

**Riccardo Morello**

**“Es sucht der Bruder seine Brüder”.**

***Fidelio e il pathos della libertà***

Il 5 Novembre del 1955, pochi giorni dopo la proclamazione della seconda Repubblica austriaca, avvenuta il 26 ottobre dello stesso anno e la fine dell'occupazione dell'Austria da parte degli alleati delle potenze vincitrici, nella ricostruita *Staatsoper* Karl Böhm dirigeva il *Fidelio* di Beethoven. Era un segno molto evidente del desiderio di ricostruire il paese su nuove basi democratiche, che facessero dimenticare un passato oscuro, quello che dopo l'austrofascismo aveva visto nel 1938 l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista. *Fidelio*, il dramma della fedeltà coniugale e dell'amore vittorioso sulla tirannia, che esalta la libertà contro tutte le “catene” imposte all'umanità, appariva come un'opera simbolo. Eppure – e questo non va dimenticato perché la cultura talvolta viene piegata e asservita alle esigenze del potere – il 27 marzo del 1938 la vecchia *Staatsoper* aveva salutato con un'esecuzione dello stesso *Fidelio* altrettanto solenne, anche se di segno opposto, Hermann Göring, giunto a Vienna per celebrare il ricongiungimento della “*Ostmark*” al Reich hitleriano. E' stato recentemente ricordato come nel 1955 le parole del *Fidelio* sulla fratellanza universale, in cui si condensa il credo dell'illuminismo nell'ideale dell'universale umano come elemento fondante dell'umanità, “*es sucht der Bruder seine Brüder*”, apparissero come un *Leitmotiv* ideale, per non dire uno slogan, atto a sintetizzare il programma di rifondazione materiale e morale di una nazione ferita, quale era l'Austria del dopoguerra.

Certo l'opera di Beethoven ha un suo valore universale che trascende la contingenza storica, ma proprio per questo vale la pena ritornare sulle componenti specifiche, storiche e ambientali che contribuirono alla sua genesi, per comprenderne appieno il carattere e far sì che quel particolare pathos che la anima non perda nulla della sua forza originaria e ritorni sempre a risplendere per le generazioni future: un'ancora di salvezza, quel coro, che per tanti prigionieri purtroppo rimase soltanto un sogno, un'eco lontana, una speranza sempre più flebile; in particolare per tutti coloro, e furono molti, ai quali gli squilli di tromba finale arrivarono troppo tardi o non arrivarono mai, i reclusi nei ghetti, nei campi di concentramento e di lavoro, tutti i “sommersi” della storia ai quali idealmente il *Fidelio* rivolge il suo messaggio di speranza e di liberazione. Espressione della vera cultura tedesca, nobile e orgogliosamente universale, opposta all'immonda caricatura della *Kultur* della propaganda nazista, *Fidelio* è intriso della stessa atmosfera umana vagheggiata da Walter Benjamin in una sua celebre raccolta di lettere intitolata *Deutsche Menschen (Uomini tedeschi, 1936)* ideata per contrapporre alla barbarie nazionalsocialista un esempio di “*Ehre ohne Ruhm, Größe ohne Glanz, Würde ohne Sold*” (“Onore senza gloria, grandezza senza splendore, dignità senza compenso”). E' pathos genuino, che ci riporta alla definizione di stampo kantiano che ne diede Friedrich Schiller: patetico come superamento morale della contingenza prodotta dalle sofferenze dell'esistenza umana, ricerca di una superiore armonia capace di annullare e vincere le disarmonie della vita e della storia. Tale carica ideale non si è mai spenta del tutto, anche se la sazia pinguedine contemporanea rischia di ignorarla nella sua sordità per tutto ciò che è espressione nobile ed alta dello spirito umano.

Fatte queste debite e doverose premesse veniamo al *Fidelio* beethoveniano. Sappiamo che Beethoven per tutta la vita ebbe un rapporto travagliato col teatro e col mondo dell'opera. Grande ammiratore della *Zauberflöte* e sostenitore in genere del *Singspiel* ossia della nascente opera tedesca, egli apparve a molti

contemporanei come il genio musicale chiamato a realizzare l'opera del futuro, la "neue zu schaffende Oper" preconizzata da Herder, che avrebbe dovuto fondarsi "auf menschlichem Grund und Boden" – ossia sui principi umanitari celebrati dall'illuminismo tedesco, Lessing con *Nathan il saggio* e Goethe con la sua *Ifigenia in Tauride*. Herder, come poi Schelling, aveva parlato di "menschliche Musik und Declamation und Verzierung", ossia musica, declamazione e ornamenti "umani", dettati dalla naturalezza dell'espressione e non dall'artificio come nell'opera italiana, una musica in cui dovevano confluire il sentimento del bello e del sublime, bellezza e sentimento morale nella armoniosa fusione delle diverse arti tra loro. *Fidelio* concepito in parte secondo gli schemi tradizionali del *Singspiel* doveva essere una prima tappa di questa evoluzione ideale verso l'opera nuova che unisse in sé teatro, dramma, e melodramma, sinfonia strumentale e corale in una nuova unità organica ed espressiva. Nella ricerca da parte di Beethoven di un argomento adatto alla realizzazione di quest'opera possiamo distinguere tre tappe ed elaborazioni successive. Il punto di partenza fu la letteratura contemporanea ossia il dramma *Léonore ou l'amour conjugal, fait historique en 2 actes et en prose mêlée de chants* di Jean Nicolas Bouilly andato in scena a Parigi nel 1798 con la musica di Pierre Gaveaux (1761-1825). Jean Nicolas Bouilly, nato a Tours nel 1763 e morto a Parigi nel 1842, fu un noto letterato francese dell'epoca della rivoluzione. Aveva studiato giurisprudenza e ricoperto anche varie cariche pubbliche prima di dedicarsi totalmente all'attività di drammaturgo e librettista, collaborando con celebri compositori dell'epoca come Méhul, Grétry e Cherubini – suo il testo di *Les deux journées o Il portatore d'acqua* – e sappiamo quanto Beethoven conoscesse e ammirasse la musica del compositore italiano. La pièce di Bouilly aveva avuto un grande successo internazionale: partendo da un fatto che oggi definiremmo "di cronaca", vale a dire legato alla bruciante attualità, e che per ragioni di opportunità politica era stato trasferito in Spagna, Bouilly aveva scritto una storia toccante di eroismo e amore femminile, classificabile, secondo le convenzioni dell'epoca, come *pièce à sauvetage*. Siamo in un clima drammatico che potrebbe ricordare da vicino il teatro di un grande contemporaneo come Kleist, incline a ricavare da aneddoti e spunti di cronaca vera, come quelli narrati con magistrale capacità di sintesi nei *Berliner Abendblätter*, materia drammatica dalla temperatura incandescente, in grado di avvincere il pubblico, di commuoverlo profondamente realizzando quel che Schiller raccomandava ad ogni uomo di teatro: bisogna che il pubblico non lasci il teatro "mit kaltem Herzen" col cuore freddo, ma riscaldato al calore della passione. A ciò si aggiunga il carattere nobilmente edificante ed esemplare del messaggio etico al quale era particolarmente sensibile la musa beethoveniana.

Il primo librettista di Beethoven – dopo un tentativo di guadagnarsi la collaborazione di Schickaneder – fu Josef Ferdinand Sonnleithner (Vienna 1766- 1835), zio materno del poeta e drammaturgo austriaco Franz Grillparzer. Sonnleithner proveniva da una illustre famiglia viennese di giuristi, con una profonda passione per la musica, fu tra i soci fondatori della *Wiener Gesellschaft der Musikfreunde*, intendente del *Burgtheater* e buon amico di Beethoven, presso il quale introdusse poi il nipote Franz Grillparzer. Il suo lavoro sul testo francese fu innanzitutto quello di traduzione, a tratti estremamente fedele all'originale, e successivamente di ampliamento e riadattamento della scansione scenica – passando dagli originali dodici numeri musicali a diciotto – per venire incontro alle esigenze del compositore. Tra le differenze più marcate rispetto al modello francese fu la realizzazione del quartetto, culmine drammatico della scena nel carcere, che offrirà a Beethoven l'opportunità di realizzare uno dei momenti più sublimi del *Fidelio* e che in Bouilly-Gaveaux risolvevano invece scenicamente col parlato e dunque con ben minore efficacia drammatica. Sonnleithner condivideva certamente con Beethoven l'orientamento laico e "giuseppino" – l'adesione ai principi del diritto naturale e all'esaltazione dell'ideale di umanità e libertà come fondamento etico della società. Beethoven concluse la sua prima versione dell'opera nell'autunno del 1805 ed essa fu rappresentata il 20 novembre di quell'anno al *Theater an der Wien* col titolo poi abituale di *Fidelio* – il nome era quello del personaggio di una moglie fedele in incognito nel *Cymbeline* di Shakespeare. Poco prima a

Dresda Paër aveva fatto rappresentare infatti una sua Leonora tratta dallo stesso soggetto di Bouilly, costringendo quindi Beethoven a cambiare il titolo.

Sappiamo che questa prima non fu fortunata per varie ragioni e che Beethoven approntò in breve una seconda versione modificata, non più in tre ma in due atti, andata in scena nello stesso *Theater an der Wien* il 29 marzo del 1806. Autore della prima parziale revisione del libretto fu Stephan von Breuning (Bonn 1774-Vienna 1827) amico di gioventù del compositore, dedicatario del *Concerto per violino op.61*; Von Breuning morirà improvvisamente nel 27 pochi mesi dopo Beethoven senza aver potuto realizzare la progettata biografia insieme a Gerhard Wegeler e Anton Schindler.

Solo molti anni dopo, nel 1814, Beethoven si deciderà, a riprendere in mano *Fidelio* questa volta con la collaborazione di un nuovo librettista.

Georg Friedrich Treitschke (Lipsia 1776 –Vienna 1842 ), letterato tedesco, drammaturgo e librettista attivo a Vienna, che fu anche regista e direttore del *Theater an der Wien*. Egli era in contatto e collaborò coi maggiori compositori dell'epoca, Beethoven aveva scritto per lui il coro "Germania" inserito nel *Singspiel* celebrativo *Die gute Nachricht* rappresentato nel 1814 che aveva riscosso grande successo di pubblico. Il testo del *Fidelio* sempre in due atti, assunse dunque la veste definitiva che conosciamo col celebre finale all'aperto, lo spalancarsi delle porte del carcere e la grande scena corale. Le modifiche introdotte da Treitschke nel vecchio libretto del *Fidelio* incontrarono il favore del compositore e sanciscono sostanzialmente il passaggio dal prevalente tono di commedia della prima parte a quello drammatico della seconda che si apre con la cupa marcia che introduce la comparsa di Pizarro e dei suoi scherani. A lui si deve in particolare il celebre coro dei prigionieri "O welche Lust" all'inizio del finale primo, con quella splendida introduzione di accordi ( "dolci, larghe armonie che sbocciano radiose" le chiama Berlioz ) che ha commosso i cuori di generazioni di spettatori .

"Frei wie die Schwalben, - ist der Gesang, sie fliegen und wandern  
Fröhlich von Land zu Land"

„Libero, come le rondini, è il canto; volano e migrano  
Liete di terra in terra"

E' l'incipit di un frammento di Hölderlin intitolato *Dem Allbekannten (Al noto a tutti)* ossia Buonaparte – come nel caso dell'*Eroica* beethoveniana Hölderlin scrisse in un primo momento il nome e poi lo cancellò, mantenendo però inalterata l'intonazione libertaria del componimento – che celebra l'onda di rinnovamento che irrompe in Europa "come la nuvola della tempesta" che "avvampa di gioia e arde" per il lampi che annunciano l'imminente temporale destinato a rompere la stasi mortuaria dell'*ancien régime* scuotendone le basi e rinnovando l'atmosfera. Non si può non avvertire un'aura comune, un'intonazione solenne :

"Wir wollen mit Vertrauen  
Auf Gottes Hilfe bauen!  
Die Hoffnung flüstert sanft mir zu :  
Wir werden frei, wir finden Ruh'."

L'evocazione della speranza ci richiama all'ode hölderliniana *An die Hoffnung (Alla speranza)* in cui il poeta svevo si rivolge alla "figlia dell'Etere" chiamandola "holde" "gütigggeschäftige", nobile e "operosa del bene": in un'esistenza che l'io poetico definisce "gesanglos", senza canto, vale a dire muta perché privata della possibilità di esprimersi liberamente, la speranza sembra assopirsi nel cuore umano e affievolirsi sino scomparire quasi del tutto dall'orizzonte. Perciò il poeta deve serbarla e difenderla come il fragile fiore

autunnale, il colchico, – che in tedesco si chiama “*Zeitlose*” il “senza tempo” – e ricercarla incessantemente:

“Wenn in der Mitternacht  
Das unsichtbare Leben im Haine wallt,  
Und über mir die immerfrohen  
Blumen, die blühenden Sterne glänzen.“

„Quando a metà della notte  
La vita fluttua invisibile nel bosco  
E su di me splendono i fiori  
Sempre lieti, le stelle che brillano.“

L’acceso finale al firmamento fiorito di stelle, in cui si stagliano i segni tangibili della speranza, le flebili luci in fondo al tunnel, non possono non richiamare la celebre frase di Kant sul cielo stellato e la legge morale, il messaggio di vera speranza che la cultura tedesca del Settecento ci ha trasmesso e che, significativamente Beethoven aveva annotato in un suo quaderno:

“Das moralische Gesetz in uns u. der gestirnte Himmel über uns – Kant!!!“  
„La legge morale in noi e il cielo stellato sopra di noi – Kant!!!“

*Fidelio* condensa veramente questi ideali ed è il frutto di un processo di perfezionamento virtualmente aperto, in cui fu Beethoven a determinare la spinta propulsiva. I suoi librettisti furono tutti quanti, e non poteva essere altrimenti, umili artigiani della parola, al servizio del genio della musica. La spinta ideale che animava Beethoven era nata lontano nel tempo, negli anni dell’Università a Bonn dove Beethoven aveva assorbito il clima e gli ideali dell’illuminismo tedesco, la fervente esaltazione dell’idea di libertà. *Freiheit* una parola chiave di quella generazione di giovani tedeschi che concepivano l’esistenza come una ininterrotta e strenua lotta dell’individuo geniale contro l’oppressione in ogni sua forma, come imposizione da parte dell’autorità di forme di governo inique e repressive. Sappiamo come Kant reagì alla notizia della rivoluzione francese, ma anche la generazione dei giovani *Stürmer* era insofferente nei confronti della struttura feudale e patriarcale della società. La rivendicazione della generazione goethiana di voler essere padrona della propria vita, incarnata dalla figura di Prometeo ribelle all’autorità del padre Zeus, e l’esaltazione dell’azione trovano innumerevoli analogie nell’esistenza travagliata del compositore di Bonn. La celebre frase contenuta in una lettera a Wegeler del 1801 - “O, es ist so schön das Leben tausendmal zu leben” “o è così bello vivere mille volte la vita” - sembra davvero l’espressione di questo dinamismo e della forza che caratterizza la concezione artistica e la stessa musica di Beethoven. Certo, come ha scritto Quirino Principe, occorre distinguere i termini *Kraft* (energia) e *Tätigkeit* (attività) da *Tat* (azione) – il celebre passo del Faust in cui si discetta circa la ideale traduzione del termine Logos – perché il principio che anima la musica beethoveniana è il demonico, non il demoniaco faustiano, il patto col diavolo. L’energia che si sprigiona da essa non innesca un processo di autodistruzione e annichilimento, non brucia le tappe in un processo di metamorfosi e di trasformazione incessanti, ma ha un contenuto costruttivo e propulsivo. Non è un caso che nella prima parte *Fidelio* si articoli secondo gli schemi, realistico-borghesi, del *Singspiel*, della commedia in musica con personaggi bonari ed edificanti, come Rocco il padre-carceriere burbero ma buono, il cui attaccamento al denaro, che rasenta la grettezza o l’avarizia piccolo borghese, sembra rispecchiare la realtà contemporanea, anzi quasi biografica, dell’autore:

“Das Glück dient wie ein Knecht für Sold  
Es ist ein schönes Ding das Gold“

La presenza di numerosi refrain nel testo – ad esempio l’imprecazione „zum Henker das ewige Pochen !” nella scena precedente – accentua questo carattere quasi convenzionale, da commedia, come le parti di Marzeline innamorata di Fidelio o del rivale Jaquino osteggiato da Rocco che gli preferisce Fidelio; questa parte iniziale compone un insieme gradevole, di grande maestria, ma non certo “sublime”. E’ nel momento in cui emergono i profondi sentimenti dei personaggi – soprattutto Leonore e Florestan ovviamente, ma anche l’antagonista e malvagio (don Pizarro) - che l’ispirazione beethoveniana si innalza. E tuttavia esiste una continuità e un legame tra la sfera umile e caratteristica della commedia e quella più nobile ed elevata del dramma.

“Non si possono capire davvero le personaggi illustri se non si impara ad analizzare quelli semplici”- scrive nel racconto *Il Povero suonatore* Franz Grillparzer – una frase che esprime assai bene l’attenzione per i destini umbratili e le esistenze marginali che caratterizza l’epoca e anche l’artista Beethoven, non certo dimentico dell’universalità mozartiana del *Flauto magico* capace di fondere organicamente umile e sublime.

E’ nella sostanza musicale, strumentale, che si realizza tutta la grandezza del genio beethoveniano. Anche se dobbiamo alla tradizione esecutiva l’inserimento della cosiddetta *Leonora nr.3*, una delle tre ouverture scritte per l’opera, prima del finale, il clima che questo brano mirabile instaura non “disturba” certamente il concatenarsi dell’azione drammatica, anzi ne rappresenta idealmente una sintesi e ricapitolazione prima della conclusione dell’opera, in analogia col finale della *Nona sinfonia* dove l’*Ode an die Freude* è preceduta dai temi contenuti nei primi tre tempi della sinfonia.

Serpeggia nell’opera un nuovo concetto di eroismo, che rifugge dal titanismo virile di stampo “napoleonico” per riaffermare le proprie radici profondamente umane e specificatamente femminili, culmina nell’esaltazione dell’amore coniugale espresso in forma esemplare nella sublime aria di Eleonora. Il suo recitativo è una sintesi della fraseologia drammatica del Settecento sulle passioni: a Pizarro vengono attribuite in progressione “*wilder Grimm*”(astio selvaggio) “*Zorn e Wut*” (collera e rabbia), mancanza di compassione e “*Tigersinn*” (ferocia ferina) in una parola tutti i connotati dell’ira, della vendetta, passioni tipicamente maschili e guerresche, alle quali si contrappone vittoriosa la tenacia dell’amore fedele sulla quale si scaglierà invano la violenza e la malvagità di Don Pizarro. E’ la fedeltà femminile la chiave di volta di una rivoluzione etica che spunta le armi della violenza e porta al trionfo dell’amore :

“Ich folg dem innern Triebe,  
Ich wanke nicht,  
Mich stärkt die Pflicht  
Der treuen Gattenliebe !“

Le parole di Leonore-Fidelio anticipano quel che il coro finale celebrerà in una sorta di apoteosi:

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

Il trionfo dell’amore trapassa inoltre nel finale in un amore e una fratellanza universale, il tema della liberazione dalle catene della tirannia, che il *deus ex machina* don Fernando, l’emissario del buon sovrano illuminato, mandato per ristabilire l’ordine e la giustizia, riafferma con forza :

“Des besten Königs Wink und Wille  
Führt mich zu euch, ihr Armen, her,  
Daß ich der Frevel Nacht enthülle,  
Die alle umfassen schwarz und schwer.  
Nein, nicht länger knieet sklavisch nieder,  
Tyrannenstrenge sei mir fern.  
Es sucht der Bruder seine Brüder,  
Und kann er helfen, hilft er gern.“

La celebrazione della solidarietà e fratellanza universale di stampo illuministico e massonico per bocca del rappresentante del potere evoca indubbiamente i modelli del dispotismo illuminato del Settecento.

Nel finale della commedia *Minna von Barnhelm* di Lessing il protagonista viene riabilitato da un intervento diretto del re di Prussia Federico II, e tra le curiosità della biografia beethoveniana vi è anche la diceria che attribuiva proprio a lui – “il vecchio Fritz” come tutti lo chiamavano – la supposta paternità del compositore di Bonn. Ma, come ha scritto Luigi Magnani, la nota ammirazione di Beethoven per Federico il Grande non era certo dovuta a ragioni sentimentali o politiche, bensì al riconoscimento della grandezza umana che aveva saputo affermarsi nonostante i colpi avversi del destino. Era questa tenacia nel riaffermare la propria libertà di azione, che accomunava tutti i grandi spiriti, anzi tutti gli uomini, a rendere simpatico ai suoi occhi il vecchio re ipocondriaco e misogino che aveva voluto farsi seppellire coi suoi cani. Per lui valeva quello che in uno dei *Quaderni di Conversazione* si dice di Rousseau “egli era un poco ipocondriaco, ma chi non lo diviene quando si vive in un’epoca che non può comprendervi?”.

In questo finale la tensione etica di Beethoven, la sua fede tenace e incondizionata nell’ideale di umanità e libertà, si innalza veramente a un livello sublime e “religioso” dove ogni finzione melodrammatica è superata in uno sviluppo musicale che con la sua struttura “a grandi blocchi orchestrali e vocali contrapposti e sovrapposti” (G.Carli Ballola) anticipa il finale della *Nona Sinfonia* e il suo messaggio spirituale. Era la missione artistica che si era proposto, il compito di trasmettere all’umanità attraverso un linguaggio eloquente della musica quei valori che l’epoca censurava nella parola e nel pensiero “Se si sapesse cosa voi pensate con la vostra musica” scriveva Grillparzer nei *Quaderni di conversazione* sottolineando implicitamente questa lettura in chiave di moralità laica della musica del maestro. Ascoltare ed eseguire la musica di Beethoven fu nella Vienna del tempo un’esperienza incommensurabile, su questo le testimonianze sono concordi: aleggia nelle voci dei contemporanei un senso di profondo rispetto e riverenza nei confronti della sua musica, anche quando essa poco o nulla concede alla piacevolezza e anzi mette a dura prova le capacità esecutive di strumentisti e cantanti. Ma per l’appunto la tenacia di Beethoven nel pretendere da se stesso e dagli altri il massimo impegno al servizio dell’espressione artistica e musicale costituì uno degli elementi che maggiormente caratterizzarono il suo rinnovamento rivoluzionario del panorama musicale e resero quindi anche *Fidelio* non un’opera qualsiasi ma un punto di riferimento imprescindibile della storia del melodramma, certamente un capitolo unico ed irripetibile. L’apoteosi della speranza, la luce che si irradia in quel buio carcere sino a riempirlo e farne letteralmente crollare le spesse mura come per effetto delle trombe di Gerico, un effetto che ritroveremo anche nel “sogno” di Egmont - le musiche di scena per il dramma di Goethe, dove tuttavia l’eroe celebra la propria grandezza, ma nel momento della caduta, prima di salire il patibolo all’invocazione di “Schützt Eure Güter” “Difendete i vostri beni !” - è veramente mirabile. Qui davvero la tenacia dell’amore ottiene ciò che sembrava impossibile:

“Liebend ist es mir gelungen  
Dich aus Ketten zu befreien”

L'eroismo di Leonora-Fidelio supera i canoni tradizionali del dramma anche se da essi trae origine e alimento. Ancora una volta le parole del testo rispecchiano un clima, un modo di sentire, che tutta l'epoca tra la rivoluzione francese e l'epopea napoleonica ha vissuto intimamente, l'esaltazione della libertà, la sua celebrazione, nella poesia e nella vita del tempo:

“Wie den Aar im grauen Felsenhang  
Wildes Sehnen zu der Sterne Bahn  
Flammt zu majestätischem Gesange  
Meiner Freuden Ungestüm mich an.“

„Come l'aquila sul grigio dirupo  
E' presa dal desiderio impetuoso delle stelle,  
Così a un canto maestoso mi infiamma  
L'irruenza delle mie gioie.“

E' l'incipit di un Inno alla libertà composto in gioventù da Friedrich Hölderlin, in cui la libertà appunto – uno dei tre ideali della rivoluzione francese che il poeta aveva festeggiato a Tübingen insieme ai suoi giovani compagni di studi Hegel e Schelling – viene invocata come Dea; ma non si tratta di un'allegoria, la proiezione di un concetto politico in una dimensione religiosa, il ritorno alla libertà equivale a un'epifania del divino. Insieme alla libertà la poesia esalta la fratellanza – esattamente come il *Fidelio* – la “patria” intesa come libera comunità di uguali ( la *Marsigliese* infatti parla di “fils de la patrie”, uniti da un vincolo fraterno di amore e solidarietà ). L'anima libera, o sarebbe meglio dire liberata, “educata dalla tenera mano della Musa”, si riconosce parte di una comunità, di una grande famiglia in cui milioni di uomini - e anche l'inno alla gioia di Schiller invocherà in una sorta di abbraccio cosmico le masse, i “milioni” – sono riuniti da un legame di amore e sostegno reciproco.

L'amore e la fratellanza, la solidarietà e l'aiuto vicendevole vincono l'arroganza e l'egoismo individuale, causa dei mali che affliggono l'umanità, e nel contempo fanno a pezzi “gli scranni dei tiranni”.

In un secondo Inno alla libertà scritto un anno dopo la libertà ha il compito di ripristinare l'armonia dopo il caos della discordia e discende dal cielo maestosamente, “figlia della semplicità”, recando per confortare i mortali il “calice della speranza”. E come nel finale del *Fidelio* le voci dei protagonisti si intrecciano e si fondono col coro, così nella poesia del giovane Hölderlin il destino individuale si scioglie in quello collettivo – per lo meno in questa fase in cui scrivere versi non costituisce un modo per esprimere la propria malinconica inquietudine ma la realizzazione di un progetto politico e pedagogico segnato dall'evento epocale della rivoluzione francese. E certo non è casuale che Florestano nel *Fidelio*, l'eroe perseguitato, “*der Totgeglaubte*”, il combattente per la libertà ormai dato per morto, sia detto altresì “*der Edle, der für Wahrheit stritt*”, “il nobile che ha lottato per la verità”. La verità è per l'epoca di Kant il valore supremo, quel che giustifica da sola tutte le traversie dell'esistenza. Pensiamo al sublime finale dell'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, nella quale il poeta tedesco modifica il mito, non facendo fuggire Ifigenia con l'inganno; Ifigenia, esponendo se stessa e i compagni a un rischio mortale, decide di dire la verità al re Toante e si appella al suo senso di umanità ottenendone non solo il perdono ma anche la benedizione. Tale appariva agli occhi del secolo la forza dirompente della verità, del vivere a testa alta alla luce del sole, dopo secoli di dissimulazione e di vita all'ombra del potere e tra le insidie della corte. Non deve sfuggirci la sostanza eroica di questa schiettezza, simboleggiata dall'irrompere della luce, l'affermarsi della rettitudine e moralità borghese sulla doppiezza dell'intrigo e della politica, celebrate insieme alla giustizia, al ristabilimento della legge e dell'ordine, che tiene lontani l'odio e la vendetta di don Pizarro, l'arbitrio del potere senza argini e

senza freni. In ciò *Fidelio* ripercorre gli schemi del *Trauerspiel* borghese del Settecento dall'*Emilia Galotti* di Lessing – il libro che Werther ha aperto sul leggio prima di suicidarsi – a *Kabale und Liebe* (Amore e intrigo) di Schiller – il dramma da cui Verdi trarrà la sua Luisa Miller. Un teatro di impegno politico e alto profilo morale, un vero atto di accusa della borghesia tedesca consapevole dei propri valori, contro le iniquità e la corruzione dell'*ancien régime*.

*Fidelio* si inserisce idealmente in questa tradizione di cui costituisce in qualche modo il vertice e il coronamento, poiché la meta a cui implicitamente tendeva tutta la letteratura drammatica tedesca era il dramma in musica ed esiste quindi una continuità tra questi due ambiti oggi distinti. Quanto scrive il grande teorico dell'epoca classico-romantica, Friedrich Schiller, nel prologo del suo dramma *Die Braut von Messina* (1803) vale probabilmente anche in rapporto a *Fidelio*. Egli deplora il fatto che il dramma moderno, dominato dal trionfo della "prosa" borghese – Hegel parlerà del romanzo come terreno del contrasto tra "poesia del cuore" e "prosa dell'ambiente storico sociale" – abbia privato il teatro della dimensione pubblica e comunitaria, del momento "religioso", e teorizza poi la necessità di ripristinare attraverso l'impiego del coro questa dimensione verticale andata perduta per effetto della "privatizzazione" del dramma. Tale conflitto tra pubblico e privato corrisponde all'alternativa tra tragedia di azione, di intreccio, e tragedia di carattere, psicologico-intimistica. L'oscillazione tra questi due modelli è caratteristica della drammaturgia settecentesca dominata dal tema della libertà individuale posta di fronte ai condizionamenti oggettivi naturali e/o storici così come sottolineato dall'illuminismo tedesco – secondo la celebre definizione di Kant illuminismo significa infatti "uscita dell'uomo da uno stato di colpevole minorità", emancipazione della ragione dai lacci che la tengono prigioniera. Se per sua natura la drammaturgia moderna è intimistico-psicologica – perché non è più il fato a decidere i destini delle persone, ma la politica, come disse Napoleone a Goethe nell'incontro di Erfurt, – allora il dramma, se non vuole limitarsi a rappresentare la realtà, ma intende essere un linguaggio poetico, in grado di esprimere sentimenti ed emozioni, dovuti allo scontro tra l'individuo e la totalità, dovrà necessariamente aprirsi alla dimensione musicale. Soltanto la musica può elevare il sentimento individuale della poesia a valore universale e assoluto.

Vengono in mente i modesti versi di Kuffner nella *Fantasia per coro, pianoforte e orchestra op.80* di Beethoven, che celebrano appunto il magico connubio tra parole e musica :

“Wenn der Töne Zauber walten  
Und des Wortes Weihe spricht  
Muss sich Herrliches gestalten  
Nacht und Stürme werden Licht.“

“Quando domina la magia dei suoni  
E la consacrazione della parola si compie,  
allora avviene qualcosa di splendido.  
Notte e tempeste diventano luce.”

La musica quindi, sia strumentale sia vocale, “parla” all'umanità un linguaggio universale, quello dello spirito umano capace di esprimere gli intimi conflitti dell'anima. Per Beethoven come per Schiller essa non deve principalmente intrattenere e dilettere ma commuovere ed elevare perché ha un compito morale. “La poesia” ha scritto Schiller “deve commuovere il cuore perché è sgorgata dal cuore”. Analogamente si esprimerà Beethoven con la frase inserita nella partitura della *Missa Solemnis*: “Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen” “Dal cuore – possa di nuovo andare al cuore”.