
FIDELIO DI BEETHOVEN:
GUIDA DIDATTICA
PER LE SCUOLE SECONDARIE

DI CARLO DELFRATI

GUIDA DIDATTICA PER LE SCUOLE SECONDARIE

Introduzione

Queste pagine si propongono di avvicinare i ragazzi al teatro lirico, al suo codice linguistico, alle sue caratteristiche e convenzioni. Sono pensate per la scuola secondaria, inferiore o superiore a seconda dei casi, e offrono una varietà di proposte didattiche utilizzabili dall'insegnante in funzione dei propri orientamenti, dei propri percorsi, dell'ordine scolastico in cui opera.

I contributi storici e musicologici contenuti nel volume e in questo stesso cd rom esplorano a ventaglio la figura di Beethoven, con le immancabili questioni della sordità che l'afflisse, nonché il mutato ruolo sociale del musicista. Narrano la travagliata vicenda del *Fidelio*, unica sua opera lirica, dalla prima concezione nel 1803 e dalla prima rappresentazione del 1805 fino all'ultima del 1814. Sono anni che cambiano drammaticamente la storia del mondo, e nel *Fidelio* ne trovano echi inequivocabili.

A questi contributi si aggiungono altri, a considerare, sul piano storico-estetico, la ricezione filosofica e letteraria di Beethoven nel Romanticismo; mentre su quello strettamente musicale altri analizzano le reciproche interferenze fra le tradizioni teatrali, francesi, italiane e tedesche.

Composto nel corso delle vittorie di Napoleone sugli austriaci, rappresentato quando Vienna è occupata dai francesi, *Fidelio* offre l'occasione di capire da vicino, entro il quadro dell'epopea napoleonica, la realtà viennese di quegli anni attraverso la sua vita teatrale.

Sono tutti contributi preziosi grazie ai quali costruire possibili percorsi didattici di carattere interdisciplinare, a partire da una lettura e una riflessione collettiva in classe.

La trama

La trama di *Fidelio* è semplice, e ambienta in Spagna un episodio che alcune fonti riportano come realmente accaduto durante i mesi del Terrore giacobino (1793-1794), ma sulla sua storicità esistono forti dubbi. Rientra in un filone coltivato in Francia e in Italia da altri compositori, come Pierre Gaveaux, Ferdinando Paer, Simone Mayr, Luigi Cherubini. *Opéra à sauvetage* si chiamava il genere teatrale sul tema del salvataggio del protagonista da pericoli anche mortali; con l'inevitabile risoluzione felice che vede trionfare alti ideali libertari.

All'apertura del primo dei due atti in cui *Fidelio* è diviso, il giovane Jaquino corteggia Marcellina, la figlia di Rocco, il carceriere della prigione di stato dove il tirannico Pizarro ha fatto rinchiodare ingiustamente, nelle sotterranee segrete, il suo nemico personale. Per scoprire se il misterioso recluso sia il proprio coniuge Florestano, la moglie Leonora si è offerta come aiutante di Rocco: travestita da uomo, col nome di Fidelio. Alla difficoltà di accedere alle segrete si aggiunge per lei il fatto che Marcellina si è invaghita proprio di quello che come tutti ritiene un uomo, rifiutando le avances di Jaquino.

Arriva Pizarro e ordina a Rocco di uccidere il prigioniero. Al suo rifiuto decide di compiere da solo l'omicidio. A Rocco impone di scendere nelle segrete a scavare la fossa in cui nascondere il cadavere. Leonora/Fidelio ottiene che tutti i prigionieri siano fatti uscire per un momento d'aria: ma Florestano non è con loro. Allora convince Rocco ad accompagnarlo nella cella del detenuto.

Il secondo atto si apre nel buio sotterraneo nel quale Florestano, incatenato, delira immaginando di trovare accanto a sé proprio

la sua Leonora. E Leonora, scesa con Rocco, finalmente lo riconosce. Non può però darlo a vedere, nemmeno al ritrovato marito, e finge. Solo quando Pizarro arriva, pronto a uccidere Florestano, si rivela per quella che è, fermando l'arma del tiranno.

Le cose stanno per volgere al peggio, quando lo squillo di tromba che giunge dalla torre segnala l'arrivo del Ministro alla prigione. Sconcerto di Pizarro e sua condanna quando il Ministro ne scopre il criminale progetto. Leonora è invitata a togliere lei stessa le catene del marito. I prigionieri sono tutti liberati. La povera Marcellina ritorna al suo spasimante Jaquino.

Percorsi didattici Idealizzazione della donna

Come ogni opera d'arte anche *Fidelio* si presta a numerose letture. La più immediata, ripetuta da ogni esegeta, è la celebrazione dell'amore coniugale. Leonora è la donna che rischia la vita per salvare quella del suo consorte. Il tema è tanto più pregnante proprio in quanto è la donna a lottare per l'uomo, contrariamente alle situazioni più comuni in letteratura, dove è l'eroe maschio a sfidare le difficoltà più impervie per salvare la sua amata.

Leonora è un caso raro di eroina vincente in un'opera seria, accanto alla Matilde del *Guglielmo Tell* o alla pucciniana *Fanciulla del West*; a modo suo anche l'*Elettra* di Strauss. Più comune, nel melodramma, incontrare la donna perdente, vittima per lo più della prevaricazione maschile.

Un breve *excursus* didattico dedicato a questo tema può avere come oggetto la figura dell'eroina nei melodrammi. Ha un carattere eroico Norma, nell'opera omonima di Vin-

cenzo Bellini, che si autodenuncia per salvare la giovane Adalgisa. Oppure Gilda che nel *Rigoletto* di Verdi si sostituisce, nel destino mortale che l'aspetta, al bellimbusto di cui è innamorata. Eroina anche quella Madama Butterfly pucciniana, che trova nel suicidio il riscatto dal disonore.

Ma a loro volta, le vicende di questi capolavori possono offrire in classe l'occasione per una riflessione più profonda sulla condizione della donna, sia nella storia sia nelle società del presente.

Un abisso separa anche su questo fronte la nostra civiltà da quella dei fanatismi di certe sette criminali, ma sappiamo di non poter mai abbassare la guardia nemmeno in casa nostra. Come purtroppo le cronache registrano quotidianamente. Se i costumi e i convincimenti sono cambiati rispetto a un paio di generazioni fa, lo si deve in larga misura a una scuola che ha saputo riservare alle allieve la considerazione a cui hanno diritto davanti ai loro compagni maschi. Molto ancora la scuola potrà fare, anche attraverso le vicende narrate dal teatro lirico. Sono vicende che vedono spesso proprio «la disfatta delle donne», come s'intitola un'appendice e approfondita rassegna dei personaggi femminili delle opere, fonte inesauribile di documenti utili per allestire un percorso didattico sul tema:

Le donne «morte, morte e così spesso. Ci sono quelle, come Lulù, che muoiono sventrate dal coltello sacrificale di Jack lo squartatore in una sudicia mansarda della nebbiosa Londra; ci sono quelle che muoiono per aver incarnato fin troppo bene la falsa identità di una donna marionetta, o per aver affermato semplicemente che loro non sono dove gli uomini le cercano. Ci sono anche

quelle che muoiono di niente, così, di paura o di freddo o di tristezza o d'angoscia. Quelle che muoiono avvelenate, dolcemente, che si soffocano, che scompaiono tranquille. Morti violente, morti liriche, morti dolci, morti chiassose o silenziose. Se ne potrebbe facilmente stendere l'elenco». L'autrice, Catherine Clément, è particolarmente attenta alla rappresentazione propriamente *musicale* delle infelici che abitano i melodrammi:

Le parole sono dimenticate. Straordinario paradosso: in un mondo in cui l'inconscio occupa pochissimo spazio, dove si dà grande importanza alle parole pronunciate, come se volessero dire ciò che dicono, senza un passato, senza radici, ecco che nel caso dell'opera si dimentica la parte conscia, la parte delle parole. È fuori dubbio che l'opera sia il luogo dei sogni inespresi, delle passioni segrete [...] E così, quanto meno si ascoltano le parole, tanto più si gode [...] Alle donne la musica migliore; a loro i fari dei riflettori, a loro l'adorazione, la sublimazione, l'amore temibile da conquistare senza tregua, e il rischio assoluto. Ma sempre a loro il gesto della caduta, il gesto della fine, e la voce che agonizza.¹

Fidelio è una delle eccezioni: qui è proprio la donna che lotta e che vince. Non è un caso che l'autrice non ne parli nella sua ampia rassegna delle opere liriche.

Forse perché la donna 'vincitrice' che potrebbe fare da contraltare alla sfilata delle donne perdenti si presenta sulla scena come un uomo?

Dalla vita all'opera

Come sappiamo, le vicende della vita di un artista incidono inevitabilmente nell'ideazione delle sue opere. Questo vale per i musicisti come per i poeti o i pittori o i filosofi. In Leonora Beethoven rappresentava il suo ideale femminile: un essere verrebbe da dire 'asessuato', nella cui vicenda l'amore fisico passa in secondo piano rispetto allo scambio ideale, basato su sentimenti sublimi e su azioni altruistiche. Una figura ideale, Leonora, a cui Beethoven anelò per tutta la vita, senza mai incontrarla, come riconosceva egli stesso nelle sue lettere agli amici intimi.

In *Fidelio* l'unico momento di amore 'terrestre' è offerto, proprio in apertura, dalla passioncella di Marcellina per Fidelio. Ma con quale spirito Beethoven lo affronti è subito evidente: «ogni ombra di piccante ambiguità, che avrebbe certamente stimolato l'*eros* drammatico mozartiano, viene cautamente dissipata dal *prude* Beethoven».² La stessa scelta del soggetto da mettere in musica conferma questa *pruderie*, e ancor più il disprezzo per gli argomenti frivoli che gli venivano sottoposti. Tanto ammirava il Mozart compositore, quanto disapprovava la trama di opere come *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*. Anche *Il flauto magico*, di cui mai avrebbe messo in musica il flirt tra Papageno e Papagena, e meno che mai il puerile armamentario magico allestito dal librettista. La vicenda che già tanti compositori avevano messo in musica, dell'eroina pronta a dare la vita per salvare quella del marito, gli apparve subito come l'unica a cui valesse la pena dedicarsi.

Qualcosa di non meno intimo può spiegare la dedizione di Beethoven alla sua unica opera lirica; qualcosa che ha a che fare con la sua

sordità. Proprio l'anno prima di scoprire il soggetto del francese Jean-Nicolas Bouilly, e appassionarsi, aveva preso atto che i timidi sintomi della sordità sorti sei anni prima erano destinati a una degenerazione inarrestabile, che l'avrebbe reso completamente sordo. Incapace di udire i suoni delle voci e degli strumenti, lui che di questo solo sapeva vivere. A quel 1802 risale il drammatico documento giunto a noi col titolo di Testamento di Heiligenstadt, nel quale il compositore confessa la tentazione avuta di suicidarsi. Per fortuna sua e nostra seppe reagire mobilitando tutte le sue forze, per poter continuare a dare l'unico senso possibile alla sua vita: comporre. Con quanta energia seppe combattere contro quel nemico rappresentato dalla sordità non lo documenta solo *Fidelio*, ma anche le grandi composizioni strumentali, a partire dalla Terza Sinfonia, *l'Eroica*.

La sofferenza di Florestano può allora essere letta come il corrispettivo della sua sofferenza morale; il trionfo di Florestano come l'impegno a tutto campo per il superamento della sua malattia. Vittima dei soprusi Florestano, vittima lui della natura cattiva. «Pizarro, la causa della sofferenza di Florestano, può ben aver rappresentato per lui il simbolo drammatico della causa della sofferenza propria»: ³ Pizarro simbolo della stessa sordità; mentre Leonora rappresenta il sogno utopistico della propria liberazione dalla malattia.

Questa interpretazione può spiegare l'insistenza con cui per gran parte della sua vita Beethoven rimise mano a *Fidelio*, rielaborandolo anche profondamente, fin a tagliare o ad aggiungere scene. Per ben diciotto volte ritoccò l'aria di Florestano che apre il secondo atto. «Solo a fatica e grazie a un grande

sforzo di concentrazione poteva occuparsi dei particolari di un'azione o di un personaggio che non fossero parte di un più ampio piano etico e musicale del lavoro». ⁴

Se si accetta questa esegesi dell'opera, si può anche ribaltare l'idea più corrente che Leonora sia l'eroina/eroe con cui Beethoven sentiva di identificarsi. Forse è piuttosto Florestano il personaggio che sentiva più vicino a sé. Beethoven «assimilava la carcerazione di Florestano alla propria sordità. Come Florestano è isolato nelle tenebre, così Beethoven era imprigionato nel silenzio». ⁵

Anni rivoluzionari

Ma Leonora e Florestano trascendono la propria individualità, per assurgere, nella poetica dell'autore, a qualcosa di più alto rispetto alle imprese o alle condizioni personali; qualcosa che ha piuttosto a che fare con gli eventi politici e militari di quei decenni: la Rivoluzione francese e l'epopea napoleonica. *Fidelio* è comunemente interpretato come celebrazione della libertà contro l'oppressione dei tiranni.

Riassumiamo in questa tabella gli eventi preminenti affiancandoli alle opere più significative che Beethoven compose in quegli stessi anni:

La Francia tra Rivoluzione ed epopea napoleonica	Beethoven (in corsivo le opere)
14 luglio 1789. Insurrezione del popolo di Parigi e presa della Bastiglia. Agosto. Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino	Nato nel 1770 a Bonn, allo scoppio della Rivoluzione ha 18 anni. Frequenta l'Università dove studia le opere di Kant.
1790.	<i>Cantata in onore dell'Imperatore.</i>
1791. Assemblea Legislativa	
1792. Guerra dei francesi contro Austria e Prussia. Arresto del re Luigi XVI. La Convenzione Nazionale proclama la repubblica e impone il <i>Calendario Repubblicano</i> .	Si stabilisce a Vienna, dove studia con Haydn.
Gennaio 1793. Decapitazione di Luigi XVI. Guerra a Inghilterra, Olanda, Spagna. Seguita dalla prima coalizione, per 'ristabilire l'ordine' in Francia. Leva di massa del popolo francese. Comitato di Salute pubblica. Nuova costituzione.	Intreccia relazioni amichevoli con personaggi dell'aristocrazia viennese.
1794. Robespierre scatena il cosiddetto Terrore. Reazione della Convenzione, che lo condanna a morte. Vittorie dell'esercito repubblicano.	Studia con Albrechtsberger.
1795. Tentativo d'insurrezione realista, schiacciato da Napoleone.	Primo suo concerto pubblico. Tre <i>Trii</i> .
1796. Vittorie di Napoleone in Italia. Creazione della Repubblica Transpadana.	Concerti a Praga, Dresda, Berlino. Prime avvisaglie della sordità.
1797. Repubblica Cispadana; seguita dalla Repubblica Cisalpina	<i>Adelaide. Sei quartetti.</i>

La Francia tra Rivoluzione ed epopea napoleonica	Beethoven (in corsivo le opere)
1798. Deportazione di Pio VI e proclamazione della Repubblica Romana. Seconda coalizione antifrancesa.	Amicizia con Karl Amenda, teologo e violinista.
1799. Sconfitte francesi. Napoleone istituisce una dittatura personale.	<i>Sonata Patetica per pianoforte.</i> Dà lezione alle contessine von Brunswick.
1800. Nuove vittorie di Napoleone.	<i>Settimino. Sonata Primavera per violino.</i>
1801. Pace tra Francia e Austria.	Studia con Salieri. <i>Sonata Quasi una fantasia.</i> La sordità gli si palesa inequivocabilmente. S'innamora di Giulietta Guicciardi.
1802. Repubblica Italiana. Napoleone proclamato console a vita.	Scriva il cosiddetto Testamento di Heiligenstadt.
1803. Napoleone progetta l'invasione dell'Inghilterra.	<i>Sinfonia Eroica. Sonata a Kreutzer. Concerto n. 3 per pianoforte.</i>
1804. Codice civile, secondo i principi della Rivoluzione. Napoleone incoronato imperatore.	<i>Sonata Waldstein.</i> Straccia il nome di Napoleone dalla partitura della sua <i>Sinfonia Eroica</i> .
1805. Terza coalizione antifrancesa. L'esercito francese occupa Vienna.	Fidelio. <i>Concerto n. 4 per pianoforte. Sonata Appassionata.</i>
1806. Quarta coalizione. L'esercito francese entra a Berlino.	<i>Concerto per violino.</i>
1807. Vittorie francesi su Prussia e Russia.	<i>Sinfonia n. 5.</i>
1808. Guerriglia antifrancesa in Spagna.	<i>Sinfonia n. 6.</i>
1809. Quinta coalizione. I francesi rioccupano Vienna.	<i>Concerto n. 5 per pianoforte.</i>

La Francia tra Rivoluzione ed epopea napoleonica	Beethoven (in corsivo le opere)
1810. Blocco continentale contro l'Inghilterra.	<i>Egmont.</i>
1811. Vittoria navale inglese a Lissa.	<i>Trio dell'Arciduca.</i>
1812. Campagna napoleonica in Russia, con esito disastroso.	<i>Sinfonia n. 7.</i> Scrive una lettera appassionata «all'immortale amata», non identificabile: nella sua vita Beethoven non ebbe mai una compagna.
1813. Sesta coalizione. I francesi sono sconfitti a Lipsia.	Si fa carico del sostegno del nipote Karl, rapporto che gli procurerà gravi sofferenze.
1814. Abdicazione di Napoleone, che si ritira all'Elba	Ultima versione di Fidelio .
1815. Ritorno in Francia di Napoleone. Sconfitto a Waterloo dalla settima coalizione antifrancesa.	<i>La vittoria di Wellington.</i>

La presa della Bastiglia è assunta dagli storici come l'evento epocale che imprime un corso radicalmente nuovo alla storia europea. Un evento simbolico, dato che ben pochi erano i prigionieri lì incarcerati, per lo più comuni delinquenti; e senza dire che già il re aveva in programma di farla demolire. Ma rappresentava fisicamente, con la sua imponenza, l'oppressione assolutista. Distruggerla voleva dire rompere nei confronti dell'*ancien régime*, del potere assoluto, a cui subentra per la prima volta il potere del popolo. (A ridimensionare la portata effettiva di quel particolare evento basti dire che l'edificio fu saccheggiato e raso al suolo

poco per volta negli anni. Il suo demolitore, un imprenditore edile, ebbe l'idea di rivenderne le pietre come reliquie: un po' come avverrà duecento anni dopo, con il muro di Berlino; e ai nostri giorni, in modo obbrobrioso, con i monumenti dell'arte orientale fatti a pezzi dai fanatismi religiosi). Che i rivoluzionari avessero una chiara nozione della frattura storica creata da loro lo suggerisce se non altro l'invenzione del Calendario Repubblicano.

Anche nel *Fidelio* ritroveremo una sorta di 'presa della Bastiglia': l'irruzione musicalmente dirompente delle trombe che annunciano l'arrivo del nobile Ministro del re.

Come tanti altri contemporanei uomini di cultura Beethoven avvertì la carica liberatoria della Rivoluzione francese e ne subì il fascino. Anche se il paese in cui era nato e quello nel quale dimorava erano in guerra continua con l'esercito francese. Come nelle opere della letteratura e in quelle dell'arte, anche nelle musiche riconosciamo in questi anni tra Sette e Ottocento emozioni forti, tensioni drammatiche, empiti guerreschi: che andavano a soddisfare le esigenze del pubblico stesso.

Prima ancora che la Rivoluzione, era stato lo spirito aleggiante in Europa a preparare il terreno al nuovo corso storico: lo spirito dell'Illuminismo, con la sua fiducia nei lumi della ragione, contro i meri, pretestuosi dettami delle rivelazioni irrazionali e delle tradizioni arbitrarie. Sotto accusa gl'illuministi mettevano l'assolutismo monarchico, le strutture giuridiche ed economiche, la chiesa, i sistemi scolastici: in una parola i limiti alla libertà. La Rivoluzione francese verrà assunta dagli intellettuali europei come simbolo del superamento dell'irrazionalità, finalmente superata dalla ragione pensante, dal libero pensiero: come ripeterà il grande filosofo nato l'anno stesso di Beethoven, Friedrich Hegel, nelle sue *Lezioni sulla filosofia della storia*.

È in questo spirito che Beethoven stesso scrive la sua opera teatrale (per conoscere un riferimento di stampo realistico se non cronachistico alla Rivoluzione basterebbe ascoltare l'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, ambientato nell'anno del Terrore). I prigionieri che alla fine vengono liberati trascendono la loro condizione particolare per rappresentare l'umanità intera. È una lettura del *Fidelio*, e in particolare della fi-

gura di Leonora, che si allontana dal tema dell'amore coniugale per trovarvi il simbolo della vittoria sulla tirannide. Il ruolo nevralgico che ha nell'opera Leonora colloca il cuore dell'azione libertaria «non nel *deus ex machina* dell'assente ministro (assente fino alla scena finale) ma nel comune essere umano, una persona che si distingue dalle altre non per il rango né per l'incarico, ma solo per le qualità del carattere [...] La liberazione celebrata nell'opera è generata non dall'alto ma dal basso. *Fidelio* è un'opera democratica proprio nello stesso modo in cui era democratica la Rivoluzione francese. [...] Leonora è l'attore essenziale dell'azione teatrale che porta alla libertà, proprio come il Terzo Stato era l'attore essenziale della Rivoluzione francese. Tanto per Beethoven quanto per i rivoluzionari la storia è guardata dal basso all'alto».⁶ Così suggerisce il musicologo Paul Robinson.

Terzo Stato: non dobbiamo dimenticare che la Rivoluzione francese era stata un fenomeno della società borghese. Tali furono i Diderot, i D'Alembert, i Rousseau. E sarà la borghesia a prendere il potere, salvo concedere spazi alla rinascita aristocrazia liberale. In questo spirito Beethoven aveva composto la *Cantata per la morte di Giuseppe secondo*, l'imperatore figlio di Maria Teresa, e comporrà le musiche di scena per l'*Egmont* di Goethe, per non parlare della dedica a Napoleone della sua Terza Sinfonia, l'*Eroica*. Questo libera il campo dall'immaginare Beethoven a fianco dei giacobini. La liberazione dalle oppressioni autoritarie anche Beethoven se l'aspettava, ma non certo dal quarto stato (quello delle masse 'proletarie') ma dal terzo, quello della borghesia. Il fatto stesso di aver scelto come vittima dell'oppressore una

vittima che si presumeva realmente esistita durante il Terrore, la dice lunga sull'orientamento politico, filo-borghese, del musicista. «Beethoven era un ribelle, ma non un rivoluzionario», scrive un altro musicologo. «Giudicava le leggi e le convenzioni della società del suo tempo secondo uno *standard* del tutto soggettivo, quello della propria natura. [...] Il suo appassionato credo nella Libertà non venne mai meno, pur cambiando carattere; ma fu in prima battuta un egoismo del tutto naturale, istintivo, la reazione emotiva di un giovane di grande talento sempre più consapevole delle sue doti eccezionali, e irritato dalle difficoltà e dalle frustrazioni [...]. L'indisponibilità del giovane Beethoven a sottomettersi a qualsiasi disciplina esteriore, il suo emotivo, istintivo rifiuto della nozione di eguaglianza, e il suo isolamento nella propria musica, formavano congiuntamente una barriera concreta dal farlo mai diventare un rivoluzionario nella sfera pratica o politica. [...] Non credette mai nell'Uguaglianza, ma imparò a trovare nell'*idea* di *Fraternità* la soddisfazione emotiva che gli era negata nei suoi modi ordinari, personali».⁷

Per ultima consideriamo la lettura diversa che del *Fidelio* dà il musicologo Carl Dahlhaus: «da un lato rispecchia in una misura non comune nella storia dell'opera la realtà angosciata del momento storico; dall'altro lato, basandosi sul motivo di un salvataggio sorprendente che infrange le leggi della verosimiglianza, richiama alla mente la categoria del 'meraviglioso', categoria che appartiene ai principi fondamentali dell'estetica operistica proprio in quanto sottrae il dramma cantato ai criteri della realtà quotidiana».⁸

Influssi

Cosa bisogna saper guardare, per diventare pittori? La domanda se la pone lo storico dell'arte Ernst Gombrich, nel suo fondamentale saggio *Arte e illusione*. La risposta che dà può riguardare anche l'educazione musicale. Istintivamente viene da rispondergli che per diventare pittori occorre saper guardare la realtà, la natura, le persone, e così via. La sua risposta è solo apparentemente sorprendente: no, bisogna saper guardare come hanno dipinto gli altri, prima di noi: «È più facile imparare a disegnare gli orecchi dai libri che dal vero». «L'occhio vergine è un mito».⁹ Tutta la storia dell'arte, la storia della letteratura, la storia della musica testimoniano l'imprescindibilità delle derivazioni. Tiziano ha imparato dal Giambellino e da Giorgione; Virgilio da Omero. Nessuno di loro esisterebbe, almeno in quelle forme, se non fossero esistiti i poeti e i pittori che li hanno preceduti. È inimmaginabile il Beethoven che conosciamo se non fossero esistiti i modelli a cui riferirsi e da cui trarre linfa per la propria musica.

L'esplorazione degli *influssi* è uno dei *topoi* immancabili in ogni studio storico dell'opera di un artista. E come si sa non solo di questo. È un argomento che merita di entrare nel bagaglio culturale di ogni alunno: e che giustifica il fatto elementare che occorre conoscere i contributi recati al sapere da chi ci ha preceduto se vogliamo essere propositivi, e perché no originali, nelle nostre scelte di vita. In *Fidelio* Beethoven si rifà prima di tutto, come si diceva all'inizio, al genere teatrale in voga nel tardo Settecento in Francia, chiamato *opéra à sauvetage*, opera di salvataggio. Ma ancora più importanti per capire la sua musica sono le fonti musicali. Tanto lontani

dall'etica di Beethoven erano i soggetti delle opere di Mozart quanto pressanti per le proprie creazioni erano i suoi modi stilistici. L'aria di Marcellina potrebbe ben figurare in quel *Flauto magico* che a Beethoven suggeriva se non altro di differenziare il carattere dei propri personaggi. Si sa che Beethoven copiò di suo pugno non poche pagine del *Don Giovanni* e del *Flauto magico*, proprio in preparazione alla sua opera.

Per verificare lo spirito mozartiano che circola nel primo atto del *Fidelio*, facciamo ascoltare l'aria con cui Rocco celebra le virtù dell'oro (come farà un paio d'anni dopo, ma con quanto altro spirito, il personaggio chiave del *Barbiere di Siviglia*! È anche il caso di aggiungere che Beethoven poteva sentire una qualche solidarietà con il bonario carceriere, per quanto riguarda l'interesse per il denaro). Per la sua deliziosa leggerezza, il suo motivo popolare, l'alternanza spiritosa e a tratti puerile del tempo in due quarti e quello in sei ottavi, nonché la forma strofica della pagina (AA), un ascoltatore ignaro potrebbe tranquillamente attribuirlo a Papageno, il buffo accalappiauccelli del *Flauto magico*.

L'insegnante che voglia approfondire il tema dell'influsso mozartiano potrebbe confrontare l'*ouverture* del *Flauto magico* con la seconda, fra le quattro composte da Beethoven, la stessa che ascoltiamo dal nostro disco.

Non meno significativi però sono gli *imprestiti* che Beethoven colse dalle opere di autori del genere à *sauvetage*, come Gaveau, Paer, e soprattutto Luigi Cherubini, che Beethoven ammirava fino a considerarlo il maggiore compositore del tempo. È soprattutto l'empito drammatico di Cherubini a essere condivi-

so dal suo grande ammiratore: quell'empito che rompeva drasticamente con la quadratura sorridente del mondo musicale settecentesco. «Su *Fidelio* lasciarono un segno palpabile l'intensa energia dello stile di Cherubini, con i suoi ritmi martellanti, i continui *sforzandi*, gli accenti incrociati e i contrasti dinamici, il trattamento massiccio dell'orchestra, e l'influsso ancora percepibile anche se in parte trasformato dell'opera buffa napoletana».¹⁰

A Beethoven forse non sarebbe del tutto spiaciuto che l'esordio del *Portatore d'acqua* del maestro per metà francese e per metà italiano figurasse in una delle sue *ouvertures* a *Fidelio*; se non fosse che era ben consapevole della profonda complessità del proprio linguaggio musicale rispetto a quello di Cherubini. Soprattutto nello svolgimento dei temi: che Cherubini introduce 'alla Beethoven' ma che al trattamento creativo che ne fa poi Beethoven sa più facilmente sostituire uno svolgimento basato per esempio sulle facili progressioni.

Ascoltiamone i primi cinque minuti:

<https://www.youtube.com/watch?v=DsrYbDxFoiM>

I modi di ascoltare

L'ascolto delle pagine musicali del *Fidelio* – pagine esemplari, o volendo l'opera intera – può essere opportunamente preceduto in classe da un'esperienza sul modo stesso di porsi davanti a una musica. Una conversazione con i ragazzi può portarli a riconoscere che ci sono tanti modi di ascoltare una musica:

* *l'ascolto distratto*, quando la musica resta in sottofondo, quasi senza che ci facciamo caso, per esempio mentre leggiamo o studiamo.

* *l'ascolto rilassante*, quando vogliamo ri-

empire piacevolmente i momenti vuoti, per esempio mentre facciamo un viaggio in macchina.

* *l'ascolto condiviso*, quando ascoltiamo con gli amici le nostre musiche preferite, e ne parliamo insieme.

* *l'ascolto attivante*, quando si balla.

* *l'ascolto edificante*, quando la musica ci è proposta in una cerimonia civile o religiosa, perché possiamo metterci nello stato d'animo adatto.

Ma c'è un modo di ascoltarla diverso dai precedenti: quello che consiste nel cercar di capire cosa quel brano ha da dirci, cosa può comunicarci, cosa può suggerire alla nostra sensibilità e alla nostra intelligenza. A un livello elementare, la musica può suggerire suoni e rumori della realtà, come quando Vivaldi o Messiaen imitano il canto degli uccelli. A un livello alto, una musica può essere letta in chiave antropologica, o sociologica, o filosofica: come fa il filosofo Adorno quando offre la sua interpretazione della musica di Mahler, di Wagner, di Schönberg. A metà strada si pone la più comune delle interpretazioni di una musica: quella emozionale, che ci fa parlare di festosità o di malinconia, di tenerezza o di furore.

Tanto più ricca, gratificante, illuminante è l'interpretazione che sappiamo dare di una musica, quanto meglio sappiamo fondarla su dati oggettivi, sul *modo di essere* di quella musica, sui suoi caratteri formali. Il *che cosa* una musica ci trasmette dipende dal *come è fatta*, come è costruita. Scoprire come è fatta una musica, ossia saperla analizzare, apre porte sorprendenti alla capacità di dare un senso a quello che si ascolta.

Partiamo da un'esperienza elementare. Chiediamo ai ragazzi: come si spiega che una musica susciti in noi certe impressioni, e un'altra susciti impressioni completamente opposte?¹¹

Sono tanti i fattori, tanti gli *ingredienti* che il compositore può utilizzare in funzione del risultato espressivo che vuole ottenere. Limitiamoci a considerare gli elementi più facilmente percepibili dai nostri alunni. Il compositore sceglie:

– l'agogica, la velocità: può essere moderata o all'opposto scatenata; in *accelerando* o in *rallentando*;

– la dinamica, l'intensità: dal suono più esile, sussurrato, a quello più potente, fortissimo;

– il ritmo: può essere scattante e imprevedibile, oppure regolare, pulsante; può organizzarsi in metro binario o ternario, ecc.;

– la melodia: può girare intorno a pochi suoni della scala musicale, oppure espandersi verso i suoni acuti o quelli gravi;

– il modo: maggiore o minore; o modi diversi ancora;

– gli strumenti: diverso è l'effetto ottenuto da una chitarra rispetto a quello ottenuto da una tromba;

Vediamo in funzione questi ingranaggi confrontando due musiche strumentali molto diverse del *Fidelio*, entrambe dall'atto secondo. La prima è l'introduzione; proponiamo ai ragazzi di analizzare i primi due minuti, o anche meno; e poi l'introduzione strumentale al coro finale dei prigionieri liberati.

Le differenze più evidenti sono facili da cogliere. Prima di tutto l'agogica: molto lenta (*grave*) la prima, *allegro vivace* la seconda. Poi la dinamica: alternanza continua di momenti *forte* e altri *piano*, contro il crescendo rossiniano della seconda. Ancora: la struttura

ritmica: l'introduzione parte a valori lunghi, per passare a una punteggiatura di suoni staccati, poi a formule agitate, mentre il finale si basa per intero sul ritmo puntato del passo di marcia. La melodia: spezzata fra le note estreme degli accordi, con il tratto forte dei *gruppetti* distribuiti dalla battuta 11 in poi, come brividi di paura, contro una chiara sequenza sulle note dell'accordo. Il modo è minore (fa minore) nel primo brano, maggiore (do maggiore) nel secondo. Infine gli strumenti: alternanza di accordi degli archi (*piano*) e dei fiati (*forte*) all'inizio del primo, con rispondenze tra archi e oboi sul 'doloroso' semitono discendente; mentre il finale inizia a piena orchestra, riparte pianissimo, aggiungendo via via strumenti, fino a tornare a piena orchestra.

Ognuno di questi mezzi espressivi (o fattori strutturali, o parametri, o categorie formali, o come diversamente ancora gli analisti li hanno chiamati) è accostabile dagli alunni in dipendenza dalla sua complessità. Una complessità percettiva: distinguere il suono del clarinetto da quello dei timpani è possibile a un bimbo di tre anni; distinguere il suono di un violino da quello di una viola richiede un ben diverso allenamento. Distinguere una scala ascendente da una discendente è meno complesso che riconoscere una modulazione a una tonalità vicina. E così via. Dalla varia combinazione dei mezzi espressivi che riconosciamo in una musica dipendono le interpretazioni che ne possiamo dare. Le interpretazioni sono molteplici; come sempre quando ci si confronta con un'opera d'arte. E non solo con questa ma, possiamo dire, con qualsiasi esperienza che incontriamo nella nostra vita. Viviamo interpretando: in funzione della nostra personale esperien-

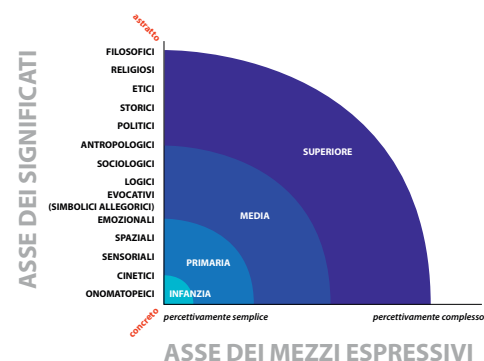
za pregressa, della nostra condizione psicologica, del nostro livello culturale e di tanti altri fattori. S'è visto sopra quali significati i musicologi hanno saputo attribuire al *Fidelio*. Sono significati etici, morali (la fedeltà coniugale); o sociologici (il ruolo della donna); o storici (il legame con la Rivoluzione francese); o filosofici, come suggerisce il saggio sulla ricezione filosofica di Beethoven nel Romanticismo curato nel libro da Giovanni Guanti. Se queste sono interpretazioni cognitivamente 'alte', con le quali possono confrontarsi gli alunni di una secondaria superiore, e in piccola misura di quella inferiore, altre ne sono accessibili ai livelli primari. Potremmo descrivere i *tipi* di interpretazioni (di significati attribuibili a una musica), e quindi giocabili nel lavoro con gli alunni, come disposti lungo *un asse, un'ordinata* che muove dal più concreto al più astratto. Ai livelli concreti ecco l'onomatopea e la motricità: che una musica suggerisca il canto di un uccellino piuttosto che una tempesta è un significato a cui accede un bimbo di sei anni. E così anche che la musica rimandi al galoppo di un cavallo piuttosto che all'incedere di una tartaruga. Crescendo il bambino è invitato a esplorare le dimensioni emotive di un brano, quelli che una volta i musicisti chiamavano gli *affetti*. Una gradazione delle possibili interpretazioni potrebbe presentarsi così, in un crescendo dalla più concreta alla più astratta.

E l'elenco non è completo:

Asse dei significati

- | Filosofici
- | Logici
- | Religiosi
- | Etici
- | Storici
- | Politici
- | Antropologici
- | Sociologici
- | Evocativi
- | Allegorici
- | Emozionali
- | Spaziali
- | Sensoriali
- | Cinetici
- ↑ Onomatopeici

Se disponiamo i mezzi espressivi lungo un'ordinata che muove dal più elementare al più complesso percettivamente, ricaviamo un piano cartesiano che può servirci (in estrema sintesi) per la costruzione di un curriculum scolastico di ascolti musicali dall'infanzia all'età adulta:



L'orchestra e le *ouvertures*

Una riflessione storica sulla funzione dell'orchestra nel *Fidelio*. Può sorprendere che l'opera fosse stata messa in scena per la prima volta in Italia solo più di un secolo dopo la 'prima' viennese, nel 1927. Troppo lontana dalla tradizione del nostro melodramma per essere facilmente accettata. La prima, macroscopica differenza, sta appunto nella funzione degli strumenti. L'opera italiana privilegiava il canto, la melodia cantabile disposta su un'ampia arcata, a cui l'orchestra fungeva sostanzialmente da supporto, pur con gli apporti spesso illuminanti alla linea del canto. Beethoven pensava invece in termini propriamente orchestrali. Costruiva le scene del suo dramma come fossero pagine di una sinfonia o di una sonata per pianoforte. Per Beethoven «il pensiero sinfonico era una seconda natura [...] non sorprende che anche nell'opera affronti l'elemento strumentale da un angolo prevalentemente sinfonico [...] gli strumenti hanno la prima parola mentre le parti vocali sono più o meno aggiunte, a seguire l'armonia orchestrale in senso orizzontale. Un buon esempio è la sezione *poco allegro* dell'aria di Florestano»: ¹² la prendiamo in considerazione più avanti, nel 'ritratto' dedicato al personaggio. Se vogliamo godere e far godere la ricchezza di *Fidelio* è indispensabile saper portare l'attenzione al fondamentale contributo dell'orchestra. Il caso palmare è dato dalle *ouvertures*. A Beethoven non pareva vero di poter dare sfoggio della sua vena sinfonica mettendo all'inizio del *Fidelio* una vera e propria sinfonia *in nuce*. Niente a che vedere con le *ouvertures* proprie delle opere italiane dell'Ottocento. Le sue sono composizioni strutturalmente complesse, e in certo modo autonome

rispetto a quel che seguirà. Soprattutto la terza delle quattro. Non a caso le ascoltiamo spesso nei concerti sinfonici. Anche se forse mai nel modo raccontato da Berlioz: a cui tanto sarebbe piaciuto che il conservatorio ripettesse l'esperienza che Mendelssohn aveva realizzato a Lipsia al suo Gewandhaus: eseguire tutte e quattro le *ouvertures* in un solo concerto!

Un ascolto più partecipato può farci però scoprire legami espressivi che alla vicenda fanno stretto riferimento. Rilevante nella seconda delle *ouvertures* è la citazione di un motivo significativo cantato nel secondo atto: l'aria in cui Florestano rimpiange la perdita della sua libertà: «In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn» (Nei giorni primaverili della vita la felicità è volata via da me).

Più in generale «le *ouvertures*, a parte la quarta, non sono semplici introduzioni all'opera, ma altre risposte, indipendenti, allo stesso problema, uno sforzo rinnovato di tradurre l'idea dell'opera con i soli mezzi sinfonici». Una sorta di riassunto, verrebbe da dire, «un monumento dell'angoscia del tempo, dell'anima oppressa e nel suo appello alla libertà un formidabile *crescendo*, dalla sofferenza all'allegria, lungo il cammino della speranza e della lotta. Un'ascesa dall'abisso fino al cielo aperto». ¹³ Nell'*ouverture*, ma anche nell'opera intera.

Il caso della prima scena

L'opera si svolge su due piani, nettamente opposti fra loro. In tutti i sensi. Prima di tutto spazialmente: sopra si svolge la vicenda casalinga dell'esordio; sotto il carcere. Con il corrispondente contrasto di luci: chiarore sopra, buio sotto. Il contrasto è ancora di più

psicologico: sopra la tranquillità domestica, sotto l'angoscia paurosa. E ancora è contrasto politico: sopra il potere assoluto, sotto la sua deriva tirannica. Lo svolgimento dell'intera opera può essere sintetizzato come «discesa all'abisso, e la risalita dalla notte al pieno sole». ¹⁴ Gli scenografi assecondano abitualmente questo sdoppiamento dello spazio e della luce.

Dopo che gli alunni hanno preso atto del nobile ideale libertario che guida l'opera di Beethoven, all'aprirsi del sipario possono rimanere sconcertati dal clima leggero, tutt'altro che eroico, rappresentato dai due personaggi, Marcellina e Jaquino, che si affacciano litigiosi nella dimora del carceriere Rocco.

È lo sconcerto, e persino il rimprovero, che non pochi critici hanno riservato all'autore: un tono 'basso' proprio all'apertura di una vicenda musicale destinata a svolgersi e a concludersi, attraverso conflitti anche feroci su un tono ben diverso, epico, trionfale. Il suo carattere 'leggero', apparentemente 'frivolo' stonerebbe con la severità eroica del resto dell'opera. Una prima spiegazione ce la offre l'intenzione di Beethoven di caratterizzare socialmente i suoi personaggi: una scelta che riprende da Mozart. Mozart la evidenziava usando un linguaggio popolare per i guitti Leporello e Masetto, quando li fa danzare un rustico *Ländler*, sceglie il minuetto per gli aristocratici Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio; e la borghese contraddanza per Don Giovanni. Così fa Beethoven, anche se in misura ben più contenuta di quanto non avesse fatto il suo modello.

Confrontiamo la scena in cui Rocco celebra il denaro con quella che all'apertura del secondo atto introduce Florestano. Consideriamo solo il modo in cui l'una e l'altra

sono costruite. La prima è in forma strofica: la stessa forma popolare che troviamo per esempio in tanti *Lieder* di Beethoven o di Schubert. La seconda riprende il tipo di aria propria della tradizione aulica, aristocratica. In particolare facciamo osservare come Rocco «si esprime in un linguaggio consonante, diatonico, armonico-tonale; un ricorso frequente allo *staccato* o alle articolazioni disunite nell'orchestra e nella voce; a frasi vocali di respiro relativamente corto. Nella musica di Rocco sono ben frequenti i suoni ripetuti, reminiscenti dei *picchiettati* settecenteschi. Nell'insieme i membri della casa di Rocco evitano il genere di bel canto riservato ai caratteri eroici»: ¹⁵ che troviamo invece nella pagina di Florestano. Il passaggio dal 'tono basso' dell'esordio al tono 'aulico' di tutta la seconda parte dell'opera può essere letto, in una prospettiva storico-sociale, come opposizione tra il mondo dell'*ancien régime* e quello nascente attraverso la Rivoluzione:

Beethoven non si trastulla nell'abitazione del carceriere semplicemente perché pensi di non avere di meglio da fare, o perché debba 'preparare la scena' per le azioni pregnanti che seguono; o anche perché stia aderendo alle convenzioni del tipo 'opera di soccorso'. Piuttosto, sta creando il primo capitolo del suo grande tema storico, il mondo decadente degli esseri e dei rapporti imperfetti che risulteranno completamente trasformati alla fine dell'opera. Possiamo cogliere la forza di tale trasformazione solo se il vecchio ordine è fissato stabilmente nella mente come il *terminus a quo* della traiettoria operistica. L'impressione specifica che *Fidelio* suscita nel pubblico è primariamente quel senso di procedere da un ordine sregolato a uno redento. ¹⁶

Il passaggio dall'antico regime al nuovo non è certo indolore, se lo ascoltiamo nelle frequenti espressioni d'ansia e nel clima di terrore sotteso alle fasi decisive della vicenda. Le stesse due pagine proposte sopra al confronto possono ben servire in classe a suffragare questa lettura storico-sociologica. Il contrasto fra i due mondi espressivi dell'opera, fra la tragicità della seconda parte e la leggerezza delle scene che la precedono si offre a un'ultima interpretazione, a dir poco conturbante:

Chi trova deludenti le scene d'apertura di *Fidelio* potrebbe in ogni caso chiedersi: la vita d'ogni dì non continuava apparentemente identica proprio alle soglie di Auschwitz e Dachau? Oggi senza dubbio non ci sono stanze benedicate con i vasi di gerani alle finestre delle figlie dei carcerieri innamorate degli assistenti del babbo, ai cancelli dei campi di concentramento, o più ottimisticamente chiamati centri di riabilitazione? Non c'è modo più efficace di presentare l'orrore della carcerazione che mostrare prima la libertà, non nelle forme di un impossibile splendore ma nella forma umile in cui si presenta al comune essere umano. ¹⁷

I quartetti

Per renderci conto del tono espressivo della seconda parte dell'opera, facciamo ascoltare il suo culmine drammatico: la scena in cui Pizarro si avventa col pugnale in mano per uccidere Florestano. È la mano di Leonora a fermarlo, e a rivelarsi per quella che è: la moglie del prigioniero. Beethoven scrive qui un quartetto, con le voci che entrano a una a una. Attacca Pizarro col grido «Er sterbe!» (Muoi!) e con un canto convulso, segnato

dal serpeggiare dei continui passaggi cromatici ascendenti, fino all'esplosione della gioia feroce con cui il tiranno si getta sull'odiato nemico. Le trombe suggellano coi loro squilli militari la sua altezzosità. Entrano poi nell'ordine Florestano, Leonora e Rocco, tutti in preda all'agitazione più frenetica, che si fa ancora maggiore dopo che Leonora ha rivelato la propria identità, e punta la pistola contro Pizarro: scena madre dell'opera, portata al suo culmine dal duplice squillo delle trombe che annunciano l'arrivo del Ministro. E con la coda frenetica che esibisce la massima eccitazione di tutt'e quattro i personaggi.

Confrontiamolo ora col quartetto del primo atto, una delle pagine più memorabili del *Fidelio*. Beethoven lo costruisce in maniera radicalmente diversa: in forma di canone. Ognuno dei quattro personaggi, Marcellina, Leonora, Rocco e Jaquino, commenta qui l'amore che Marcellina esibisce per Fidelio (cioè Leonora travestita da uomo). Ciascuno dei quattro dice a parole una cosa ben diversa, e noi ci aspetteremmo che, come nel quartetto del secondo atto, anche la musica sia diversa: diverso il canto, diverso il contesto strumentale. Invece Beethoven ha optato per una soluzione a dir poco sorprendente: la forma del canone fa sì che *musicalmente* i personaggi si esprimano tutti allo stesso modo. La vicenda sembra immobilizzarsi, come un film che si blocchi su un'inquadratura. Come spiegare una scelta del genere da parte di Beethoven? La risposta più ovvia per un musicista è che il teatro musicale non è il teatro di prosa, e tanto meno il cinema: dove situazioni del genere sarebbero impensabili. È un mezzo di comunicazione a sé, con il proprio specifico codice: ogni brano va prima di tutto apprezzato per quello che è musicalmente. Semmai sono le

arti visuali che possono offrire un modello analogo: nessuno si aspetta che nel *Cenacolo* si muova qualcosa, o che i personaggi del *Quarto stato* avanzino davvero verso di noi. A rinforzo di questa considerazione ovvia, è il caso di mostrare ai ragazzi qualcuno dei grandi quadri d'insieme dipinti dagli autori tra il Settecento e l'Ottocento, come Greuze, o David, o il nostro Appiani:

<http://nga.gov.au/exhibition/frenchpainting/Detail.cfm?IRN=126562&ViewID=2>

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Louis_David_-_Serment_de_l%27arm%C3%A9e_fait_%C3%A0_l%27Empereur_apr%C3%A8s_la_distribution_des_aigles,_5_d%C3%A9cembre_1804_-_Google_Art_Project.jpg

<http://www.flickrriver.com/photos/magika2000/5974553544/>

Il quartetto è come un grande autonomo pannello, in sé e per sé compiuto, collocato all'interno di un grandioso polittico. La storia dell'opera lirica è straripante di episodi che bloccano l'azione: concertati, se non insieme a canone. Quanti ne abbiamo ascoltati nelle opere di Rossini, primo fra tutti quel «Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina» che chiude il primo atto del *Barbiere di Siviglia*. Un confronto tra i due rivelerebbe da una parte, nell'insieme rossiniano, l'intrinseco dinamismo interno alla musica; dall'altra, nel quartetto beethoveniano, lo spirito contemplativo. Prima di cercare un significato da collocare nei gradini alti dell'asse cartesiano riportato sopra, facciamo godere questa pa-

gina per quello che ha da suggerire alla nostra sensibilità, alla delicatezza di quell'aura che avvolge tutti e quattro i personaggi, e che trascende le gioie o le preoccupazioni che le parole dichiarano. A un gradino superiore, il quartetto ci potrà apparire come una celebrazione della quiete domestica. E a uno più alto ancora, come prefigurazione delle gioie del mondo che verrà, e che si rivelerà nel finale dell'opera: «È una sorta di promessa musicale, per così dire di acconto, e ha l'effetto di avvertirci, poco dopo l'inizio, che è in serbo per noi qualcosa di ben più significativo di quel che saremmo inclini ad aspettarci dalle trivialità del duetto iniziale e dell'aria di Marcellina, i soli due pezzi ascoltati fino a questo punto [...]. Il canone, insomma, va estrapolato dai 'numeri' che lo circondano. Anticipa il mondo nel quale *Fidelio* finisce, ma non disturba sostanzialmente la struttura bipolare dell'opera: il nostro senso di muovere da un passato screditato a un futuro redento».¹⁸

Tableaux vivants

La procedura seguita da Beethoven nel quartetto del primo atto trova analogia in una delle pratiche in voga nella Francia dell'Ottocento: i *tableaux vivants*, i quadri viventi. A teatro si assisteva a gruppi di attori che sulla scena andavano a raggrupparsi in insieme ispirati a eventi reali, a temi storici o mitologici, a dipinti. In tempi più vicini fu Pasolini a introdurre quadri viventi come questo, ispirato alla *Deposizione* del Pontormo, nel suo film *La ricotta*.

http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/7_Corredo_Tableaux-2.pdf

Ai nostri giorni l'esperienza è ripresa a teatro, come ha provato suggestivamente a fare il

Museo Diocesano di Napoli nel 2015. Davanti agli occhi dei visitatori viene a comporsi gradatamente un quadro formato da attori in carne ed ossa, che riproduce le tele del Caravaggio.

<http://www.caffeinamagazine.it/lo-spettacolo/9353-tableaux-vivants-le-opere-di-caravaggio-prendono-vita-davanti-agli-occhi-degli-spettatori>

L'esperienza può essere ripresa dai nostri ragazzi sul quartetto, ma anche sugli altri insieme dell'opera.

Divisi a gruppi, che si esibiscono uno dopo l'altro; oppure anche in contemporanea. Un procedimento simile a quello napoletano consiste nel far entrare in scena prima un personaggio (nel nostro caso Marcellina), poi via via gli altri. Diversamente da quanto avviene nella ricostruzione di un quadro esistente, per noi sarà la musica a suggerire non solo le entrate di ciascuno ma soprattutto le posture e i gesti: che ogni ragazzo sceglierà in proprio. *Fidelio* contiene altri episodi d'insieme, che potrebbero dar luogo ad altri *tableaux vivants*; nel primo atto, il terzetto che precede la Marcia; nel secondo il terzetto Florestano, Rocco, Leonora, e il successivo quartetto. Infine i due finali, che vedono in scena anche il coro dei prigionieri: tutta la scolaresca può essere coinvolta in un grande quadro d'insieme.

Distinguersi nell'unità

Il quartetto del primo atto, ripetiamo, vede i personaggi esprimere musicalmente allo stesso modo (grazie al canone) cose che a parole sono ben diverse: Marcellina innamorata, Leonora imbarazzata, Rocco soddisfatto, Jaquino indispettito:

MARCELLINA

(che, durante le lodi che Rocco ha fatto a Leonora, ha mostrato la massima partecipazione e l'ha osservata amorosamente con emozione sempre crescente; fra sé)

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

Mi sento sì strana,
mi si stringe il cuore;
egli m'ama, è chiaro,
sarò felice.

LEONORA

(fra sé)

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

È grande il pericolo,
sì debole appare la speranza;
ella m'ama, è chiaro,
oh indicibile tormento!

ROCCO

(che nel frattempo è tornato ancora sul proscenio; fra sé)

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

Ella l'ama, è chiaro,
sì, fanciulla, sarà tuo;
una bella giovane coppia,
saranno felici.

JAQUINO

(che osservando s'è avvicinato sempre più, tenendosi da un lato e un po' dietro gli altri; fra sé)

Mir sträubt sich schon das Haar,
der Vater willigt ein;
mir wird so wunderbar,
mir fällt kein Mittel ein.

Mi si rizzano i capelli,
il padre è d'accordo;
mi sento sì strano,
non trovo più rimedio.

Questa è la prassi comune nei concertati delle opere. Con qualche rara eccezione. La più celebrata è il quartetto del *Rigoletto* di Verdi. Come sempre nell'insegnamento, il confronto può far maturare conoscenze che altrimenti possono cadere nel vuoto. Cos'ha di speciale quel quartetto facciamolo scoprire ai ragazzi con un'esperienza che li coinvolga attivamente.

Nella scena culminante vediamo un inguaribile dongiovanni, il Duca di Mantova, far la corte alla padrona della locanda in cui sta per passare la nottata. La ragazza, di nome Maddalena, non ci casca: capisce che il Duca non è sincero, ma solo un bellimbusto. La scena si svolge all'interno della locanda. Fuori, al buio, da una finestra un'altra ragazza, Gilda, scoppia di dolore per quanto vede: il bugiardo Duca aveva promesso a lei eterno amore, e lei ci aveva creduto. Ora assiste alle moine del Duca intorno a un'altra ragazza. Accanto a Gilda sta il padre, Rigoletto, furibondo e ansioso di vendicarsi di quello spergiuro. Prima di ascoltare la musica di Verdi, possiamo provare un esperimento interessante: facciamo recitare le parti dei personaggi: a gruppi di quattro. Ogni gruppo decide:

- il carattere di ogni personaggio;
- il tono di voce, il timbro...;
- l'ordine degli interventi e le interruzioni;
- le eventuali sovrapposizioni.

Ogni gruppo fa sentire il risultato del suo lavoro.

Ora passiamo ad ascoltare i personaggi, così come cantano nell'opera di Verdi. Ad uno ad uno.¹⁹ Confrontiamo le sue scelte con quelle intonative nostre.

La musica, che cosa ci dice dei personaggi? Qual'è lo stato d'animo di ognuno? Quale temperamento rivela?

Le risposte vanno ricavate soprattutto dall'osservazione delle linee del canto.

DUCA DI MANTOVA

Bella figlia dell'amore,
schiavo son dei vezzi tuoi.
Con un detto sol tu puoi
le mie pene consolar.
Vieni e senti del mio core
il frequente palpar.

MADDALENA

Ha, ha. Rido ben di core,
ché tai baie [tali sciocchezze] costan poco.
Quanto valga il vostro gioco,
mel credete, so apprezzar.
Sono avvezza, bel signore,
ad un simile scherzar.

GILDA

Ah, così parlar d'amore
a me pur l'infame ho udito!
Infelice cor tradito,
per angoscia non scoppiar.

RIGOLETTO

Taci, il piangere non vale [non serve]:
ch'ei mentiva or sei sicura.
Taci, e mia sarà la cura
la vendetta d'affrettar.
Pronta fia, sarà fatale:
io saprollo fulminar!

Ma qui scatta la sorpresa. Verdi non ci fa ascoltare le parti separatamente una dall'altra: le sovrappone via via, una dopo l'altra, in contrappunto. Perché è proprio così che i personaggi si esprimono nella storia: uno non aspetta a parlare dopo che l'altro abbia

finito, ma ognuno intreccia i suoi discorsi con quelli degli altri, in simultanea. Facciamolo ora ascoltare nella sua versione originale. Nel teatro di prosa sarebbe impensabile far parlare contemporaneamente quattro attori. La musica ha uno strumento espressivo inaccessibile al linguaggio verbale!

Già che ci siamo facciamo notare che l'orchestra rinforza la parte di uno dei quattro personaggi: Gilda. Con questa scelta Verdi ci fa capire che al cuore dell'episodio è la vittima della tragedia che sta per compiersi: Gilda. A differenza di Beethoven, che non pone alcuna gerarchia espressiva tra i suoi quattro.

Ritratti

L'esperienza precedente può servire anche per introdurre l'argomento cruciale in ogni ascolto di pagine liriche: riconoscere, dal modo in cui i personaggi cantano e dalla componente strumentale, le loro emozioni, le loro intenzioni, la loro stessa appartenenza sociale. Solo vaghi suggerimenti ricaviamo dalle parole (e va detto che se i ragazzi non conoscono il tedesco, questo più che un ostacolo può rivelarsi un'opportunità: quella di concentrarci proprio sulla musica). L'importante, nell'ascolto di un'opera lirica è soprattutto quello che sappiamo ricavare dalla musica.

In classe possiamo riprendere gli argomenti sollecitati dai *tableaux vivants*. A differenza di un ritratto pittorico che fissa, letteralmente, la personalità del soggetto, un ritratto musicale per sua natura ne segue uno svolgimento psicologico. Le scene riprodotte nel bel volume di «Vox Imago» possono servire come termine di paragone.

Aggiungiamo che il ritratto musicale del personaggio si modifica via via nel corso dell'o-

pera, in funzione degli eventi sempre nuovi che si trova ad affrontare.

Se ascoltiamo un'opera di Mozart, *Le nozze di Figaro* o *Don Giovanni*, oppure un'opera di Verdi, *Rigoletto* o *Trovatore*, le sfumature e i 'colori' del canto e della componente strumentale ci fanno capire di trovarci davanti a caratteri ben definiti, a persone dalla forte individualità. I protagonisti del *Fidelio* invece «sono tipi più che caratteri individuali, astrazioni più che esseri umani in carne ed ossa, dunque il portavoce delle idee di bene e male, lealtà e ribalderia, sofferenza e volontà eroica. Beethoven dipinge i suoi personaggi principali in bianco e nero».²⁰

Consideriamoli nell'ordine in cui compaiono in scena. Il modo migliore di coinvolgere nell'ascolto gli alunni è quello di proporre loro come domande le nozioni che vogliamo trasmettere. Per esempio, ricavare gli stati d'animo dei personaggi, e le relative trasformazioni, analizzando prima il modo in cui cantano, e in un secondo ascolto quello che hanno da dire in proprio gli strumenti.

Marcellina, Jaquino e Rocco

I primi sono Marcellina, la figlia del carceriere Rocco, e Jaquino, il suo spasimante. Si presentano insieme, in un duetto di carattere giocoso, come si addice alla *querelle* amorosa. Come avviene nel quartetto anche in un duetto come questo la magia della musica, facciamolo notare agli alunni, permette al compositore più opzioni: cantare uno dopo l'altro (e qui facciamo distinguere i momenti in cui uno fa eco all'altro sulle medesima melodia, da quelli in cui di sovrapporre in contrappunto le due voci). Il tono leggero di questa pagina è confermato anche dall'onomatopea con cui Beethoven imita con le

acciaccature degli archi il bussare alla porta. Ma la parte assegnata agli strumenti va ben al di là di questi leggeri tocchi di colore. A sua volta è un vero e proprio interlocutore dei due personaggi: se a tratti sottolinea i loro disegni melodici, il più delle volte introduce controcanti, in contrappunto. Ci accorgiamo insomma fin dall'inizio della grande, decisiva importanza che gli strumenti hanno in *Fidelio*: una dimensione in più rispetto al melodramma italiano che concentra l'espressione nella parte cantata. È soprattutto questa dimensione in più – che ha fatto parlare di *trattamento sinfonico* dell'opera – a sconcertare il pubblico che per la prima volta assisteva a *Fidelio*. Basti citare fra parentesi questa critica irosa da un giornale del 1806: «Tutti i conoscitori imparziali sono pienamente d'accordo che mai è stato scritto niente di così scombinato, di così spiacevole, di così confuso, di così ripugnante per le orecchie. Le modulazioni più acide si susseguono in una cacofonia abominevole».²¹

Poco prima che il duetto finisca, Beethoven affida a Marcellina uno dei rari vocalizzi dell'opera: a evidenziare la sua natura semplice di ragazza esuberante.

Mentre a Jaquino Beethoven non dedica un'aria a sé, la pagina successiva vede Marcellina sola, che esalta il suo nascente amore per Fidelio. Il modo minore con cui attacca può anche essere letto come una pena provata per il povero Jaquino (un piccolo esercizio: far cogliere il passaggio da minore, do minore, al relativo maggiore, a metà). Ma il maggiore (stavolta do maggiore) irrompe risolutamente sulle parole «Die Hoffnung schon erfüllt die Brust» (la speranza già colma il petto), con la gioiosa melodia di Marcellina ripetuta dall'oboe. La piccola ombra

dell'esordio è presto dissolta dal sogno, felice e ingenuo come può esserlo quello di una ragazzina, di un amore che duri eterno. La forma strofica dell'aria (AA) è un altro sintomo della semplicità 'mozartiana' del personaggio.

Anche l'aria con la quale Rocco espone il suo ideale materialistico, subito dopo il quartetto, è in forma strofica, come già abbiamo visto in precedenza. Nessun ripiegamento qui, in un'aria che celebra la potenza del denaro. La melodia sulle note dell'accordo fa capire la risolutezza spavalda del personaggio, che ripiega dal maggiore al minore quando si affaccia il pensiero degli affanni che la vita ci riserba (e che il denaro allevierà). Analogamente all'aria di Marcellina, anche quella di Rocco passa da una sezione moderata a una vivace: con i soldi, canta, si può tenere a bada il destino.

Leonora

Se Marcellina, Jaquino e Rocco rappresentano il mondo 'basso', sicuro negli istinti e nelle emozioni, fragile negli ideali, a rappresentare una società che verrà presto sconvolta da eventi più grandi di loro, Leonora incarna invece proprio quel grande ideale che Beethoven sogna per l'umanità intera. Nell'opera ha una presenza di gran lunga superiore a quella di ogni altro. La pagina che meglio la caratterizza è quella straordinaria del primo atto, dopo la crudele sortita di Pizarro.

È in tre parti, secondo una classica tradizione melodrammatica: recitativo, aria e cabaletta. Ognuna dà vita alle tre condizioni di cui le parole ci offrono una pallida larva: l'indignazione per il progetto scellerato di Pizarro, la fiducia nell'esito felice della propria missione, l'empito energetico a intraprenderla:

Prima sezione: recitativo

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.

Scellerato, dove t'affretti?
che mediti con selvaggio furore?
Il richiamo della pietà, la voce dell'umanità,
non toccan più il tuo cuore di tigre?
Ma se, come marosi, imperversano
nella tua anima rabbia e furore,
dentro me riluce un'iride
che posa luminosa su cupe nubi;
guarda quaggiù sì serena, sì propizia,
specchio di tempi antichi,
e il mio sangue fluisce ancora pacato.

Seconda sezione: aria

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
der Müden nicht erbleichen;
o komm,
erhell mein Ziel, sei's noch so fern,
die Liebe, sie wird's erreichen.

Vieni, speranza, non far impallidire
l'ultima stella a me affranta!
Oh vieni,
illumina la mia meta: pur sì lontana,
l'amore la raggiungerà.

Terza sezione: cabaletta

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!

Seguo l'interno impulso,
io non vacillo,
mi dà forza il dovere
d'un fedele amore di sposa!
Oh tu, per cui tutto sopportai,
potessi io penetrare là
dove malvagità ti tiene in catene,
e portarti dolce conforto!

Questa pagina sintetizza magnificamente la carica affettiva di cui è capace Leonora, i suoi alti ideali morali, la sua grande energia. La tensione che esplose nel recitativo è affidata all'andamento del canto, angoloso e spezzato da continue pause; e ancora più dai sussulti dell'orchestra. Il recitativo, nel quale gli strumenti hanno la stessa importanza

della voce, si lascia ben lontani dietro di sé i recitativi accompagnati del melodramma settecentesco; imprime all'azione un'energia a cui nemmeno l'aria di Fiordiligi «Come scoglio», del mozartiano *Così fan tutte* (un parallelo spesso evocato dai critici), era potuta arrivare. L'aria ci porta lontanissimo dal clima prece-

dente. La speranza evocata dal testo suggerisce a Beethoven l'affresco di una quiete paradisiaca, nella tenerezza del canto, introdotto e avvolto dal caldo mantello dei tre corni, che l'accompagnano fino alla fine. I corni tornano in primo piano nell'allegro finale, scandendo sulle note dell'accordo (si mi sol si mi, le note dei segnali militari), l'empito eroico con cui Leonora decide di affrontare il suo progetto. «In modo significativo, la sua parte contiene arpeggi dilatati verso l'alto e salti tremendi che contrastano nettamente con la progressione prevalentemente a gradi congiunti della sezione lirica precedente».²²

Florestano

Florestano entra in scena solo all'apertura del secondo atto. Ormai Beethoven si è lasciato da un pezzo alle spalle la leggerezza della vita domestica e del mondo che rappresentava, per portarci *ex abrupto* al cuore del dramma: a quel carcere dove giace in fin di vita il deuteragonista della vicenda, e con lui il mondo storico che incarna, il popolo oppresso, e ancora il nemico privato che angariava il compositore, la sordità. «Fin dalle prime battute, si sente che l'infelice chiuso in questa prigione ha dovuto lasciare, entrandovi, ogni speranza».²³ Il preludio che lo introduce, e che abbiamo analizzato sopra per il confronto con la marcia, è un piccolo poema capace da solo di rivelare la vocazione sinfonica di Beethoven, quella che porta dalle sue sinfonie a *Fi-dello*. «L'originalità e la forza di questo brano stanno soprattutto nella fusione del preludio puramente strumentale e del recitativo e aria che seguono [...] è la prima volta nella storia dell'opera che una tale fusione, che porta ad altezze insospettite l'intensità drammatica, si trova realizzata».²⁴ Il tono inequivocabilmente

te doloroso e cupo del preludio strumentale sfocia in modo impercettibilmente diretto nel grido improvviso «Gott!». «Drammaticamente parlando, Florestano è un antieroe. Non prende alcuna parte attiva nell'azione [...]. Tuttavia dal punto di vista *morale*, quello che più importava a Beethoven, Florestano è un eroe che sopporta disperatamente con forza il proprio immeritato destino, consapevole di aver compiuto il proprio dovere denunciando Pizarro». La pagina che gli dedica Beethoven lo rivela «fine psicologo dove abbassa l'elemento eroico a un livello appena percepibile, di cui solo subliminalmente noi siamo consapevoli, tranne che nella frase dell'*adagio*, "und die Ketten sind mein Lohn" (e le catene sono la mia ricompensa), dove Florestano esplose in un lamento più forzato sul proprio destino [...]. Dopo un senso di desolazione e angoscia il tono di Florestano passa a uno di accettazione rassegnata del suo stato e nella fiducia nella volontà di Dio».²⁵ Florestano «è come il muto che si sforza di parlare, per il quale ogni parola è una battaglia e un'aspra pena, eppure parla, prima spasmodicamente, poi sicuro, in un eroico spirito di abnegazione».²⁶ Un ruolo importante l'ha qui come al solito l'orchestra, in particolare col controcanto dell'oboe che accompagna tutta l'aria: come un conforto dall'esterno alla sofferta decisione di Florestano di accettare la propria sorte.

Pizarro

Tornando al primo atto, l'apparizione di Pizarro sposta il taglio linguistico dell'intera opera dal piano della commedia a quello di una furia drammatica che continuerà fino alla fine dell'opera. Lo ascoltiamo dopo che ha letto il messaggio che gli annuncia l'arrivo del Ministro:

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!
Ha, welch ein Augenblick u.s.w.
Nun ist er mir u.s.w.
in seiner letzten Stunde,
den Stahl in seiner Wunde,
ihm noch ins Ohr zu schrein:
Triumph, der Sieg ist mein!

Ah, quale istante!
Placherò la mia vendetta
ti chiama il tuo destino!
Frugare nel suo cuore,
oh voluttà, oh gran piacere!
In preda allo scherno,
già ero quasi
disteso nella polvere!
Ora tocca a me
assassinare l'assassino!
Ah, quale istante ecc.
Ora tocca a me ecc.
nella sua ultima ora,
col ferro nella sua ferita,
gridargli ancora all'orecchio:
Trionfo, la vittoria e mia!

«In questo brano terribile, è dipinta con la più sconvolgente verità la gioia feroce di uno scellerato pronto a soddisfare la sua vendetta [...]. Per la prima volta si scatenano qui l'orchestra [...] freme, s'agita, grida e colpisce».²⁷

Il movente del personaggio può essere spiegato anche in chiave psicologica:

Come il nostro secolo ha motivo di sapere, il più temibile tiranno è lo psicopatico dallo spirito vendicativo ben mimetizzato, dal fragile autocontrollo, dalle reazioni imprevedibili. Così è Pizarro. La sua agitazione interiore è espressa dall'or-

chestra: il sinistro rullo del tamburo, la tortuosa figurazione degli archi, [...] gli accenti balbettanti, gli ottoni squillanti. La sua stessa linea melodica comincia con l'intervallo tagliente si bemolle / do diesis, ed è caratterizzata di continuo da frasi corte, a linee e salti irregolari che sembrano voler rompere i limiti normali imposti dalla musica. La transizione dal modo minore al maggiore, quando Pizarro esulta prefigurando la vendetta, è un'applicazione del significato che tale progressione porta con sé nella musica di Beethoven. E i mormorii impauriti del coro servono a enfatizzare la sua involnerabilità.²⁸

I prigionieri

Mentre il Ministro che sopraggiunge alla fine ha una funzione di cornice, suggellando con il suo proclama il lieto fine, liberazione di Florestano e cacciata di Pizarro, una parte autonoma ed essenziale l'hanno i prigionieri, che si presentano in coro. Mentre le prime loro entrate sono cantate solo da tenori e bassi, nelle pagine finali si aggiungono soprani e contralti. Sembra una contraddizione: nel carcere non c'erano donne! Un regista potrà facilmente immaginarsi che a confortare i prigionieri finalmente liberati siano sopraggiunte mogli, figlie e amiche (in realtà Beethoven distingue sulla carta il «Coro dei prigionieri» e il «Coro del popolo»). L'ascoltatore interessato a far parlare la musica non ne ha bisogno: l'aggiunta delle voci femminili permette a Beethoven non solo di arricchire la condotta armonica dell'insieme, ma di sostituire, alle sonorità scure del coro maschile, quel chiarore del timbro femminile che ben esprime il mutato ambiente fisico e soprattutto morale nel quale l'opera si chiude.

Ancora una volta, è didatticamente preziosa la procedura del confronto: ora fra l'una e l'altra delle soluzioni adottate da Beethoven. Sul finire del primo atto la salita dei prigionieri dal buio delle segrete al chiarore del cortile è resa subito in apertura dalle sonorità degli archi che ascendono progressivamente. Ancora una volta la vocazione sinfonica di Beethoven gli fa creare una trama in cui il canto estatico e sorpreso delle voci maschili si annoda al disegno animato del fagotto e via via degli altri legni. La cura che Beethoven ha messo nella sua partitura, emerge da una quantità di dettagli, che i musicologi hanno descritto in libri interi. Un

minuscolo esempio: facciamo notare agli alunni come il canto polifonico dell'inizio si raccolga in un unisono sulle parole «der Kerker eine Gruft» (Il carcere è una tomba). Il coro finale è introdotto da una pagina orchestrale dal *crescendo* quasi rossiniano sul tipico ritmo marziale delle sfilate militari, energicamente mosse. Ritmo a cui anche le voci si adeguano. Ma ci colpisce prima ancora l'allargarsi della tavolozza corale alle sonorità più chiare delle voci femminili. Poi anche qui potremmo scendere a far notare i tanti dettagli, come quella sorta di breve parentesi alla gioia sulla stessa immagine della tomba, «Grabes», su cui sembravano arrestarsi impauriti i prigionieri nel primo coro. Con la solennità quasi religiosa del loro canto, fra il *miserere* del primo coro, per così dire, e l'*alleluia* del secondo, i prigionieri vengono a incarnare in tutta l'opera l'umanità intera: quell'umanità di cui Beethoven, apostolo degli ideali della Rivoluzione francese, celebra la liberazione dalle oscurità delle oppressioni sociali e spirituali.

Dall'opera alle sinfonie

Lo spirito della sinfonia, s'è visto più volte, penetra in *Fidelio* fino a diventare in certi casi protagonista della narrazione più della voce. Proprio prestando attenzione a quel che ci dicono gli strumenti possiamo cogliere il senso complessivo dell'opera teatrale. Ma può valere anche il reciproco: *Fidelio*, con gli esiti semantici che abbiamo ricavato, ci permette di far cogliere ai ragazzi nelle opere sinfoniche di Beethoven significati che altrimenti potrebbero restare nell'ombra. Prima di tutto il percorso complessivo, visto per così dire dall'alto. Lo possiamo sintetizzare con le parole che Beethoven

scrisse alla contessa Erdödy il 10 ottobre 1815, tante volte citate: «durch Leiden Freude»; attraverso la sofferenza, la gioia. Questo motto rispetterebbe ancora meglio lo spirito beethoveniano – quello che aleggia nella Sinfonia n. 3, *l'Eroica* appunto, e poi nella Quinta e nella Nona – se interpolassimo: 'la gioia attraverso la lotta vittoriosa contro la sofferenza'. Come *Fidelio* anche quelle sinfonie mettono in scena una lotta non meno eroica. Lo fanno con i puri mezzi musicali, anche se nell'ultima sinfonia Beethoven vuole rendere ancora più esplicito il suo ideale ricorrendo ai versi del prediletto poeta Schiller tratti dalla sua *Ode alla gioia*. Agli alunni possiamo far ascoltare gli episodi salienti dell'una e/o dell'altra sinfonia. In tutti questi casi la vicenda narrata negli *Allegri* iniziali si tramuta alla fine in epopea. L'*Allegro* iniziale è caratterizzato da una condizione complessiva di intensa conflittualità. L'*Allegro* terminale supera questa conflittualità in forme che raggiungono spesso l'apoteosi, la glorificazione, la festa. Tra il primo e l'ultimo scenario, le vicende si svolgono in modi ogni volta imprevedibilmente diversi.

La Terza Sinfonia conosce uno degli abissi di desolazione del mondo beethoveniano, la marcia funebre, che parte sommessa per raggiungere un'irrefrenabile tensione emotiva attraverso l'accavallarsi dei motivi fino all'ultima apparizione del tema iniziale: quando i violini a cui Beethoven lo affida sembrano come impediti dall'emozione: la voce sembra morire in gola ad ogni momento, il ritmo è stravolto, il tema si dissolve.

La marcia è seguita da una ripresa brusca di vitalismo, che sembra perfino cancellare il ricordo della tragica condizione precedente. È il terzo atto del dramma, il più breve e il più

compatto, scandito com'è sulla ripetuta irruzione di un motivo dal ritmo ostinatamente galoppante.

Il *Finale* della sinfonia ha una lunga storia, che ci illumina sui procedimenti compositivi di Beethoven, sul suo modo di costruire le grandi arcate dei suoi drammi musicali. Ne aveva ideato il tema principale un paio d'anni prima, per la conclusione del balletto *Le creature di Prometeo*. Il coreografo intendeva celebrare qui l'illuministica fiducia nella ragione umana e nella scienza. La favola si chiude con una splendida festa, a cui l'umanità intera nobilitata dalla cultura partecipa danzando. Questa pagina ha il chiaro sapore di un lavoretto d'occasione, forse destinato a un pubblico poco esigente e per il quale il compositore mostra di non essersi voluto impegnare più di tanto. Ma nelle sue mani un tema non è un materiale inerte, abbandonato a se stesso dopo essere stato ideato. È piuttosto come un'idea da approfondire, da analizzare nei suoi risvolti, nel suo potenziale. Lo dimostrano le tante sue composizioni in forma di tema e variazioni, dove il tema può bensì essere umile come uno di quei motivetti che si fischiettano in casa, ma su cui l'inesauribile fantasia creativa di Beethoven costruisce una trama sapiente di eventi sonori. Sul tema di Prometeo costruisce ben 15 variazioni per pianoforte, seguite da una fuga. Questa composizione può essere considerata anche come studio preparatorio proprio per il *Finale* della Sinfonia *Eroica*. Anche qui, per la glorificazione conclusiva, Beethoven utilizza il tema di Prometeo, reso ancor più eroico, al suo primo apparire, dall'inserimento stentoreo delle trombe.

A ridarci il dramma sarà l'irruenza di una marcia non più funerea questa volta, ma solda-

tesca. «La gioia si conquista con le armi in pugno» dice il testo di Schiller. Mettendolo in musica nella Nona Sinfonia Beethoven utilizza una scenografia militare: una delle variazioni di cui pure l'ultimo movimento della Nona consta, Beethoven la intitola *Alla marcia*. Per rendere esplicito il riferimento alla guerra, una guerra morale, Beethoven aggiunge all'orchestra tradizionale strumenti che ancora agli ascoltatori del primo Ottocento suonavano inequivocabilmente come strumenti di guerra: quella colorita percussione – grancassa, piatti, triangolo – che fu introdotta nell'orchestra del tardo Settecento a imitazione della banda militare dei gianizzeri, il feroce corpo di guardia dell'esercito turco. Grancassa, piatti e triangolo venivano

chiamati per l'appunto 'la musica turca': e quando un compositore li utilizzava, l'allusione al mondo della guerra era trasparente. *La gioia si conquista con le armi in pugno*. E anche qui, come nelle sinfonie precedenti, come in *Fidelio*, il tumulto bellicoso che vince il male e la sofferenza sfocia nell'approdo al bene e alla felicità. Ascoltare in successione i momenti eroici di queste sinfonie (e potremmo aggiungere altre composizioni, come i concerti per pianoforte o per violino) diventa come un faro proiettato sulla comprensione profonda del messaggio beethoveniano, proprio come *Fidelio* a sua volta permetterà ai ragazzi di ascoltare con orecchio più consapevole la drammaturgia sottesa alle composizioni puramente strumentali.

NOTE

1. CATHERINE CLÉMENT, *L'opera lirica, o La disfatta delle donne*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 59 e 30-31. L'insegnante di discipline storiche o letterarie che intenda documentarsi su questo tema trova una quantità inesauribile di materiali nell'enciclopedia *Storia delle donne*, a cura di Georges Duby e Michelle Perrot (Roma-Bari, Laterza, 1990-1991). Sono ben cinque volumi, dall'antichità al Novecento, che meritano di essere presenti in ogni biblioteca scolastica. Unico limite, per il nostro progetto didattico: mentre un grande spazio è riservato alle testimonianze letterarie, non si parla di quelle musicali. Solo nel quinto volume, sull'Ottocento, si citano brevemente (alle pp. 135-136) alcuni melodrammi, a cominciare da *Traviata*; ma solo i libretti, non la musica; e non il *Fidelio*. Un limite che mostra una volta di più la difficoltà dell'élite culturale di capire il contributo che le opere musicali possono recare alla comprensione della società e della sua storia.
2. GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Beethoven*, Milano, Accademia, 1977, p. 406.
3. MOSCO CARNER, *Major and Minor*, London, Dick-worth, 1980, p. 194.
4. DONALD JAY GROUT, *Breve storia dell'opera*, Milano, Rusconi, 1995, p. 369.
5. PAUL ROBINSON, *Ludwig van Beethoven: «Fidelio»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 70.
6. Ivi, p. 96.
7. MARTIN COOPER, *Ideas and Music*, London, Barrie and Rockliff, 1965, pp. 45-46.
8. CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EdT, 1990, pp. 185-186.
9. ERNST H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 198 e 361.
10. *The Beethoven Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, London, Faber & Faber, 1971, p. 374.
11. L'esperienza è proposta nel testo scolastico *All'opera insieme/online* (Milano, Principato, 2011), dove metto a confronto un Preludio di Chopin e il *Wolverine Blues* di Jerry R. Morton; e nel testo *Concerto* (Milano, Principato, 2015) dove il confronto è proposto fra la tenera *Meditazione* di Massenet e il napoleonico *Saluto delle Aquile*.
12. CARNER, *Major and Minor* cit., p. 208.
13. ROMAIN ROLLAND, *Beethoven: les grandes époques créatrices. De l'«Héroïque» à l'«Appassionata»*, Paris, Sablier, 1928, pp. 235 e 243.
14. Ivi, p. 249. Lo scrittore Romain Rolland, 'testimone ferito della sanguinosa catastrofe della nostra Europa', coraggioso oppositore all'entrata in guerra nel 1914, ritrova in *Fidelio* «un monumento dell'angoscia del tempo, dell'anima oppressa e del suo appello alla libertà: un formidabile crescendo dalla sofferenza alla gioia, attraverso il cammino della speranza e della lotta. Un'ascesa dall'abisso fino al cielo aperto» (ivi, p. 243). Più in generale, lo scrittore vedeva in Beethoven l'incarnazione del proprio ideale umanitario e pacifista: sette sono i volumi che lo videro impegnato per cinquant'anni a scriverne la biografia.
15. MICHAEL C. TUSA, *Music as drama: structure, style and process in «Fidelio»*, in ROBINSON, *Ludwig van Beethoven: «Fidelio»* cit., p. 108.
16. ROBINSON, *Ludwig van Beethoven: «Fidelio»* cit., p. 83.
17. COOPER, *Ideas and Music* cit., p. 48. L'autore paragona la condizione di Florestano a quella descritta da Silvio Pellico nelle *Mie prigioni*.
18. ROBINSON, *Ludwig van Beethoven: «Fidelio»* cit., pp. 91-92.
19. Le voci si possono ascoltare separate nel sussidioso discografico al testo di Carlo Delfrati *I colori della musica* (Principato), pp. 196-197.
20. CARNER, *Major and Minor* cit., p. 196.
21. La riporta, insieme ad altre di tono simile, ROLLAND, *Beethoven: les grandes époques créatrices* cit., p. 231.
22. CARNER, *Major and Minor* cit., p. 216.
23. HECTOR BERLIOZ, *À travers chants*, Paris, Lévy, 1862, p. 82.
24. RENÉ LEIBOWITZ, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet/Chastel, 1957, p. 95.
25. CARNER, *Major and Minor* cit., pp. 217, 219.
26. PAUL HENRY LANG, *The Experience of Opera*, New York, Norton, 1973, pp. 107-108.
27. BERLIOZ, *À travers chants* cit., pp. 76-77.
28. BASIL DEANE, «*Fidelio*: an operatic marriage», in *Fidelio*, London, Calder, 1986 («English National Opera Guides», 4), p. 20.