tra sé*)

Provo una gran meraviglia,
e sento oppresso il mio cuore,
è innamorato, lo vedo,
felice io sarò certamente.

LEONORE (*tra sé*)

Corro un pericolo estremo,
incerto mi appare il domani;
è innamorata, lo vedo,
o pena, indicibile pena!

ROCCO (*nel frattempo è ritornato al proscenio; tra sé*)

È innamorata, lo vedo,
sì, bimba mia, sarà tuo,
la coppia giovane e onesta
felice sarà certamente.

JAQUINO (*mentre osservava, si è sempre più avvicinato, restando da una parte e un po' dietro agli altri; tra sé*)

Sento i capelli drizzarsi,
il padre, si vede, è d'accordo;
provo una gran meraviglia,
né mi soccorre un rimedio.
(*Jaquino rientra nella baracca*)

[Dialogo]

ROCCO

Allora, miei cari ragazzi, voi vi amate molto, no?
Ma questo non è ancora tutto ciò che ci vuole
per una vita familiare buona e soddisfacente,
occorrono anche i...
(*fa il gesto di chi conta i soldi*)

[4. Aria]

Se non si hanno soldi in tasca,
non si è felici mai,

traurig schleppt sich fort das Leben,
mancher Kummer stellt sich ein.

Doch wenn's in der Tasche fein klingelt und rollt,
da hält man das Schicksal gefangen,
und Macht und Liebe verschafft dir das Gold,
und stillt das kühnste Verlangen.

Das Glück dient wie ein Knecht für Sold,
es ist ein schönes Ding, das Gold.

Wenn sich nichts mit nichts verbindet,
ist und bleibt die Summe klein,
wer bei Tisch nur Liebe findet,
wird nach Tische hungrig sein.

Drum lächle der Zufall euch gnädig und hold,
und segne und lenk euer Streben,
das Liebchen im Arme, im Beutel das Gold,
so mögt ihr viel Jahre durchleben.

Das Glück dient wie ein Knecht für Sold,
es ist ein schönes Ding, das Gold.

[Dialog]

LEONORE

Aber es gibt noch etwas, was mir nicht weniger kost-
bar wäre.

ROCCO

Und was wäre das?

LEONORE

Euer Vertrauen.

MARZELLINE

Ja.

LEONORE

Oft sehe ich euch aus den unterirdischen Gewölben ganz
ermattet zurückkommen.

gli anni passano scontenti,
fanno calca tanti guai.

Ma se nelle tasche c'è suono, c'è roba,
allora il destino è in nostro possesso,
amore, potere quell'oro ti dona,
soddisfa ogni intrepida voglia.

Se paghi, ogni gaudio è un tuo servitore,
è l'oro la cosa migliore.

Se niente con zero si unisce,
la somma in zero finisce,
chi per pranzo amore trova,
affamato si ritrova.

La sorte un sorriso vi dia generoso,
guidando le vostre speranze, gli affanni,
se abbracci l'amata ma hai l'oro in tasca,
trascorri in letizia i tuoi anni.

Se paghi, ogni gaudio è un tuo servitore,
è l'oro la cosa migliore.

[Dialogo]

LEONORE

Ma c'è un'altra cosa che mi sarebbe non meno preziosa.

ROCCO

E cosa sarebbe?

LEONORE

La vostra fiducia.

MARZELLINE

Sì.

LEONORE

Spesso vedo che dai sotterranei voi risalite ansimante ed esausto.

MARZELLINE
Das ist richtig, lieber Vater.

LEONORE
Warum erlaubet Ihr mir nicht, Euch dahin zu begleiten?

ROCCO
Du weißt, daß ich die strengsten Befehle habe, niemanden zu den Staatsgefangenen zu lassen.

MARZELLINE
Du arbeitest dich ja zu Tode, Papa.

LEONORE
Sie hat Recht!

ROCCO
Ja, ja, ja, ja.

LEONORE
Sie hat doch Recht.

ROCCO (*sieht beide gerührt an*)
Die schwere Arbeit wird mir doch zu viel. Der Gouverneur muß mir erlauben, dich in die geheimen Kerker mitzunehmen. (*Leonore äußert eine heftige Gebärde der Freude.*) Indessen gibt es ein Gewölbe, in welches ich dich wohl nie werde führen dürfen.

MARZELLINE
Wo der Gefangene sitzt?

LEONORE (*forschend*)
Ist es schon lange her, daß er gefangen ist?

ROCCO
Schon über zwei Jahre.

LEONORE (*heftig*)
Zwei Jahre?
Er muß ein großer Verbrecher sein.

MARZELLINE

Questo è giusto, caro padre.

LEONORE

Perché non permettete che io vi accompagni laggiù?

ROCCO

Sai bene che ho avuto ordini severissimi di non ammettere nessuno presso i prigionieri di Stato.

MARZELLINE

Tu ti ammazzi di fatica, caro padre.

LEONORE

Ha ragione.

ROCCO

Sì, sì, sì, sì, sì.

LEONORE

Lei ha ragione.

ROCCO (*le guarda entrambe commosso*)

Questo duro lavoro alla fine mi diventerebbe troppo. Il Governatore mi deve permettere di portarti con me nelle prigioni segrete. (*Leonore esprime un vivissimo gesto di gioia*) Ma intanto c'è un sotterraneo in cui non potrò mai portarti.

MARZELLINE

Dove sta il prigioniero?

LEONORE (*investigando*)

È già molto tempo che sta in prigione?

ROCCO

Sono due anni e più ormai.

LEONORE (*agitata*)

Due anni, dite?

Deve essere un gran criminale.

ROCCO

Oder er muß große Feinde haben; das kommt auf eins heraus. Nun, es kann nicht mehr lange mit ihm dauern.

LEONORE (*beiseite*)

Großer Gott!

ROCCO (*noch geheimnisvoller*)

Auf Pizarros Befehl muss ich seine Ration immer kleiner machen. Binnen vierundzwanzig Stunden hat er nichts mehr als ein Stück schwarzes Brot und ein halben Krug Wasser. Kein Licht, kein Stroh, nichts!

MARZELLINE

Vater, führe Fidelio ja nicht zu ihm.

LEONORE

Warum denn nicht? Ich habe Mut und Kraft.

[5. Terzett]

ROCCO

Gut, Söhnchen, gut,
hab immer Mut,
dann wird's dir auch gelingen;
das Herz wird hart
durch Gegenwart
bei fürchterlichen Dingen.

LEONORE (*mit Kraft*)

Ich habe Mut,
mit kaltem Blut
will ich hinab mich wagen;
für hohen Lohn
kann Liebe schon
auch hohe Leiden tragen.

MARZELLINE (*zärtlich*)

Dein gutes Herz
wird manchen Schmerz
in diesen Grüften leiden,
dann kehrt zurück
der Liebe Glück

ROCCO

Oppure deve avere grandi nemici; più o meno è la stessa cosa. Be', non avrà ancora molto da tormentarmi.

LEONORE (*a parte*)

Gran Dio!

ROCCO (*con tono ancora più misterioso*)

Già da un mese devo diminuire la sua razione per ordine di Pizarro. Adesso nel giro di ventiquattr'ore ottiene non più di un pezzo di pane nero e mezza misura d'acqua. Nessuna luce, non più paglia, niente!

MARZELLINE

O padre, non portare lì Fidelio.

LEONORE

E perché no? Sono coraggioso e forte.

[5. Terzetto]

ROCCO

Bravo, ragazzo, bravo,
così da forte
tu vincerai la prova.
Si temprà il cuore,
quando fronteggi
miseria e orrore.

LEONORE (*con forza*)

Io sono forte,
con sangue freddo
di scendere ho coraggio;
se attira il premio,
se è guida amore,
nulla è il dolore.

MARZELLINE (*con tenerezza*)

L'animo mite
patirà molto
in quelle grotte,
ma tornerà
l'amore poi

und unnennbare Freuden.

ROCCO

Du wirst dein Glück ganz sicher bauen.

LEONORE

Ich hab auf Gott und Recht Vertrauen.

MARZELLINE

Du darfst mir auch ins Auge schauen,
der Liebe Macht ist auch nicht klein,
ja, ja, wir werden glücklich sein!

LEONORE

Ja, ja, ich kann noch glücklich sein!

ROCCO

Ja, ja, ihr werdet glücklich sein!
Der Gouverneur soll heut erlauben,
daß du mit mir die Arbeit teilst.

LEONORE

Du wirst mir alle Ruhe rauben,
wenn du bis morgen nur verweilst.

MARZELLINE

Ja, guter Vater, bitt' ihn heute,
in kurzem sind wir dann ein Paar.

ROCCO

Ich bin ja bald des Grabes Beute,
ich brauche Hilf, es ist ja wahr!

LEONORE (*für sich*)

Wie lang bin ich des Kummers Beute,
du, Hoffnung, reichst mir Labung dar.

MARZELLINE (*zärtlich gegen ihren Vater*)

Ach, lieber Vater, was fällt Euch ein?
Lang Freund und Rater müßt ihr uns sein.

e un'infinita felicità.

ROCCO

Certo così farai fortuna.

LEONORE

In Dio confido e nel diritto.

MARZELLINE

Ora nei miei fissa i tuoi occhi,
a te l'amore forza darà,
noi attende un'alta felicità.

LEONORE

Sì, posso essere felice ancora!

ROCCO

Sì, sì, sarete felici ancora!
Da chi comanda avrò il permesso
che tu divida il mio lavoro.

LEONORE

Non avrò pace se starvi accanto
subito oggi non mi è concesso.

MARZELLINE

E tu, buon padre, se noi le nozze
vogliamo presto, chiedi oggi stesso.

ROCCO

Se ormai vicina vedo la tomba,
voi dite bene, l'aiuto accetto!

LEONORE (*tra sé*)

Da quanto io preda sono di angosce,
ma tu, speranza, mi dai conforto.

MARZELLINE (*rivolta al padre, con tenerezza*)

Oh, padre amato, che mai pensate?
Per anni amico siate a noi e guida.

ROCCO

Nur auf der Hut,
dann geht es gut,
gestillt wird euer Sehnen;
gebt euch die Hand
und schließt das Band
in süßen Freudentränen!

MARZELLINE

O habe Mut!
O welche Glut,
o welch ein tiefes Sehnen!
Ein festes Band
mit Herz und Hand!
O süße, süße Tränen!

LEONORE

Ihr seid so gut,
Ihr macht mir Mut,
gestillt wird bald mein Sehnen.
(für sich)
Ich gab die Hand
zum süßen Band,
es kostet bittere Tränen!

[Dialog]

ROCCO

Aber nun ist es Zeit, daß ich dem Gouverneur die Brief-
schaften überbringe.

[6. Marsch]

[Dialog]

Fünfter Auftritt

Rocco, Pizarro, Offiziere, Wachen

*(Während des zuvor begonnenen Marsches wird das
Haupttor durch Schildwachen von außen geöffnet. Of-
fiziere ziehen mit einem Detachement ein, dann kommt
Pizarro, das Tor wird wieder geschlossen.)*

PIZARRO *(zu den Offizieren)*

Rocco! Ist etwas neues vorgefallen?

ROCCO
In guardia, dunque,
e tutto andrà
come volete;
qui con le mani
stringete il patto
commossi e lieti!

MARZELLINE
Abbi coraggio!
Quale trasporto,
o che profondo ardore!
D'amore il patto
stringon le mani!
Commosso è il cuore!

LEONORE
Voi siete buono,
mi date forza,
e già scompare l'ansia.
(*tra sé*)
La mano un santo
patto stringe,
amaro sarà il pianto!

[Dialogo]

ROCCO
Ma è il momento che io consegno i plichi al
Governatore.

[6. Marcia]
[Dialogo]

Scena quinta

*Rocco, Pizarro, ufficiali, guardie
(Durante la marcia già precedentemente iniziatasi
alcune sentinelle aprono dall'esterno il portone. Entrano
ufficiali con un drappello, poi arriva Pizarro, il portone è
richiuso)*

PIZARRO (*agli ufficiali*)
Rocco, c'è qualche novità?

ROCCO
Nein, Herr!

PIZARRO

Die Depeschen. Ich kenne diese Schrift. "Ich gebe Ihnen Nachricht, daß der Minister... (*pause*) ...daß der Minister in Erfahrung gebracht hat, daß die Staatsgefängnisse, denen Sie vorstehen, mehrere Opfer willkürlicher Gewalt enthalten. Er reist morgen ab, um Sie mit einer Untersuchung zu überraschen. Seien Sie auf der Hut, und suchen Sie sich sicherzustellen". O Gott! Wenn er entdeckte, daß ich diesen Florestan in Ketten liegen habe, ihn den er längst tot glaubt... Doch, es gibt ein Mittel! Eine kühne Tat.

[7. Arie mit Chor]

Ha, welch ein Augenblick,
die Rache werd ich kühlen,
dich rufet dein Geschick!
In seinem Herzen wühlen,
o Wonne, großes Glück!
Schon war ich nah, im Staube,
dem lauten Spott zum Raube,
dahin gestreckt zu sein!
Nun ist er mir geworden,
den Mörder selbst zu morden!
In seiner letzten Stunde,
den Stahl in seiner Wunde,
ihm noch ins Ohr zu schrein:
Triumph, der Sieg ist mein!

WACHEN (*halblaut unter sich*)
Er spricht von Tod und Wunde,
nun fort auf unsre Runde,
wie wichtig muß es sein!
Er spricht von Tod und Wunde,
wacht scharf auf eurer Runde!

[Dialog]

PIZARRO

Hauptmann! Besteigen Sie sogleich mit einem Trompeter den Turm. Sobald Sie einen Wagen sehen, lassen Sie augenblicklich ein Signal geben. Verstehen

ROCCO
No, signore!

PIZARRO
I dispacci. Mi sembra di conoscere questa scrittura.
“Le do notizia che il Ministro... (*pausa*) ...che il Ministro
è venuto a sapere che le carceri di Stato, alle quali
Ella soprintende, racchiudono molte vittime di illegitti-
ma violenza. Domani egli parte per sorprenderLa con
un’ispezione. Stia in guardia e cerchi di tutelarsi”.
Mio Dio, se scoprisse che ho qui in catene questo
Florestan, che egli crede morto da lungo tempo!
Però c’è un mezzo! Un’impresa audace.

[7. Aria con Coro]

Ah, che momento, voglio
saziare la mia rabbia,
e te chiama il tuo fato!
Voglio strapparti il cuore,
o gioia e voluttà!
Prossimo alla rovina,
esposto a risa e oltraggi
sconfitto mi vedevo!
Ora è mia buona sorte
potergli dare morte!
Il ferro nelle piaghe,
nella sua ora estrema
gli urlo nell’orecchio:
trionfo, ho vinto, trema!

CORO DELLE GUARDIE (*a voce bassa, tra loro*)
Parla di piaghe e morte,
tocca ora il giro a noi,
grave affare sarà!
Grida morte e tormenti,
voi in ronda state attenti!

[Dialogo]

PIZARRO
Capitano! Salga senza indugio sulla torre con un trom-
bettiere. Appena vede una carrozza ordini immediata-
mente di dare un segnale. Ha capito? Immediatamen-

Sie? Augenblicklich. Sie haften mir mit Ihrem Kopf dafür.
Rocco!

ROCCO
Herr!

PIZARRO
Komm näher! Noch näher.

[8. Duett]

Jetzt, Alter, hat es Eile,
dir wird ein Glück zu teile,
du wirst ein reicher Mann,
(*Wirft ihm einen Beutel zu.*)
das geb ich nur daran!

ROCCO
So sagt doch nur in Eile,
womit ich dienen kann.

PIZARRO
Du bist von kaltem Blute,
von unverzagtem Mute
durch langen Dienst geworden.

ROCCO
Was soll ich? Redet!

PIZARRO
Morden!

ROCCO (*erschreckt*)
Wie!

PIZARRO
Höre mich nur an,
du bebst, bist du ein Mann?
Wir dürfen gar nicht säumen,
dem Staate liegt daran,
den bösen Untertan
schnell aus dem Weg zu räumen.

te. Lei ne risponderà con la Sua testa.
Rocco!

ROCCO
Signore!

PIZARRO
Vieni qui vicino! Più vicino.

[8. Duetto]

Ora, vecchio, abbiamo premura,
a te toccherà una fortuna,
di farti ricco mia cura
(*gli getta una borsa*)
sarà, ecco, questo è per te!

ROCCO
Dunque, ditemi in fretta
in che posso servirvi.

PIZARRO
Ormai hai sangue freddo,
intrepido ardimento,
dopo anni di servizio.

ROCCO
E devo? Dite!

PIZARRO
Uccidere!

ROCCO (*atterrito*)
Che!?

PIZARRO
Me devi ascoltare,
tu tremi, sei tu un uomo?
Tempo più non abbiamo,
è interesse di Stato
che il disonesto suddito
subito sia soppresso.

ROCCO
O Herr!

PIZARRO
Du stehst noch an?
(für sich)
Er darf nicht länger leben,
sonst ist's um mich geschehn.
Pizarro sollte beben?
Du fällst, ich werde stehn.

ROCCO
Die Glieder fühl ich beben,
wie könnt ich das bestehn?
Ich nehm ihm nicht das Leben,
mag was da will geschehn.
Nein, Herr, das Leben nehmen,
das ist nicht meine Pflicht.

PIZARRO
Ich will mich selbst bequemen,
wenn dir's an Mut gebricht.
Nun eile rasch und munter
zu jenem Mann hinunter,
du weißt...

ROCCO
Der kaum mehr lebt,
und wie ein Schatten schwebt?

PIZARRO *(mit Grimm)*
Zu dem, zu dem hinab!
Ich wart in kleiner Ferne,
du gräbst in der Zisterne
sehr schnell ein Grab.

ROCCO
Und dann?

PIZARRO
Dann werd ich selbst verummmt

ROCCO
Signore!

PIZARRO
Via, che indugi?
(tra sé)
Oltre non può egli vivere,
oppure è la mia fine.
Paura avrà Pizarro?
Tu cadi, io vincerò.

ROCCO
Vacillano le membra,
come potrei resistere?
La vita non gli tolgo,
quel che deve, accadrà.
Uccidere, signore,
non è la mia incombenza.

PIZARRO
Posso adattarmi io stesso,
se a te manca il coraggio.
Spicciati, attento, rapido
raggiungilo laggiù,
tu sai...

ROCCO
Quello che spento
è quasi, è un'ombra incerta?

PIZARRO *(con furore)*
Da lui, da lui, laggiù!
Poco distante io aspetto,
nella cisterna in fretta
scavi una fossa.

ROCCO
E allor?

PIZARRO
Allora io mascherato

mich in den Kerker schleichen,
(*Er zeigt den Dolch.*)
ein Stoß, und er verstummt!

ROCCO

Verhungernd in den Ketten,
ertrug er lange Pein,
ihn töten heißt ihn retten,
der Dolch wird ihn befreien.

PIZARRO

Er sterb in seinen Ketten,
zu kurz war seine Pein!
Sein Tod nur kann mich retten,
dann werd ich ruhig sein.
Jetzt, Alter, hat es Eile!
Hast du mich verstanden?
Du gibst ein Zeichen,
dann werd ich selbst verummt
mich in den Kerker schleichen,
ein Stoß, und er verstummt!
(*Pizarro ab gegen den Garten, Rocco folgt ihm.*)

Sechster Auftritt

Leonore (*allein*)

(*Sie tritt in heftiger innerer Bewegung von der andern Seite auf und sieht den Abgehenden mit steigender Unruhe nach.*)

[9. Rezitativ und Arie]

LEONORE

Abscheulicher, wo eilst du hin?
Was hast du vor in wildem Grimme?
Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme,
rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Doch toben auch wie Meereswogen
dir in der Seele Zorn und Wut,
so leuchtet mir ein Farbenbogen,
der hell auf dunklen Wolken ruht;
der blickt so still, so friedlich nieder,
der spiegelt alte Zeiten wieder,
und neu besänftigt wallt mein Blut.

nel carcere m'insinuo,
(mostra il pugnale)
un colpo, e muto egli è!

ROCCO

Affamato in catene
soffre da tanto tempo,
ucciderlo è salvarlo,
lo libera il pugnale.

PIZARRO

Incatenato muoia,
breve fu la sua pena!
La sua morte soltanto
mi salva e pace avrò.
Ora, vecchio, abbiamo premura!
Comprendi quello che dico?
Darai un segnale,
allora io mascherato
nel carcere m'insinuo,
un colpo, e muto egli è!
(Pizarro si avvia verso il giardino, Rocco lo segue)

Scena sesta

Leonore (sola)

(Entra dall'altro lato in una violenta agitazione interiore e con crescente trepidazione guarda i due che si allontanano)

[9. Recitativo e Aria]

LEONORE

Uomo infame, dove ti affretti?
A che pensi nell'ira tua crudele?
Della pietà, degli uomini la voce
più non giunge al tuo cuore di belva?
Quand'anche infurino come bufera
a te nell'animo collera e rabbia,
me invece illumina l'arcobaleno,
chiaro su oscure nubi sospeso,
che quaggiù guarda quieto, benigno,
fermo riflesso di tempi antichi,
e calmo il sangue fluisce in me.

Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern
der Müden nicht erleichen!
Erhell mein Ziel, sei's noch so fern,
die Liebe, sie wird's erreichen.
Ich folg dem innern Triebe,
ich wanke nicht,
mich stärkt die Pflicht
der treuen Gattenliebe!
O du, für den ich alles trug,
könnt ich zur Stelle dringen,
wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
und süßen Trost dir bringen!
(*Ab gegen den Garten.*)

Achter Auftritt

(*Rocco, Leonore, Marzelline*)

[Dialog]

LEONORE

Rocco, ich bat Euch schon einige Male, die armen
Gefangenen in unsern Garten zu lassen. Und ihr ver-
sprach es immer.

ROCCO

Ohne Erlaubnis des Gouverneurs...?

LEONORE

Und heute ist der Namenstag des Königs.

ROCCO

Du hast Recht. Diese Gefahr kann ich wagen. Ich gehe
zu Pizarro und rede für euch.

Neunter Auftritt

Die Vorigen, die Gefangenen

*(Während des Vorspiels kommen die Gefangenen nach
und nach auf die Bühne.)*

[10. Finale]

DIE GEFANGENEN

O welche Lust, in freier Luft
den Atem leicht zu heben;
nur hier, nur hier ist Leben,

Scendi, o speranza, e fa che l'ultima
stella me stanca non abbandoni!
La meta illumina, che pur lontana
l'amore, certo, raggiungerà.
L'intima spinta io seguo,
non ho timor,
il vincolo mi regge
dell'amore di sposa!
O tu, per cui ho sofferto
tutto, potessi spingermi
dove perfidia t'ha incatenato,
e a te recare dolce conforto!
(*esce verso il giardino*)

Scena ottava

(*Rocco, Leonore, Marzelline*)

[Dialogo]

LEONORE

Rocco, vi ho chiesto già qualche volta di permettere ai poveri prigionieri di uscire nel giardino. Me l'avete sempre promesso.

ROCCO

Senza il permesso del Governatore?

LEONORE

E oggi è l'onomastico del Re.

ROCCO

Hai ragione. Posso provare questo rischio. Io vado da Pizarro e parlerò per voi.

Scena nona

Detti, i prigionieri

(*Durante l'introduzione a mano a mano entrano in scena i prigionieri*)

[10. Finale]

I PRIGIONIERI

O quale gioia, all'aria aperta
trarre il respiro libero;
qui, solo qui è la vita,

der Kerker eine Gruft!

ERSTER GEFANGENER

Wir wollen mit Vertrauen
auf Gottes Hilfe bauen;
die Hoffnung flüstert sanft mir zu,
wir werden frei, wir finden Ruh.

DIE GEFANGENEN (*jeder für sich*)

O Himmel, Rettung, welch ein Glück!
O Freiheit, kehrst du zurück?
(*Hier erscheint ein Offizier auf dem Wall und
entfernt sich wieder.*)

ZWEITER GEFANGENER

Sprecht leise, haltet euch zurück,
wir sind belauscht mit Ohr und Blick!

DIE GEFANGENEN

Sprecht leise, haltet euch zurück,
wir sind belauscht mit Ohr und Blick!
O welche Lust, in freier Luft
den Atem leicht zu heben;
nur hier, nur hier ist Leben,
der Kerker eine Gruft!
Sprecht leise, haltet euch zurück,
wir sind belauscht mit Ohr und Blick!
(*Ehe der Chor noch ganz geendet ist, erscheint Rocco
im Hintergrund der Bühne und redet angelegentlich mit
Leonore. Die Gefangenen entfernen sich in den Garten;
Rocco und Leonore nähern sich der Vorderbühne.*)

Zehnter Auftritt

Rocco, Leonore

LEONORE

Nun spricht, wie ging's?

ROCCO

Recht gut, recht gut;
zusammen rafft ich meinen Mut

morte è in cella laggiù!

PRIMO PRIGIONIERO

Con fede presentiamo
la nostra attesa a Dio;
mormora la speranza dolcemente,
che pace avremo e libertà.

I PRIGIONIERI (*ognuno tra sé*)

Salvi, cielo, che gioia!
A noi ritorni, o libertà?
(In questo momento compare sul muro di cinta un ufficiale che poi si allontana)

SECONDO PRIGIONIERO

Parlate piano, calmi,
occhiate e orecchie spiano!

I PRIGIONIERI

Parlate piano, calmi,
occhiate e orecchie spiano!
O quale gioia, all'aria aperta
trarre il respiro libero,
qui, solo qui è la vita,
morte è in cella laggiù!
Parlate piano, calmi,
occhiate e orecchie spiano!
(Prima ancora che il coro sia terminato del tutto, compare sul fondo della scena Rocco e parla animatamente con Leonore. I prigionieri si allontanano nel giardino; Rocco e Leonore avanzano verso il proscenio)

Scena decima

Rocco e Leonore

LEONORE

Ditemi, com'è andata?

ROCCO

Bene, ma proprio bene,
mi sono fatto gran coraggio,

und trug ihm alles vor,
und sollst du's glauben,
was er zur Antwort mir gab?
Die Heirat, und daß du mir hilfst, will er erlauben;
noch heute führ ich in die Kerker dich hinab.

LEONORE (*ausbrechend*)
Noch heute, noch heute?
O welch ein Glück, o welche Wonne!

ROCCO
Ich sehe deine Freude,
nur noch ein Augenblick,
dann gehen wir schon beide.

LEONORE
Wohin, wohin?

ROCCO
Zu jenem Mann hinab,
dem ich seit vielen Wochen
stets weniger zu essen gab.

LEONORE
Ha, wird er losgesprochen?

ROCCO
O nein!

LEONORE
So sprich, so sprich!

ROCCO
O nein, o nein!
(*geheimnisvoll*)
Wir müssen ihn, doch wie, befreien;
er muß in einer Stunde,
den Finger auf dem Munde,
von uns begraben sein.

gli ho raccontato tutto,
e puoi credere
che risposta mi ha dato?
Permette che la sposi e che mi aiuti;
oggi stesso t'accompagno nel fondo del carcere.

LEONORE (*prorompendo*)
Oggi, oggi stesso?
O che fortuna, che felicità!

ROCCO
Vedo che esulti,
ma attendi un attimo,
poi andremo tutti e due.

LEONORE
E dove, dove?

ROCCO
Laggiù, dall'uomo
cui da settimane ho dato
cibo sempre più scarso.

LEONORE
Ah, sarà liberato?

ROCCO
Oh, no!

LEONORE
Ma dimmi!

ROCCO
Oh, no!
(*con tono di mistero*)
La libertà, ma come, gli diamo;
egli deve entro un'ora,
e bocche ben cucite,
esser da noi sepolto.

LEONORE
So ist er tot?

ROCCO
Noch nicht, noch nicht!

LEONORE (*zurückfragend*)
Ist ihn zu töten, deine Pflicht?

ROCCO
Nein, guter Junge, zittre nicht,
zum Morden dingt sich Rocco nicht.
Der Gouverneur kommt selbst hinab,
wir beide graben nur das Grab.

LEONORE (*beiseite*)
Vielleicht das Grab des Gatten graben,
was kann fürchterlicher sein?

ROCCO
Ich darf ihn nicht mit Speise laben,
ihm wird im Grabe besser sein.
Wir müssen gleich zu Werke schreiten,
du mußt mir helfen, mich begleiten,
hart ist des Kerkermeisters Brot.

LEONORE
Ich folge dir, wär's in den Tod.

ROCCO
In der zerfallenen Zisterne
bereiten wir die Grube leicht;
ich tu es, glaube mir, nicht gerne,
auch dir ist schaurig, wie mich deucht.

LEONORE
Ich bin es nur noch nicht gewohnt.

ROCCO
Ich hätte gerne dich verschont,
doch wird es mir allein zu schwer,

LEONORE
Dunque è morto?

ROCCO
Non ancor!

LEONORE (*tornando a chiedere*)
Il tuo dovere è ucciderlo?

ROCCO
No, caro, non tremare,
per un delitto Rocco non si vende.
Lui proprio, il comandante, scenderà,
solo la fossa a noi tocca scavar.

LEONORE (*a parte*)
Scavar forse la fossa dello sposo,
di più tremendo che cosa c'è?

ROCCO
Non posso ristorarlo con cibo,
migliore la tomba a lui sarà.
Scendiamo subito a lavorare,
sii mio compagno e sii mio aiuto,
del carceriere ben duro è il pane.

LEONORE
Ti resto accanto fino alla morte.

ROCCO
Tra le macerie della cisterna
ci sarà facile lo scavo;
non mi è gradito, credimi, il lavoro,
è orrendo, a me pare, anche per te.

LEONORE
È solo che non l'ho mai fatto.

ROCCO
A te l'avrei evitato volentieri,
ma per me solo grave è troppo,

und gar so streng ist unser Herr.

LEONORE (*für sich*)
O Welch ein Schmerz!

ROCCO (*für sich*)
Mir scheint, er weine.
(*laut*)
Nein, du bleibst hier, ich geh allein.

LEONORE (*innig sich an ihn klammernd*)
O nein, o nein,
ich muß ihn sehn, den Armen sehen,
und müßt ich selbst zu Grunde gehen!

LEONORE und ROCCO
So säumen wir nun länger nicht,
wir folgen unsrer strengen Pflicht.

Elfter Auftritt

Die Vorigen, Jaquino und Marzeline

MARZELLINE (*atemlos hereinstürzend*)
Ach, Vater, eilt!

ROCCO
Was hast du denn?

JAQUINO
Nicht länger weit!

ROCCO
Was ist geschehn?

MARZELLINE
Voll Zorn folgt mir
Pizarro nach,
er drohet dir!

JAQUINO
Nicht länger weit!

e il comandante è tanto aspro.

LEONORE (*tra sé*)
O dolore!

ROCCO (*tra sé*)
Mi pare che pianga.
(*a voce alta*)
No, rimani, io solo andrò.

LEONORE (*aggrappandosi a lui con confidenza*)
Oh no, oh no,
devo vederlo, il misero,
dovessi anch'io morirne!

LEONORE e ROCCO
Allora più non indugiamo,
e al duro impegno ci avviamo.

Scena undicesima

Detti, Jaquino e Marzelline

MARZELLINE (*ansimante irrompe in scena*)
Ah, padre, presto!

ROCCO
E tu che hai?

JAQUINO
Via, via, sbrigatevi!

ROCCO
Che accade mai?

MARZELLINE
Furente dietro
mi sta Pizarro,
e te minaccia!

JAQUINO
Via, via, sbrigatevi!

ROCCO
Gemach, gemacht!

LEONORE
So eilet fort!

ROCCO
Nur noch dies Wort:
sprich, weiß er schon?

JAQUINO
Ja, er weiß es schon.

MARZELLINE
Der Offizier
sagt ihm, was wir
jetzt den Gefangenen gewähren.

ROCCO
Laßt alle schnell zurücke kehren!
(*Jaquino ab in den Garten.*)

MARZELLINE
Ihr wißt ja, wie er tobet,
und kennet seine Wut.

LEONORE
Wie mir's im Innern tobet,
empöret ist mein Blut!

ROCCO
Mein Herz hat mich gelobet,
sei der Tyrann in Wut.
(*Marzeline eilt Jaquino nach.*)

ROCCO
Quiet, tranquilli!

LEONORE
Presto, fuggite!

ROCCO
Ditemi prima:
è già informato?

JAQUINO
Sì, già è informato.

MARZELLINE
Della licenza
che abbiamo dato
ai prigionieri, gli hanno narrato.

ROCCO
Fate che presto tutti rientrino!
(Jaquino entra nel giardino)

MARZELLINE
Sapete come infuria,
e la sua rabbia è nota.

LEONORE
In tumulto è il mio sangue,
ho l'anima in tempesta!

ROCCO
Urli pure il tiranno,
in me l'orgoglio resta.
(Marzelline insegue Jaquino)

Zwölfter Auftritt

Die Vorigen, Pizarro, zwei Offiziere, Wachen

PIZARRO

Verwegner Alter, welche Rechte
legst du dir frevelnd selber bei,
und ziemt es dem gedungenen Knechte,
zu geben die Gefangnen frei?

ROCCO (*verlegen*)

O Herr!

PIZARRO

Wohlan?

ROCCO (*eine Entschuldigung suchend*)

Des Frühlings Kommen,
das heitre warme Sonnenlicht,
dann,

(*sich fassend*)

habt Ihr wohl in acht genommen,
was sonst zu meinem Vorteil spricht?

(*die Mütze abnehmend*)

Des Königs Namensfest ist heute,
das feiern wir auf solche Art.

(*geheim, zu Pizarro*)

Der unten stirbt, doch laßt die andern
jetzt fröhlich hin und wieder wandern,
für jenen sei der Zorn gespart.

PIZARRO (*leise*)

So eile, ihm sein Grab zu graben,
hier will ich stille Ruhe haben;
schließ die Gefangnen wieder ein,
mögst du nie mehr verwegen sein!

Dreizehnter Auftritt

Die Vorigen, Jaquino, Marzeline, die Gefangnen

DIE GEFANGENEN (*aus dem Garten*)

Leb wohl, du warmes Sonnenlicht,

Scena dodicesima

Detti, Pizarro, due ufficiali, guardie

PIZARRO

Quali poteri, vecchio protervo,
ti attribuisce contro ogni legge,
conceder l'aria ai prigionieri,
spetterà forse a chi mi è servo?

ROCCO (*confuso*)

Signore!

PIZARRO

Orbene?

ROCCO (*cercando una giustificazione*)

La primavera,
la pura, tiepida luce del sole,
e poi,
(*riprendendo coraggio*)
avete voi pensato
a ciò che parla in mio favore?
(*togliendosi il berretto*)
Del re si celebra il nome oggi,
di festeggiare abbiamo impegno.
(*in segreto a Pizarro*)
Laggiù quell'uomo muore, voi agli altri
la gioia date di far due passi,
serbate a quello il vostro sdegno.

PIZARRO (*sottovoce*)

La tomba affrettati a preparargli,
io impongo qui tranquillità;
riporta subito gli uomini in cella,
bada a frenare la tua insolenza!

Scena tredicesima

Detti, Jaquino, Marzelline, i prigionieri

I PRIGIONIERI (*venendo dal giardino*)

Addio, calda luce del sole,

schnell schwindest du uns wieder!
Schon sinkt die Nacht hernieder,
aus der so bald kein Morgen bricht!

MARZELLINE (*die Gefangenen betrachtend*)

Wie eilten sie zum Sonnenlicht,
und scheiden traurig wieder!
(*für sich*) Die andern murmeln nieder:
hier wohnt die Lust, die Freude nicht.

LEONORE (*zu den Gefangenen*)

Ihr hört das Wort, drum zögert nicht,
kehrt in den Kerker wieder!
(*für sich*)
Angst rinnt durch meine Glieder:
ereilt den Frevler kein Gericht?

JAQUINO (*zu den Gefangenen*)

Ihr hört das Wort, drum zögert nicht,
kehrt in den Kerker wieder!
(*für sich, Rocco und Leonore betrachtend*)
Sie sinnen auf und nieder:
könnt ich verstehn, was jeder spricht!

PIZARRO

Nun, Rocco, zögre länger nicht,
steig in den Kerker nieder!
(*leise*)
Nicht eher kehrst du wieder
bis ich vollzogen das Gericht.

ROCCO

Nein, Herr, ich zögre länger nicht,
ich steige eilend nieder!
(*für sich*)
Mir beben meine Glieder,
o unglücklich harte Pflicht!
(*Die Gefangenen gehen in ihre Zellen, die Leonore
und Jaquino verschließen.*)

troppo presto scomparì!
Subito giunge il buio,
da cui non vedremo mattino!

MARZELLINE (*osservando i prigionieri*)
Correvano verso la luce,
che ora salutano tristi!
(*tra sé*) Scontenti sussurrano gli altri,
lontana ogni gioia è da qui.

LEONORE (*rivolta ai prigionieri*)
L'ordine è dato, non indugiate,
tornate nelle celle!
(*tra sé*)
M'invade grande pena,
non c'è castigo per il malvagio?

JAQUINO (*rivolto ai prigionieri*)
Non indugiate, l'ordine è certo,
tornate nelle celle!
(*tra sé, osservando Rocco e Leonore*)
In loro c'è sconcerto,
ogni parola vorrei sentire!

PIZARRO
Tu, dunque, Rocco, non ti attendere,
nel sotterraneo scendi!
(*sottovoce*)
E tornerai alla luce,
quando avrò vinto la mia giustizia.

ROCCO
No, mio signore, no, non mi attardo,
nel sotterraneo scendo!
(*tra sé*)
Tutto m'invade un tremito,
il mio compito è tremendo!
(*I prigionieri entrano nelle celle, che Leonore e
Jaquino chiudono a chiave.*)

ZWEITER AUFZUG

Das Theater stellt einen unterirdischen dunkeln Kerker vor. Den Zuschauern links ist eine mit Steinen und Schutt bedeckte Zisterne; im Hintergrund sind mehrere mit Gitterwerk verwahrte Öffnungen in der Mauer, durch welche man die Stufen einer von der Höhe herunterführenden Treppe sieht. Rechts die letzten Stufen und die Tür in das Gefängnis. Eine Lampe brennt.

Erster Auftritt

Florestan (allein)

(Er sitzt auf einem Stein, um den Leib hat er eine lange Kette, deren Ende in der Mauer befestigt ist.)

[11. Introduction und Arie]

FLORESTAN

Gott, welch Dunkel hier! O grauenvolle Stille!
Öd ist es um mich her, nichts lebet außer mir!
O schwere Prüfung! Doch gerecht ist Gottes Wille!
Ich murre nicht, das Maß der Leiden steht bei dir!

In des Lebens Frühlingstagen
ist das Glück von mir geflohn;
Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
und die Ketten sind mein Lohn.
Willig duld ich alle Schmerzen,
ende schmäählich meine Bahn;
süßer Trost in meinem Herzen,
meine Pflicht hab ich getan!
(in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung)

Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh, wie ein Engel im rosigen Duft
sich tröstend zur Seite mir stellet,
ein Engel, Leonoren, der Gattin so gleich,
der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich.
(Er sinkt erschöpft von der letzten Gemütsbewegung auf den Felsensitz nieder; seine Hände verhüllen das Gesicht.)

ATTO SECONDO

La scena rappresenta un buio carcere sotto terra. A sinistra degli spettatori c'è una cisterna coperta di pietre e macerie; nel muro sul fondo ci sono varie aperture munite di inferriate, attraverso le quali si vedono i gradini di una scala che scende dall'alto in basso. A destra gli ultimi gradini e la porta che dà nel carcere. È accesa una lampada.

Scena prima

Florestan (solo)

(Siede su una pietra, intorno al corpo ha una lunga catena, la cui estremità è fissata al muro)

[11. Introduzione e Aria]

FLORESTAN

Dio, che notte è qui! Orrenda quiete!
Deserto è intorno, niente vive oltre me!
Duro cimento! Ma ingiustizie Dio non vuole!
Non mi dolgo! In noi è la misura del dolore!

Nell'aprile della vita
ogni gioia via fuggi;
tutto il vero osando dissi,
ricompensa è schiavitù.
Se infamata è la mia fine,
reggo calmo ogni dolore,
l'aver fatto il mio dovere
dolce pace dà al mio cuore!
*(in un rapimento che confina con la follia,
però pacato)*
Non sento un tranquillo sussurro di brezza,
non è illuminata la tomba?
Un angelo vedo in roseo vapore,
benigno al mio fianco si posa,
somiglia a Leonore, a lei, la mia sposa,
e me liberato solleva nel ciel.
*(spossato da quest'ultimo turbamento interiore cade
sul sedile di pietra; le mani nascondono il suo volto)*

Zweiter Auftritt

Rocco, Leonore, Florestan

(Die beiden, die man durch die Öffnungen bei dem Schein einer Laterne die Treppe herabsteigen sah, tragen einen Krug und Werkzeuge zum Graben. Die Hintertür öffnet sich und das Theater erhellt sich zur Hälfte.)

[12. Melodram]

LEONORE *(halblaut)*

Wie kalt ist es hier. Wie kalt. Ich glaubte schon, wir würden den Eingang gar nicht hierher finden.

ROCCO *(sich nach Florestans Seite wendend)*

Da liegt er.

LEONORE *(mit gebrochener Stimme, indem sie den Gefangenen zu erkennen sucht)*

Er scheint ganz ohne Bewegung.

ROCCO

Vielleicht ist er tot?

LEONORE *(schaudernd)*

Ihr meint es?

(Florestan macht eine Bewegung.)

ROCCO

Nein, er schläft. Wir müssen uns beeilen.

Wir haben keine Zeit zu verlieren.

LEONORE *(beiseite)*

Ich kann ihn nicht erkennen. Gott, steh' mir bei!

ROCCO *(setzt seine Laterne auf die Trümmer)*

Hier ist die Cisterne, von der ich dir gesagt habe. Gib mir die Haue und hol' das andere Licht. Du zitterst, fürchtest du dich?

LEONORE *(mit erzwungener Festigkeit des Tones)*

O nein, es ist nur so kalt.

Scena seconda

Rocco, Leonore, Florestan

(I due, che attraverso le aperture abbiamo visto scendere la scala alla luce di una lanterna, portano una brocca e attrezzi per scavare. Si apre la porta sul fondo e il palcoscenico si rischiarà per metà)

[12. Melologo]

LEONORE *(con voce contenuta)*

Che freddo qui. Che freddo. Ormai credevo che non avremmo proprio trovato l'entrata.

ROCCO *(si volta verso Florestan)*

Eccolo lì.

LEONORE *(con voce spezzata cercando di riconoscere il prigioniero)*

Sembra completamente immobile.

ROCCO

Forse è morto.

LEONORE *(rabbrivisce)*

Credete?

(Florestan fa un movimento)

ROCCO

No, dorme. Dobbiamo sbrigarci. Non abbiamo tempo da perdere.

LEONORE *(a parte)*

Non riesco a riconoscerlo. Dio, aiutami!

ROCCO *(posa la lanterna sui rottami)*

Qui c'è la cisterna di cui ti ho detto. Dammi una zappa e prendi un'altra luce.

Stai tremando, hai paura?

LEONORE *(con forzata sicurezza di accento)*

No, no, è solo che fa tanto freddo.

ROCCO (*rasch*)

So mache fort, beim Arbeiten wird dir schon warm werden.

Duett

(Rocco fängt, gleich mit dem Ritornell, an zu arbeiten; währenddessen benutzt Leonore die Momente, wo sich Rocco bückt, um den Gefangenen zu betrachten.)

ROCCO (*während der Arbeit, mit halblauter Stimme*)

Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,
es währt nicht lang, er kommt herein.

LEONORE (*ebenfalls arbeitend*)

Ihr sollt ja nicht zu klagen haben,
Ihr sollt gewiß zufrieden sein.

ROCCO (*einen großen Stein an der Stelle, wo er hinabstieg, hebend*)

Komm, hilf doch diesen Stein mir heben,
hab acht, hab acht, er hat Gewicht!

LEONORE (*hilft heben*)

Ich helfe schon, sorgt euch nicht,
ich will mir alle Mühe geben.

ROCCO

Ein wenig noch!

LEONORE

Geduld!

ROCCO

Er weicht!

LEONORE

Nur etwas noch!

ROCCO

Es ist nicht leicht!

(Hier lassen sie den Stein über die Trümmer rollen.)

ROCCO (*rapido*)

Datti da fare, vedrai che col lavoro ti scalderei.

Duetto

(Rocco comincia a lavorare già durante l'introduzione; intanto Leonore approfitta dei momenti in cui Rocco si china, per osservare il prigioniero)

ROCCO (*sottovoce, mentre lavora*)

Di buona lena, su, scaviamo,
non manca molto, arriverà.

LEONORE (*al lavoro anche lei*)

Non ci sarà di che lagnarsi,
contento certo vi farò.

ROCCO (*dal basso dove è sceso, solleva una grossa pietra*)

Vieni qua, aiutami con questa pietra,
attento, attento, pesa assai!

LEONORE (*aiuta a sollevarla*)

Vi aiuto subito, state sicuro,
ogni fatica affronterò.

ROCCO

Ancora un poco!

LEONORE

Adagio!

ROCCO

Cade!

LEONORE

Un poco, un poco!

ROCCO

C'è da sudar!

(fanno rotolare la pietra sulle macerie)

ROCCO (*wieder arbeitend*)
Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,
es währt nicht lang, er kommt herein.

LEONORE (*ebenfalls wieder arbeitend*)
Laßt mich nur wieder Kräfte haben,
wir werden bald zu Ende sein.
(*Betrachtet den Gefangenen, während Rocco, von ihr
abgewendet, mit gekrümmtem Rücken arbeitet; leise
für sich*)

Wer du auch seist, ich will dich retten,
bei Gott, du sollst kein Opfer sein!
Gewiß, ich löse deine Ketten,
ich will, du Armer, dich befreien!

ROCCO (*sich schnell aufrichtend*)
Was zauderst du in deiner Pflicht?

LEONORE (*fängt wieder an zu arbeiten*)
Mein Vater, nein, ich zaudre nicht!

ROCCO
Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,
es währt nicht lang, so kommt er her.

LEONORE
Ihr sollt ja nicht zu klagen haben,
Laßt mich nur wieder Kräfte haben,
Ihr sollt gewiß zufrieden sein.
(*Rocco trinkt; Florestan erholt sich und hebt das Haupt
in die Höhe, ohne sich noch gegen Leonore zu wenden.*)

[Dialog]

LEONORE
Er erwacht!

ROCCO (*plötzlich im Trinken einhaltend*)
Er erwacht, sagst du?

LEONORE (*in großer Verwirrung immer nach Florestan
sehend*)
Ja, er erwacht.

ROCCO (*riprende il lavoro*)
Di buona lena, su, scaviamo,
non manca molto, arriverà.

LEONORE (*anche lei riprende il lavoro*)
Lasciate ch'io riprenda fiato,
presto alla fine arriveremo.
(*osserva il prigioniero, mentre Rocco lavora, dandole le spalle e con la schiena piegata; e lei piano, tra sé*)

Chi sia tu mai, voglio salvarti,
lo giuro a Dio, non perirai!
Infrangerò le tue catene,
libero, o misero, per me sarai!

ROCCO (*rizzandosi in fretta*)
Perché sei lento nel tuo impegno?

LEONORE (*riprende il lavoro*)
Non sono lento, padre, no!

ROCCO
Di buona lena, su, scaviamo,
non manca molto, arriverà.

LEONORE
Contento certo vi farò,
lasciate ch'io riprenda fiato,
nessun lavoro peserà.
(*Rocco beve; Florestan riprende i sensi e leva alta la testa, senza girarsi verso Leonore*)

[Dialogo]

LEONORE
Sì desta!

ROCCO (*smettendo di bere all'istante*)
Dici che si desta?

LEONORE (*estremamente confusa guarda sempre verso Florestan*)
Sì, si sta destando.

ROCCO (zu Florestan)
Nun, habt ihr ein wenig geruht?

FLORESTAN
Geruht? Wie fänd ich Ruhe? Wasser.

LEONORE (*für sich*)
Diese Stimme! Er ist's!
(*Sie fällt ohne Bewußtsein an den Rand der Grube.*)

FLORESTAN
Wer ist der Gouverneur dieses Gefängnisses?

ROCCO (*beiseite*)
Don Pizarro.

FLORESTAN
Pizarro, der Verbrecher! Schickt sofort in die Hauptstadt, fragt nach Leonore Florestan. Sagt ihr, daß ich hier in Ketten liege.

ROCCO
Es ist unmöglich, sag ich euch. Ich würde mich in's Verderben stürzen, ohne Euch genützt zu haben.
(*zu Leonore*). Du bist ja so bewegt?

LEONORE (*in größter Verwirrung*)
Wer sollte es nicht sein?

ROCCO
Es ist wahr. Dieser Mensch hat so eine Stimme...

LEONORE
Ja, sie dringt in die Tiefe des Herzens.

[13. Terzett]

FLORESTAN
Euch werde Lohn in bessern Welten,
der Himmel hat euch mir geschickt;
o Dank, ihr habt mich süß erquickt,
die Wohltat, ich kann sie nicht vergelten.

ROCCO (*a Florestan*)
Dunque, avete ancora riposato qualche istante?

FLORESTAN
Riposato? E troverei riposo? Acqua.

LEONORE (*tra sé*)
Questa voce! È lui!
(*cade esanime sul bordo della fossa*)

FLORESTAN
Chi è il Governatore di questa prigione?

ROCCO (*a parte*)
Don Pizarro.

FLORESTAN
Pizarro, quel delinquente! Mandate subito qualcuno in città, chiedete di Leonore Florestan. Ditele che io qui giaccio in catene.

ROCCO
È impossibile, vi dico. Rovinerei me stesso, senza esservi stato d'aiuto.
(*a Leonore*) Ma sei commossa?

LEONORE (*nel massimo turbamento*)
E chi non lo sarebbe?

ROCCO
È vero, quell'uomo ha una voce...

LEONORE
Oh sì, arriva in fondo al cuore.

[13. Terzetto]

FLORESTAN
Remunerati sarete in cielo,
Iddio pietoso vi manda a me;
io vi ringrazio, dolce è il ristoro,
ma il beneficio render non so.

ROCCO (*leise zu Leonore, die er beiseite zieht*)
Ich labt ihn gern, den armen Mann,
es ist ja bald um ihn getan.

LEONORE (*für sich*)
Wie heftig pochet dieses Herz,
es wogt in Freud und scharfem Schmerz.

FLORESTAN (*für sich*)
Bewegt seh ich den Jüngling hier,
und Rührung zeigt auch dieser Mann;
o Gott, du sendest Hoffnung mir,
daß ich sie noch gewinnen kann.

LEONORE (*für sich*)
Die hehre, bange Stunde winkt,
die Tod mir oder Rettung bringt.

ROCCO
Ich tu, was meine Pflicht gebeut,
doch haß ich alle Grausamkeit.

LEONORE (*leise zu Rocco, indem sie ein Stückchen
Brot aus der Tasche zieht*)
Dies Stückchen Brot, ja, seit zwei Tagen
trag ich es immer schon bei mir.

ROCCO
Ich möchte gern, doch sag ich dir,
das hieße wirklich zu viel wagen.

LEONORE
Ach!
(*schmeichelnd*)
Ihr labtet gern den armen Mann.

ROCCO
Das geht nicht an!

LEONORE (*wie vorhin*)
Es ist ja bald um ihn getan!

ROCCO (*piano a Leonore, che egli trae da parte*)
L'ho ristorato, lieto ne sono,
il poveretto presto morrà.

LEONORE (*tra sé*)
Con che violenza batte il mio cuore,
tra tempestosi flutti e lieti.

FLORESTAN (*tra sé*)
Il giovinetto sembra commosso,
anche quest'uomo mostra pietà,
speranza, o Dio, mi mandi ancora
che trarli a me forse potrò.

LEONORE (*tra sé*)
Ecco che batte l'ora suprema
che morte o vita a noi darà.

ROCCO
Io compio intero il mio dovere,
ma la ferocia respingerò.

LEONORE (*sottovoce a Rocco, traendo dalla tasca un pezzetto di pane*)
Questa razione di poco pane
da qualche giorno tengo con me.

ROCCO
Credi, vorrei, però ti dico
che un gesto ardito troppo è questo.

LEONORE
Ah!
(*con tono amorevole*)
Voi con piacere lo soccorrete.

ROCCO
Non è permesso, no, non si fa!

LEONORE (*come sopra*)
Ma se speranze egli non ha!

ROCCO

So sei es, ja, so sei's, du kannst es wagen.

LEONORE (*in größter Bewegung Florestan das Brot reichend*)

Da, nimm das Brot, du armer Mann!

FLORESTAN (*Leonores Hand ergreifend und an sich drückend*)

O Dank dir, Dank, o Dank!...

Euch werde Lohn in bessern Welten,

der Himmel hat euch mir geschickt;

o Dank, ihr habt mich süß erquickt!

Bewegt seh ich den Jüngling hier,

und Rührung zeigt auch dieser Mann,

o wenn ich sie gewinnen kann!

LEONORE

Der Himmel schicke Rettung dir,

dann wird mir hoher Lohn gewährt.

ROCCO

Mich rührte oft dein Leiden hier,

doch Hilfe war mir streng verwehrt.

(*für sich*)

Ich labt ihn gern, den armen Mann,

es ist ja bald um ihn getan!

LEONORE

O mehr, als ich ertragen kann!

FLORESTAN

O daß ich euch nicht lohnen kann!

(*Florestan verschlingt das Stück Brot.*)

Dritter Auftritt

Die Vorigen, Pizarro (vermummt in einen Mantel)

PIZARRO (*zu Rocco, die Stimme verstellend*)

Alles ist bereit.

ROCCO
E dunque fallo, rischia se vuoi.

LEONORE (*offrendo il pane a Florestan con grande turbamento*)
Un po' di pane, o sventurato!

FLORESTAN (*afferra la mano di Leonore e la stringe a sé*)
O grazie, grazie, grazie a te!
Remunerati sarete in cielo,
Iddio pietoso vi manda a me;
io vi ringrazio, dolce è il ristoro!
Il giovinetto sembra commosso,
anche quest'uomo mostra pietà,
io trarli a me forse potrò!

LEONORE
Che il cielo a te mandi un riparo,
la ricompensa così otterrò.

ROCCO
Le tue sventure sempre ho compianto,
ma mi era chiuso ogni soccorso.
(*tra sé*)
L'ho ristorato, lieto ne sono,
il poveretto presto morrà!

LEONORE
No, sopportare questo non so!

FLORESTAN
Oh, compensarvi mai non potrò!
(*Florestan divora il pezzo di pane*)

Scena terza
Detti, Pizarro (celato in un mantello)

PIZARRO (*a Rocco, alterando la voce*)
È tutto pronto.

FLORESTAN
Wo geht er hin?

LEONORE
Beruhige dich.

FLORESTAN
Leonore! Soll ich dich nie wiedersehen?

LEONORE
Sei ruhig, sag ich dir.

PIZARRO
Rocco, ist alles bereit?

ROCCO
Ja, Herr.

PIZARRO
Der Bursche soll sich entfernen.

ROCCO
Geh, Fidelio!

LEONORE
Wer? Ich? Und Ihr?

ROCCO
Geh, sag ich! Geh!

PIZARRO (*beiseite, einen Blick auf Rocco und Leonore werfend*)
Die beiden muß ich mir noch heute vom Halse schaffen. (*zu Rocco*) Die Zeit drängt.
(*Er zieht einen Dolch hervor.*)

[14. Quartett]

Er sterbe! Doch er soll erst wissen,
wer ihm sein stolzes Herz zerfleischt.
Der Rache Dunkel sei zerrissen,
sieh her, du hast mich nicht getäuscht!
(*Er schlägt den Mantel auf.*)

FLORESTAN
Dove sta andando?

LEONORE
Calmati.

FLORESTAN
Leonore! Non ti rivedrò mai più?

LEONORE
Stai calmo, ti dico.

PIZARRO
Rocco, è tutto pronto?

ROCCO
Sì, Signore.

PIZARRO
Il ragazzo deve allontanarsi.

ROCCO
Allontanati, Fidelio!

LEONORE
Chi? Io? E Voi?

ROCCO
Va', ti dico, va'!

PIZARRO (*tra sé, lanciando un'occhiata a Rocco e a Leonore*)
Me li devo toglier di torno entrambi oggi stesso.
Il tempo stringe.
(*estrae un pugnale*)

[14. Quartetto]

Muoia! Ma prima deve sapere
chi gli dilania il cuore altero.
S'apra la tenebra della vendetta,
guardami, tu non mi hai ingannato!
(*apre il mantello*)

Pizarro, den du stürzen wolltest,
Pizarro, den du fürchten solltest,
steht nun als Rächer hier.

FLORESTAN (*gefaßt*)
Ein Mörder steht vor mir.

PIZARRO
Noch einmal ruf ich dir,
was du getan, zurück,
nur noch ein Augenblick,
und dieser Dolch -
(*Er will Florestan durchbohren.*)

LEONORE (*stürzt mit einem durchdringenden Geschrei hervor und bedeckt Florestan mit ihrem Leib*)
Zurück!

FLORESTAN
O Gott!

ROCCO
Was soll?

LEONORE
Durchbohren
mußt du erst diese Brust;
der Tod sei dir geschworen
für deine Mörderlust.

PIZARRO (*schleudert sie fort*)
Wahnsinniger!

ROCCO (*zu Leonore*)
Halt ein! Halt ein!

FLORESTAN
O Gott! o mein Gott!

PIZARRO
Er soll bestrafet sein!

Pizarro tu volevi abbattere,
Pizarro tu temer dovevi,
lui stesso qui ti punirà.

FLORESTAN (*tranquillo*)
Un assassino io vedo.

PIZARRO
Ancora io ti rammento
quello che farmi osasti,
un altro istante solo,
e questa lama -
(*sta per trafiggere Florestan*)

LEONORE (*con un grido penetrante balza in avanti e
copre Florestan col suo corpo*)
Via!

FLORESTAN
O Dio!

ROCCO
Che c'è?

LEONORE
Trafiggi
tu prima il petto mio;
la morte che hai giurato,
per te omicida è qui.

PIZARRO (*la spinge via*)
Demente!

ROCCO (*a Leonore*)
No, aspetta!

FLORESTAN
O Dio! Mio Dio!

PIZARRO
Deve esser punito!

LEONORE (*noch einmal ihren Mann bedeckend*)
Töt erst sein Weib!

PIZARRO e ROCCO
Sein Weib?

FLORESTAN
Mein Weib?

LEONORE (*zu Florestan*)
Ja, sieh hier Leonore!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE (*zu den andern*)
Ich bin sein Weib, geschworen
hab ich ihm Trost, Verderben dir!

PIZARRO (*für sich*)
Welch unerhörter Mut!

FLORESTAN (*zu Leonore*)
Vor Freude starrt mein Blut!

LEONORE (*für sich*)
Ich trotze seiner Wut!

ROCCO
Mir starrt vor Angst mein Blut!

PIZARRO
Soll ich vor einem Weibe beben?
So opfr' ich beide meinem Grimm.
(*Dringt wieder auf sie und Florestan ein.*)
Geteilt hast du mit ihm das Leben,
so teile nun den Tod mit ihm!
(*Er will auf sie eindringen.*)

LEONORE (*zieht hastig eine kleine Pistole aus der Brust
und hält sie Pizarro vor*)

LEONORE (*sempre coprendo il suo uomo*)
Uccidi sua moglie!

PIZARRO e ROCCO
La moglie?

FLORESTAN
Mia moglie?

LEONORE (*a Florestan*)
Sì, guarda Leonore!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE (*agli altri*)
Sua moglie a te ha giurato
castigo, a lui conforto!

PIZARRO (*tra sé*)
Inaudito ardimento!

FLORESTAN (*a Leonore*)
Sento gelarmi il sangue!

LEONORE (*tra sé*)
Il suo furor non temo!

ROCCO
Rabbrivisco e tremo!

PIZARRO
Avrò paura io d'una donna?
Siano vittime della mia ira.
(*si scaglia ancora contro di lei e contro Florestan*)
Se una in vita fu a voi la sorte,
abbi comune con lui la morte!
(*fa per scagliarsi contro di lei*)

LEONORE (*dal petto trae in fretta una piccola pistola e la punta contro Pizarro*)

Noch einen Laut, und du bist tot!
(*Man hört die Trompete von dem Turm.*)
(*Leonore hängt an Florestans Hals*)
Ach, du bist gerettet, großer Gott!

FLORESTAN
Ach, ich bin gerettet, großer Gott!

PIZARRO (*betäubt*)
Ha, der Minister! Höll und Tod!

ROCCO (*betäubt*)
O was ist das, gerechter Gott!
(*Man hört die Trompete stärker.*)

Vierter Auftritt

*Die Vorigen, Jaquino, zwei Offiziere, Soldaten (mit Fackeln)
(Jaquino, Offiziere und Soldaten erscheinen an der
obersten Gitteröffnung der Treppe.)*

[Dialog]

JAQUINO
Vater Rocco, der Herr Minister!

ROCCO (*für sich*)
Gelobt sei Gott!
(*sehr laut*)
Wir kommen, ja, wir kommen augenblicklich.
[Quartett folgt]

LEONORE und FLORESTAN
Es schlägt der Rache Stunde,
du sollst / ich soll gerettet sein.
Die Liebe wird im Bunde
mit Mute dich / mich befrein.

PIZARRO
Verflucht sei diese Stunde,
die Heuchler spotten mein!
Verzweiflung wird im Bunde
mit meiner Rache sein.

Una parola, e tu sei morto!
(Dalla torre si odono gli squilli della tromba)
(Leonore si getta al collo di Florestan)
Sei salvo, grazie a Dio!

FLORESTAN
Sì, salvo, grazie a Dio!

PIZARRO *(stordito)*
Inferno! È qui il Ministro!

ROCCO *(stordito)*
Che accade, giusto Iddio!
(Si odono più forte gli squilli di tromba)

Scena quarta

Detti, Jaquino, due ufficiali, soldati (con fiaccole)
(Jaquino, ufficiali, soldati compaiono all'inferriata più alta sulla scala)

[Dialogo]

JAQUINO
Padre Rocco, il signor Ministro!

ROCCO *(fra sé)*
Sia lodato Iddio!
(a voce alta)
Veniamo, sì, veniamo immediatamente.

[Il quartetto prosegue]

LEONORE e FLORESTAN
Della vendetta è l'ora,
questa è la tua [mia] salvezza.
Uniti ardire e amore
ci danno libertà.

PIZARRO
Maledetta quest'ora,
mi beffano i bugiardi,
unita la vendetta
all'ira mia sarà.

ROCCO

O fürchterliche Stunde,
o Gott, was wartet mein?
Ich will nicht mehr im Bunde
mit diesem Wütrich sein.

(Pizarro stürzt fort, indem er Rocco einen Wink gibt, ihm zu folgen. Dieser benutzt den Augenblick, da Pizarro schon geht, faßt die Hände beider Gatten, drückt sie an seine Brust, deutet gen Himmel und eilt nach. Die Soldaten leuchten Pizarro voraus.)

Fünfter Auftritt

Leonore, Florestan

[Dialog]

FLORESTAN

Leonore!

LEONORE

Ich bin ja da.

FLORESTAN

Meine Leonore!

LEONORE

Mein Florestan!

[Duett]

LEONORE und FLORESTAN

O namenlose Freude!

Mein Mann an meiner Brust! / An Leonorens Brust!

Nach unnennbaren Leiden

so übergroße Lust!

LEONORE

Du wieder nun in meinen Armen!

FLORESTAN

O Gott, wie groß ist dein Erbarmen!

ROCCO

Terribile è quest'ora,
buon Dio, che mi accadrà?
La mia vita al malvagio
unita non sarà.

(Pizarro esce a precipizio facendo cenno a Rocco di seguirlo. Questi approfitta dell'attimo in cui Pizarro esce per afferrare le mani degli sposi, se le porta al petto, addita il cielo e corre via. I soldati illuminano il cammino a Pizarro)

Scena quinta

Leonore, Florestan

[Dialogo]

FLORESTAN

Leonore!

LEONORE

Sono qua.

FLORESTAN

Mia Leonore.

LEONORE

Mio Florestan!

[Duetto]

LEONORE e FLORESTAN

O gioia senza nome!

Stringo al seno lo sposo! [Leonore!]

Dopo pene infinite

sconfinato gioir!

LEONORE

Tu, ancora tu nelle mie braccia!

FLORESTAN

Immenso, o Dio, è il tuo favor!

LEONORE und FLORESTAN
O Dank dir, Gott, für diese Lust!
Mein Mann / Weib an meiner Brust!

FLORESTAN
Du bist's!

LEONORE
Ich bin's!

LEONORE und FLORESTAN
O himmlisches Entzücken!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE
Florestan!

LEONORE und FLORESTAN
O namenlose Freude!
Mein Mann an meiner Brust! / An Leonorens Brust!
Nach unnenbaren Leiden
so übergroße Lust!

Verwandlung. Leonore III

Paradeplatz des Schlosses mit der Statue des Königs.

Siebenter Auftritt

*Fernando, Pizarro, Jaquino, Marzeline, Offiziere,
Schloßwachen, Staatsgefangene, Volk*

*(Die Schloßwachen marschieren auf und bilden ein offe-
nes Viereck. Dann erscheint von einer Seite der Minister
Don Fernando, von Pizarro und Offizieren begleitet. Volk
eilt herzu. Von der andern Seite treten, von Jaquino und
Marzeline geführt, die Staatsgefangenen ein, die vor
Fernando niederknien.)*

[16. Finale]

VOLK und GEFANGENE
Heil!
Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde,

LEONORE e FLORESTAN
Grazie per tanta gioia, o Signore!
Lo sposo / La sposa ancora stringo al mio cuore!

FLORESTAN
Sei tu!

LEONORE
Son io!

LEONORE e FLORESTAN
O gioia celestiale!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE
Florestan!

LEONORE e FLORESTAN
O gioia senza nome!
Stringo al seno lo sposo! [Leonore!]
Dopo pene infinite
sconfinato gioir!

Cambiamento di scena. Leonore III

Piazza di parata del castello con la statua del re.

Scena settima

Fernando, Pizarro, Jaquino, Marzelline, ufficiali, guardie del castello, prigionieri di Stato, folla (Le guardie del castello marciando formano un quadrato aperto. Poi da un lato compare il Ministro don Fernando, accompagnato da Pizarro e da ufficiali. La folla accorre. Dall'altro lato entrano i prigionieri di Stato, accompagnati da Jaquino e da Marzelline, e s'inginocchiano davanti a Fernando)

[16. Finale]

POPOLO e PRIGIONIERI
Viva!
Evviva il giorno, evviva l'ora,

die lang ersehnt, doch unvermeint,
Gerechtigkeit mit Huld im Bunde
vor unsres Grabes Tor erscheint!

FERNANDO

Des besten Königs Wink und Wille
führt mich zu euch, ihr Armen, her,
daß ich der Frevel Nacht enthülle,
die all umfängen schwarz und schwer.
Nicht länger kniet sklavisch nieder,
(*Die Gefangenen stehen auf.*)
Tyrannenstrenge sei mir fern.
Es sucht der Bruder seine Brüder,
und kann er helfen, hilft er gern.

Achter Auftritt

Die Vorigen, Rocco (durch die Wachen dringend), hinter ihm Leonore und Florestan

ROCCO

Wohlan, so helfet, helft den Armen!

PIZARRO

Was seh ich? Ha!

ROCCO (zu Pizarro)

Bewegt es dich?

PIZARRO (zu Rocco)

Fort, fort!

FERNANDO (zu Rocco)

Nun rede!

ROCCO

All Erbarmen
vereine diesem Paare sich.
(*Florestan vorführend*)
Don Florestan.

FERNANDO (*staunend*)

Der Totgeglaubte,
der Edle, der für Wahrheit stritt?

a lungo attesa e repentina,
in cui congiunte bontà e giustizia
la nostra tomba sanno serrare!

FERNANDO

Gesto e volere del gran sovrano
oggi mi portano, miseri, a voi,
perch'io disperda il buio empio
che tutto avvolge orrido e greve.
Non più in ginocchio, non siete schiavi,
(*I prigionieri si alzano*)
voler tirannico estraneo è a me.
Ogni fratello cerca il fratello
ed il suo aiuto con slancio dà.

Scena ottava

*Detti, Rocco, che passa in mezzo alle guardie, seguito
da Leonore e Florestan*

ROCCO

Orsù, soccorso agli infelici!

PIZARRO

Che vedo? Ah!

ROCCO (*a Pizarro*)

Timor ne hai?

PIZARRO (*a Rocco*)

Va' via!

FERNANDO (*a Rocco*)

Tu parla!

ROCCO

Ogni pietà
si unisca a questa coppia.
(*presentando Florestan*)
Don Florestan.

FERNANDO (*sorpreso*)

Creдемmo morto
l'alto campione dell'onestà!

ROCCO
Und Qualen ohne Zahl erlitt!

FERNANDO
Mein Freund, der Totgelaubte?
Gefesselt, bleich steht er vor mir.

LEONORE und ROCCO
Ja, Florestan, ihr seht ihn hier.

ROCCO (*Leonore vorstellend*)
Und Leonore.

FERNANDO (*noch mehr betroffen*)
Leonore?

ROCCO
Der Frauen Zierde führ ich vor;
sie kam hierher -

PIZARRO
Zwei Worte sagen -

FERNANDO
Kein Wort!
(*zu Rocco*)
Sie kam?

ROCCO
Dort an mein Tor,
und trat als Knecht in meine Dienste,
und tat so brave, treue Dienste,
daß ich - zum Eidam sie erkor.

MARZELLINE
O weh mir, was vernimmt mein Ohr!

ROCCO
Der Unmensch wollt in dieser Stunde
vollziehn an Florestan den Mord.

PIZARRO (*in größter Wut*)
Vollziehn mit ihm!

ROCCO
Pene infinite soffrir dovette!

FERNANDO
L'amico caro, da noi compianto?
In ceppi e smorto davanti a me.

LEONORE e ROCCO
Sì, a voi davanti sta Florestan.

ROCCO (*presentando Leonore*)
E Leonore.

FERNANDO (*ancora più colpito*)
Leonore?

ROCCO
La donna eccelsa a voi presento;
ella qui venne -

PIZARRO
Una parola -

FERNANDO
Tacete!
(*a Rocco*)
Venne?

ROCCO
Alla mia porta,
come domestico entrò a servizio,
e fu fedele tanto e solerte,
che - come genero lo volli aver.

MARZELLINE
Me sventurata, che ascolto mai!

ROCCO
Quel disumano voleva oggi
assassinare don Florestan.

PIZARRO (*nel massimo furore*)
E lui mio complice!

ROCCO (*auf sich und Leonore deutend*)
Mit uns im Bunde!
Nur euer Kommen rief ihn fort.

VOLK und GEFANGENE (*sehr lebhaft*)
Bestrafet sei der Bösewicht,
der Unschuld unterdrückt;
Gerechtigkeit hält zum Gericht
der Rache Schwert gezückt.
(*Pizarro wird abgeführt.*)

FERNANDO (*zu Rocco*)
Du schlossest auf des Edlen Grab,
jetzt nimm ihm seine Ketten ab;
doch halt: euch, edle Frau, allein,
euch ziemt es, ganz ihn zu befreien.

LEONORE (*nimmt die Schlüssel, löst in größter Bewegung Florestan die Ketten ab; er sinkt in Leonores Arme*)
O Gott, welch ein Augenblick!

FLORESTAN
O unaussprechlich süßes Glück!

FERNANDO
Gerecht, o Gott, ist dein Gericht!

MARZELLINE und ROCCO
Du prüfest, du verläßt uns nicht!

ALLE
O Gott, welch ein Augenblick!
O unaussprechlich süßes Glück!
Gerecht, o Gott, ist dein Gericht!
Du prüfest, du verläßt uns nicht!

VOLK und GEFANGENE
Wer ein holdes Weib errungen,
stimm in unsern Jubel ein;
nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein.

ROCCO (*additando se stesso e Leonore*)

Complici noi!

Ma il vostro arrivo tutto arrestò.

POPOLO e PRIGIONIERI (*con molta vivacità*)

Punito sia l'infame

che opprime l'onestà;

per il verdetto tien la giustizia

alta la spada e colpirà.

(*Pizarro è trascinato via*)

FERNANDO (*a Rocco*)

Del nobiluomo la tomba hai aperto,

levagli ora quelle catene,

no, fermo, a voi, eletta donna,

dargli a voi spetta la libertà.

LEONORE (*prende la chiave e nella massima emozione scioglie le catene di Florestan, che cade tra le sue braccia*)

O Dio, o quale istante!

FLORESTAN

O gioia inesprimibile!

FERNANDO

Signore, è giusto il tuo verdetto!

MARZELLINE e ROCCO

Nel tuo cimento non ci abbandonì!

TUTTI

O Dio, o quale istante!

O gioia inesprimibile!

Signore, è giusto il tuo verdetto!

Nel tuo cimento non ci abbandonì!

POPOLO e PRIGIONIERI

Chi ha con sé una donna eletta,

deve unirsi al nostro inno,

mai sarà troppo esaltata

se il suo sposo liberò.

FLORESTAN

Deine Treu erhielt mein Leben,
Tugend schreckt den Bösewicht.

LEONORE

Liebe führte mein Bestreben,
wahre Liebe fürchtet nicht.

VOLK und GEFANGENE

Preist mit hoher Freude Glut
Leonorens edlen Mut!

FLORESTAN (*vortretend und auf Leonoreweisend*)
und DIE MÄNNER

Wer ein holdes Weib errungen,
stimm in unsern Jubel ein;
nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein.

LEONORE (*Florestan umarmend*)

Liebend ist es mir gelungen,
dich aus Ketten zu befreien;
liebend sei es hoch besungen,
Florestan ist wieder mein!

CHOR, ROCCO, MARZELLINE, JAQUINO und
FERNANDO

Wer ein holdes Weib errungen,
stimm in unsern Jubel ein;
nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein.

LEONORE

Liebend sei es hoch besungen,
Florestan ist wieder mein!

ALLE ANDERE

Nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein!

FLORESTAN

La tua fede mi ha salvato,
tutto ha vinto la virtù.

LEONORE

No, l'amore mi ha guidato,
nulla teme un vero amor.

POPOLO e PRIGIONIERI

Lodi fervide cantiamo
del coraggio di Leonore!

FLORESTAN (*che avanza e addita Leonore*)

e GLI UOMINI

Chi ha con sé una donna eletta,
deve unirsi al nostro inno,
mai sarà troppo esaltata
se il suo sposo liberò.

LEONORE (*abbracciando Florestan*)

Dall'amore ho avuto forza
di spezzar le tue catene;
del mio amore questo è il grido,
Florestan è mio, è il mio bene!

CORO, ROCCO, MARZELLINE, JAQUINO e
FERNANDO

Chi ha con sé una donna eletta,
deve unirsi al nostro inno,
mai sarà troppo esaltata
se il suo sposo liberò.

LEONORE

Del mio amore questo è il grido,
Florestan è mio, è il mio bene!

TUTTI GLI ALTRI

Mai sarà troppo lodata,
se spezzò le sue catene!

Traduzione pubblicata per gentile concessione
dell'Opera di Firenze - Maggio Musicale Fiorentino.



Moritz von Schwind (incisione di H. Merz). "Tra le braccia ha catene", didascalia del primo atto, quarta scena.

Lo sciolgo le tue catene, io ti voglio liberare

di Sandro Cappelletto

Da due anni un uomo è detenuto segretamente – oggi potremmo dire *desaparecido* - in un carcere di massima sicurezza dove i prigionieri vivono in condizioni disumane. Non conosciamo l'accusa specifica, sappiamo però che il suo destino è segnato: verrà ucciso, a sangue freddo e senza processo. La sua giovane sposa intuisce che possa essere rinchiuso lì e decide di tentare ogni mezzo, intelligenza, astuzia, formidabile coraggio, pur di salvarlo. Mettendo a rischio la propria vita riuscirà nello scopo, facendo trionfare assieme amore e libertà.

Beethoven non ha scelto il soggetto della sua unica opera di teatro musicale. Ne è stato scelto, come accade agli artisti quando la loro urgenza espressiva incontra un argomento che sembra dire: eccomi, prendimi.

Soltanto così possiamo comprendere la sua decisione di mettere in musica un testo intonato già da altri autori; la tenacia con cui in un periodo lungo oltre dieci anni ha lavorato, assieme a diversi collaboratori, al testo e alla partitura. E, forse, possiamo comprendere perché, nonostante le letture di tanti libretti, i numerosi progetti abbozzati, con il teatro musicale il Titano non si sia più confrontato.

Ma andiamo con ordine, sunteggiando qualche data, qualche nome, per delineare il contesto.

La storia di *Fidelio* inizia il 1° ventoso (19 febbraio. *Nel Calendario rivoluzionario francese, in vigore dal 1792 al 1805, il nome di ogni mese richiamava un aspetto del clima francese, ndr.*) 1798 a Parigi, quando debutta *Léonore, ou L'amour conjugal*, opera di Pierre Gaveaux su libretto dello scrittore Jean-Nicolas Bouilly. Sul frontespizio della partitura si specifica: *fait historique*. La vicenda, racconta Bouilly, è stata da lui personalmente

ascoltata durante il periodo trascorso come responsabile della commissione militare di Tours, la sua città, nel pieno del Terrore rivoluzionario. Dalla Francia, il libretto sposta l'azione in Spagna, ad «alcune miglia da Siviglia». Nel 1804 a Dresda va in scena *Leonora, ossia L'amore coniugale*, opera in due atti di Ferdinando Paër, libretto di Giovanni Schmidt tratto ancora da Bouilly.

A Padova, il 26 luglio 1805, è il momento di *L'amor coniugale (Il custode di buon cuore)* una farsa sentimentale di Simon Mayr, su libretto di Gaetano Rossi, anch'esso ricavato dal testo di Bouilly, che in sette anni ha dunque conosciuto tre diverse versioni, in altrettanti paesi. Un successo internazionale.

Nonostante questi precedenti, nonostante gli impegni già presi con l'impresario e attore Emanuel Schikaneder (sì, lui: il buon amico di Mozart e librettista del

Fidelio raccontato in una serie di figurine Liebig.



Flauto magico) per comporre *Il fuoco di Vesta*, un dramma eroico-fantastico al quale lavora lento e svogliato, quando l'avvocato, direttore di teatro e librettista Joseph Ferdinand Sonnleithner gli propone come soggetto il testo di Bouilly tradotto in tedesco con significative varianti e riduzioni rispetto all'originale, Beethoven non ha dubbi. Manda all'aria *Il fuoco di Vesta* e si concentra sul nuovo soggetto.

Aveva trentatré anni, scritto sinfonie, sonate, concerti, musica da camera, quartetti per archi, oratori, balletti, musica di scena, *Lieder*, ma niente ancora per il teatro. Ora, invece, firma il contratto che lo impegna con il Theater an der Wien, il principale della città.

Gli anni erano propizi ad un genere di racconto che si avvicinava fino a sfiorarla alla catastrofe per poi all'ultimo rovesciarla in lieto fine grazie al coraggio di uno dei protagonisti, spesso donna. Era nato il genere delle *pièces à sauvetage* e, tra i tanti compositori che vi si stavano dedicando, Luigi Cherubini, a partire dalla *Lodoïska* (Parigi, 1791), ne era il più apprezzato interprete. Il clima rovente di quegli anni di rivoluzioni e guerre spingeva, non solo in Francia, compositori e pubblico verso i soggetti eroici e un ricorrente conflitto narrativo: amore e libertà contro oppressione e tirannide. Ne sarà coinvolto anche Rossini, con *Torvaldo e Dorliska* (Roma, Teatro Valle, 1815; a proposito: se qualcuno ha notizie riguardanti la tante volte annunciata 'imminente' riapertura del Valle, per favore le dia).

Come ha scritto Wilhelm Altmann, curatore di una prima edizione critica di *Fidelio*, «questo soggetto corrispondeva in tutto e per tutto agli ideali etici di Beethoven».

Il debutto della prima versione dell'opera era avvenuto il 20 novembre 1805, con il titolo *Fidelio, ovvero l'amore coniugale (Fidelio, oder die eheliche Liebe)*. Nell'aprile dello stesso anno Beethoven aveva presentato al pubblico la sua *Terza Sinfonia, Eroica*, inizialmente dedicata al Bonaparte, con dedica stracciata quando Napoleone si proclama Primo Console e poi Imperatore, tradendo gli orizzonti repubblicani. E in quel novembre Beethoven assiste all'assedio e all'ingresso a Vienna delle truppe francesi. Ufficiali napoleonici sono pre-

senti in gran numero la sera della prima e si appassionano soltanto quando l'orchestra suona la marcia che annuncia l'arrivo di Don Pizarro, il Governatore della prigione di Stato. Tre recite, pubblico scarso, successo di stima, numerose critiche.

Si forma tra gli amici una sorta di comitato di crisi, capeggiato dai conti Lichnowsky, che con il consenso dell'autore incarica Stephan Breuning di rivedere il libretto di Sonnleithner, riducendo gli atti da tre a due. Il secondo debutto cade soltanto quattro mesi dopo, il 29 marzo 1806, con un'unica prova d'orchestra effettuata prima di andare in scena! La locandina annuncia ora *Leonore*. Due le recite, una – ma definitiva – la litigata con il direttore del Teatro, che Beethoven accusa di truffa, prima di ritirare il lavoro, che ancora non convince.

Infine, il 23 maggio 1814, sempre a Vienna, ma ora al Teatro di Porta Carinzia, va in scena, semplicemente, *Fidelio*. Altra, e sostanziale, elaborazione del libretto originale, firmata dall'abile drammaturgo Georg Friedrich Treitschke, che Beethoven ringrazia così: «Ho letto con grande piacere le sue correzioni all'opera e mi decido sempre più a fabbricare sulle deserte rovine di un antico castello [...] Se lei non se ne fosse dato tanta premura e non avesse rimaneggiato tutto così felicemente – e per questo la ringrazierò in eterno – io non mi sarei potuto appassionare ancora al lavoro. Lei ha salvato alcuni buoni resti di una nave arenata».

Arriva il successo mancato nelle precedenti occasioni, tributato ora ad un autore diventato, complice anche la morte di Haydn, il più autorevole e riconosciuto nella capitale dell'Impero, che da lì a pochi mesi ospiterà il Congresso di Vienna, per il quale Beethoven scriverà due celebrative Cantate per orchestra, dopo aver già composto *La vittoria di Wellington*, dedicata ai soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hanau, combattuta contro i napoleonici.

Nata dalla penna di uno scrittore francese sostenitore della Rivoluzione, la vicenda di *Fidelio* si conclude con la dedica della definitiva versione beethoveniana all'Arciduca Rodolfo d'Asburgo-Lorena, pianista, al-

lievo tra i prediletti, arcivescovo prima, cardinale poi, uomo delle grandi occasioni nella vita del compositore. La Rivoluzione aveva fatto il suo corso, la Restaurazione iniziava il proprio.

Il 1 luglio del 1814, in vista della pubblicazione dello spartito, Beethoven dichiara al quotidiano Wiener Zeitung che le precedenti versioni del titolo sono da ritenersi superate, «nulle».

Per la sua unica opera Beethoven scrive quattro diverse ouverture. Quella che chiamiamo *Leonore n. 2* (op. 72 a) nasce per la rappresentazione del 1805; la *Leonore n. 3* (op. 72 b) per la versione 1806, l'ultima per l'edizione 1814. La *Leonore n. 1* (op. 138) era destinata alla prima del 1805, ma l'autore, insoddisfatto, decise di scartarla, facendola forse eseguire per una rappresentazione a Praga nel 1807. Le tre *Leonore*, diverse tra loro, hanno la comune caratteristica di presentarsi – in particolare la seconda – come significative pagine sinfoniche, inadatte al tradizionale compito di introdurre

Frontespizio dello spartito di *Fidelio*, pubblicato da Breitkopf und Härtel, Lipsia



re l'opera, funzione cui invece assolve la quarta e più breve *ouverture*, segnata all'avvio da un inconfondibile motto d'autore, attraversata da alcuni momenti di raccolto lirismo, chiusa da un finale probabilmente troppo insistito per apparirci ispirato. Ma *ouverture* d'opera doveva essere, ed è stata.

Oggi, rispettando una prassi cara in particolare a Gustav Mahler, il maestro Pappano e l'orchestra eseguiranno, durante il secondo atto, tra il duetto degli sposi ritrovati e il Finale, la *Leonore n. 3*, esempio compiuto del sinfonismo beethoveniano. Un *Adagio* iniziale precede un *Allegro* nel quale si sviluppano due motivi antagonisti, secondo il caratteristico modello della forma-sonata. In una scrittura anelante, sempre in progressione, si susseguono riferimenti a diversi motivi dell'opera, prima che il crescendo delle dinamiche e lo stringersi del ritmo conduca alla vertiginosa conclusione, virtuosistico banco di prova di ogni orchestra e di ogni direttore.

Inserire tale ampia pagina sinfonica subito prima della scena conclusiva sarebbe impensabile nella totalità dei titoli operistici, ne frenerebbe la tensione drammatica. Qui, invece, intende ribadire, anzi esaltare, i contenuti epici di *Fidelio*, anticipando – anche a costo di interrompere la successione delle forme allora tradizionali del melodramma – il giubilante finale, che dall'inserimento di *Leonore 3* sembra prendere nuovo slancio. Ma il dibattito sul punto rimane aperto e non sappiamo se Beethoven approverebbe.

Fidelio non è propriamente un'opera, ma un *Singspiel*, genere che prevede la presenza di dialoghi parlati affidati ai cantanti stessi: *Il flauto magico* ne è, tra tanti, un celebre esempio. Negli allestimenti in teatro, nelle registrazioni su disco, si tende a ridurre il peso di questi interventi, nel timore che, soprattutto per un pubblico non di madre lingua tedesca, generino noia e rallentino l'incalzare della musica e del canto. Eppure al parlato, alle sue diverse intonazioni e intensità, che devono essere accuratamente studiate dagli interpreti, vengono affidati snodi narrativi e considerazioni essenziali per lo sviluppo della vicenda e l'approfondimento dei caratteri.

Atto primo

L'azione è tutta racchiusa in interni, per un dramma da camera perfino claustrofobico, se l'unico momento all'aria aperta cade quando ai prigionieri viene brevemente concesso di passeggiare nel cortile del carcere. Ma è nelle tenebre che più si invoca la luce della libertà.

L'inizio è da commedia sentimentale. Entrando subito *in medias res* vediamo agire una coppia di ragazzi: lui - Jaquino - vuole stringere e propone di sposarsi rapidamente, lei - Marzeline - dà segni di insofferenza, perché nel frattempo si è innamorata del nuovo aiutante del padre, il capo carceriere Rocco. L'aiutante è appunto Leonora, che si è fatta assumere presentandosi travestita da Fidelio, ma nessuno sospetta che non sia un uomo, anche perché accetta di buon grado i lavori più pesanti. Al suo primo apparire in scena, infatti, è sovraccarica di catene e di pesi. Inverosimile? Bouilly assicura di aver preso spunto da un «fatto storico» e in ogni caso se non accettiamo la non verosimiglianza non siamo pronti ad entrare nella fantasmagoria del melodramma.

È efficace il contrasto tra la quotidianità del bisticcio d'amore tra i due ragazzi e il luogo tetro dove si svolge. In un'aria dove si alternano la «speranza che colma il petto di dolce, indicibile voluttà» e l'immaginazione sognante con cui prefigura le dolcezze della pace domestica quando saranno sposi, Marzeline dichiara di provare per Fidelio una passione che non può essere semplicemente respinta da quella giovane donna alla quale è necessaria la benevolenza di lei e di suo padre Rocco per sperare nel buon esito dei propri piani. Dall'incrocio di questi diversi sentimenti, nasce la prima perla, il quartetto *Mir ist so wunderbar* (Mi sento così strana), avviato sempre *piano* da viole e violoncelli su un pizzicato ostinato dei contrabbassi: prima Marzeline, poi Leonore, poi Rocco, infine Jaquino creano un momento di perplessa attesa, di preoccupazione che ognuno esprime per sé - perché ognuno conosce solo una parte della verità - prima che gli ultimi accordi *forte* spezzino l'intensa sospensione lirica del momento. È Rocco a prendere l'iniziativa, ricordando in un'aria ai ragazzi che le nozze coi fichi secchi difficilmente funzionano: «Chi in tavola trova

solo amore, finito il pranzo avrà ancora fame». Quotidianità, concretezza, discorsi che si fanno in ogni famiglia; solo che la famiglia di Rocco vive in una galera e Leonore è lì per i motivi che noi e lei sappiamo, ma Marzelline, Rocco e Jaquino ignorano.

Quando si rimprovera a Beethoven una certa difficoltà nel governare brillantemente questa scena di vita quotidiana che avrebbe reso felici Mozart, Rossini, e anche Richard Strauss (meno Verdi), si dimentica dove siamo e perché: il perno della vicenda non è da commedia, ma tragico.

Leonore deve guadagnarsi la totale fiducia di Rocco, per poterlo accompagnare anche nei luoghi più segreti della prigione. Così cerca e ottiene la complicità di Marzelline, che volentieri la concede. È in questo terzetto che Leonore apprende notizie fondamentali: da due anni un uomo langue in quella prigione in totale isolamento, «nessuna luce, oltre il chiarore di una lampada, nemmeno più la paglia, niente».

Rocco poi racconta di sé, delle difficoltà provate all'inizio di quel mestiere, prima che il cuore si temprasse «nell'affrontare prove tremende». Leonore sta per vacillare, perché sente che quel prigioniero potrebbe essere suo marito, Florestano, ma si riprende dimostrando eccezionale *self-control* e finge benissimo quando Rocco dà la propria paterna benedizione alla sua unione con Marzelline. Basterebbe un niente a scivolare nel comico, volontario o involontario, evitato grazie alla sincerità dell'intero episodio che si sviluppa nel diverso carattere ma nel comune afflato delle voci, nell'articolazione di un canto ora più spianato ora più vicino al parlato, ora incalzante nel sillabato, ora liricamente disteso, e nella capacità dell'orchestra di mettere a fuoco per ognuno dei tre precise traiettorie melodiche.

È la vacuità tutta esteriore di una marcia militare a interrompere la scena; il potere fa il suo ingresso con trombe e timpani che annunciano l'arrivo del Governatore, creando un'immediata antitesi con l'umanissima intensità del precedente terzetto. Pizarro è turbato dalla lettura di una lettera anonima che annuncia per l'indomani l'arrivo del Ministro, informato che in quel

carcere vi sono «numerose vittime di una violenza di-spotica». È la miccia che accende il suo furore: preceduta da alcune battute di violenta alternanza delle dinamiche, ad indicare il tempestoso ondeggiare di una rabbia montante, *Ha, welch' ein Augenblick* (Ah, quale istante) è un'aria in cui emerge il suo carattere di schilleriano, cruento Masnadiero. Le sferzate dell'orchestra danno vigore alla malvagità di Pizarro che nel canto sadicamente prefigura la propria vendetta e - sembra proprio godere nel vederle - le crudeltà che descrive.

Le orecchie fine tra il pubblico noteranno, nel successivo dialogo con Rocco, qualche eco mozartiana, per la precisione dal *Flauto magico*, quando Papageno si dimostra prudente e tremebondo di fronte alle ingiunzioni dei sacerdoti. Ma è un attimo; con calma determinazione, di fronte alle richieste del Governatore, che ora ha fretta di chiudere la partita, Rocco ricorda che non è suo compito uccidere un uomo. Scaverà la fossa al prigioniero, ma di quel delitto non si macchierà. «Togliere la vita non è mio dovere»: *das Leben nehmen ist nicht meine Pflicht*. E la parola *Pflicht* risuona con la rocciosa perentorietà di un monosillabo, nel quale la successione di sei consonanti è interrotta da un'unica vocale.

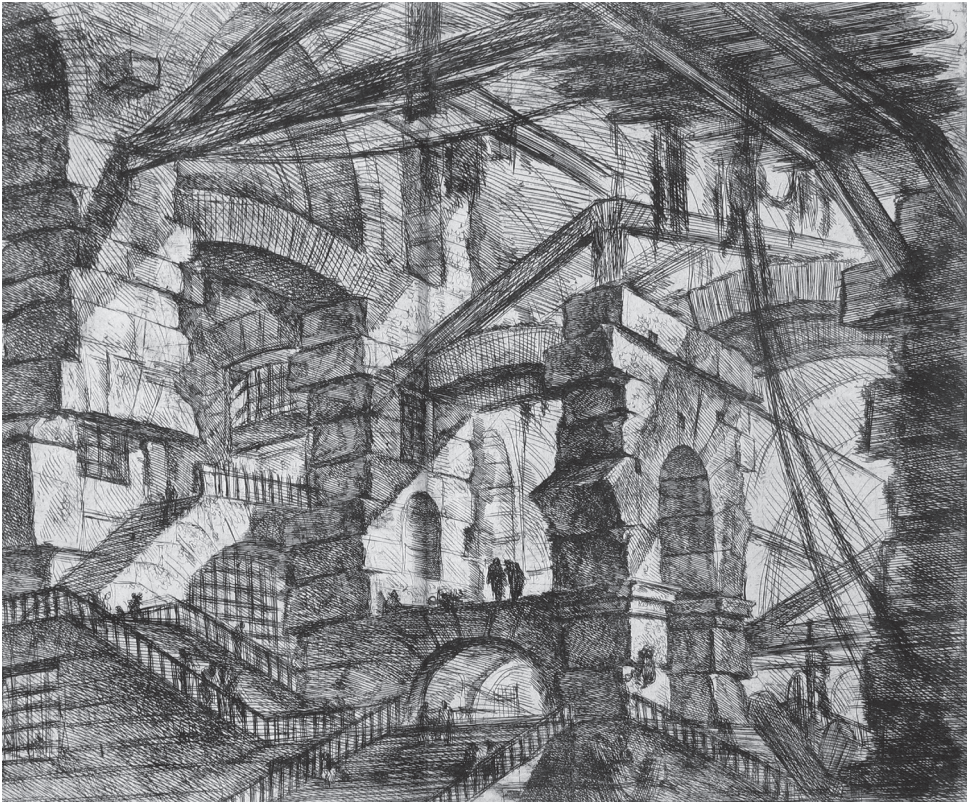
Subito, giunge l'*Allegro agitato* con cui inizia il recitativo di Leonore; l'odio contro Pizarro «cuore di tigre» si placa nell'aria che segue. *Komm, Hoffnung*: «Vieni, speranza, non far impallidire, per me affranta, l'ultima stella che risplende». Il tempo è indicato *Adagio*, i corni, con tutto il loro potere evocativo, disegnano la melodia che accompagna la voce, poi, all'unisono, come una fanfara di battaglia, d'attacco, schiudono la strada al desiderio di lei, affidato ad uno scolpito registro acuto: «Potessi penetrare là dove la malvagità ti incatena e portarti dolce conforto». Ascoltiamo qui la cellula del motivo che ritornerà nell'aria di Florestano per avvampare poi in febbrile esaltazione nel duetto degli sposi nel secondo atto.

Poi, toccante e solenne, si schiude il coro, solo maschile, dei prigionieri: quando bisbigliando, progressivamente passando dal *pianissimo* iniziale al *fortissimo*, pronunciano le parole *Lust, Luft, Atem* (piacere, aria, respiro), fanno sentire la gioia, perfino lo stordimento,

che provano. Quell'aria che respirano sembra poter rinfrescare non solo i loro, ma i nostri volti. «Il coro dei prigionieri, preceduto da una serie di accordi carichi di una attesa religiosa, incomincia come un sussurro, un realistico ritorno alla vita; anche quando diventa inno, il genio di Beethoven non lo lascia riposare nello spazio sicuro del pezzo chiuso, ma lo drammatizza con il senso di paura incombente (le guardie vedono, ascoltano) che lo attraversa e lo segna di continui chiaroscuri» (Giorgio Pestelli). La paura si unisce alla speranza quando – e la perfetta didascalia precisa: «ognuno per sé» - i prigionieri si domandano: «Libertà, tu ritorni?» No. Quel momento è già finito; il Governatore rientra, i prigionieri velocemente devono tornare in cella per non eccitar ancor più il suo furore.

Il primo – e più lungo dei due - atto si chiude nel segno dell'attesa: Marzelline, ormai persuasa delle imminenti nozze con Fidelio, osserva i prigionieri; Jaquino li sol-

Giovanni Battista Piranesi,
Carceri d'invenzioni, Tavola
XIV, primo stato.



lecita ad obbedire all'ordine; Pizarro intima a Rocco di scendere nei sotterranei e iniziare a scavare la fossa; Rocco promette di non indugiare, mentre cerca dentro di sé la forza per compiere l'azione terribile; Leonore sente crescere l'angoscia, non ha alcuna certezza che quell'uomo tenuto in isolamento sia il suo sposo, ma sa di non avere scelta e anche lei affretta i prigionieri, perché si compia quel che deve accadere.

Il concertato è tenuto da Beethoven, per tutti e per ognuno, nel registro di un'intimità ora determinata, ora riflessiva, ora smarrita: spietatezza, compassione, incertezza, attesa convivono. Cinque voci, cinque caratteri, sullo sfondo del coro che, *piano*, dà l'addio alla «calda luce del sole. Laggiù scende la notte, dalla quale non sorgerà presto un mattino». Questo è teatro in musica.

Atto secondo

Florestano compare all'inizio del secondo atto, in una memorabile scena di cupa potenza, ascoltando la quale possiamo "vedere" gli incubi delle *Carceri d'invenzione* di Giovanni Battista Piranesi (la serie di stampe fu composta tra 1745-1750 e ispirò molte rappresentazioni della presa della Bastiglia nel 1789). A chi non può non dirsi verdiano, verrà in mente l'apertura del quarto atto dei *Vespri siciliani* e del *Don Carlo*, e quelle carceri. Difficili altri confronti.

La collocazione decisa da Beethoven accentua l'impressionante impatto: veniamo da un concertato, ora siamo nella solitudine più nera. La strategia sonora è magistrale: cupezza inesorabile dell'orchestra, poi dal *forte* al *piano*, poi ancora un *crescendo*, poi un *diminuendo*, poi solo gli archi *piano* e soltanto a questo punto, nel silenzio, prorompe il grido, l'invocazione di lui sul sol acuto: Gott!. «Dio! Come è buio qui. O silenzio orribile. Tutto attorno a me è deserto, nulla, nulla vive oltre a me». Puro Beethoven, la sua *humanitas* dispiegata nel recitativo di quel prigioniero, che fermamente accetta, qualunque essa sia, la «volontà di Dio».

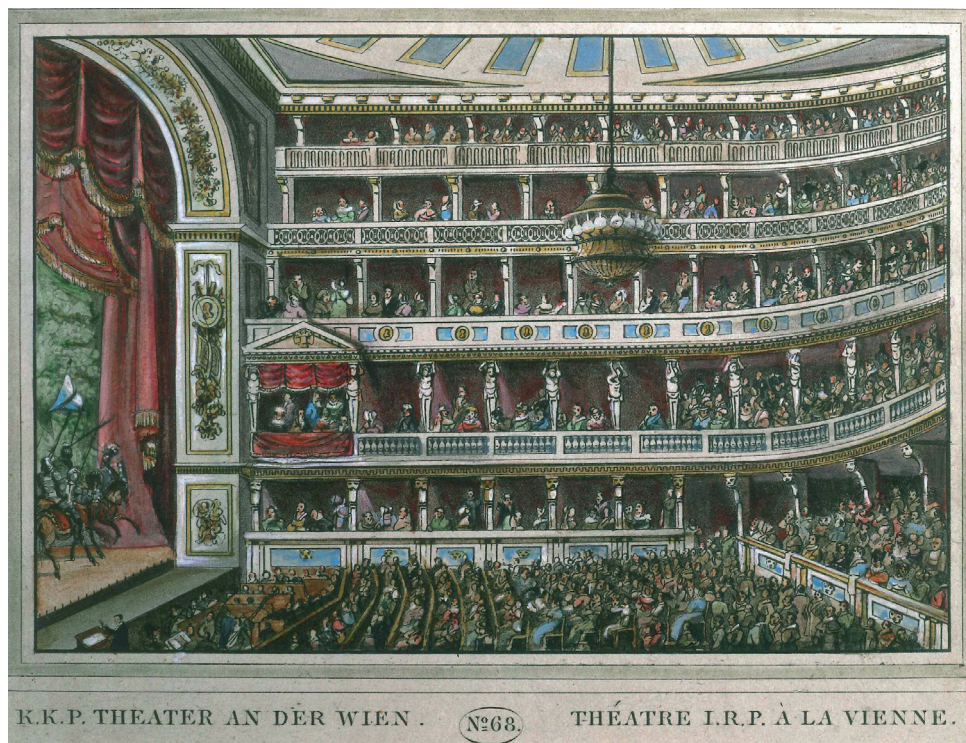
Nella sua unica aria solista, il ricordo di Florestano va con dolcezza ai giorni della primavera, al coraggio che ha avuto nel dire la verità, anche se ora sono le catene la sua ricompensa. Poi, inizia a vaneggiare e il suo canto

deve esprimere – questo rende l'aria di estrema difficoltà interpretativa – «una esaltazione al limite della follia, ma pur sempre serena». Dolce è il ricordo di Leonore, e qui ritorna, sbalzato in primo piano, il motivo che abbiamo già ascoltato nell'aria di lei; da due anni sono divisi, ma questa musica, che illumina quella oscurità orrenda, ancora li unisce, ancora li fa sperare, sentire vivi.

Quando il testo associa le parole angelo, Leonore, sposa, Florestano e l'orchestra prorompono in un *fortissimo* che lo strema, ebbro e breve, perché le debolissime sue forze non reggono quell'urto emotivo e nel diminuendo fino al *pianissimo* che segue, lui si accascia, esanime. È un momento sublime.

Rocco, quando arriva con Leonore, pensa che Florestano, immobile, sia morto. Forse perfino lo spera, perché quella morte "naturale" gli toglierebbe un grande peso dal cuore.

Interno del Theater an der Wien in un'incisione del 1825.



L'azione procede sfaccettata come un prisma che ruotando proietta le più diverse luci, perché molte cose devono ancora accadere. Quando Leonore capirà che quel prigioniero è proprio suo marito, quando si svelerà e si riconosceranno, quando arriverà Pizarro per uccidere Florestano? Ancora una volta, l'evoluzione del personaggio di lei è condotta, da testo e musica, con profonda coerenza rispetto alle circostanze. La sposa non deve tradirsi, quindi aiuta Rocco a scavare la fossa, ma esita, e lui lo nota; vuole prendere tempo, vuole avvicinarsi a quell'uomo, vuole liberarlo: «Chiunque tu sia, ti voglio salvare. Per Dio, non sarai una vittima. Sì, io sciolgo le tue catene, io, misero, ti voglio liberare». Soprattutto vuole guardarlo in volto e sapere chi davvero sia. Prima sente la sua voce, poi quando Florestano volge il capo verso di lei ha la certezza: «Dio, è lui!» (Gott, er ist's!). Ma non può gridare, deve trattenere la gioia. Non è ancora il momento di rivelarsi, mentre Florestano viene a sapere da Rocco che il Governatore di quella prigione è il suo nemico Pizarro. Nel terzetto che segue – il terzetto dei «mondi migliori» evocati da Florestano e del «pezzetto di pane» vecchio di due giorni portato da Leonore per lenire la sua fame – il canto divide e unisce i diversi caratteri: Rocco si commuove, ma deve obbedire agli ordini ricevuti, Florestano ringrazia chi gli ha portato quel momento di dolcezza, Leonore lo conforta e insieme cerca di trovare la forza necessaria a compiere l'ultima parte dell'impresa. Ancora, come nel quartetto del primo atto, si crea un'isola di sospensione, però ora siamo sul bordo del precipizio.

Rocco si allontana e fischia con forza: è il segnale convenuto con Pizarro, che conferma il sadismo della sua natura: quasi uno Scarpia, ma senza la sua foia. L'aria del Governatore esprime ancora un monocorde furore. Si fa riconoscere, vuole che Florestano sappia chi lo uccide: «Deve sapere chi gli dilania il superbo cuore», grida. E Florestano, calmo, con la quieta forza dei giusti replica soltanto: «Un assassino sta davanti a me». Pizarro estrae il pugnale, sta per trafiggerlo, ma Leonore si frappone, grida, anzi intima: *Töt erst sein Weib!* («Uccidi prima sua moglie»). Sul dittongo *ei* la sua voce sale con

forza invincibile. L'epicità della scena culmina quando lei, di fronte alla minaccia di Pizarro di uccidere tutti e due, estrae la piccola pistola che ha sempre tenuto con sé: «Ancora una parola e sei morto!». Esattamente a questo punto, con infallibile effetto teatrale, sentiamo, lontana ma inconfondibile, la tromba che annuncia l'arrivo del Ministro. La scena si affolla, Pizarro sente di essere perduto, tutti risalgono verso il cortile del carcere, Florestano e Leonora rimangono soli.

Il loro duetto - *O namenlose Freude* (che splendida immagine: O gioia indicibile, che non è possibile costringere in un nome) – annunciato dal veloce crescendo dell'orchestra prorompe in un incendio d'amore, nel ritorno del loro tema, finalmente cantato assieme, non in assenza una dell'altro. La musica dice che si toccano, si stringono, si guardano, si abbandonano, ora in tempo *Adagio*, increduli della felicità ritrovata. A Beethoven si può rimproverare soltanto una certa brevità: dopo tanta pena, si vorrebbe che il momento durasse più a lungo e infinite volte risentire il motivo della gioia indicibile. Ma a lui preme di portarci di nuovo nel cortile del castello e di far trionfare la libertà: adesso, soltanto adesso, il coro dei prigionieri viene illuminato dalla presenza delle voci femminili. Le loro donne.

Anche Fernando, il Ministro, è un basso, come Pizarro: lo stesso registro di voce, ma quanto diverso il timbro, il carattere; lì l'odio, qui la dolcezza. «Non mi appartiene la severità del tiranno. Il fratello cerca i suoi fratelli, e se può aiutarli, volentieri li aiuta», rassicura, con serena fermezza, il rappresentante del Re. Idee e accenti che anticipano l'abbraccio tra le «moltitudini», tra gli uomini diventati «fratelli» evocato dal coro nell'*Ode alla gioia*, su testo di Schiller, nell'ultimo movimento della *Nona Sinfonia*: «La più alta testimonianza di amore per l'umanità pensata da un musicista» (Luigi Dallapiccola).

I nodi si sciogliono: Fernando riconosce l'amico Florestano «che credevamo morto», Pizarro viene neutralizzato, Rocco definisce Leonore «la gloria delle donne». Ognuno è rapito dalla «gioia inesprimibile» del momento in un concertato che con dolcezza tutti riappacifica. Anche Marzeline, dapprima (come non capirla!) smar-

rita per gli inattesi sviluppi della vicenda, si unisce alla comune felicità.

Un arpeggio, una pausa e prorompe l'euforia. Leonore inneggia all'amore e a Florestano «ancora mio», gli sposi assieme ricordano che l'amore libera dalle catene, il coro e tutti celebrano la gioia racchiusa nel matrimonio. Gli autori sembrano qui vicini alle posizioni che saranno espresse da Hegel nei *Fondamenti della filosofia del diritto*. Il filosofo tedesco (1770-1831) considerava il matrimonio come il necessario passaggio dalla moralità soggettiva dell'amore e degli innamorati all'etica sostanziale e oggettiva, celebrata da un patto. E sappiamo che Beethoven non amava l'eros libertino caro al Mozart di *Don Giovanni* e *Così fan tutte*.

Mentre la vocalità tenorile si spinge al proprio limite, come accadrà nei passaggi solistici del finale della *Nona*, si dispiega l'apogeo sinfonico; l'orchestra compatta accelera il tempo, flauti e violini volano all'acuto,

Il rilascio dei moderati,
dalla *Histoire de la Révolution Française* di Louis Blanc
(1811-82). Incisione di Paul
Jonnard da una litografia di
Henri Renaud.





Moritz von Schwind (incisione di H. Merz). *Leonore sorprende Pizarro*: "Noch ein Laut - und du bist tot". L'incisione fu pubblicata per il centenario della nascita di Beethoven.

nel progressivo moto ascensionale caratteristico del Beethoven che chiamiamo eroico. Un breve sforzando conduce al conclusivo, sfolgorante *fortissimo*.

La vicenda iniziata quasi come un'opera buffa, nel bisticcio sentimentale tra Marzelline e Jaquino, si conclude con un inno alla libertà ritrovata, mentre il Ministro diventa un personaggio simbolico: il garante contro i soprusi. Il Coro finale celebra questa certezza e questa liberazione. Nessun altro melodramma conosce un simile sviluppo, in una drammaturgia capace di alternare la più spiccia quotidianità – all'apertura di sipario Marzelline sta stirando la biancheria – all'assoluto.

Ha scritto Hector Berlioz: «*Fidelio* appartiene a quella forte razza di opere calunniare, sulle quali si accumulano i più inconcepibili pregiudizi, le più manifeste menzogne, ma la cui vitalità è tanto intensa che nulla contro di essa può prevalere».

Le calunnie, i pregiudizi, le menzogne contro cui si scaglia Berlioz riguardano una presunta debolezza teatrale del titolo, rispetto ai criteri allora prevalenti; una persuasione che ha reso difficile la sua fortuna anche in Italia, dove la prima rappresentazione avvenne soltanto nel 1883, a Milano.

Oggi e definitivamente *Fidelio* appare il «primo dramma musicale moderno, in quanto nato da un intellettualistico atto di fede nella cultura e nella civiltà di un'Europa giunta ad una fondamentale svolta storica» (Giovanni Carli Ballola). Questa fede si sostanzia, prende corpo e agisce grazie alla volontà di un essere umano, Leonore. Quando tutto sembra perduto, è lei, non un *deus ex machina*, a salvare Florestano.

Una domanda rimane ancora inevasa: perché Beethoven non si è più confrontato con il teatro musicale? Mancanza di libretti? Molti ne ha letti, alcuni eccellenti.

Soggetti inadatti? Possibile che tra Eschilo, Goethe, Shakespeare, Schiller, Voltaire – autori, assieme ad altri, tutti da lui esaminati – nessun titolo lo abbia sollecitato?

Difficoltà produttive? Certamente anche, considerato il predominio dell'opera italiana, la presenza egemone a Vienna dell'impresario Domenico Barbaja, (Beethoven diventerà furioso per i ripetuti trionfi di Rossini, quando i



Nell'ultimo film di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), il protagonista Bill (Tom Cruise) si reca ad una scabrosa festa in maschera dove per entrare occorre una parola d'ordine: "Fidelio". Nell'immagine un fotogramma del film.

prezzi dei biglietti triplicavano), la difficoltà per gli autori austro-tedeschi di intercettare lo stabile consenso del pubblico, generando così un'estrema prudenza da parte dei direttori dei teatri nella scelta dei titoli.

Insofferenza per le forme chiuse dell'opera italiana e la rigida successione di recitavi, arie, pezzi d'insieme, nel prevalere delle ragioni del canto - e dei divi con i loro *da capo*, abbellimenti e variazioni - su quelle dello sviluppo e della coerenza delle idee musicali? Questo è senz'altro un punto di crisi, che verrà risolto grazie all'innovativa drammaturgia messa a punto da Richard Wagner (rifiutata però da Brahms), della quale si può trovare un precedente anche nella diffusa continuità tra melodia, scrittura orchestrale e tensione drammatica che innerva il *Fidelio*.



Gli interrogativi sono troppi per consentire una risposta univoca.

Di fronte alla tomba di Franz Schubert, morto a trentuno anni, e alla lapide che lamenta come la musica abbia «sepolto qui un bene prezioso e ancora più belle speranze», Robert Schumann commentò: «Accontentiamoci di quanto ci ha dato, che è moltissimo». Accontentiamoci dunque anche della sola opera di Beethoven. *Unus sed leo.*

Fidelio nasce in anni esaltanti di nuovi ideali e cruenti di guerre e violenze. Non poteva nascere altrove, essendo stata l'Europa dell'Illuminismo la prima civiltà politica a porre il tema delle libertà e della certezza dei diritti inviolabili della persona come fondanti l'etica pubblica. Per questo, noi europei, ancora avvertiamo in *Fidelio* la forza morale di un archetipo.

Non ha però torto Theodor Adorno (1903-1969) quando nella *Filosofia della musica* dedica un passaggio al terzetto del secondo atto dell'opera e in particolare a queste parole di Florestano: «Siate ricompensati in un mondo migliore». Il filosofo tedesco constata che «nessun genere di musica potrebbe oggi parlare con il tono di Siate ricompensati in un mondo migliore. L'idea stessa dell'uomo, come quella di un «mondo migliore», ha perduto quella forza sugli uomini di cui vive questa immagine di Beethoven». E la musica si è «talmente indurita in se stessa, che la realtà a lei esterna non la raggiunge più, mentre era proprio questo che una volta le dava un contenuto che la faceva diventare veramente assoluta». Spetta ai compositori contemporanei, eventualmente, il compito di smentire questa affermazione.

p. s.: Il compositore americano David Lang ha in animo di scrivere una propria versione del libretto di *Fidelio*, con un diverso finale. Le frequenti invocazioni alla felicità coniugale e le ultime parole del coro – *Mai sarà abbastanza lodata la donna che salva lo sposo* – gli appaiono inadatte a rappresentare le attuali dinamiche delle relazioni di coppia, di genere, ovvero matrimoniali.

La faticosa nascita del *Fidelio*

di Fedele d'Amico

«La vostra opera mi piace: voglio metterla in musica». Così, secondo Berlioz, Beethoven avrebbe detto a Ferdinando Paër, dopo aver ascoltato la sua opera *Leonora*. E sarebbe stata l'origine del *Fidelio*. Berlioz amava gli aneddoti spiritosi, specialmente quando erano falsi: e questo, apparso in un suo articolo del 1860, fu rettificato da una lettera aperta in cui Ferdinand Hiller ripeté il racconto che della cosa gli aveva fatto, tanti anni avanti, Paër stesso. Secondo questa versione Beethoven avrebbe detto al maestro italiano, più semplicemente: «Il faut que je compose cela»; alludendo dunque, senza far dello spirito, al testo. Ond'è che Paër ancora si compiaceva d'aver provocato, con la sua opera, quella di Beethoven: ch'egli molto ammirava, e di cui era amico.

Il guaio è che anche questa versione non regge; perché la *Leonora o L'Amore coniugale* di Paër andò in scena per la prima volta il 3 ottobre 1804, e a Dresda, arrivando a Vienna, sola città dove Beethoven avrebbe potuto ascoltarla, nel 1809; mentre alla sua opera Beethoven lavorava già all'inizio del 1804, forse anche prima. Sì che si è supposto, per salvare la buona fede dell'ottimo Hiller, un *quiproquo*: l'aneddoto sarebbe una trasformazione del fatto che un pezzo di Beethoven, la "Marcia funebre sulla morte d'un eroe" che fa parte della *Sonata per pianoforte op. 26*, fu effettivamente ispirato da una marcia funebre che si trova in un'opera di Paër, l'*Achille* (la quale spiegazione d'altronde non esclude Paër dal *Fidelio* in modo assoluto; giacché la partitura di Beethoven presenta con quella di Paër più d'un'analogia, agli stessi luoghi del dramma il che con-

duce all'ipotesi che durante la composizione della sua opera Beethoven dovè leggere in tutto o in parte quella dell'amico, anche se non l'ascoltò sulle scene).

All'origine dell'unica opera di Beethoven è uno dei più singolari personaggi del teatro germanico del tempo, Emanuel Schikaneder (1751-1812): attore, cantante, autore drammatico, librettista, impresario. Il suo nome ebbe molti titoli per restare nella storia delle scene viennesi, e comunque anche alle orecchie di chi non s'impiccia di quella storia suona tuttora famoso per essere legato al *Flauto magico* di Mozart (1791); del quale Schikaneder fu librettista, impresario e primo interprete (nella parte di Papageno). Aperto che ebbe, nel 1801, il Theater an der Wien, due anni dopo Schikaneder indusse Beethoven a mettere in musica, per quel teatro, un suo libretto: *Vestas Feuer*, cioè *Fuoco di Vesta*. Ma la sua situazione era tutt'altro che solida: già nel 1801, il Theater an der Wien accusava difficoltà economiche, tanto che Schikaneder fu costretto a cedere la carica di impresario a Bartholomaeus Zitterbach, pur rimanendo il librettista dell'opera e divenendo poco dopo (febbraio 1803), diremmo noi d'oggi, il direttore artistico del teatro. Ma nel febbraio 1804 Zitterbach vendette il teatro al barone Peter von Braun, che reggeva al tempo stesso l'imperialregia Opera di Corte, cioè il Teatro di Porta Carinzia; e Schikaneder fu congedato. Fu riassunto in settembre, ma intanto il barone Braun aveva mutato l'impegno di Beethoven (che di *Vestas Feuer* aveva musicato solo quattro pezzi) in un altro: quello per l'opera che poi si chiamò *Fidelio*, e che per allora si chiamava *Leonore*, libretto di Joseph Ferdinand Sonnleithner (segretario dell'Opera di Corte, ora passato al Theater an der Wien).

Questo libretto, come spesso accadeva a quei tempi, non era altro che una traduzione-rifacimento (più traduzione che rifacimento) d'un testo straniero già musicato: *Léonore ou l'amour conjugal*, «*fait historique en 2 acts*» di Jean-Nicolas Bouilly, rappresentato con la musica di Pierre Gaveaux al Théâtre Feydeau di Parigi il 1° ventoso dell'Anno VI, cioè il 19 febbraio 1798. Lo stesso testo che, adattato in italiano da Giovanni Schmidt, fu

musicato, come s'è visto, da Ferdinando Paër per l'Opera italiana di Dresda e poi, in un nuovo adattamento di Gaetano Rossi, da Simone Mayr (*L'Amor coniugale*, Padova, 26 luglio 1805).

Bouilly (1763-1842) era un magistrato dalle idee politiche non troppo stabili (da monarchico divenne giacobino, per tornar poi monarchico), che al tempo stesso si dedicava al teatro: e fra drammi e libretti per musica di vario genere mise insieme una quarantina di lavori. Fra il 1793 e il 1797, dunque anche all'epoca del Terrore, fu pubblico accusatore a Tours, e là gli occorse l'evento messo in scena nella *Léonore*. Nelle sue memorie, pubblicate nel 1836 col titolo *Mes récapitulations*, si legge: «*C'était surtout lorsque j'avais la jouissance de sauver des ci-devants nobles et grands propriétaires que je faisais ronger la haine de ses persécuteurs*»; e l'evento che, trasportato in Spagna, divenne il soggetto della *Léonore*, è definito «*le trait sublime d'héroïsme et*

Ludwig van Beethoven in un ritratto di Léon Bakst, State Art Museum of the Kyrgyz Republic, Bishkek.



de dévouement d'une dame de la Touraine, dont j'eus le bonheur de seconder les efforts».

Léonore è ciò che in Francia si chiamava una «*pièce à sauvetage*», e nei paesi tedeschi, con traduzione letterale, un «*Rettungsstück*»: un dramma, cioè, in cui la situazione di mortale pericolo in cui a un certo punto incorre l'eroe, è salvata *in extremis* dal sopraggiungere, miracolosamente tempestivo, di forze amiche. L'"ecco i nostri" del film western, insomma. Il genere ebbe gran voga sulla scia della Rivoluzione francese, e Bouilly vi si dette ripetutamente. Una «*pièce à sauvetage*» è infatti anche quella che riuscì il suo successo più clamoroso, *Les deux journées* (1800), che grazie alla musica di Cherubini conquistò i teatri di quasi tutta Europa, quelli tedeschi col titolo *Der Wasserträger* (*Il portatore d'acqua*). E la riuscita di questa ultima opera dové avere la sua parte nella scelta di Beethoven: indubbiamente attratto qui, nella *Léonore*, dal tema dell'amor coniugale, ossia dell'amore inteso nel suo profilo etico, a lui profondamente congeniale; ma assai probabilmente anche dalle affinità col testo de *Le due giornate*, partitura fra le sue predilette del compositore contemporaneo che egli amava di più.

L'opera s'intitolò *Fidelio* (per distinguerla da quella di Gaveaux, e contro il parere di Beethoven) e fu data per tre sole sere, il 20, 21 e 22 novembre 1805, sotto la direzione dell'autore. Tre sere, a quei tempi, voleva dire insuccesso; e tale fu nel nostro caso. Non per questo trarremo l'acqua al mulino dei compositori mancati di oggi (o di ieri), sempre pronti ad assimilare gli insuccessi dei grandi ai loro; e perciò a immaginarsi, in questo caso e in altri, un Beethoven "incompreso". In realtà Beethoven, s'intende nei limiti segnati dalla vita musicale del suo tempo, conobbe largamente, non che il successo, la gloria. Persino alla prima della *Nona Sinfonia*, forse il pezzo di musica più rivoluzionario che sia mai stato scritto, il "frivolo" pubblico viennese si sarebbe entusiasmato. Se la commissione del *Fidelio* poté esser data a un uomo che non aveva mai scritto un'opera, fu appunto perché la fama di quest'uomo, in età di trentatré anni, era superiore a qualunque discussione.

L'insuccesso iniziale del *Fidelio*, come quello di tanti altri capolavori, non si dovè a una pretesa incapacità organica del pubblico di intendere il "nuovo", ma a tre ragioni molto precise. La ragione che si suole allegare per prima, e forse è la più debole, è che in quei giorni Vienna era occupata dalle truppe napoleoniche: dunque il pubblico abituale del teatro, in particolare quello imperniato sui nobili amici di Beethoven, era latitante, e sostituito per buona parte da ufficiali francesi ignari della lingua tedesca e avvezzi a tutt'altre musiche. Un'altra ragione fu l'esecuzione per vari aspetti mediocre: pessimo il tenore Demmer, ormai alla fine della carriera, che impersonava Florestano, ancora inesperta la ventenne protagonista Anna Milder, anche se destinata a una grande carriera, forse non più che decoroso l'interprete di Pizarro, ch'era Frederick Sebastian Meier (il secondo marito di Josepha Weber, cognata di Mozart e cugina di Carl Maria von Weber). Ma la ragione più grossa fu quasi certamente quella che i programmatici sprezzatori del "pubblico" sogliano mettere in ombra: il fatto, cioè, che il *Fidelio* di quelle tre sere, ben diverso da quello che conosciamo oggi, era tutt'altro che un capolavoro.

Se ne avvidero infatti gli stessi estimatori più provati di Beethoven; i quali, in luogo di difendere l'indifendibile, vollero persuadere il loro amico a rivedere il lavoro, in tempo per ripresentarlo nella stessa stagione. Per iniziativa dunque di Stephan von Breuning, intimo di Beethoven fin dalla giovinezza, e del drammaturgo Heinrich Joseph Collin (per il *Coriolano* del quale Beethoven avrebbe scritto nel 1807 l'ouverture che tutti conosciamo) nel dicembre si tenne in casa del principe Carl Lichnowsky, uno dei più affezionati protettori del maestro, una riunione in cui, fra le sette del pomeriggio e l'una del mattino, l'opera fu letta da capo a fondo, e discussa. Al pianoforte era la principessa Lichnowsky la quale, tali erano le principesse a quei tempi, leggeva direttamente dalla partitura d'orchestra; ma per le parti melodiche collaborava il violinista Franz Clement (quello stesso a cui Beethoven dedicò più tardi il suo *Con-*

certo per violino), a cui la mostruosa memoria consentì di suonare tutto da un angolo della sala lontano dal pianoforte, senza vedere la partitura. Quanto alle parti vocali, quelle acute furono cantate dal tenore August Röckel, acquisto recentissimo dell'An der Wien e candidato alle riprese del *Fidelio* nella parte di Florestano, le altre dal citato Sebastian Meier.

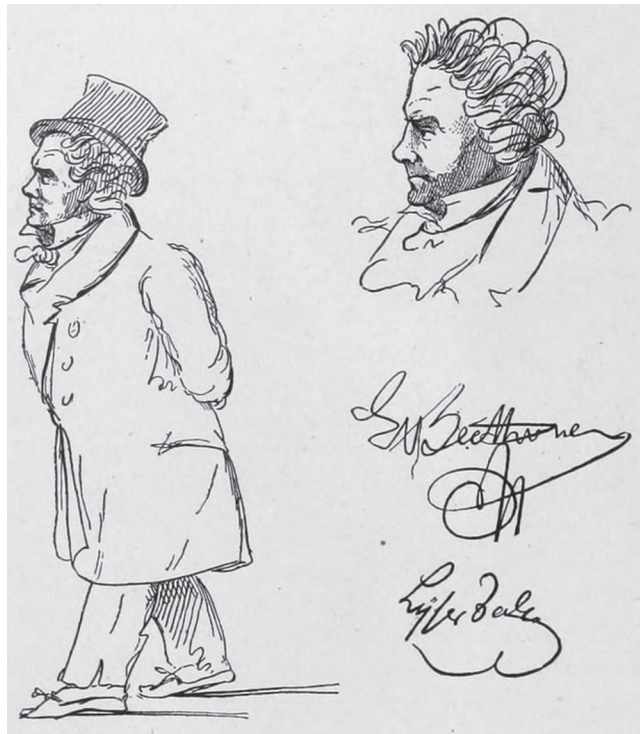
Ci si immaginerebbe da un lato un Beethoven irritato, sdegnoso di consigli altrui, dall'altro della gente occupata a timidamente opporgli le ragioni terra terra delle convenzioni e delle abitudini. Ma non fu così. Dalle testimonianze che ci sono rimaste sulla memoranda serata, e più ancora dai suoi risultati - cioè dalle decisioni finali a cui la discussione condusse - s'intende senza equivoco, non solo che Beethoven accettò le critiche dei suoi amici, ma anche che queste critiche erano state tutt'altro che codine. Ciò che si rimproverò a Beethoven non fu affatto di non aver concesso al pubblico le dosi di melodia orecchiabile richieste dalle consuetudini; al contrario, gli si rimproverò di avergliene concesse troppe, trascurando l'unità drammatica e rallentando il procedere dell'azione.

Un punto capitale, difatti, fu la condanna dello sviluppo dato agli elementi da «*opéra comique*», e in genere agli spunti comici, o graziosi, nella parte iniziale: la quale aveva le dimensioni, e il risalto, di un atto intero, ed era ambientata nella casa del carceriere Rocco. Il primo risultato della serata dai Lichnowsky fu così la fusione dei primi due atti in uno solo (l'attuale atto primo), ambientato interamente nel cortile della prigione, con soppressione di ben tre pezzi, tutti e tre in sé molto piacevoli, ma divergenti dal tono drammatico che avrebbe dovuto informare tutta l'opera: un terzetto fra Rocco, Marcellina e Jaquino, un duetto fra Marcellina e Leonora, e le strofette di Rocco sul valore del denaro (la cosiddetta "Gold-Arie", ch'era già sparita dopo la seconda rappresentazione perché l'interprete la cantava un po' troppo male, ma che poi riapparve, come vedremo, nella versione definitiva). Altro pezzo soppresso fu

un bellissimo quintetto dell'allora second'atto, subito dopo lo scioglimento dell'azione (era composto sopra un tema che Beethoven aveva già usato nella sua giovanile *Cantata funebre per la morte di Giuseppe II*, e del quale è tuttavia rimasta traccia sufficiente nella versione definitiva): perché teatralmente inopportuno. Infine, si consigliò la soppressione di un'aria con coro di Pizarro, nello stesso atto, sempre per ragioni di struttura teatrale (ma in questo caso anche la qualità musicale non era eccelsa).

La nuova versione, che Beethoven compì con la collaborazione, per il libretto, dell'amico Breuning, si basò dunque su questi grossi tagli, e sulla fusione dei due atti in uno con soppressione dell'ambiente domestico di Rocco; in più, Beethoven, ridusse vari altri pezzi con tagli interni, modificò qualcosa qua e là, soprattutto alleggerendo la parte di Leonora dei troppi e non troppo abili vocalizzi che l'affliggevano, infine rifecce l'ouverture. La quale merita un chiarimento particolare. L'ouverture

Ludwig van Beethoven in alcune caricature di Johann Peter Lyser.



eseguita nel novembre 1805 era quella oggi nota come *Leonora n. 2*, mentre quella rifatta per la seconda versione dell'opera è la notissima *Leonora n. 3*. Il materiale tematico di questi due pezzi è grosso modo lo stesso, ma radicalmente diversa è la loro forma, che nella *Leonora n. 2* è quanto mai libera, con un andamento da poema sinfonico avanti lettera, mentre nella *Leonora n. 3* è chiaramente orientata sullo schema dell'allegro di sonata, cioè d'un primo tempo di sinfonia. Quanto alla *Leonora n. 1*, probabilmente non mai eseguita in vita di Beethoven e comunque pubblicata solo dopo la sua morte, si disputò a lungo sulla sua origine: se fosse stata scritta prima delle altre (com'è ormai opinione dei più) e messa da parte perché giudicata insufficiente, oppure più tardi, per una progettata rappresentazione dell'opera a Praga nel 1807 che non ebbe mai luogo. La *Leonora n. 1* è molto più breve e decisamente inferiore alle altre, con le quali non ha in comune neanche il materiale tematico salvo che per l'adagio centrale, fondato sulla melodia dell'aria di Florestano.

La seconda versione del *Fidelio* andò in scena il 29 marzo 1806, diretta da Ignaz von Seyfried, nella stessa distribuzione della prima salvo l'interprete della parte di Florestano che fu il ricordato Röckel. Ma l'esito non fu migliore: ci si dové fermare alla seconda recita (10 aprile). Perché? Non certo per colpa degli ufficiali francesi, che avevano lasciato Vienna da un pezzo. Ancora una volta è lecito chiamare in causa l'esecuzione, con ogni probabilità anche peggiore dell'altra visto che si fecero soltanto due o tre prove al pianoforte e una sola con l'orchestra. Ma ancora una volta bisogna chiamare in causa l'opera stessa. Perché ai difetti della prima versione la nuova s'era limitata a reagire in modo quasi soltanto negativo: a parte la fusione dei due primi atti, a parte la nuova ouverture e qualche modifica, la novità consisteva essenzialmente nei tagli, non in una rielaborazione omogenea all'idea che ormai Beethoven stesso s'era fatto della sua opera. Il progresso era dunque, per la più gran parte, soltanto sul piano delle intenzioni; non realizzandosi le quali fino in fondo, si poteva anche consi-

derare la soppressione di molte belle pagine come un regresso. Beethoven ne uscì profondamente deluso. Il principe Lichnowsky parlò di organizzare una nuova rappresentazione del *Fidelio* nel suo palazzo (ma non ci resta il minimo documento che il progetto andasse in porto), e raccomandò l'opera, invano, a Praga e a Berlino. Ne furono anche stampati alcuni pezzi staccati per canto e pianoforte, quindi lo spartito a cura di Carl Czerny, sia nel 1810 (senza ouverture e senza i due finali) che nel 1814 (con l'ouverture ma sempre senza i finali); l'ouverture (la *Leonora n. 3*) fu stampata nelle parti nel 1810 ed ebbe una certa circolazione nei concerti. Ma quanto al destino dell'opera sulle scene, Beethoven parve rassegnato a considerarlo concluso.

La cultura ufficiale usa presentare i cantanti dei personaggi solleciti unicamente del successo personale, e insensibili alle pure ragioni dell'arte: quelle di cui, com'è noto, solo gli studiosi e i "critici" sarebbero gli insospettabili custodi. Ma la regola dovrà ben avere le sue eccezioni, se è vero che il *Boris Godunov* di Musorgskij, bocciato dal competentissimo comitato dei Teatri Imperiali, raggiunse tuttavia le scene di Pietroburgo, prima in parte, poi intero, soltanto grazie all'imposizione di alcuni cantanti.

Qualcosa di simile accadde per il *Fidelio* a Vienna; dove nel 1814 tre cantanti dell'Opera di Corte, a nome Saal, Vogl e Weinmüller, godendo del diritto di scegliere l'opera in cui prodursi nella loro comune beneficiata, scelsero appunto il *Fidelio*: cioè un'opera che nessun successo raccomandava. Certo, la loro impresa non fu altrettanto coraggiosa quanto quella dei loro colleghi russi di sessant'anni dopo, perché a differenza di Musorgskij, Beethoven era un grande nome, grandemente apprezzato dalla direzione dell'Opera di Corte, e particolarmente dal suo regista e poeta, Georg Friedrich Treitschke. Tuttavia fu anche più feconda. Perché il *Boris Godunov*, in fin dei conti, esisteva, e un giorno o l'altro si poteva pur sperare che sarebbe stato accolto da un qualche teatro; mentre il vero *Fidelio*, quello cioè che doveva divenire uno dei culmini della storia dell'o-

pera in genere e di quella tedesca in ispecie, non era ancora nato e forse non sarebbe nato mai: solo l'iniziativa dei tre cantanti lo fece nascere, perché indusse Beethoven a riprendere il suo lavoro e a trasformarlo completamente, portando alla realizzazione tutto ciò che in esso era soltanto spunto, intenzione, diremmo oggi "esperimento". Ricordiamo i mutamenti di maggiori proporzioni:

a) L'ouverture. La *Leonora n. 3* era il capolavoro che tutti sanno; ma le sue proporzioni sbilanciavano, almeno, il primo atto, e il suo stile stonava con l'inizio dell'opera, non ancora drammatico. Peggio ancora, era stata concepita come una sintesi grandiosa dell'opera tutta, e perciò ne anticipava in qualche modo le vicende, inopportunamente (si pensi allo squillo di tromba, annuncio dell'arrivo salvatore del ministro: colpo di scena, nel corso della vicenda, di cui l'apparizione anticipata nell'ouverture svalutava l'effetto). Fu perciò sostituita da un'ouverture completamente nuova, priva di connessione tematica con l'opera, e senza confronto più breve: quella nota oggi come «ouverture del *Fidelio*».

b) I primi due pezzi vocali furono invertiti, collocando prima il duettino fra Marcellina e Jaquino, poi l'aria di Marcellina: la quale inversione è in rapporto con la tonalità della nuova ouverture (in mi maggiore, come il duettino, mentre le tre ouvertures *Leonora* sono in do maggiore, e in do minore è l'aria di Marcellina).

c) Nell'aria di Leonora, largamente rielaborata, è nuovo il recitativo che la introduce ("Abscheulicher! Wo eilst du hin?"), notoriamente una delle maggiori pagine dell'opera.

d) Finale atto primo. Per questo finale Treitschke (che nella sua qualità di poeta dell'Opera di Corte s'occupò dei mutamenti del libretto) ebbe l'idea di far tornare in scena i carcerati alla conclusione, mentre nelle versioni precedenti apparivano solo all'inizio. Nella nuova versione Pizarro rimprovera Rocco di aver fatto uscire i carcerati nel giardino e lo costringe a richiamarli: assistiamo così al loro addio alla luce del sole, mentre al principio avevamo assistito al loro trattenuto entusiasmo per averla ritrovata. Dall'entrata di Pizarro in poi la

musica è interamente nuova; ma anche ciò che precede, rielaborazioni marginali a parte, riceve retrospettivamente un senso nuovo.

e) Nell'aria di Florestano è interamente nuova la seconda parte, quella in tempo più rapido.

f) Fra il quartetto che segue lo squillo di tromba annunciante l'arrivo del ministro, e il duetto di gioia fra Florestano e Leonora ("O namenlose Freude!", su musica in gran parte tolta a uno dei pezzi del citato *Fuoco di Vestra*) era una scena abbastanza complicata, con un coro dietro la scena, e un recitativo. Nella nuova versione si passa direttamente (salvo alcune battute di parlato che generalmente si tagliano) all'esplosione del duetto, con effetto ben altrimenti potente.

g) Nelle versioni precedenti la scena di insieme seguente il duetto fra Florestano e Leonora si svolgeva ancora nel cortile della prigione. Treitschke ne fece un quadro diverso, trasportandola su una terrazza del castello. E nella scena è nuova tutta la prima parte: cioè il preludio, il primo coro e l'entrata del Ministro con le battute che divennero nell'immaginazione di tutti il motto dell'opera: "Es sucht der Bruder seine Brüder, / und kann er helfen, hilft er gern" ("il fratello cerca i fratelli, e se può aiutarli li aiuta volentieri").

Aggiungiamo a questo elenco il recupero delle strofette di Rocco sul denaro, sopresse fin dalla terza recita della prima versione, e ristabilite nella terza versione (ma soltanto nel corso delle repliche). Ma soprattutto è necessario sottolineare che tutta la partitura subì, pagina per pagina, una decantazione; la quale certe volte investì persino l'idea tematica (per esempio nel terzetto fra Leonora, Florestano e Rocco al secondo atto). Così il famoso grido di Leonora davanti al pugnale di Pizarro ("Töt erst sein Weib!" - "Prima uccidi sua moglie!") è diverso in ciascuna delle tre versioni, e nella terza ha un risalto particolare per essere lanciato dalla voce sola: senza orchestra.

La nuova versione andò in scena il 23 maggio 1814, al Teatro di Porta Carinzia, con una distribuzione che della prima e seconda versione riteneva l'interprete

della parte di Leonora: Anna Milder, divenuta frattanto cantante di prima grandezza. Florestano era l'italiano Giulio Radichi, e i tre promotori della esecuzione impersonavano rispettivamente il ministro Fernando (Saal), Pizarro (Vogl, che poi s'ammalò e, dal 18 luglio, fu sostituito da Anton Forti) e Rocco (Weinmüller). Dirigeva Beethoven, ma assistito dietro le spalle da Michael Umlauf, incaricato di riparare i guai provocati dalla sua sordità, ormai gravissima. La nuova ouverture la prima sera non era ancora pronta, e fu sostituita da un'altra, dello stesso Beethoven (quella delle *Rovine d'Atene*, secondo alcuni, quella del *Prometeo* secondo altri): fu eseguita a partire dalla prima replica, tre giorni dopo. Il successo, finalmente, fu senza equivoci. Pubblico e critica non si sbagliarono: come non s'erano sbagliati, in fondo, neanche prima: appunto alle loro riserve dobbiamo lo stimolo ai successivi rifacimenti, fino al capolavoro. Il 9 ottobre, l'opera era arrivata alla sedicesima replica.

E cominciò presto il giro dei paesi tedeschi: a Berlino apparve dall'11 ottobre 1815, ad Amburgo dal 22 maggio 1816, poi in moltissime altre città, presto in tutte. Un impulso particolare alla sua diffusione venne certo dall'interpretazione, divenuta leggendaria, di Wilhelmine Schröder-Devrient, la cantante-modello di Wagner e dei romantici tedeschi, che la affrontò per la prima volta a Vienna nel 1822 e poi la portò dappertutto, anche all'estero. Fra le altre interpreti famose della parte, nei primi anni bisogna ricordare almeno la Malibran, che la cantò in italiano a Londra nel 1835 (aveva ventisette anni, e ancora un anno da vivere), sottolineandone gli aspetti di fragilità femminile, tanto spesso dimenticati dai troppo robusti soprani drammatici del nostro secolo. In Italia il *Fidelio* arrivò tardi: il 4 febbraio 1886 al Teatro Apollo di Roma, diretto da Ernesto Boezi (*in realtà il debutto in Italia, in lingua tedesca, del Fidelio fu a Milano: il 15 maggio 1883 a Milano al Teatro Dal Verme, direttore Anton Seidl, ndr.*).

Ma il successo dell'opera nel suo aspetto originale non impedì agli'innumerabili maniaci del rifacimento di sfo-

gare il loro incoercibile vizio, particolarmente in Francia, Castil-Blaze, specialista del genere, pubblicò una sua versione del *Fidelio* in cui Florestano cantava un famoso *Lied* di Beethoven, *Adelaide*, e Marcellina e Leonora un duetto sulla musica dell'*Allegretto* della *Settima sinfonia*: fortunatamente non riuscì a farla eseguire. Ancora nel 1860 Parigi, quando vide per la prima volta il *Fidelio* in lingua francese, protagonista Pauline Viardot, dové subire un rifacimento del suo libretto ad opera di Michel Carré e Jules Barbier in base al quale l'azione si svolgeva a Milano nell'anno 1495, e Florestano era diventato Gian Galeazzo Sforza, Leonora Isabella d'Aragona, Pizarro Ludovico il Moro e Don Fernando Carlo VII re di Francia.

Il nostro tempo ha fatto ormai giustizia di queste stravaganze, di cui nessuno intenderebbe più il senso. Il *Fidelio* s'eseguisce dappertutto com'è nella sua terza versione, al più con qualche taglio nella parte parlata. E tuttavia, di solito, con un'aggiunta: l'ouverture *Leonora n. 3* come intermezzo fra i due quadri del second'atto. Il desiderio di non metter da parte questo pezzo di valore così straordinario, originariamente nato come ouverture dell'opera, dopo la morte di Beethoven si fece strada prestissimo. Ma dove collocarlo? Nella seconda metà dell'Ottocento alcuni direttori tedeschi, fra cui Hans von Bülow, lo eseguivano alla fine dell'opera, quasi come un suo riepilogo. Ma l'idea di trattenere il pubblico, finito uno spettacolo, a sipario definitivamente chiuso, non poteva reggere. Poco più tardi dunque altri due grandi direttori germanici, Felix Mottl e Gustav Mahler, ripresero una prassi che già s'era manifestata più volte in vari paesi, fin dalla metà del secolo, eseguendo la *Leonora n. 3* come intermezzo fra i due quadri del second'atto: quando cioè lo scioglimento dell'azione è avvenuto, ma tuttavia lo spettacolo non è finito, e lo spettatore si suppone disposto a ricapitolare il senso di quel che ha visto, prima della celebrazione finale. E la prassi divenne comune, sebbene non incontrastata né costante.

Publicato per gentile concessione della
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma - Archivio Storico

Fidelio nelle lettere di Beethoven

Beethoven rifiuta due libretti e s'appresta a lavorare al Fidelio

A Johann Friedrich Rochlitz,¹ Lipsia
Vienna, 4 gennaio 1804

L'estremo ritardo nel restituire il Suo libretto, stimatissimo Signore, andrebbe ascritto alla esitazione e lentezza di colui che non soltanto dirige il Teatro Wiedener, ma anche ne censura la produzione² – Per quanto mi potessi ritenere fortunato di comporre musica per questo testo, mi sarebbe stato tuttavia impossibile farlo ora. Se l'argomento non avesse avuto a che fare con la magia, il Suo libretto avrebbe potuto tirarmi fuori, in questo preciso momento, da una situazione estremamente imbarazzante. Infatti ho rotto definitivamente con Schikaneder,³ il cui impero, in verità, è stato completamente eclissato dalla luce delle brillanti e seducenti opere francesi. Nel frattempo egli mi ha tenuto fermo per ben sei mesi, ed io mi sono lasciato ingannare unicamente perché, avendo egli innegabili capacità nel creare effetti scenici, ho continuato a sperare che avrebbe prodotto qualcosa di più brillante del solito. Ma sino a che punto sono stato indotto in errore! Speravo almeno che avrebbe fatto rivedere e perfezionare notevolmente i versi ed il testo del libretto da qualcun altro, ma inutilmente. È stato infatti impossibile persuadere un individuo così infatuato della propria opinione. Ho quindi disdetto ogni accordo con lui, anche se da parte mia avevo composto diversi pezzi. Provi a

1 Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842), teologo, scrittore e librettista.

2 Bartholomäus Zitterbarth.

3 Emanuel Schikaneder (1751-1812), famoso per i suoi rapporti con Mozart, era allora direttore del Theater an der Wien, che Beethoven spesso chiamava impropriamente Teatro Wiedener.

immaginare un argomento romano (del quale non mi era stato detto né il piano generale né qualsiasi altra cosa), e una lingua e dei versi quali potrebbero uscire soltanto dalla bocca delle nostre fruttivendole viennesi⁴ – Ebbene, ho fatto rapidamente adattare un vecchio libretto francese ed ora comincio a lavorarci su.⁵ Se la Sua opera non avesse avuto a che fare con la magia, l'avrei agguantata a due mani. Ma adesso, qui, il pubblico è tanto prevenuto contro argomenti del genere; quanto prima, invece, li cercava e desiderava – Questa è anche opinione del censore teatrale, il quale sostiene anche che, per quanto eccellente si possa giudicare il primo atto, riesce difficile formulare un giudizio sull'intero soggetto senza avere sotto gli occhi tutti e due gli atti – La prego di non lasciarsi scoraggiare da questi giudizi. Non appena avrà scritto un'altra opera, che però dovrebbe risultare completa, me la mandi; e stia sicuro che la Sua fatica sarà generosamente retribuita, perché il proprietario del Teatro Wiedener non è affatto avaro per tutto quanto concerne il teatro! Frattanto, sono veramente lieto di aver così avuto l'occasione di fare la Sua conoscenza, e spero che l'attuale sgradevole incidente non Le impedirà di ricordarmi ogni tanto e di rivolgersi senz'altro a me, se io posso riuscirLe utile – A dire il vero, potrei essere un poco arrabbiato con Lei per aver lasciato pubblicare tante notizie false sul conto mio; ma invece no – mi rendo conto che Lei agisce in questo modo unicamente perché ignora le vere situazioni di questa città ed il gran numero di nemici che io ho a Vienna –
Con i migliori auguri.
Il Suo devotissimo
Beethoven

4 Il libretto di Schikaneder *Vestas Feuer*, che Beethoven respinse dopo aver scritto qualche abbozzo per la prima scena.

5 Si tratta del *Fidelio*.

Beethoven sollecita il librettista a finire Fidelio e si arrabbia con il proprietario del Theater an der Wien, che è anche il suo padrone di casa.

A Joseph Sonnleithner
[Vienna, c. marzo 1804]
Caro Sonnleithner!

Considerando che è tanto difficile parlare con Lei, preferisco scriverLe a proposito della questione che dobbiamo trattare – ieri ho ricevuto un'altra lettera relativa al mio viaggio, e questa lettera rende irrevocabile la mia decisione di viaggiare – Quindi devo caldamente pregarLa di fare in modo che il libretto, cioè la parte poetica, sia interamente finito entro la metà del prossimo aprile, affinché io possa andare avanti col mio lavoro e l'opera possa essere eseguita al più tardi entro giugno, epoca in cui potrei collaborare io stesso all'esecuzione⁶ – Mio fratello Le ha parlato del mio trasloco. Ho preso questo nuovo alloggio solo a certe condizioni, e cioè fino a che non mi sia possibile trovarne uno migliore. Il problema si era presentato già da qualche tempo e io volevo appunto far valere i miei diritti presso Zitterbarth allorché il barone Braun è diventato proprietario del teatro⁷ – Basta che le stanze di sopra nelle quali abita il pittore, e che sono buone al più per un servitore, vengano sgombrate ed io avrei un alloggio che mi conviene. Dopo di che si potrebbe cedere al pittore la mia abitazione e tutto sarebbe a posto – Nel mio alloggio attuale il servitore deve dormire in cucina, e quello che ho adesso è già il terzo – e anche lui non sopporterà una simile sistemazione per molto tempo, senza parlare degli altri inconvenienti – So in anticipo che, se tutto dipende ancora dal degno Barone, la risposta sarà no. Se è così, me ne andrò via di qui immediatamente.

Dal momento che l'ho incontrato, il suo comportamento è stato costantemente ostile – E sia pure – ma io non andrò mai strisciando – il mio mondo è l'Universo – Adesso attendo una risposta in proposito da Lei – perché non voglio restare neanche un'ora di più in questo buco maledetto. Mio fratello mi dice che Lei si è lamentato perché io avrei parlato male di Lei. Ma non presti ascolto a certe chiacchiere meschine che fanno a tea-

⁶ Ma l'opera non andrà in scena che a novembre.

⁷ L'alloggio si trovava presso il Theater an der Wien.

tro – L'unica cosa che trovo da ridire sul Suo conto è che dà troppo ascolto ad alcune persone che certamente non lo meritano – Perdoni la mia franchezza – Tutto Suo Beethoven

Fine e inizio

A Joseph Sonnleithner

[Vienna, autunno 1805]

Caro Sonnleithner!

Adesso sono prontissimo – e resto in attesa delle ultime quattro strofe – per le quali, provvisoriamente, ho già trovato il tema – È mio preciso proposito di scrivere l'*Ouverture*⁸ solo durante le prove, e non prima.

Lavoro, acciacchi, frenesia

A Friedrich Sebastian Mayer⁹

[Vienna, primi di novembre 1805]

Caro Mayer!

Il quartetto del terzo atto¹⁰ è ora completamente corretto. Il copista deve ripassare subito a inchiostro ciò che è stato segnato con la matita rossa,¹¹ altrimenti questi segni diventeranno illeggibili – Oggi pomeriggio mando di nuovo a prendere il primo e secondo atto, perché anche questi voglio rivederli io stesso – Non posso venire, perché da ieri ho delle coliche – la mia solita malattia – Non preoccuparti per l'*Ouverture* e il resto; se necessario, potrebbe esser tutto pronto già per domani. A causa della tremenda crisi attuale,¹² ho tuttora tante altre cose da fare che debbo rimandare a poi tutto quello che non è strettamente necessario –

Il tuo amico,

Beethoven

Beethoven modifica il libretto dopo l'insuccesso della prima versione

A Joseph Sonnleithner

[Vienna, primi di marzo 1806]

Caro ed eccellentissimo Sonnleithner!

Spero che non mi risponderà con un rifiuto se La prego

8 Cioè la prima delle quattro *ouverture*: *Leonore I op. 138*.

9 Attore e basso, sostenne il ruolo di Pizarro alla prima.

10 Il secondo atto, nella versione definitiva.

11 La gigantesca matita rossa di Beethoven, simile a quella di un falegname.

12 L'occupazione francese di Vienna.

vivamente di volermi consegnare una breve dichiarazione scritta che mi autorizzi a far stampare di nuovo sotto il Suo nome il libretto con i cambiamenti attuali. – Mentre apportavo questi cambiamenti, Lei era interamente preso dalla Sua *Faniska*;¹³ così mi misi a lavorare sul testo io stesso.¹⁴ Lei non avrebbe avuto la pazienza di impegnarsi in queste modifiche, e la rappresentazione della nostra opera sarebbe stata ritardata ancora di più – Perciò ho ritenuto di poter fare assegnamento sul Suo consenso anche senza dirLe nulla. I tre atti sono stati ridotti a due. Per arrivare a tanto e per dare all'opera un andamento più svelto ho accorciato tutto il più possibile, il coro dei prigionieri e soprattutto altri pezzi del genere – Tutto questo ha semplicemente reso necessario riscrivere il primo atto; ed in ciò consiste la revisione del libretto – Faccio stampare il libretto a mie spese e La prego ancora una volta di accondiscendere alla mia richiesta. Con stima, il Suo
Beethoven

Trambusti alle prove

A Friedrich Sebastian Mayer
[Vienna, pochi giorni prima dell'8 aprile 1806]
Caro Mayer!

Il barone Braun mi informa che la mia Opera sarà eseguita giovedì.¹⁵ Il motivo te lo dirò a voce – Ma adesso ti prego vivamente di fare in modo che i cori siano provati ancor meglio, perché l'ultima volta sono stati fatti degli errori tremendi. Bisogna inoltre che giovedì abbiamo un'altra prova in teatro, con tutta l'orchestra – È vero che l'orchestra non ha fatto errori ma gli attori in palcoscenico hanno sbagliato più volte – C'era da aspettarselo con così poco tempo a disposizione. Tuttavia ho dovuto affrontare il rischio, perché il b[arone] Braun aveva minacciato che se l'opera non fosse stata rappresentata sabato, non lo sarebbe stata mai più. – Conoscendo l'attaccamento e l'amicizia che tu, in ogni modo, mi hai sempre dimostrato, mi aspetto da te tutto il possibile anche in queste prove. Dopo di che l'Opera non avrà più bi-

¹³ Musicata da Cherubini.

¹⁴ In realtà insieme a Stephan von Breuning.

¹⁵ Si tratta della versione rima neggiata con Breuning.

sogno di altre prove e potrete rappresentarla ogniqualvolta vorrete – Ecco due libri¹⁶ – ti prego di darne uno a Röckel – Sta' bene, caro Mayer, e prendi a cuore questa faccenda come se si trattasse di cosa tua –
Il tuo amico
Beethoven

Maledette orchestre!

A Friedrich Sebastian Mayer
[Vienna, probabilmente l'8 aprile 1806]
Caro Mayer!
Ti prego di chiedere al signor von Seyfried di dirigere oggi la mia Opera. Oggi io stesso voglio guardarla e udirla da lontano. In ogni caso la mia pazienza non verrà messa a dura prova come certamente accadrebbe se mi trovassi presso l'orchestra e dovessi ascoltare quanto viene storpiata la mia musica! – Non posso fare a meno di credere che lo facciano di proposito. Degli strumenti a fiato non dirò niente ma – che tutti i *pianissimo* e i *crescendo* e i *decrescendo* e tutti i *forte* e *fortissimo* dovrebbero essere cancellati dalla mia Opera! Tanto, non tutti sono osservati! Mi passa proprio la voglia di continuare a scrivere qualcos'altro, se debbo sentire l'opera mia eseguita in questa maniera! – Domani o dopodomani ti verrò a prendere per andare a pranzo. Oggi mi sento di nuovo male.
Il tuo amico
Beethoven
PS. Se l'Opera deve essere rappresentata dopodomani, domani dobbiamo fare un'altra prova in sala – se no le cose andranno ogni giorno peggio!

Partitura smarrita

Al conte Moritz Lichnowsky
[Vienna, gennaio o febbraio 1814]
Caro Conte!
Mi farebbe un gran favore se volesse prestarmi per qualche giorno la partitura della mia opera, "Fidelio". [...] Adesso la vogliono rappresentare qui al Teatro di Corte,¹⁷ ma non riesco a trovare la mia partitura. [...]
Tutto Suo
Beethoven

¹⁶ S'intenda: libretti. A Röckel era affidata la parte di Florestan.

¹⁷ Per la qual occasione, Beethoven preparerà la nuova e definitiva versione.

Ricostruire rovine

A Georg Friedrich Treitschke¹⁸

[Vienna, marzo 1814]

Ecco Le, caro e diletto T[reitschke], il Suo Canto! Ho letto con grande piacere le correzioni che ha apportato all'Opera. Questo mi spinge a ricostruire con maggiore convinzione le desolate rovine di un vecchio castello.

Il Suo amico

Beethoven

Restauro martirio

A Georg Friedrich Treitschke

[Vienna, aprile 1814]

Caro e diletto Tr[eitschke]!

Quel maledetto concerto, che sono stato costretto a dare in parte a causa della mia miseranda situazione, mi ha fatto restare indietro con l'Opera¹⁹ – La Cantata che volevo eseguire nel corso del concerto mi ha portato via altri cinque o sei giorni – Così, adesso bisogna fare tutto in una volta e ci metterei minor tempo a scrivere una cosa nuova che a rabberciare il vecchio con qualcosa di nuovo, come sto facendo. Sono abituato, anche quando scrivo musica strumentale, ad avere davanti agli occhi l'insieme – Ma in questo caso l'unità della mia opera è – in certo qual modo – sparpagliata in tutti i sensi, e io debbo ricostruirmela dentro un'altra volta – Rappresentare l'opera fra due settimane è assolutamente impossibile. Sono sempre convinto che ci vorranno quattro settimane. Intanto il primo atto sarà finito fra pochi giorni – C'è però molto da fare nel secondo atto e debbo anche comporre una nuova ouverture. Ma questa è proprio la cosa più facile, perché posso scriverne una completamente nuova²⁰ – Prima del mio concerto avevo soltanto buttato giù qualche abbozzo qua e là, tanto nel primo che nel secondo atto; e soltanto pochi giorni fa ho potuto cominciare a lavorare sul serio – La partitura dell'opera è stata copiata nella maniera più spaventosa che io abbia mai visto. Devo rivederla nota per nota (probabilmente era stata rubata). Insomma Le assicuro, caro T[reitschke], che quest'opera mi farà

¹⁸ È il librettista che porterà a compimento la versione definitiva.

¹⁹ Il terzo e ultimo rimaneggiamento del *Fidelio*.

²⁰ La quarta e definitiva ouverture, l'unica denominata *Fidelio*.

guadagnare la corona del martirio. Se Lei non si fosse dato tanta pena e tanta premura e se non avesse rivisto ogni cosa in maniera tanto soddisfacente, del che Lei sarò eternamente grato, non so se mi deciderei a fare la mia parte – Ma Lei, con il Suo lavoro, ha recuperato alcuni buoni resti di una nave che aveva fatto naufragio e si era arenata.

In ogni modo, se pensa che così il ritardo diventa per Lei troppo grande, rimandi l'opera a più tardi. Per quel che mi riguarda, continuerò a lavorare fino a che sarà tutto finito, e proprio seguendo punto per punto tutti i cambiamenti e i miglioramenti che Lei ha apportato, un lavoro che approvo ogni momento di più. Soltanto che non posso procedere con la stessa velocità che se scrivessi un nuovo lavoro – e in due settimane è veramente impossibile finire tutto – Agisca come meglio crede, ma anche come un amico mio. Non sarà il mio zelo a far difetto.

Il Suo
Beethoven

Maledetti copisti!

A Georg Friedrich Treitschke

[Vienna, c. 14 maggio 1814]

Caro Tr[eitschke]!

[...] Sono venuti da me a questo proposito alcuni Suoi copisti e anche Wranitzky.²¹ Ho detto loro che Lei, caro Tr[eitschke], ha il controllo assoluto della situazione. Perciò adesso aspetto soltanto di conoscere la Sua ponderata opinione sull'argomento – Il Suo copista è – un asino! – però gli manca completamente la proverbiale magnifica pelle d'asino²² – Perciò il mio copista si è assunto la copiatura ed entro martedì rimarrà ben poco da copiare, e sarà lui che porterà tutto alla prova – Mi lasci anche dire che tutta questa faccenda dell'opera è la più fastidiosa del mondo, perché sono scontento di quasi tutto – e – in pratica, non c'è un brano nel quale la mia attuale insoddisfazione non debba essere rappre-

21 Anton Wranitzky, direttore dell'orchestra del principe Lobkowitz.

22 Allusione alla commedia fantastica *Die Eselshaut*, con musiche di scena di Hummel.

sentata qua e là con un po' di soddisfazione – Insomma è tutt'altra cosa che potersi abbandonare alla libera meditazione o all'ispirazione —

Tutto Suo
Beethoven

Affari oltremanica

A Charles Neate, Londra
Vienna, 19 aprile 1817

Mio Caro Neate!

Fin dal 15 ottobre sono stato colpito da una grave malattia, dei cui strascichi sto tuttora soffrendo; e non sono ancora ristabilito. Lei sa che sono costretto a vivere interamente delle mie composizioni. Da quando mi sono ammalato ho potuto comporre ben poco e quindi ho potuto guadagnare altrettanto poco. Per questo avrei accolto con animo tanto più grato qualunque cosa Lei avesse fatto per me – Ma immagino che il risultato di tutto ciò – sia niente.

Lei ha persino scritto a Häring lamentandosi di me, cosa, questa, che la mia onestà nei Suoi confronti non merita davvero – Comunque debbo giustificare la mia condotta; e mi piacerebbe che Lei sapesse che l'opera *Fidelio* è stata scritta parecchi anni fa, ma che il libretto e il testo lasciavano molto a desiderare. È stato necessario rielaborare completamente il libretto e di conseguenza allungare parecchi pezzi di musica, accorciarne altri e aggiungere anche delle composizioni nuove. Così, per esempio, l'ouverture è completamente nuova, e nuovi son pure parecchi altri brani. È però possibile che a Londra l'opera sia ancora nella prima versione; se è così, vuol dire che è stata rubata, cosa che in teatro è quasi impossibile evitare. – Per quel che riguarda la Sinfonia in la, visto che Lei non mi aveva dato nessuna risposta soddisfacente, ebbene, ho dovuto pubblicarla. Eppure avrei aspettato volentieri tre anni, se Lei mi avesse scritto che la Società Filarmonica l'avrebbe presa – ma non ho sentito nulla da nessuna parte – nulla. Ora, per quel che riguarda le Sonate per pianoforte con violoncello, Le do un mese di tempo, dopo di che, se non ricevo nessuna risposta da parte Sua, le pubblico in Germania. Poiché Lei non mi ha dato notizie di queste opere, come non me

ne ha date delle altre, io le ho consegnate a un editore tedesco, che me le aveva chieste con insistenza. Però ho pattuito per iscritto (Häring ha letto questo documento) che non potrà pubblicare le Sonate prima che Lei le abbia vendute a Londra. Pensavo che Lei avrebbe potuto collocare quelle due Sonate per almeno 70 o 80 ducati d'oro. L'editore inglese potrà stabilire il giorno in cui esse devono comparire a Londra; e allora saranno pubblicate nello stesso giorno anche in Germania.

[...] La prego quindi, come ultima cortesia, di darmi il più presto possibile una risposta a proposito delle Sonate. La signora Von Jenney è pronta a giurare su tutto ciò che Lei ha fatto per me, e lo sono anch'io, cioè giuro che Lei non ha fatto niente per me, non farà niente e ancora niente per me, *summa summarum*, niente! niente! niente!!! Le assicuro la mia più completa stima e spero almeno di avere, come ultima cortesia, una sollecita risposta –
Il Suo devotissimo servitore e amico
L. v. Beethoven

Basta con l'opera

Alla signora Anna Mildner-Hauptmann, Berlino
(Vienna, 6 gennaio 1816)

[...] qui a Vienna, con questa Direzione spilorcia, non riuscirò mai a raggiungere un accordo per una nuova Opera – [...]

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha pubblicato, insieme alla casa editrice Skirà, l'edizione completa dell'*Epistolario* di Beethoven in 6 volumi (1999-2008).

Fidelio, opera politica

Testi di

Carl Dahlhaus

Esteban Buch

Adriano Sofri

Scriva Carl Dahlhaus che “Fidelio rispecchia, in una misura non comune nella storia dell’opera, la realtà angosciata del momento storico in cui fu scritta”. Questo forse il principale motivo per cui il tema politico dell’opera ha appassionato critici e commentatori di ogni epoca.

Beethoven è consapevole del fatto che qualcosa di epocale sta accadendo in Europa: egli ha aderito con slancio agli ideali della Rivoluzione francese, ma avverte il deteriorarsi di una situazione che rischia di degenerare in nuove forme di dispotismo: esemplare è il repentino rovesciamento delle sue simpatie per Napoleone, nel momento in cui si fa incoronare imperatore.

Raccolti nelle pagine seguenti alcuni di questi commenti: quello del musicologo tedesco Carl Dahlhaus che sottolinea il paradosso di una composizione perfettamente calata nella realtà storica vissuta da Beethoven ma che finisce poi per far ricorso alla categoria del meraviglioso che è “il regno innato dell’opera”. Il sociologo e musicologo Esteban Buch (autore anche di un illuminante saggio sull’impiego politico della musica: La Nona di Beethoven, una storia politica) propone una lettura politica del Fidelio nelle diverse epoche storiche in cui ha avuto un ruolo determinante: nel momento in cui fu composto nel 1805 e poi alla prima della nuova versione 1814, in pieno Congresso di Vienna, fino al periodo della Germania nazista, che lo portò in trionfo, e ai nostri giorni.

Infine alcune delle più significative affermazioni di Adriano Sofri, intervistato nel 2005 da Gioacchino Lanza Tomasi mentre ancora scontava la sua pena in carcere (Sofri è in libertà dal 2012), che offrono una lettura inconsueta del Fidelio “visto da dietro le sbarre”.

Il Caso Fidelio di Carl Dahlhaus

[...] Se si cerca di spiegare in qual senso *Fidelio* sia un'opera politica, ci si irretisce in paradossi. Se prendiamo il testo del libretto in modo letterale, isolandolo dalla musica – cosa che da un punto di vista estetico è impossibile – la vendetta di Pizarro contro Florestan è un affare puramente personale: Florestan è la sola persona che non figura nella lista dei prigionieri. Ma la conclusione banale che ne segue, cioè che la colpa o l'innocenza degli altri prigionieri è una questione aperta, è rifiutata dalla musica del coro dei prigionieri e dal finale del secondo atto: come non sentire che è stata commessa una ingiustizia contro persone che si esprimono con tale musica? Se tutti i prigionieri sono vittime di un'ingiustizia – e la musica non lascia alternativa – allora dietro Pizarro, l'uomo che mette la sua posizione al servizio di una vendetta puramente personale, si profila l'ombra glauca di uno Stato ingiusto, in cui gli oppositori politici sono gettati in prigione in massa. E allora il Ministro, che rappresenta questo Stato, diventa – in accordo con il “meraviglioso” nell'estetica dell'opera – una figura da favola che soddisfa tutte le speranze suscitate nell'opera a dispetto della verosimiglianza. La musica riveste una duplice funzione: dal momento in cui il suo linguaggio è incomparabilmente più potente di quello del testo, essa mette la lotta privata al livello di un affare di Stato, ciò che rende veramente *Fidelio* un'opera politica; allo stesso tempo, permette al dramma politico di cambiare la sfera della realtà contro quella del “meraviglioso”, che è la base dell'opera.

Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT 1990

Fidelio, opera della libertà di Esteban Buch

Fidelio è l'opera della libertà: «Zur Freiheit, zur Freiheit!», proclama Florestan dal profondo della sua cella. Non si tratta di libertà in generale, concepita astrattamente in nome di buoni sentimenti, ma della questione della libertà in relazione concreta con lo Stato, il potere, l'abuso di potere. La “prigione di Stato” di cui si parla nel libretto, una «prigione reale situata a qualche lega da Siviglia» in un'epoca non precisata, non ha molto da in-

vidiare, in materia di crudeltà, ai modelli storici di violazione dei diritti dell'uomo in seno al sistema carcerario – Abu Ghraib, Guantanamo – o ancora alle carceri delle dittature latino-americane degli anni Settanta [...].

Ad ogni rappresentazione, al momento dell'aria di Florestan, lo spettatore o la spettatrice condivide la speranza del prigioniero, desidera che sia libero, comprende, con pena, che non fa che avere allucinazioni e sorride indovinando o ricordando che alla fine dell'opera questo sogno di libertà diventerà realtà. Davanti allo spettacolo senza tempo della vittima della tirannia salvata dall'amore della sua donna, siamo tutti, chissà, Florestan e Leonore. Si può immaginare qualcuno che guardando quest'opera potrebbe osare identificarsi in Pizarro? Tutto in noi vorrebbe rispondere: no, è impossibile.

Non è che i cattivi non vadano all'opera. O che rifiutino di andarci per ascoltare il *Fidelio* di Ludwig van Beethoven, avvisati del fatto che rischiano di ritrovarsi di fronte al loro ritratto. Certo, qualsiasi spettatore di quest'opera assiste alla rappresentazione di uno stato dei rapporti tra il potere e la libertà che moralmente e politicamente è intollerabile oggi e lo è sempre stato. È per questa semplice ragione che, più della maggior parte delle innumerevoli opere del repertorio in cui si parla di potenti e delle loro sventure, l'opera di Beethoven merita il titolo di opera politica. La nozione di "opera della libertà" descrive fedelmente la sua tematica. In compenso, il potenziale critico effettivo di un tale spettacolo non è del tutto acquisito.

È indubbio, per esempio, che in quest'opera Don Fernando sia presentato come portavoce della Giustizia, in quanto incarna la moralità del regime. L'incoerenza di un Pizarro uscito indenne da ciò che lui dice di aver distrutto, è il prezzo da pagare per fare emergere, all'interno dell'universo sinistro di uno Stato le cui prigioni sono lasciate alla cattiveria sfrenata dei responsabili, una figura del bene al di sopra di ogni sospetto.

Se tutta la storia si compie sotto l'egida di un Re buono e magnanimo, è perché il censore imperiale austriaco la impose come *conditio sine qua non* per autorizzare la rappresentazione di quest'opera, severa nel

giudizio sul funzionamento dello Stato e della giustizia.

Quindi, la storia ideata dal francese Bouilly, musicata per la prima volta da Pierre Gaveaux e creata a Parigi nel 1798, si ispirava ad una serie di episodi avvenuti durante il periodo del Terrore e si iscriveva nell'orizzonte ideologico della reazione termidoriana, il colpo di Stato che nel 1794 aveva estromesso dal potere i Giacobini denunciando il regime dell'incorruttibile Robespierre non come perverso da qualche uomo corrotto, ma come impresa criminale in sé. Al momento della prima *Leonore* al Theater an der Wien il 20 novembre 1805, la presenza degli ufficiali francesi delle truppe di Napoleone che avevano appena occupato la capitale austriaca, dà a questo incontro di connivenze ideologiche e di critiche morali un sentore di paradosso. Del resto, questi militari probabilmente non parlavano il tedesco, e non erano andati a vedere l'opera in programma nella città occupata per riflettere sulle tensioni ideologiche della loro epoca ma solo per divertirsi – e in ciò furono, tra l'altro, delusi. Questo incontro nello spazio di una serata tra una favola di origine francese concepita per denunciare l'oppressione e dei francesi che i viennesi identificavano con un regime di oppressione, è una bella ironia della storia...

Nel 1814 l'opera fece scalpore tra i numerosi aristocratici stranieri presenti nella capitale austriaca per il Congresso di Vienna. Il fior fiore delle monarchie europee, inebriate dalla vittoria sulla Francia di Napoleone, si premurò dunque di andare a vedere la storia del gentile prigioniero e del cattivo governatore: lo zar di Russia, il re di Prussia, il re di Danimarca, con le loro spose e i loro cortigiani, vi si recarono tutti. Sono dunque questi stessi sovrani che, con tratti simili a quello del monarca immaginario del *Fidelio*, sono rappresentati e lodati come benefattori dell'Europa nella cantata di Beethoven *Der glorreiche Augenblick op. 136*, creata in loro presenza il 29 novembre 1814. Su scala continentale ciò si chiamava Santa Alleanza, e se tutte queste teste coronate potevano sempre dire che annientando Napoleone avevano liberato il mondo da un uomo cattivo, è chiaro che la loro priorità, per non dire la loro motivazione, era sempre stata la preservazione dei loro privilegi e del potere, al prezzo della sottomissione e dello

sfruttamento dei loro popoli, cosa che qualche anno prima la Rivoluzione francese aveva osato, per la prima volta nella storia, rimettere in causa.

Ecco le persone che allora accorrevano a teatro per vibrare insieme alla musica di Beethoven e condividere empaticamente la sorte dei personaggi del *Fidelio*. E non vi è ragione di pensare che il loro entusiasmo per l'opera risiedesse in un malinteso, che a loro insaputa gli aveva fatto accettare le idee rivoluzionarie mascherate da divertimento.

Il modello del tiranno senza scrupoli si trovava nell'Imperatore francese decaduto, mentre il nobile Florestan nella sua prigione poteva passare per uno di quegli aristocratici che venivano maltrattati in Francia almeno dai tempi del trionfo dei Giacobini.

Ma poniamo nuovamente la domanda in un altro momento della storia. Possiamo immaginare qualcuno che, vedendo quest'opera, si sarebbe augurato di essere Pizarro, nonostante la punizione che lo attende alla fine? Un nazista, forse? Perché il portamento e la condotta del personaggio non possono non ricordarci oggi i capi nazisti. Del resto non è difficile esplicitare ciò in una messa in scena del *Fidelio*, da quando gli anacronismi storici sono diventati risorse abituali dell'ermeneutica teatrale. L'opera di Beethoven, compositore super-tedesco, agli occhi della propaganda ufficiale del Terzo Reich conobbe nella Germania dagli anni Trenta un successo innegabile, di cui è per esempio testimone una nota dell'edizione viennese del giornale del partito *Völkischer Beobachter*, in un articolo apparso nel marzo del 1938 pochi giorni dopo l'Anschluss: «Il finale vittorioso del *Fidelio* è una profezia». E la presenza attestata di Hermann Göring per vedere il *Fidelio* all'Opera di Vienna qualche giorno dopo l'ingresso delle truppe tedesche in Austria chiarisce il recepimento di questa "opera della libertà" di un colore livido, le cui risonanze storiche sono forse inestinguibili. A chi si sarebbe sentito più vicino Göring, a Pizarro o a Fernando? Si può pensare che abbia simpatizzato con Florestan, questo loser salvato da una donna?

Poco dopo la fine della Seconda Guerra mondiale, Thomas Mann si era reso commentatore imbarazza-

to di tale dilemma, in una lettera scritta nel settembre 1945 per spiegare perché non era pronto a ritornare a vivere nel suo paese: «Come mai il *Fidelio* di Beethoven, quest'opera nata per celebrare la liberazione della Germania, non è stata proibita in Germania per dodici anni? È uno scandalo che invece di proibirla le si siano date delle interpretazioni sofisticate, che si siano trovati dei cantori per cantarla, dei musicisti per suonarla, un pubblico per ascoltarla. Quale incoscienza servirebbe per ascoltare *Fidelio* nella Germania di Himmler senza nascondersi il viso tra le mani e precipitarsi fuori dalla sala!»

Proibirla, e perché? Thomas Mann aveva umanamente ragione ad insorgere contro l'abominio morale che avrebbe significato paragonare, per esempio, la tortura di Florestan nella sua prigione al soggiorno dorato di Hitler nella prigione di Landsberg, ma si sa che nel momento in cui la macchina propagandistica si mette in moto, tutto diventa possibile. Le parole di Thomas Mann sono moralmente valide, ma storicamente inattendibili. È necessario, anche se ci costa, contrastare questa credenza dogmatica nel valore morale dell'arte classica, che l'esperienza nazista e il suo corteo di orrori avrà reso, diciamo, un po' desueta: vedendo lo spettacolo dei prigionieri uscire dalle proprie celle per respirare l'aria della libertà, si crede veramente che il Reichsführer SS avrebbe gridato nella sua mente, furioso, «rinchiudeteli, isolateli, rimetteteli al loro posto, puniteli, torturateli, massacrateli?»

Difficilmente. È più realistico pensare che Metternich e Himmler siano stati entrambi, soggettivamente parlando, dalla parte di Florestan. L'avrebbero entrambi, soggettivamente parlando, ammirato e, perché no, avrebbero desiderato Leonore.

In quest'opera il libretto è fatto in modo che la possibilità di assumere la posizione di Pizarro dal punto di vista etico è sbarrata. Nella storia Pizarro è un tiranno solo perché la sua crudeltà deriva direttamente dalle sue motivazioni egoistiche. Il crimine di Pizarro è di mettere la sua persona davanti allo Stato. Non è il suo modo dispotico di esercitare il potere che viene denunciato, ma le motivazioni egoistiche. Gli aristocratici, i nazisti, gli oppressori in generale

non vogliono la bassezza, vogliono il male. E questo male lo definiscono bene, lo chiamano libertà. «Zur Freiheit, zur Freiheit!»: ascoltate, è Metternich che canta nel 1814, ascoltatelo inebriarsi di vocali e di speranza.

E come si chiama nel 1936 l'adunata del partito nazista a Nürnberg? Ebbene, si chiama Congresso della Libertà. E nel 1980 a Buenos Aires, in piena dittatura, mentre le Madri della Piazza di Maggio fanno la loro ronda per rivendicare i loro figli *desaparecidos*, *Fidelio* viene dato nel Teatro Colón dei generali senza sollevare la benché minima obiezione da parte del potere, malgrado il fatto che il regista non esiti a mettere delle griglie di ferro dappertutto e a far somigliare i costumi di Pizarro e dei suoi uomini alle uniformi nere delle SS.

Quindi anche Metternich, Himmler o Videla, o qualsiasi persona reale o fittizia suscettibile di occupare un posto equivalente nel nostro immaginario politico non possono voler essere Pizarro, almeno fino a che restano in linea con i loro rispettivi discorsi pubblici, e malgrado il fatto che abbiano commesso dei crimini orribili quanto i suoi, se non di più.

In compenso possono volere, a teatro, lo spazio di un istante dei loro piaceri privati, e tenere il ruolo. Ed è possibile capirli, in quanto in questo almeno sono vicini a noi, a ciascuno di noi. In effetti, malgrado l'insondabile repulsione che il personaggio di Pizarro ispira da un punto di vista morale, chi oserebbe dire, ponendosi una mano sul cuore, che in nessun caso avrebbe voluto essere Pizarro per il suo canto? Cioè, esserlo quando lancia il suo testo spaventoso nel quartetto del secondo atto, ancor più nel momento in cui proietta nello spazio musicale di questo stesso quartetto, portato da tutta la ricchezza dell'orchestra, questa melodia dalla potenza vertiginosa, fatta di un movimento discendente che paradossalmente non smette di spostarsi verso l'alto fino ad immobilizzarsi in modo ossessivo sulla fondamentale della tonica, come un rilancio nel male portato dalla levatura ritmica inesorabile della sequenza beethoveniana: «Pizarro, di cui tu hai voluto la rovina! Pizarro, che tu avresti dovuto temere!» Che momento, *welch'ein Augenblick*, in effetti, per riprendere l'inizio della sua aria del primo atto, che regala

piaceri musicali molto intensi, che schioccano come una frusta intorno alla parola Rache, "vendetta".

Inutile negarlo: il personaggio fa paura ma è sublime, questa voce di basso scatenata, magnifica di sinistra bellezza. E ognuno dei suoi momenti sulla scena è imbevuto della potenza estetica del male, sin dalla sua prima frase cantata sino al suo ultimo grido di collera, come se la sua voce non servisse che a esprimere la sua potenza, del momento che avendo perso la partita, diventa subito un prigioniero muto. È un tratto ricorrente nell'opera: i grandi cattivi sono tutto un programma sul piacere.

Le avventure di Beethoven sotto il regime nazista hanno intaccato il capitale morale di cui si poteva fino a quel momento accreditare la sua musica, a partire dall'esperienza del suo pubblico e di biblioteche intere di esegesi concepite sul modo dell'umanesimo eroico. Ma tale esperienza storica estrema rappresenta solo la rivelazione della precarietà del punto di sutura tra etica ed estetica sul quale l'arte moderna fonda la propria legittimità politica dall'epoca dell'*Aufklärung*. Lo si vede ancora nei suoi effetti pratici, o piuttosto nella rarità di effetti pratici degni di tale nome. Di fronte al peso della ragione di Stato o dell'inerzia della lotta politica, il coro dei prigionieri non avrà mai il potere di persuadere un carceriere, un capo della polizia o un ministro a liberare chiunque. In compenso, la bellezza nera del canto di Pizarro ci ricorda che l'arte è una strada sempre offerta alla possibilità di reintegrare il male radicale all'interno dell'esperienza umana.

Tutto ciò perché la vera e propria risposta alla crisi del sillogismo che lega l'arte alla morale può venire dal mondo della politica e non da quello dell'estetica. Questa è la ragione per la quale non sembra molto utile brandire *Fidelio* come la bandiera di una lezione senza tempo sulle virtù politiche del bello per far trionfare il bene. In compenso, si constata che l'opera continua ad invitare tutti coloro che avranno la possibilità e il desiderio di vederla, inclusi i Pizarro di questo basso mondo, a concepire una società in cui, di fronte alla costrizione dello Stato e dell'ordine in generale, la questione della libertà è decisa in favore di un valore assoluto di questa. «Zur Freiheit, zur Freiheit!»: chi non ha voglia di gridarlo, anche se si tratta

solo, come Florestan immagina nella sua prigione, del presentimento del sollievo portato dalla morte? Ma chi non ha voglia di comprendere perché la realizzazione totale di questo sogno è a tal punto improbabile, nel teatro come nella vita, nello spazio privato della vita coniugale come all'aria aperta del dibattito politico? È in questo che si può dire che il *Fidelio* di Beethoven è senza dubbio un'opera politica che, a due secoli dalla creazione delle sue versioni successive, resta ancora attuale.

Dal programma di sala del *Fidelio*, Teatro Valli di Reggio Emilia, aprile 2008.

Fidelio e la libertà negata

Estratti da un'intervista
ad Adriano Sofri
a cura di Gioacchino
Lanza Tomasi

[...] Il *Fidelio* è una grande opera, andata in scena la prima volta avendo come pubblico qualificante degli ufficiali francesi occupanti di Vienna, e poi la volta successiva i protagonisti del congresso di Vienna e della restaurazione. È un'opera che non solo nella sua intenzione, ma nel suo contenuto, per così dire nel suo contesto, prescinde dal turno di chi volta per volta comanda, e di chi volta per volta ha perso. Da questo punto di vista a me è sempre sembrato che le polemiche "ideologiche" sul *Fidelio* - che ricordano come in realtà ci sia un aristocratico prigioniero e che questo Pizarro è più rappresentante del terrore che non... - sono abbastanza insignificanti. Mi pare che la grande lezione del tempo, e forse la più grande lezione del Novecento a parte gli stermini, è che le galere affratellano i carcerati, i prigionieri. Lezione valida ancora oggi, non perché ci sono ancora dei residui - pena di morte, tortura e carcerazioni inique, modi di carcerazione insostenibili - ma perché c'è viceversa una sorta di accanimento, addirittura di rimessa in discussione teorica, e non solo pratica, della tortura: negli stessi civilissimi Stati Uniti, da parte di un civilissimo avvocato come Dreifus, si ipotizza il ricorso alla tortura per combattere il terrorismo. Del resto le cose a cui assistiamo in paesi che hanno il record della ferocia repressiva, non so..., la Cina, da sola, moltiplica tutte le pene capitali eseguite nel mondo nel corso di un anno; dall'altra parte: Abu Ghraib, Guantanamo, orrori

particolarmente più gravi perché vengono commessi da chi, magari con convinzione, pensa di esportare addirittura la democrazia. Tutto ciò mostra che queste cose sono, ancora, straordinariamente attuali. La distinzione tra il governatore della galera e il galeotto, di qualunque epoca, diventa secondaria.

[...] Se uno riascolta e rilegge bene il libretto, riascolta il *Fidelio*, persino in alcune arie molto belle, e poi soprattutto nella conclusione, può pensare che davvero la sua intenzione primaria non fosse la liberazione ma l'amore coniugale, la dedizione e il sacrificio di Leonore e così via. In realtà, la cosa principale è invece questo prorompere del desiderio di libertà prima e dopo della liberazione avvenuta non solo per Florestan, ingiustamente perseguitato e torturato, ma per tutti i prigionieri di Stato.

[...] Ho fatto ascoltare in carcere ai miei giovani coinquilini - giovanissimi, sono quasi tutti giovani i carcerati di oggi, poveri, tossicodipendenti o immigrati - le arie pertinenti come "O welche Lust, in freier Luft". Ho spiegato loro che si trattava del "passeggio", cioè di una cosa che conoscono bene, dell'ora d'aria, compreso l'andamento alterno tra questa invocazione dell'aria che si respira contrapposta al carcere come sepolcro, come tomba - e contemporaneamente questo avvertimento, questa raccomandazione di parlare piano perché "siamo ascoltati", ci sono "occhi e orecchie che ci spiano", condizione assolutamente perenne e ordinaria di tutti i prigionieri. Credo che l'effetto di liberazione della musica sia assolutamente straordinario ed emozionante. Per i miei amici - che non hanno una preparazione musicale, così come non l'ho io, o se l'hanno, hanno le orecchie piene di un altro genere di musica - sapere che le parole incomprensibili che si stanno cantando in quel momento dicono queste cose li ha commossi molto fortemente, e credo che questo avvenga pressoché sempre.

[...] A me piace molto che si chiami Aria, perché i prigionieri imparano a considerare l'aria come una cosa speciale, non c'è niente di più comune ed essenziale dell'aria che respiriamo, fra poco la faranno pagare come l'acqua minerale, in Giappone si va in giro con le mascherine, poi ci sono anche dei bar dove si prende

un po' di ossigeno dalle macchinette, in galera è sempre successo, cioè adesso si va all'aria, c'è l'ora d'aria. L'aria diventa non l'aria che respiriamo, ma l'aria che possiamo respirare per concessione una volta ogni tanto. Questa popolarità, per così dire, di questi temi è molto forte e suggestiva... anche se la scenografia non fosse di quelle particolarmente attualizzanti, può anche essere l'opera in costume più tradizionale, ma lì dentro si deve sentire la presenza dei carcerati.

[...] I meccanismi del *Fidelio*, in qualche caso, sono così significativi per l'esperienza penitenziaria: per esempio Don Fernando che annuncia la sua ispezione imprevista. Nelle galere si aspetta sempre una ispezione imprevista. Le galere fanno così schifo che i detenuti hanno sempre la speranza che arrivi qualcuno in incognito. Chiunque passi anche una sola notte in galera non la dimenticherà mai più. C'è una capacità di identificazione molto forte, e poi c'è questo giubileo finale, questa liberazione di tutti.

Mi fa impressione che Beethoven sia passato dalla ammirazione per la Rivoluzione francese a questa disillusione molto amara e molto lucida sulla arroganza napoleonica. Mi fa impressione che la Bastiglia sia rimasta un simbolo fino ad oggi. In occasione della sollevazione delle periferie francesi (*i disordini delle banlieue di Parigi nell'ottobre del 2005*, ndr), il conflitto generazionale è diventato tra i padri indigeni e figli esogeni, e già questa è una mutazione genetica di una società, ma uno di questi ragazzi - di origine tunisina - interrogato sul perché si trovasse alle tre di notte in un altro quartiere per incendiare macchine risponde: *liberté, égalité, fraternité*. Ad un altro ragazzo, pregiudicato d'origine marocchina, viene chiesto se queste rivolte sono organizzate e lui risponde: quando saremo organizzati avremo le granate, i mitra e andremo alla Bastiglia, usando le parole d'ordine della Repubblica dal loro punto di vista.

Il carcere riserva delle sorprese, perché ci sono persone che non hanno studiato qui, o vengono da molto lontano e non sanno cose che tutti sanno: all'aria un giorno, in modo casuale, con un detenuto italiano ho detto una battuta con la quale questi ha capito che Beethoven era sordo e non l'aveva mai sentito, ed era

più addolorato che se avesse avuto una notizia che lo riguardava personalmente. In una messa in carcere, oggi, si canta spesso. Al momento degli "Osanna" c'era un detenuto partenopeo che cantava con tutta la passione "Rosanna, Rosanna, Rosanna nell'alto dei cieli": sua moglie si chiama Rosanna. Succedono queste cose. Allora il *Fidelio* è l'opera più adatta alla "prima" del San Carlo come per "l'ultima" di Secondigliano.

[...] Anche l'espedito del travestimento visto dal carcere è tutta un'altra cosa: il carcere ha una sezione maschile e una femminile, e anche in questo è interessante che le donne prigioniere sono pochissime. In Italia 2000 su 60000 detenuti, non si tiene mai conto di questo dato, il più clamoroso dal punto di vista della discriminazione sessuale, e poi ci sono le donne dei prigionieri, come Leonore, che seguono i loro uomini, ma poi ci sono quelli che non sono né della sezione maschile né di quella femminile, che fanno ammattire i carcerieri, che vengono sottoposti a orripilanti visite mediche per stabilire di cosa si tratti: i travestiti. Il travestitismo è un concetto che in carcere si capisce molto bene. L'idea di una persona che si travesta e simuli un altro sesso per stare vicino alla persona che ama è una idea vicina all'esperienza quotidiana. [...] L'aria di Florestan mi colpisce perché in realtà è quella più distante dalla condizione reale del carcerato. Il povero Florestan è sepolto sottoterra, nell'infima miniera, e protesta contro il buio totale, contro il silenzio totale. Qualunque detenuto, dopo il primo quarto d'ora, impara che la galera è il luogo della luce perpetua, in cui si ha nostalgia del buio. Io sono già da nove anni in galera, una notte c'è stato il blackout e si sono spenti finalmente i fari gialli, orribili. Ho provato per la prima volta un tuffo al cuore, come quello di un detenuto bendato che si acceca a riveder la luce. Così come il silenzio: le galere sono un luogo di frastuono tormentoso, di continuo clangore: ferri battuti, urla, gemiti, pianti. Uno quasi quasi invidia questa anestetizzazione della situazione».

Tratto dal programma di sala del *Fidelio* del Teatro San Carlo di Napoli, dicembre 2005.

Intervista con Antonio Pappano

di Luca Pellegrini

Il fantasma di Mozart, forse, lo incalzava. La presenza di Haydn - incontrato personalmente, con relativa, educata schermaglia verbale, alla prima delle sue Creature di Prometeo, 1801 - incombeva, nonostante tutto. E nel 1802, era marzo, Lodoiska di Cherubini entrava tra le opere di culto anche in terra tedesca, e vigorosamente nell'esistenza di Beethoven. Che - pur la sordità avvinchiandolo sempre più - sentiva di non poter rimandare oltre - fors'anche per un dovere di coscienza, oltre che di esigenza creativa - l'incontro con il teatro musicale. Ci voleva, però, un soggetto adatto. Nacque Fidelio, opera tribolatissima, già a partire dal titolo. E la storia, delle diverse versioni e patimenti - "aspri dolori, maggiori dispiaceri", come li chiama Beethoven -, è in parte nota a tutti. Ma sono anche quelle e questi che rendono l'unica opera beethoveniana un unicum nella storia della musica. Sir Antonio Pappano la incontra per la seconda volta nella sua bellissima, luminosa carriera, scegliendola per inaugurare la Stagione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, della quale dal 2005, impegno rinnovato fino al 2019, è Direttore musicale. «Ci sono, in verità, due ragioni che mi hanno portato a questa scelta - confessa il Direttore, con la sua innata serenità e simpatia -. La prima, la più importante, per consolidare il nostro lavoro, già avviato, sulle opere di Beethoven. La stagione scorsa abbiamo aperto con l'esecuzione di tutte e nove le Sinfonie, un progetto disteso su cinque settimane, ma desideravo continuare il lavoro tecnico, strumentale e musicale sull'opera beethoveniana. La seconda, è una ragione personale: avendo diretto Fidelio una sola volta al Covent Garden e c'erano tante cose che mi erano rimaste con un feeling di insoddisfazione: volevo ritor-

nare a quest'opera importante, ostica, ma bellissima, anche per maturarla in me stesso».

Non ci riserva sorprese: esegue la terza versione, la più classica.

"Ho scelto, infatti, quella del 1814. Vocalmente è la più ragionevole per i cantanti che ho scelto. Nella prima versione c'era molta più fioritura nella scrittura di Beethoven, tutta un'altra cosa. Non parliamo poi delle ouverture".

Proprio la Leonore n. 3 è stata inserita da Mahler tra la prima e la seconda scena del II atto, innescando una tradizione che sopravvive ancora oggi. Lo farebbe anche lei?

"Lo farò. Dopo il grande duetto del carcere l'azione è drammaturgicamente risolta, compiuta. L'ultima scena è come se fosse una grande cantata sulla libertà. E quel tempo con la sola orchestra è utile anche per far riposare un poco i cantanti!".

Il soggetto del Fidelio è tratto da un precedente libretto di Jean-Nicolas Bouilly, Léonore ou l'Amour conjugal, che divenne un'opera messa in musica da Pierre Gaveux nel 1798, in pieno Terrore. Beethoven, scegliendo quella storia, quale rapporto dimostra di avere con la Rivoluzione francese?

"La Rivoluzione ha toccato tutto e tutti. Non solo dal punto di vista politico. Ebbe effetti anche nella vita personale e intima di ogni artista. Nei musicisti fece emergere questo senso del dovere, una necessità quasi dell'anima di cercare la rivoluzione a partire da sé stessi, una tensione a superare anche il proprio talento sviluppato nella vita; di toccare e raggiungere questo senso estremo dell'espressione personale. Figuriamoci per un carattere come quello di Beethoven, talmente preoccupato per la condizione umana e per le questioni morali. La Rivoluzione portava con sé la protesta radicale contro il "troppo" e per Beethoven era normale doversi esprimere su questo eccesso, invocando giustizia e innervando la sua produzione musicale dal concetto di libertà".

Per Florestano l'imperativo morale è non deviare dalla volontà di Dio. Nel momento della solitudine e del dolore, s'apre uno squarcio verso la trascendenza.

"Che ha una ricaduta immediata sulla terra: la compassione nella fratellanza, afflato che anima tutta l'opera beethoveniana, insieme al senso morale che la sorregge. Un messaggio di libertà che diventa musica. Personalmente, però, la cosa più ammirevole e più bella del *Fidelio* è il tema dell'amore assoluto fra marito e moglie. Trovo affascinante che Beethoven scriva la sua unica opera proprio sull'assolutezza e l'eternità dell'amore coniugale, che lui non conobbe mai nella vita. Questo vincolo, che diventa anche sacrificio, per me è più grande della compassione e della libertà".

Il "Coro dei Prigionieri": emergono dal buio alla luce accompagnati dal fagotto che disegna lentamente i contorni della vista, mentre loro mettono a fuoco la realtà: "O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben - Oh qual piacere, all'aria aperta respirare in libertà".

"Momento sublime. Gli archi in *pianissimo* quasi danno l'impressione del sole che li inonda e li riporta alla vita. Poi un basso in fondo, un pedale di si bemolle, e i violini molto in alto, che creano un effetto modernissimo, molto drammatico, un effetto mozzafiato. Emergono i prigionieri, insieme a loro emergono la musica e la luce".
Che cosa pensa della scrittura di Beethoven per la voce?

"Si è scritto tanto su questo tema. Naturalmente se si legge la scrittura corale, specialmente quella dei soprani, ci si rende conto che Beethoven aveva sempre la tendenza ad andare all'estremo, contro le regole del belcanto, che pure conosceva bene. L'aria di Leonora inizia con un recitativo drammaticissimo - "Abscheulicher, Scellerato" -, ma anche molto lirico e molto intimo, parlando direttamente a Pizarro; poi, però, introduce l'immagine di un arcobaleno che si posa sulle cupe nubi e lei si mette sotto questo arcobaleno di amore e di compassione. La situazione, per il soprano, diventa difficilissima: da un registro medio drammatico, accompagnato da risposte orchestrali consuete, deve passare a qualcosa che chiamerei più utopico, quando nella seconda parte parla della speranza, "Hoffnung", con la grande linea classica che va in salita a un si naturale, in un certo senso un effetto quasi verdiano, con

una orchestra che bolle sotto. Nella scrittura del tenore è presente quel tremendo spazio per il respiro, per l'affanno, che porta a un risultato quasi impossibile per un cantante, ma giustissimo dal punto di vista drammatico. Insomma, Beethoven gioca sempre con il pericolo".

Sergio Sablich, a proposito di un Fidelio proprio a Santa Cecilia nel 1985 in forma di concerto, plaude alla mancanza delle scene perché solo così l'opera diventa "un salutare bagno di purificazione". È d'accordo?

"Certe opere si prestano ad una esecuzione in forma di concerto. Probabilmente Sablich parlava di qualcosa di molto elevato, mentre io non ho altra ragione che di portare la musica di Beethoven al pubblico. Non la vedo come una purificazione. Non cerco nulla dietro la scelta di *Fidelio* se non di preparare l'opera lottando con il materiale: e questo non è una cosa pura, per me".

Nel corso della stagione dirigerà, il 27 gennaio, anche una "Festa di compleanno per Mozart". Con quali sorprese?

"Prima di tutto quella di avere al mio fianco Cecilia Bartoli. Abbiamo deciso di fare nella prima parte musica sacra di Mozart, cominciando con l'*Exultate, jubilate* passando poi a pezzi corali meno conosciuti e finendo con il *Laudate Dominum dei Vesperae*. Nella seconda parte, invece, la musica teatrale: arie da concerto e d'opera, e in chiusura la Sinfonia «Parigi»".

Ritorna a Bach, il 13 aprile, con la Passione secondo Giovanni.

"Devo confessare che il lavoro di questi ultimi cinque anni su Bach - con la *Passione secondo Matteo*, la *Messa in si minore* e il *Magnificat* - è legato da un filo che personalmente è molto importante, ma credo lo sia anche per l'Orchestra e il Coro. È molto interessante che ciascuno di noi - musicista, solista o corista -, verifichi almeno una volta all'anno il suo grado di umiltà davanti a questa musica. Uso una immagine fortissima, ma necessaria, non ne ho altre: siamo tutti come schiavi, dinanzi a Bach".

Publicato sulla rivista *L'Opera*, ottobre 2016.

Per gentile concessione dell'Editore e dell'Autore



Ludwig van Beethoven.

Cronologia della vita e delle opere

1770 – Il 17 dicembre viene battezzato a Bonn. Suo padre Johann (1740 ca. – 1792) è tenore della Cappella di corte, il nonno Ludwig (1712 – 1773) è, dal 1761, maestro della stessa Cappella.

1778 – Esordio pubblico alla tastiera. Studi di teoria, organo e violino.

1782 – Publica le *Variazioni su una marcia di Dressler* per pianoforte. Christian Gottlob Neefe (1748 – 1798), stabilitosi a Bonn nel 1779 come direttore di una compagnia teatrale diventa organista di corte e dà lezioni a Beethoven.

1784 – Compose il *Concerto in mi bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra. Entra in contatto con la famiglia Brüning. È nominato organista di corte.

1787 – In primavera-estate breve viaggio a Vienna, dove forse incontra Mozart. In luglio è nuovamente a Bonn.

1788 – È nominato violinista nell'orchestra del Teatro di corte.

1789 – Si iscrive all'Università di Bonn, facoltà di filosofia.

1790 – Compose la *Cantata per la morte di Giuseppe II.*

1792 – Franz Joseph Haydn, di ritorno dall'Inghilterra, si ferma a Bonn e incontra Beethoven, il quale, il 2 o 3 novembre, parte per Vienna, dove si stabilisce.

1793 – Corso di studi con Haydn. Prende lezioni anche da Johann Schenk (1753-1836).

1794 – Studia con Johann Georg Albrechtsberger (1736 – 1809) e Antonio Salieri (1750 – 1825).

1795 – In marzo primi concerti pubblici a Vienna al Burgtheater, durante i quali esegue, fra l'altro, i *Concerti per pianoforte e orchestra op. 15* e *op. 19*. Publica *Tre Trii per pianoforte, violino, violoncello op. 1.*

1796 – Giro concertistico a Praga, Bratislava, Dresda,

Lipsia, Berlino, su cui si hanno poche notizie. Pubblica le *Tre Sonate per pianoforte*, op. 2.

1798 – Pubblica le *Tre Sonate per pianoforte*, op. 10. Primi sintomi della sordità.

1799 – Pubblica la *Sonata “Patetica” per pianoforte*, op. 13; *Tre Sonate per pianoforte*, op. 10. Entra in contatto con le sorelle von Brunsvik e con Giulietta Guicciardi.

1800 – Il 2 aprile prima esecuzione della *Prima Sinfonia* e del *Settimino* (Holburgtheater, Vienna).

1801 – Compone la *Sonata “Al chiaro di luna” per pianoforte* op. 27 n. 2. Pubblica i *Sei Quartetti per archi* op. 18. Il 28 marzo prima rappresentazione del balletto *Le Creature di Prometeo* (Hofburgtheater, Vienna). A fine giugno Beethoven rivela la sua progressiva sordità a pochi amici fidati.

1803 – Il 5 aprile prima esecuzione della *Seconda Sinfonia*, del *Terzo Concerto per pianoforte e orchestra* e dell'oratorio *Cristo sul monte degli olivi* (Theater an der Wien, Vienna). Fra il maggio e l'ottobre risiede nel sobborgo viennese di Heiligenstadt, dove, tra il 6 e il 10 ottobre, scrive il Testamento.

1805 – Pubblica la *Sonata “A Kreutzer” per pianoforte e violino* op. 47; *Sonata “Aurora” per pianoforte* op. 53. Il 7 aprile prima esecuzione pubblica della *Sinfonia “Eroica”* (Theater an der Wien, Vienna). Il 20 novembre prima rappresentazione dell'opera *Fidelio*, prima redazione (Theater an der Wien, Vienna).

1806 – Compone le *Trentadue Variazioni in do minore per pianoforte*. Il 29 marzo prima rappresentazione dell'opera *Fidelio*, seconda redazione (Theater an der Wien, Vienna). Il 23 dicembre prima esecuzione del *Concerto per violino e orchestra* (Theater an der Wien, Vienna).

1807 – Pubblica la *Sonata in fa minore “Appassionata” per pianoforte* op. 57. In marzo prima esecuzione del *Quarto Concerto per pianoforte e orchestra*, della *Quarta Sinfonia* e dell'*Ouverture Coriolano* (Palazzo principe Lobkowitz, Vienna).

1808 – Pubblica i *Tre Quartetti per archi* op. 59. Il 22 dicembre prima esecuzione della *Quinta Sinfonia*, della *Sesta Sinfonia “Pastorale”*, di alcune parti della *Messa in*

do maggiore, op. 86 e della *Fantasia per pianoforte, coro e orchestra op. 80* (Theater an der Wien, Vienna).

1809 – Con un documento datato 1° marzo l'arciduca Rodolfo ed i principi Kinsky e Lobkowitz si impegnano a versare annualmente a Beethoven una somma a titolo di pensione, a condizione che egli rimanga a Vienna. Il 12 maggio, dopo l'assedio e il bombardamento, Vienna si arrende alle truppe napoleoniche.

1810 – Il 15 giugno prima esecuzione delle musiche di scena per l'*Egmont* di Goethe (Hofburgtheater, Vienna).

1811 – Pubblica la *Sonata "Les Adieux" per pianoforte op. 81a*. Il 28 novembre probabile prima esecuzione del *Quinto Concerto per pianoforte e orchestra* (Gewandhaus, Lipsia).

1812 – Il 9 e l'11 febbraio, per l'inaugurazione del Teatro Tedesco di Pest, rappresentazione di *Il Re Stefano* e *Le Rovine d'Arene* di Kotzebue, con musiche di scena di Beethoven, rispettivamente op. 117 e op. 113. Fra il 6 e il 7 luglio scrive a Teplitz la lettera «all'immortale amata»: pochi giorni dopo incontra Goethe.

1813 – L'8 e il 12 dicembre importanti concerti beethoveniani: vennero eseguite per la prima volta *La vittoria di Wellington* e la *Settima Sinfonia* (Universitätssaal, Vienna).

1814 – Il 27 febbraio prima esecuzione dell'*Ottava Sinfonia* (Redoutensaal, Vienna). L'11 aprile prima esecuzione del *Trio "Arciduca" per pianoforte, violino e violoncello, op. 97* (Hotel zum Römischen Kaiser, Vienna). Il 23 maggio prima rappresentazione dell'opera *Fidelio*, terza e ultima redazione (Teatro di Porta Carinzia, Vienna). Il 29 novembre concerto in onore dei monarchi e statisti partecipanti al Congresso di Vienna (iniziato il 4 ottobre), durante il quale viene ripetuta *La vittoria di Wellington* e la *Settima Sinfonia*, ed eseguita, per la prima volta, la cantata *Il glorioso momento op. 136* (Redoutensaal, Vienna).

1815 – In novembre muore il fratello Caspar Carl, e il nipote Karl passa sotto la tutela di Beethoven. Sorge una complessa controversia con la madre Johanna Reiss che ha termine nel 1820 con la sentenza del tribunale in favore di Beethoven. Il 25 dicembre prima esecuzione

della cantata *Meeresstille und Glückliche Fahrt* per coro e orchestra, op. 112 e della *Ouverture op. 115 per l'onomatico dell'Imperatore* (Redoutensaal, Vienna).

1816 – Pubblica i *Lieder An die ferne Geliebte* per canto e pianoforte, op. 98.

1817 – Pubblica la *Sonata per pianoforte op. 101*.

1819 – Pubblica la *Sonata per pianoforte op. 106*. È ormai quasi completamente sordo.

1821 – Pubblica la *Sonata per pianoforte op. 109*.

1822 – Pubblica la *Sonata per pianoforte op. 110* e la *Sonata per pianoforte op. 111*. Il 3 ottobre, per l'inaugurazione del rinnovato Teatro della Josephstadt di Vienna, rappresentazione di *La consacrazione della casa*, spettacolo celebrativo con musiche di Beethoven, in parte nuove, come l'*Ouverture op. 124*, in parte adattate da *Le rovine d'Atene*.

1823 – Pubblica le *Trentatre Variazioni su un valzer di Diabelli op. 120*.

1824 – Il 18 aprile prima esecuzione della *Missa Solemnis op. 123* (San Pietroburgo). Il 17 maggio prima esecuzione della *Nona Sinfonia* (Teatro di Porta Carinzia, Vienna).

1825 – Il 15 ottobre si stabilisce nella Schwarzspanierhaus, ultima delle circa 30 residenze viennesi.

1826 – Pubblica il *Quartetto per archi op. 127*.

1827 – Il 26 marzo muore a Vienna. Vengono pubblicati postumi i *Quartetti per archi op. 130* (maggio), *op. 131* (giugno), *op. 132* (settembre), *op. 135* (settembre).

Discografia

Personaggi:

Don Fernando,
Don Pizarro,
Florestan,
Leonore (Fidelio),
Rocco,
Marzelline,
Jaquino,
Due prigionieri

Christa Ludwig, Jon Vickers, Gottlob Frick, Walter Berry, Ingeborg Hallstein, Philharmonia Orchestra and Chorus, **Otto Klemperer** direttore, Warner Classics 2016 (2 cd)

Nina Stemme, Jonas Kaufmann, Falk Struckmann, Christoph Fischesser, Rachel Harnisch, Christoph Strehl, Peter Mattei, Arnold Schönberg Chorus, Lucerne Festival Orchestra, **Claudio Abbado** direttore, Decca 2011 (2 cd)

Angela Denoke, Jon Vilars, Alan Held, Laszlo Polgár, Thomas Quasthoff, Arnold Schönberg Chor, Berliner Philharmoniker, **Simon Rattle** direttore, Warner Classics 2008 (2 cd)

Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Jon Vickers, Walter Berry, Walter Kreppel, Waldemar Kmentt, Eberhardt Wächter, Wiener Staatsopernchor, Orchester der Wiener Staatsoper, **Herbert von Karajan** direttore, DGG 1962/2008 (2 cd)

Gundula Janowitz, René Kollo, Lucia Popp, Hans Sotin, Manfred Jungwirth, Adolf Dallapozza, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, **Leonard Bernstein**, DGG 2006 (dvd)

Martti Talvela, Franz Crass, Theo Adam, Edith Mathis, Gwyneth Jones, James King, Peter Schreier, Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, **Karl Böhm** direttore, DGG 2005 (2 cd)

Cenni bibliografici

Franz Grillparzer, *Beethoven*, Milano, SE 2015

Romain Rolland, *Vita di Beethoven*, Roma, Castelvechi 2015

Andr  de Havesy, *Vita amorosa di Beethoven*, Ghibli 2015

Walter Riezler, *Beethoven*, Milano, Ghibli 2014

Maynard Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*. Roma, Carocci 2010

Benedetta Saglietti, *Beethoven, ritratti e immagini. Uno studio sull'iconografia*, Torino, EDT 2010

Ludwig van Beethoven, *Epistolario Vol. 1-6*
Accademia di Santa Cecilia/Skira, Roma/Milano 2008

Gerhard von Breuning, *Ludwig van Beethoven nei miei ricordi giovanili*. Milano, SE 2005

Piero Buscaroli, *Beethoven*, Milano, Rizzoli 2004

Giovanni Carli Ballola, *Beethoven*, Milano, Bompiani 2001

Maynard Solomon, *Su Beethoven. Musica, mito, psicoanalisi, utopia*, Milano, Einaudi 1998

Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT 1990



Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

L'**Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia** è stata la prima in Italia a dedicarsi esclusivamente al repertorio sinfonico, promuovendo prime esecuzioni di importanti capolavori del Novecento. Dal 1908 a oggi l'Orchestra ha tenuto circa 15.000 concerti collaborando con i maggiori musicisti del secolo: è stata diretta, tra gli altri, da Mahler, Debussy, Strauss, Saint-Saëns, Stravinskij, Sibelius, Hindemith, Toscanini, Furtwängler, De Sabata e Karajan. I suoi direttori stabili sono stati Bernardino Molinari, Franco Ferrara, Fernando Previtali, Igor Markevitch, Thomas Schippers, Giuseppe Sinopoli, Daniele Gatti e Myung-Whun Chung. Dal 1983 al 1990 Leonard Bernstein ne è stato il Presidente Onorario; dal 2005 Antonio Pappano è il Direttore Musicale.

Grazie a Sir Antonio Pappano, il prestigio dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha avuto uno slancio straordinario, ottenendo importanti riconoscimenti internazionali. Con Pappano, l'Orchestra e il Coro sono stati ospiti dei maggiori festival: Proms di Londra, Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo, Festival di Lucerna, Festival di Salisburgo, Festival di Edimburgo e delle più prestigiose sale da concerto, tra cui Philharmonie di Berlino, Musikverein e Konzerthaus di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Royal Albert Hall di Londra, Salle Pleyel di Parigi, Scala di Milano, Suntory Hall di Tokyo, Semperoper di Dresda.

L'attività discografica, dopo una lunga collaborazione con alcune delle più celebri etichette internazionali che ha prodotto memorabili testimonianze ormai storiche, è stata molto intensa: negli ultimi anni sono state infatti pubblicate, sempre con la direzione di Sir Antonio Pappano, il *Guillaume Tell* di Rossini, la *Sesta Sinfonia* di Mahler, i

Quattro pezzi sacri di Verdi, il *War Requiem* di Britten e il cd "Rossini Overtures". Di recente pubblicazione l'*Aida* di Verdi che vanta un cast stellare (Anja Harteros, Jonas Kaufmann, Erwin Schrott) e numerosi premi, tra cui: Best Recording 2015 per il New York Times e per il Telegraph (UK), Best opera 2015 - Apple Music, Choc Classica de l'année, Diapason D'or e Choix de France Musique (Francia), Record of the month per Gramophone (UK), Gramophone Classic Music Awards 2016"). Sempre nel 2015 è stato pubblicato un cd con il *Concerto n. 1* di Čajkovskij e il *Concerto n. 2* di Prokof'ev eseguiti da Beatrice Rana e per la Decca il *Concerto per violino* di Brahms con Janine Jansen. Antonio Pappano e l'Orchestra hanno inciso, inoltre, *Nessun Dorma*, *The Puccini Album* con il tenore Jonas Kaufmann (Best Classical Music Recordings of 2015 per il New York Times) che ha scalato le classifiche mondiali e il *Concerto per pianoforte* di Schumann con Jan Lisiecki alla tastiera. Recentissima la pubblicazione del cd *Anna Netrebko. Verismo* (DG) e, per l'etichetta Ica Classics, la *Seconda* e *Quarta Sinfonia* di Schumann e *In the South* e la *Prima Sinfonia* di Elgar.

Il **Coro**, diretto da Ciro Visco, affianca l'Orchestra per l'esecuzione di grandi opere sinfonico-corali classiche e moderne. Oltre all'intensa attività concertistica in sede, il Coro ha collaborato con prestigiose orchestre e celebri direttori: con Lorin Maazel e l'Orchestra dello Schleswig-Holstein (1992); con Carlo Maria Giulini e l'Orchestra della Rai di Torino (1993); con Claudio Abbado e i Berliner Philharmoniker (1995); con Valery Gergiev e l'Orchestra del Teatro Kirov (1998). Nel 2006 ha collaborato con la Lucerne Festival Orchestra diretta da Claudio Abbado, nel 2007 ha eseguito nella Basilica di San Paolo Fuori le Mura di Roma il *Requiem* di Verdi con i Wiener Philharmoniker diretti da Daniele Gatti e nel 2008, a Parigi, la *Grande Messe des morts* di Berlioz diretta da Sir Colin Davis.

Tra le ultime registrazioni a cui ha preso parte con l'Orchestra di Santa Cecilia diretta da Antonio Pappano, segnaliamo il *War Requiem* di Britten, *Nessun dorma. The Puccini Album* con il tenore Jonas Kaufmann, l'*Aida* di Verdi e il cd *Anna Netrebko. Verismo*.

Antonio Pappano

direttore

Sir Antonio Pappano è Direttore Musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dal 2005; dal 2002 è Music Director del Covent Garden di Londra. In passato ha ricoperto altri incarichi di prestigio: nel 1990 viene nominato Direttore Musicale della Norske Opera di Oslo e dal 1991 al 2002 ricopre lo stesso ruolo al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles.

Nato a Londra nel 1959 da genitori italiani, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra negli Stati Uniti. Fra le tappe più prestigiose della sua carriera sono da ricordare i debutti alla Staatsoper di Vienna nel

Antonio Pappano con l'Echo Klassik Preis ricevuto a Berlino il 9 ottobre.



1993, al Metropolitan di New York nel 1997 e al Festival di Bayreuth nel 1999. Antonio Pappano ha diretto molte tra le maggiori orchestre del mondo, tra cui New York Philharmonic, Wiener e Berliner Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, London Symphony Orchestra. Nell'aprile 2014 ha debuttato alla Scala di Milano con *Les Troyens* di Berlioz, produzione premiata con il Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana come "migliore spettacolo". Nel 2005 è stato nominato "Direttore dell'anno" dalla Royal Philharmonic Society e ha vinto il Premio Abbiati per l'esecuzione dei *Requiem* di Brahms, Britten e Verdi realizzati con i Complessi Artistici dell'Accademia di Santa Cecilia.

Sir Antonio Pappano registra in esclusiva per Warner Classics e con l'Orchestra e il Coro di Santa Cecilia ha inciso diversi cd. Fra le incisioni più recenti segnaliamo il *War Requiem* di Britten, "Rossini Overtures", *Aida* di Verdi (appena premiata con l'Echo Klassik Preis conferito dalla critica tedesca, nella categoria "Direttore dell'anno"), il *Primo Concerto* per pianoforte di Čaikovskij e il *Secondo* di Prokof'ev con Beatrice Rana alla tastiera, *The Puccini Album* con Jonas Kaufmann, un cd Decca con il *Concerto per violino* di Brahms (con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia) e il *Primo Concerto* di Bartók (London Symphony Orchestra) interpretati da Janine Jansen (premiato con il Diapason d'or) e il *Concerto per pianoforte* di Schumann con Jan Lisiecki (DGG). Di recente pubblicazione le *Sinfonie nn. 2 e 4* di Schumann, la *Sinfonia n. 1* di Elgar (ICA Classics) e il cd *Anna Netrebko. Verismo* con arie di Puccini, Cilea e Giordano (DGG).

Il 16 aprile 2007 Sir Antonio Pappano è stato nominato Accademico Effettivo di Santa Cecilia; nel 2012 la regina Elisabetta lo ha nominato Cavaliere per i servizi resi alla musica; nello stesso anno è stato anche nominato Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana. Nel 2015 gli è stata conferita la Laurea *honoris causa* in Musica e Spettacolo dall'Università Tor Vergata di Roma e il 5 maggio ha ricevuto a Londra la Medaglia d'oro dalla Royal Philharmonic Society, una delle onorificenze più importanti nel mondo della musica.

Julian Kim

Don Fernando



Nato a Seul, Julian Kim vi inizia lo studio del canto per proseguirlo al Conservatorio di Milano dove si diploma nel 2010. Premiato ai concorsi "Tebaldi", "Viñas" e "Voci Verdiane" e vincitore del Concorso di Tolosa nel 2012, dal 2008 si esibisce in Italia. Ha collaborato con registi quali Michieletto, Vick, Livermore, Micheli, Brockhaus e con i direttori Valčuha, Rustioni, Beltrami, Montanari e Frizza. Dal 2010 in più occasioni è stato diretto da Myung-Whun Chung: *Traviata* e *Simon Boccanegra* di Verdi e *La bohème* di Puccini e in concerto al Festival di Pasqua di Salisburgo (2013). Al Teatro dell'Opera di Roma ha debuttato come Marcello (*La bohème*). Nel 2015 ha cantato *I Puritani* a Firenze e *L'elisir d'amore* a Parma. Nello stesso anno ha debuttato al Petruzzelli di Bari come Marcello in *Bohème*, regia di Ivan Stefanutti. A Roma ha cantato il ruolo di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* allestito per il bicentenario dell'opera diretto da Donato Renzetti. Fra i prossimi impegni: *Il barbiere di Siviglia* a Firenze e al Gran Teatro la Fenice di Venezia.

Sebastian Holecek

Don Pizarro



Sebastian Holecek ha studiato canto alla Musikhochschule di Vienna, la sua città natale, e in Italia. Nel 1991 ha debuttato alla Wiener Staatsoper interpretando il ruolo di Papageno (*Il flauto magico* di Mozart) tornando in seguito per *Arianna* a Nasso, *Il Pipistrello* e *Manon*. Nel corso della sua carriera è stato diretto da celebri bacchette quali Zubin Mehta, Fabio Luisi, Daniel Barenboim, Kirill Petrenko, Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Horst Stein, Peter Schneider, Marcello Viotti e Michael Schønwandt e si è esibito nelle più celebri sale da concerto: Musikverein e Konzerthaus di Vienna, Carnegie Hall di New York, a Berlino, Madrid, Barcellona, Napoli, Parigi, Amsterdam, New York, Montreal, Monte Carlo e Santiago del Cile.

Tra i suoi impegni recenti e futuri segnaliamo *Tosca* alla Staatsoper di Stoccarda, *Hänsel und Gretel* alla Wiener Staatsoper, *I maestri cantori di Norimberga* al Royal Opera House Covent Garden, *La donna senz'ombra* ai Münchner Opernfestspiele.

Simon O'Neill Florestan



Nato in Nuova Zelanda, Simon O'Neill è considerato tra i più importanti *Heldentenöre* del mondo. È ospite abituale del Metropolitan di New York, Teatro alla Scala di Milano, Festival di Bayreuth e di Salisburgo, e ha collaborato con James Levine, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Antonio Pappano, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Charles Mackerras, Colin Davis, Daniele Gatti, Kent Nagano, Edo de Waart, Fabio Luisi, Donald Runnicles, Simon Rattle, Thomas Hengelbrock e Christian Thielemann. Tra gli appuntamenti principali del 2016 sono da segnalare l'*Ottava Sinfonia* di Mahler a Tokyo, i *Gurrelieder* di Schönberg diretti da Runnicles all'Edinburgh Festival, *La Valchiria* alla Staatsoper di Berlino con la direzione di Daniel Barenboim, con i Berliner Philharmoniker (Simon Rattle) e alla Bayerische Staatsoper (Kyrill Petrenko), *Wozzeck* alla Staatsoper di Amburgo. La sua ultima presenza a Santa Cecilia risale al gennaio 2010 con il *Canto della terra* di Gustav Mahler diretto da Antonio Pappano.

Rachel Willis- Sørensen Leonore



Il soprano Rachel Willis-Sørensen, ospite abituale dei concerti di Santa Cecilia, nel 2014 si è aggiudicata il Concorso "Operalia" di Los Angeles e nel 2011 l'"Hans Gabor Belvedere Singing Competition". Per tre stagioni si è esibita alla Semperoper di Dresda dove ha interpretato, tra l'altro, *La vedova allegra* di Lehár, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* e *Idomeneo* di Mozart, *Il pipistrello* di J. Strauss e *La Bohème* di Puccini. Nelle ultime stagioni ha preso parte, tra l'altro, alla *Seconda Sinfonia* di Mahler con la Staatskapelle di Dresda, *Nona Sinfonia* di Beethoven con l'Orchestra di Santa Cecilia diretta da Pappano e con la Los Angeles Philharmonic Orchestra diretta da Leonard Slatkin, *Ottava Sinfonia* di Mahler con la Israel Philharmonic e *Il Franco cacciatore* di Weber con l'Orchestra of the Age of Enlightenment e Mark Elder. In questa stagione affronterà *L'oro del Reno* di Wagner in forma di concerto con la New York Philharmonic e Alan Gilbert, i *Quattro ultimi Lieder* di Strauss con la Milwaukee Symphony Orchestra ed Edo de Waart.

Günther Groissböck Rocco



Il basso austriaco ha compiuto gli studi alla Musikakademie di Vienna, e successivamente ha fatto parte dell'ensemble vocale della Staatsoper di Vienna e dell'Opernhaus di Zurigo. Nelle ultime stagioni è stato ospite, tra l'altro, della Staatsoper di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Metropolitan di New York, Teatro alla Scala, Opéra National de Paris, Staatsoper di Vienna, Teatro Real Madrid, Los Angeles Opera e Festival di Salisburgo dove nel 2014 ha debuttato nel ruolo di Ochs von Lerchenau (*Il cavaliere della rosa* di Strauss). Nel 2011 ha debuttato al Festival di Bayreuth nel *Tannhäuser* di Wagner, tornandovi nel 2013 e 2016 per *L'oro del Reno*. Nel 2017 vi interpreterà il ruolo di Pogner (*I maestri cantori di Norimberga*), nel 2018 il *Parsifal*. Dal 2016 Günther Groissböck è un artista dell'Universal Music Group. La sua recente registrazione della *Winterreise* e dello *Schwanengesang* di Schubert verrà pubblicata prossimamente dalla Decca. Günther Groissböck è ospite abituale dell'Accademia di Santa Cecilia.

Amanda Forsythe Marzelline



Amanda Forsythe nel 2015 ha debuttato con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia eseguendo il *Magnificat* di Bach diretto da Antonio Pappano. In precedenza aveva debuttato con la Boston Symphony prendendo parte al *Sogno di una notte di mezz'estate* di Mendelssohn mentre a dicembre collaborerà per la prima volta con la Chicago Symphony. Tra gli appuntamenti principali delle scorse stagioni sono da annoverare il *Guillaume Tell* e *Il viaggio a Reims* di Rossini (Rossini Opera Festival di Pesaro), *Ariodante* di Händel al Grand Théâtre de Genève e alla Staatsoper di Monaco di Baviera, *Le nozze di Figaro* di Mozart, *Niobe* di Steffani, *Falstaff* di Verdi e *Orphée* di Gluck al Royal Opera House, Covent Garden, *Semele* di Händel alla Seattle Opera dove ritornerà nel 2017 per interpretare il ruolo di Pamina (*Il flauto magico* di Mozart).

Nel 2015 ha interpretato il ruolo di Euridice nell'opera *La descente d'Orphée aux enfers* di Charpentier premiata con il Grammy.

Maximilian Schmitt Jaquino



Maximilian Schmitt ha fatto parte per quattro anni del Nationaltheater di Mannheim dove ha interpretato, tra l'altro, *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, *Il flauto magico*, *Il ratto dal Serraglio* e *La clemenza di Tito* di Mozart. Nel 2016 ha debuttato alla Staatsoper di Vienna nel *Don Giovanni* di Mozart e nel corso di questa stagione sarà ospite per la prima volta della Scala di Milano (*Il ratto dal Serraglio*). Ha collaborato con Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Trevor Pinnock, René Jacobs, Robin Ticciati e con Claudio Abbado, in occasione di uno degli ultimi concerti diretti dal maestro italiano. Nel corso di questa stagione sarà ospite della BBC Symphony Orchestra e François-Xavier Roth, Danish National Symphony Orchestra e Manfred Honeck, Cleveland Orchestra, Freiburger Barockorchester e Franz Welser-Möst, Orchestre des Champs Élysées e Philippe Herreweghe.

Ciro Visco maestro del coro



Ciro Visco dal 2010 è il Maestro del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dal 2011 ha assunto anche la carica di Direttore responsabile delle Voci Bianche. Si è diplomato al Conservatorio di Napoli in Pianoforte, Canto, Musica Corale e Direzione di coro. Durante le scorse stagioni ha preparato il Coro di Santa Cecilia in occasione di concerti in prestigiose sedi europee: Théâtre des Champs-Élysées, Teatro alla Scala di Milano, Proms di Londra, Festival di Salisburgo.

Ciro Visco è stato Maestro del coro al Teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro San Carlo di Napoli e a Radio France. Recentemente, con l'Orchestra e il Coro di Santa Cecilia, ha preso parte alle incisioni dello *Stabat Mater*, del *Guillaume Tell* e della *Petite messe solennelle* di Rossini, del *War Requiem* di Britten, dei *Quattro pezzi sacri* e dell'*Aida* di Verdi e al cd *Anna Netrebko. Verismo Arias*.

Lo scorso dicembre è stato eletto Accademico di Santa Cecilia.

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Sir Antonio Pappano Direttore musicale
Yuri Temirkanov Direttore onorario

Carlo Rizzari Direttore assistente

◊ *Roberto González-Monjas* suona un *Giuseppe Guarneri 'filius Andreae' del 1710, grazie alla generosità dei Guarneri-Gönnner del Musikkollegium Winterthur e della Fondazione Rychenberg.*

Violini primi Carlo Maria Parazzoli*, **Roberto González-Monjas***◊, Ruggiero Sfregola*, Marlene Prodigio, Elena La Montagna, Margherita Ceccarelli, Roberto Saluzzi, Fiorenza Ginanneschi, Roberto Granci, Paolo Piomboni, Barbara Castelli, Kaoru Kanda, Silvana Dolce, Jalle Feest, Daria Leuzinger, William E. Chiquito Henao, Soyeon Kim, Ylenia Montaruli

Violini secondi **Alberto Mina***, David Romano*, Ingrid Belli, Rosario Genovese, Leonardo Micucci, Lavinia Morelli, Pierluigi Capicchioni, Riccardo Piccirilli, Daniele Ciccolini, Andrea Vicari, Maria Tomasella Papais, Cristina Puca, Giovanni Bruno Galvani, Manuela Costi, Brunella Zanti, Svetlana Norkina, Annamaria Salvatori

Viola **Raffaele Mallozzi***, Simone Briatore*, Sylvia Mayinger, Stefano Trevisan, Sara Simoncini, Carla Santini, Fabio Catania, Ilona Balint, Andrea Alpestre, Lorenzo Falconi, David Bursack, Luca Manfredi, Federico Marchetti

Violoncelli Luigi Piovano*, **Gabriele Geminiani***, Carlo Onori, Diego Romano, Francesco Storino, Bernardino Penazzi, Francesco Di Donna, Matteo Michele Bettinelli, Sara Gentile, Giacomo Menna, Danilo Squitieri, Roberto Mansueto, Giuseppe Scaglione

Contrabbassi **Antonio Sciancalepore***, Libero Lanzilotta*, Anita Mazzantini, Paolo Marzo, Andrea Pighi, Piero Franco Cardarelli, Enrico Rosini, Paolo Cocchi, Nicola Cascelli, Simona Iemmolo

Flauti Carlo Tamponi*, **Andrea Oliva***, Nicola Protani
Ottavino Davide Ferrario

Oboi **Paolo Pollastri***, Francesco Di Rosa*, Anna Rita Argentieri,

Corno inglese Maria Irsara

Clarinetti Stefano Novelli*, **Alessandro Carbonare***,
Simone Sirugo

Clarinetto basso Dario Goracci

Fagotti Francesco Bossone*, **Andrea Zucco***, Fabio Angeletti

Controfagotti Alessandro Ghibauda, Paolo Dutto

Corni Alessio Allegrini*, **Guglielmo Pellarin***, Hugh Sisley,
Fabio Frapparelli, Marco Bellucci, Luca Agus, Giuseppe Accardi

Trombe **Andrea Lucchi***, Ermanno Ottaviani, Antonio Ruggeri

Tromboni Andrea Conti*, **Enzo Turriziani***, Agostino Spera

Trombone basso Maurizio Persia

Tuba Gianluca Grosso

Timpani **Antonio Catone***

Percussioni Marco Bugarini, Edoardo Albino Giachino,
Andrea Santarsiere

Arpa Cinzia Maurizio*

Prime parti soliste.

NB: Le prime parti del concerto odierno sono evidenziate in neretto

Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Ciro Visco Maestro del Coro

Mirco Roverelli Maestro Collaboratore

Soprani Anna Maria Berlingiero, Cristina Cappellini, Fabrizia Carbocci, Mascia Carrera, Maria Chiara Chizzoni, Letizia Cosacchi, Roberta De Nicola, Rosaria Di Palma, Sara Fiorentini, Rosita Frisani, Francesca Gavarini, Cristina Iannicola, Orietta Manente, Donika Mataj, Maura Menghini, Eufrasia Meuti, Antonietta Nigro, Daniela Petrini, Patrizia Polia, Patrizia Roberti, Emanuela Scilocchi, Bruna Tredicine, Marta Vulpi

Mezzosoprani Simonetta Anniballi, Cristina Bigaroni, Francesca Calò, Antonella Capurso, Maria Grazia Casini, Anna Stefania Februo, Michela Malagoli, Giovanna Mayol, Simonetta Pelacchi, Patrizia Pupillo, Cristina Reale

Contralti Flavia Caniglia, Katia Castelli, Daniela Gentile, Gabriella Martellacci, Tiziana Pizzi, Donatella Ramini, Maura Riacci, Violetta Socci

Tenori Corrado Amici, Francesco Assi, Manrico Carta, Antonio Cerbara, Anselmo Fabiani, Alessandro Galluccio, Massimo Iannone, Ivano Lecca, Nicola Montaruli, Gianluca Parisi, Simone Ponziani, Valerio Porcarelli, Carlo Putelli, Antonio Rocchino, Giuseppe Ruggiero, Marco Santarelli, Carmelo Scuderi, Antonio Sorrentino, Francesco Toma, Paolo Traica, Maurizio Trementini

Baritoni Massimo Di Stefano, Gian Paolo Fiocchi, Sergio Leone, Davide Malvestio, Marcovalerio Marletta, Antonio Vincenzo Serra, Massimo Simeoli, Andrea Sivilla, Roberto Valentini, Renato Vielmi

Bassi Danilo Mariano Benedetti, Andrea D'Amelio, Francesco Paolo De Martino, Giulio Frasca Spada, Cesidio Iacobone, Antonio Mameli, Giuliano Mazzini, Marco Pinsaglia, Antonio Pirozzi