LUDWIG VAN BEETHOVEN

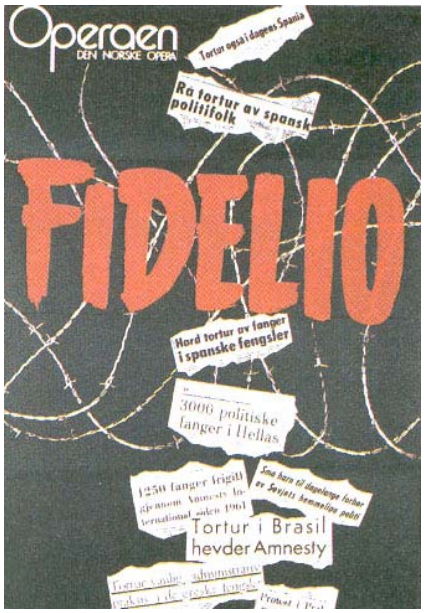
FIDELIO

UNA DRAMMATURGIA ESEMPLARE

Per la prima volta nella storia, sull'onda degli eventi politici succeduti alla Rivoluzione e all'imperialismo napoleonico, la Francia era riuscita ad imporre sul mercato internazionale e persino in Italia il proprio teatro musicale.
A ben vedere, c'erano stati i precedenti dei precari connubi tra la *tragédie- lyrique* di Rameau e l'opera seria di Traetta a Vienna, della cosiddetta riforma gluckiana, inconcepibile senza l'apporto della cultura melodrammatica e coreografica francese.
Ma si era trattato di esperimenti maturati su un terreno elitario e sperimentale avulso dal sistema produttivo e dalla domanda di un vasto pubblico; esperimenti i cui esiti egregi, almeno per quanto riguarda Gluk, non avranno rispondenza immediata se non in seno a quella stessa civiltà melodrammatica francese che aveva assistito alla loro gestazione e nella quale finiranno per convogliare le loro acque.
Mentre l'onda lunga che da Parigi invade tutta l'Europa continentale, lascia dietro di sé i prodotti di una nuova cultura melodrammatica capace di soppiantare per breve tempo la secolare egemonia italiana, e di stimolare la curiosità, l'interesse, l'entusiasmo di un Beethoven intento, intorno al 1803 a porre in musica senza troppa convinzione *Vestas Feuer* (Il fuoco di Vesta) un intreccio eroico-fantastico, tra gli ultimi trasalimenti dell'ormai stanca vena di Emanuel Schikaneder, il vecchio amico e collaboratore di Mozart.
La cessazione del Teatro An der Wien del barone Peter von Braun, direttore dei teatri di Corte ed ostile a Schikaneder, fu tra le ragioni pratiche che concorsero a quella decisione dalle incalcolabili conseguenze ideali, che fu l'abbandono da parte di Beethoven del progetto di *Vestas Feuer* e la richiesta di un nuovo soggetto a Joseph Sonnleithner, uomo di legge, editore di musica e musicista dilettante che proprio allora, probabilmente attraverso la sua amicizia con Braun, aveva ottenuto la carica di segretario dei teatri di Corte.

In realtà, in questo mutamento di uomini e di orientamenti artistici ai vertici della gestione dell' An der Wien, Beethoven trovò un ottimo pretesto per liberarsi dall'impegno assunto con Schikaneder, "un individuo così infatuato della propria opinione" da rendere impossibile ogni richiesta di miglioramento di un libretto scritto "in un linguaggio e con dei versi quali potrebbero uscire soltanto dalla bocca delle nostre fruttivendole viennesi", e per di più consegnato a pezzi e a bocconi senza "un piano generale né qualsiasi altra cosa" (lettera a J. Fr. Rochlitz del 4/1/ 1804).

MANIFESTO



La politica culturale di Braun e Sonnleithner poneva fine al generale fantastico-spettacolo della *Zauberoper*, un teatro di remota matrice gozziana intriso successivamente dei detriti della vecchia mitologia massonico-illuminista (un substrato dal quale si era levato altissimo il prodigio della *Zauberflote*), aprendo le porte, per dirla ancora una volta con le parole di Beethoven alla "luce delle brillanti e seducenti opere francesi".
Gaveaux, Dalayrac, Berton, Cherubini sono i nuovi invasori giunti tra il

trambusto delle armate napoleoniche a contendere il terreno ai casalinghi maestri come Singspiel, Humlauf, Heibel e compagni.
Desideroso di facile successo (una componente del suo carattere che mai lo abbandonerà, mescolandosi in bizzarro contrasto con il rigore delle sue aspirazioni ideali ed artistiche) Beethoven si adegua prontamente alla moda del momento, dietro l'esempio di altri operisti di fama europea che non hanno perso tempo.
È l'ora della cosiddetta *pièce a sauvetage a Rettungsoper*, l'ultima delle metamorfosi cui nella sua storia quasi secolare è andato incontro all ' *opéra-comique* giungendo così alla sua massima saturazione, come contenitore teatrale provvisto di specifica drammaturgia musicale, dopo avere fagocitato nel suo ventre capace l'elemento patetico e romanzesco derivato dalla *comédie larmoyante* e dalla narrativa borghese, e quello che potremmo definire di "attualità" o di "vita vissuta": di un siffatto spettacolo del 1800.
Luigi cherubini aveva prodotto con *Les deux journées* l'esemplare più paradigmatico e famoso.
Genere teatrale nato con la Rivoluzione, la *pièce à sauvetage* si configura in primo luogo come esemplare rappresentazione didascalica dei suoi ideali e dei suoi modelli di comportamento morale e civile; ma insieme come prima espressione, nel teatro moderno laico e nella fattispecie in quella musicale, di una istanza religiosa sempre più ansiosa di dichiararsi.
È, questo, un problema poco indagato e sul quale converrà soffermarsi. Avviene infatti che proprio nel teatro musicale rivoluzionario di Cherubini alle varie *Léonore* di cui ora si parlerà, il principio di un Dio provvidenziale si espliciti come guida e fine imperscrutabile delle azioni umane, garanzia di un superiore ordine di giustizia, fortezza e consolazione del dolore e del perseguimento.
Spezzando le barriere con le quali le cautele ecclesiastiche e i rigori "distinguevano" tra sacro e profano, ora è il Dio cristiano della tradizione popolare, non quello dei *filosofi* e tanto meno l' Ente Supremo della liturgia robespierriana, a venire invocato nelle *assemblee* della nuova *opéra -comique*: paradossalmente, la sola, autentica musica religiosa in un momento storico che vede, per ovvie ragioni, cessare in Francia ogni produzione di genere sacro, sostituita dall'innologia di regime delle feste civili.
Ma altri motivi concorrono a fare della *pièce à sauvetage*, l'emblematica

espressione teatrale del momento storico.
La Rivoluzione aveva rivelato la grandezza morale del fatto di cronaca, dell'episodio di vita vissuta còlto nella sua realistica immediatezza, e il suo inaudito potenziale epico.
Gli eroi non erano esistiti soltanto ai tempi dei *Greci e Romani* e relative propaggini, come pretendevano Metastasio, Voltaire e l' Académie Royale de Musique, ma si potevano riconoscere anche nei volti anonimi dei *giovani* caduti attorno alle mura della Bastiglia o l'assedio di Tolone; e, perché no, anche in quelli di coloro che, dall'altra parte della barricata o sulle carrette della morte, avevano saputo sostenere con dignità e coraggio la causa perdente.

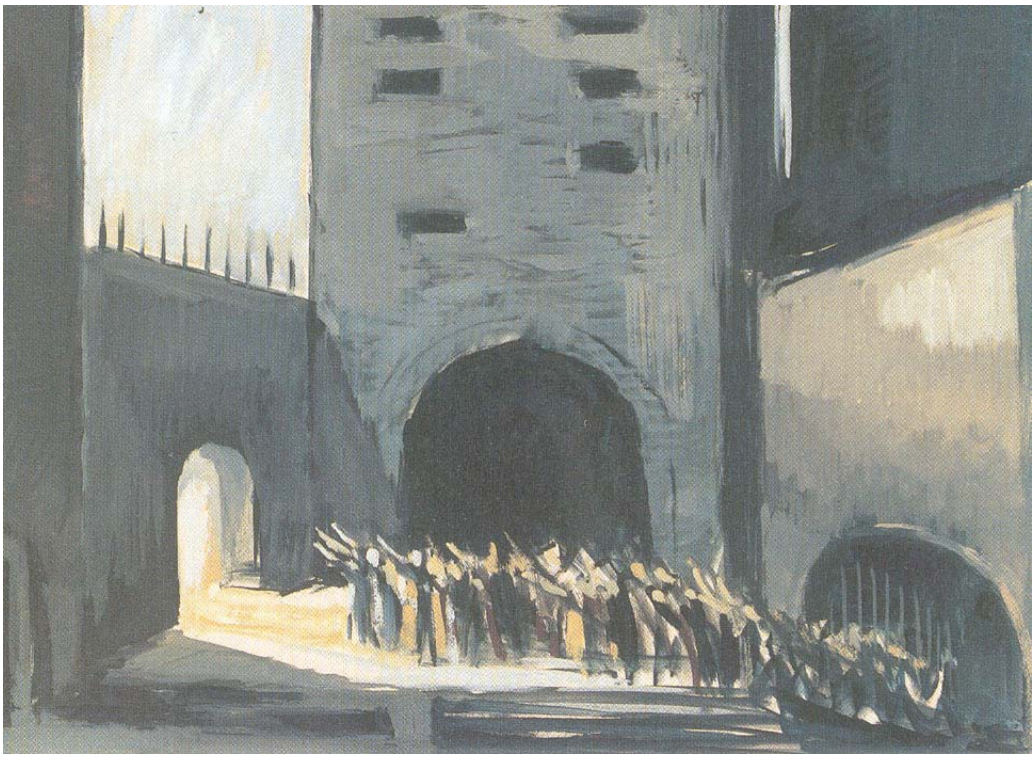
FOTO DI SCENA ATTO I

Ragioni intuibili potevano indurre a trasporre azioni e personaggi di un' improbabile Polonia (*Lodoiska*), nella Spagna del XII secolo (le varie *Léonore* e lo stesso *Fidelio* che da esse deriva) o nella Francia del cardinale Mazzarino (*Les deux journées):* non per questo lo spettatore contemporaneo di Marat, Danton e Robespierre cessava di riconoscersi e riconoscere i propri tempi in quelle vicende, pressoché tutte uguali, di carcerati e carcerieri, perseguitati e persecutori, tradimenti e lealtà eroiche, spericolate evasioni e temerarie operazioni di salvataggio (donde il nome attribuito al genere di spettacolo) che costituivano la cronaca recente e cadevano sotto l'immediato giudizio dell'opinione pubblica.
Filo conduttore, anzi tema fisso per le diversificate variazioni librettistiche, le avventurose peripezie di due innamorati o sposi, vittime di un potere ingiusto e tiranno.
Coinvolti nei casi della coppia nobile, troviamo quelli di alcuni personaggi plebei, simboleggianti la schietta virtù degli umili e l'innata bontà del popolo di Dio contrapposta all'iniquità di chi abusa del potere. Costui, si chiami Durlinski, Pizarro o Mazzarino, è il vero *personaggio* destinato ad esemplare punizione da parte del potere *vero*, in un sistema di valori politici ed ideali che appare assillato da una secolare brama di giustizia riparatrice.
Ed è alla luce di tale ottimismo etico e politico, emanazione di una cultura che ha spostato il proprio ago magnetico dall'Illuminismo utopico del tardo Settecento agl'imperativi Kantiani, se non piuttosto all'idealismo progressivo di Schiller (*Sulla poesia ingenua e sentimentale*, 1795-96) ed etico di Fichte (*La missione del dotto*, 1794-1805); è sotto l'impulso di aspirazioni e sentimenti collettivi non ancora arginati e frustrati dal sistema napoleonico, che avviene lo scioglimento del dramma.
Quando tutto ormai sembrava perduto, non è più la gluckiana divinità ad intervenire *ex machina* con funzioni risolutrici e consolatorie, ma la Provvidenza stessa della persona, ben immanente e concreta, del partigiano Titzikan con le sue squadre d'azione (*Lodoiska*) dei monaci del Gran San Bernardo (*Eliza*) o del giusto ministro Don Fernando, nel *Fidelio*.
Sonnleithner propose dunque al compositore uno di questi soggetti "di attualità", collaudato da recenti, strepitosi successi europei.
Si trattava del dramma in due atti *Léonore*, *ou l'amour conjugal* di Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), il quale nelle proprie *Memorie* asserirà di

averne tratto lo spunto da un episodio realmente accaduto al tempo del Terrore nel dipartimento di Tours, dove egli allora era governatore.
La *Léonore* era andata in scena al teatro Feydeau di Parigi i 19 febbraio 1798 con musica di Pierre Gaveaux (1761-1825), un successo che andò aumentando negli anni successivi tanto da invogliare altri musicisti a ripercorrere i tracciati. Così Ferdinando Paer (1771-1839) e Giovanni Simone Mayr (1763-1845) su libretti italiani daranno, rispettivamente una *Leonora ossia l'amore coniugale* (Dresda, 1804) e una "farsa sentimentale, dal titolo *l'amour coniugale* (Padova, 1805).
Da parte sua, Sonnleithner ricavò da questa *pièce* di successo un libretto in tre atti. La stesura originaria, comprendente brani in prosa e "numeri" musicali in versi, secondo la forma tipica dell' *opéra-comique* e venne omologata alla struttura analoga del *Singspiel*.
Né si trattò di una semplice traduzione in "accettabili versi tedeschi, come sembrava credere Beethoven, nella lettera sopra citata.
In realtà Sonnleithner ebbe il merito d'introdurre importanti cambiamenti, allo scopo principale di offrire al compositore uno spazio d'invenzione drammaturgica di gran lunga maggiore di quello concesso da Bouilly alla musica di Gaveaux. In particolare, i punti chiave dell'azione drammatica, ossia il dialogo tra Rocco e Pizarro, nel quale il tiranno chiede al buon vecchio la sua collaborazione per eliminare Florestan, e tutto l'episodio dell'assassinio sventato, con il colpo di scena del riconoscimento di Fidelio-Léonore, che nell'originale francese si svolgevano attraverso un "parlato", vennero trasformati rispettivamente in un duetto e nel famoso quartetto interrotto a metà dai fatali squilli di tromba che annunciano l'arrivo del Ministro.
La composizione di *Fidelio oder eheliche Liebe* (Fidelio o L'Amor coniugale), tale il nuovo titolo imposto dai dirigenti dell' An der Wieen per distinguere la nuova opera dalle varie *Léonore* già in circolazione, tenne occupato il Maestro dal 1803 a quasi tutto il 1805.
L'opera andò in scena il 20 novembre davanti ad un pubblico composto per la grande maggioranza di ufficiali dell'esercito napoleonico occupante la capitale asburgica, i quali, come era prevedibile, si annoiarono a morte.
Nel corso di una tempestosa seduta plenaria tenuta in casa del principe Lichnowsky, gli amici e i sostenitori di Beethoven, si trovarono d'accordo nel convincerlo ad apportare varie modifiche intese a snellire la partitura mediante tagli e soppressioni di "numeri".

Stephan von Breuning si accollò l'incarico di apportare i necessari aggiustamenti al libretto all'insaputa dell'ombroso Sonnleithner e l'opera, così rimaneggiata e ridotta a due atti, tornò sulle scene dell' An der Wieen il 29 marzo 1806 col vecchio titolo di *Léonore*, riportando un successo di stima.
Se non che, dopo le prime tre rappresentazioni, per un diverbio avuto con Braun, che gli lesinava le promesse percentuali sugli incassi, Beethoven ritirò la partitura e se ne andò sbattendo la porta.
Non si riparlò più di *Fidelio* fino alla primavera del 1814 quando Beethoven, approfittando della popolarità procuratagli dalle esecuzioni viennesi della *Vittoria di Wellington*, rispolverò la partitura sottoponendola ad una nuova e meditata revisione.

BOZZETTO ATTO I



Questa volta ebbe a collaboratore letterario Georg Friedrich Treitschke, poeta, drammaturgo ed attore che proprio in quello stesso anno aveva assunto la vicedirezione dell' An der Wieen e la direzione generale dei teatri imperiali.
Beethoven si mostrò assai soddisfatto del lavoro svolto da Treitschke: "Ho letto con grande piacere le sue correzioni all'opera e mi dedico sempre di più a fabbricare sulle deserte rovine di un antico castello (.....) Quest'opera mi acquisterà la corona del martirio; se Ella non se ne fosse data tanta premura e non vi avesse rimaneggiato tutto così felicemente - della qual cosa La ringrazierò in eterno - io non mi sarei potuto indurre al lavoro. Ella ha salvato ancora alcuni buoni testi di una nave arenata". (Lettera a Treitschke dell'aprile 1814).
Beethoven aveva ogni ragione per essere contento del suo nuovo collaboratore. Treitschke non si era infatti limitato a sfrondare ulteriormente il testo, riducendo anche le parti recitate, ma aveva operato col preciso intento di mettere a fuoco quei motivi ideali che avevano incendiato l'ispirazione beethoveniana, ossia le eroiche virtù coniugali di Léonore-Fidelio e, in senso più lato e profondo, quelle istanze di giustizia, di rispetto per la dignità umana, di universale comunione fraterna che stanno alla base dell'immensa tensione etica che pervade ogni fibra di quella musica, tanto diversa dalle altre musiche melodrammatiche, e non soltanto per la sua assoluta eccellenza.
L'intrigo da commedia costruito da Bouilly sulla passioncella che Marzelline, la figlia del carceriere Rocco, crede di provare per la persona che gli si presenta nelle sembianze di un giovane reticente ed oppresso da una misteriosa mestizia, intrigo che nella Léonore di Gaveaux, Paer e Mayr aveva una funzione drammatica di primo piano e che ancora nelle prime due versioni di *Fidelio* occupava buona parte del primo atto, nel rifacimento del 1814 viene liquidato rapidamente nelle prime scene del dramma.
Non è possibile descrivere minuziosamente tutti i particolari della definitiva rielaborazione dell'opera, che comportò il ripensamento parziale o totale di alcuni brani, la soppressione di altri, integrazioni e ritocchi anche di poche battute e la revisione generale delle parti vocali e dell'orchestrazione.
Gli anni trascorsi dalla prima e seconda versione a quella del 1814 avevano segnato per Beethoven la conquista definitiva del dominio sinfonico; e l'osservanza, più volte ripetuta dall'esegesi storica, che

nell'unica opera beethoveniana i valori sinfonici superano quelli vocali condizionandoli e subordinandoli potrebbe suonare ovvia, se non ne deducessimo che proprio a questo spostamento del centro di gravità *Fidelio* deve la sua specificità e il suo carattere di eccezionale modernità.
Se il dramma di "coloro che hanno fame e sete di giustizia" (Matteo, V, 6) ha assunto una posizione unica nella storia del teatro musicale di ogni tempo, ciò non si deve né alla novità delle sue forme, che sono quelle del tradizionale *Singspiel* corroborate dalle esperienze mozartiane e cherubiniane, né (come pretendeva il Chantavoine) alla "forza dell'accento drammatico, l'esattezza della declamazione, la libertà del dialogo musicale nelle sue scene d'assieme" che certo toccano momenti impressionanti, ma, in sé o per sè, non aggiungono molto a quanto Mozart e prima di lui Gluck avevano realizzato.

FOTO DI SCENA ATTO II

RAPPRESENTAZIONE MODERNA

La soluzione di questo problema critico va in realtà cercata al di fuori delle tradizionali coordinate che inquadrano i casi del melodramma coevo, ed affronta con altre argomentazioni ed altri strumenti critici da quelli usuali.
Occorre, insomma, partire dal presupposto che *Fidelio* si colloca in una sorta di zona franca sostanzialmente estranea al mondo dell'opera, alla sua intima essenza, alle sue leggi e ai suoi valori drammaturgici.
Abbiamo già visto come, attraverso una lenta chiarificazione ideologica che si estrinseca nelle tre rielaborazioni della partitura, Beethoven avesse preso le mosse da una delle tante *pièce à sauvetage* condita di equivoci amorosi e di romanzeschi colpi di scena, per arrivare alla celebrazione di sublimi ideali etici attraverso un'azione progressivamente decantata in una specie di sacra rappresentazione laica, con personaggi assurti a significazione simbolica di passioni, nefandezze e virtù.
Per Beethoven, a contare veramente in un testo teatrale non erano tanto i fatti, quanto le idee. Tale atteggiamento squisitamente antirealistico, che colloca il compositore al di qua della shakespeariana oggettività drammaturgica di un Mozart, un Verdi, un Mussorgsky, sta alla base della travagliata genesi dell'opera e ne configura l'itinerario come la faticosa conquista di una realtà teatrale che propriamente tale non può dirsi, idonea com'è a rappresentare non tanto vicende esistenziali e caratteri delineati nella loro concreta umanità, quanto verità di ordine etico, Kantianamente postulate, da rappresentarsi anzi, da celebrarsi mediante il mezzo di comunicazione di una vicenda esemplare.
Il problematicismo insito in ogni vero teatro, nel quale fatti e idee entrano in conflitto dialettico, bene e male vengono presentati nudi e crudi al giudizio dello spettatore ed alla fine il sipario cala dinanzi ai suoi occhi ma non davanti alla sua coscienza turbata e libera di fare o di non fare delle scelte; la commedia umana, in una parola, cedeva il posto ad una concezione eminentemente pedagogica ed edificante, condotta e conclusa nel cerchio luminoso della propria esemplarità.
Significativo il fatto che mentre Beethoven si adoperava a ridurre al minimo indispensabile l'elemento da commedia borghese ereditato dall' *opéra-comique*, di pari passo conferisse respiro ed ampiezza sempre maggiori agli episodi che ai fini della propria drammaturgia esemplare riteneva più confacenti e significanti: alla feroce gioia vendicativa di Pizarro (nell'aria del quale, come osserverà Berlioz, l'orchestra beethoveniana esplode per la prima volta dall'inizio dell'opera in tutta la

sua potenza); alla grande aria eroica di Léonore, che Beethoven rielaborò più volte con ostinata pertinacia e che, come si è detto, uscirà arricchita del nuovo, stupendo declamato introduttivo; al monologo di Florestan in carcere, potenziato e come infiammato dall'addizione dell'impressionante "cabaletta" e preceduto da un grandioso preludio sinfonico e da un recitativo il cui declamato focale viene catturato dalle spire di uno tra i più audaci giri armonici inventati dal musicista.
Per contro, sempre più discreto e come rincantucciato ai margini del dramma si faceva l'innocente cicaleccio di Marzelline, Rocco e Jaquino: gli umili che l'aristocratico Beethoven traccia con bonaria condiscendenza a cui impone di tacere o almeno di tirarsi in disparte quando sono in gioco personaggi ed eventi più grandi di loro.
Sono queste figurette a reggere le ultime fila che collegano *Fidelio* con l' *opéra-comique*, e la loro cordiale mediocrità lungi dall'inserirsi, come nel teatro di Mozart, tra gli eventi terribili e fatali con funzioni dialettiche, ne viene respinta come oggetto estraneo o di disturbo.
Gratificati Marzelline e Jaquino in un duetto, l'occhio impaziente del compositore perde ben presto di vista ogni aspetto lieve e quotidiano dell'intreccio, letteralmente dimenticando sulla scena i suoi personaggi del famoso quartetto a canone (Quando per me ciò è affascinante), n. 3 mentre la sua immaginazione si leva alta in zone accessibili a lei sola e dominante dell'assoluto: un'altra dimensione conoscitiva trascendente quella fenomenica e che potremmo definire metafisica, sembra in questo momento invadere le scena e dischiudervi orizzonti illimiti, "ove per poco/il cor non si spaura".
Un momento di definizione interiore dei personaggi come sostiene il Dahlhaus, definizione semplicemente impossibile, data l'immota circolarità dei materiali tematici nei quali il solo parametro variante è costituito dal timbro orchestrale e dalle sue figure; bensì vanificazione totale del dramma, posto semplicemente in *epoché* in vista di qualcosa d'altro che lo trascenda, ma insieme lo esprima in entelechia.
Alla stessa audace trascendenza contemplativa s'apre, nella versione definitiva dell'opera, il grandioso blocco del Finale secondo. Eliminati d'un sol taglio tutti gli episodi didascalici mediante i quali, nelle edizioni precedenti, era possibile apprendere nei particolari come fossero andate le cose dopo gli squilli di tromba che annunciano l'arrivo di Don Fernando e l'esaltato duetto della coppia riunita (ripreso da un frammento del *Vestas Feuer*), Beethoven isolerà l'ultima scena come sopra un

invisibile piedistallo imprimendole un carattere solenne e sacrale di apoteosi epico-religiosa.
Se, nella sua esemplarità celebrativa trascendente la mera teatralità, tale scena sembra accostarsi ai caratteri dell'oratorio, quanto meno della festa teatrale di aulica memoria; per altro verso essa fa presagire lo sviluppo per grandi blocchi orchestrali e vocali contrapposti del finale della *Nona Sinfonia*.

FIGURINO PER ELEONORA

Così l'umanesimo beethoveniano, appropriandosi di un genere di spettacolo popolare nato dagli eventi rivoluzionari e destinato ad estinguersi con essi, ne seppe mettere a fuoco, di là dell'aneddotica romanzesca, e dell'effimero richiamo cronachistico, quei motivi ideali ed etici che affondavano le radici del travaglio spirituale dell'Europa e ad essi impresse quella tensione etica che Schiller aveva terrorizzato ed esemplificato nella propria drammaturgia.
Fidelio, primo dramma musicale moderno nato da intellettualistico atto di fede nella cultura e nella civiltà, incominciava il suo solitario cammino.

LA TRAMA

ANTEFATTO:

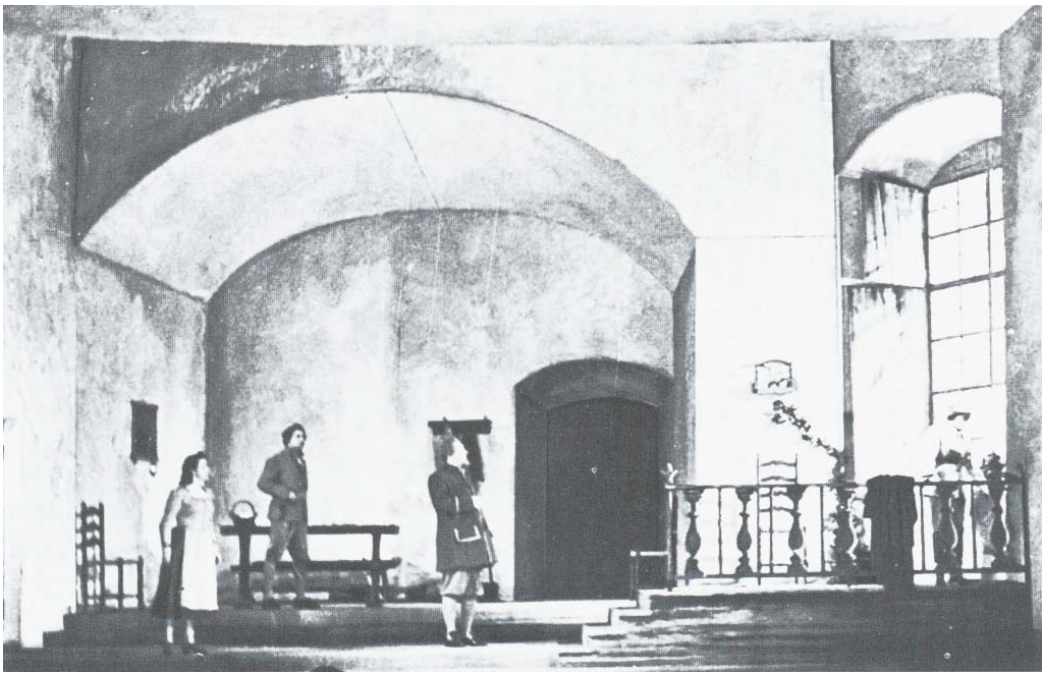
In una prigione di stato spagnola a poche miglia da Siviglia, il governatore Pizarro tiene rinchiusi illegittimamente alcuni prigionieri politici, fra i quali si trova anche il suo avversario Florestano. La moglie di quest'ultimo, Leonora, sì è messa alla sua ricerca travestita da uomo e spera di liberarlo dal carcere con l'aiuto di Don Fernando, un ministro del re. Essa ha assunto il nome di Fidelio ed è stata impiegata di Rocco, il guardiano delle carceri, riuscendo a conquistarne la fiducia con il proprio lavoro.

ATTO I

Mercellina, figlia del carceriere Rocco, sta stirando la biancheria davanti alla sua porta nel cortile delle carceri di stato. L'ingenuo portinaio Jaquino vorrebbe dichiararle il suo amore, ma i suoi tentativi vengono disturbati, con grande sollievo di Mercellina, da diversi avventori che bussano alla porta; essa infatti non è in grado di ricambiare i sentimenti del ragazzo da quando si è innamorata del giovane Fidelio, il quale ha incominciato a lavorare nel carcere da qualche tempo.
Quando Jaquino viene richiamato al lavoro, Mercellina, convinta che Fidelio sia un uomo, esprimere i profondi sentimenti che prova per lui, proprio mentre Leonora sta sbrigando una faccenda fuori della prigione e viene urgentemente attesa da Rocco.
Alquanto costernata per le illusioni e le speranze di Mercellina, Leonora diventa consapevole della contraddizione fra l'identità che ha assunto e il vero motivo delle sue azioni, quello di liberare il marito dalla prigionia.
Rocco dichiara che fra qualche giorno vedrebbe volentieri Fidelio come suo genero, e con un'aria intona un inno da piccolo borghese in lode della proprietà e della sicurezza materiale. Leonora scongiura Rocco di aver fiducia in lei e, col pretesto di volergli alleviare le fatiche, gli chiede il permesso di lavorare anche nel carcere sotterraneo, che finora il guardiano ha dovuto mantenere nascosto da lei e nel quale languisce da due anni un prigioniero di cui nessuno conosce né il nome né le colpe.

Su ordine del governatore, Rocco ha ridotto sempre di più la razione di cibo per questo prigioniero misterioso il quale, privato della luce del sole nel carcere sotterraneo e senza paglia per coricarsi, sta andando lentamente incontro alla morte.
Leonora intuisce che il prigioniero potrebbe essere suo marito Florestano e prende la decisione di andare a trovarlo.

BOZZETTO ATTO I



Una marcia cupa annuncia l'entrata di Pizarro accompagnato dai suoi ufficiali e dalle guardie. Fra le lettere e i dispacci che gli vengono consegnati da Rocco si trova anche un avvertimento anonimo: il ministro Fernando è venuto a sapere che Pizarro tiene incarcerate nelle sue prigioni alcune vittime del suo potere dispotico, ed entro qualche ora arriverà per compiere una verifica.
Pizarro rivela il suo carattere brutale e vendicativo. Egli ha deciso di assassinare l'acerrimo nemico, ed ordina alla sentinella di dare un segnale con la tromba quando vede avvicinarsi la carrozza del ministro.
Con una borsa piena di denaro Pizarro tenta di corrompere il vacillante

Rocco, coinvolgendolo ad assisterlo nell'azione e a scavare la fossa.
Si precipita in scena Leonora, piena di oscuri presagi; essa tuttavia ritrova il coraggio ed infine, cantando, partecipa anche lei all'entusiasmo e all'allegria generale.
Mercellina si trova nuovamente costretta a respingere il corteggiamento del deluso e geloso Jaquino, al quale ormai nemmeno Rocco dà più speranze di un matrimonio.
Per accertarsi che Florestano non si trovi fra gli altri carcerati, Leonora prega che ai prigionieri rinchiusi nelle celle in superficie venga data l'occasione di uscire per una passeggiata all'aperto nel cortile; con un canto tranquillo i carcerati salutano la luce e l'aria.
Mentre i prigionieri si spargono per il giardino, evitando di parlare per timore, Rocco confida a Leonora che il governatore non ha obiezioni contro il matrimonio con Mercellina: ora può aiutarlo anche lei a scavare la fossa per il prigioniero.
Mercellina e Jaquino riferiscono a Rocco che Pizarro è infuriato, essendo venuto a sapere della passeggiata non autorizzata dei carcerati.
Quando compare in scena Pizarro, Rocco lo tranquillizza con la scusa che "quello laggiù" dovrà morire in ogni caso.
I prigionieri ritornano nel loro celle.

ATTO II

In una oscura cella sotterranea Florestano, legato con le catene ad una pietra, lancia un grido disperato; il suo lamento giunge ad un culmine di "esaltazione al limite della follia, ma pur sempre serena" quando, come in sogno, crede di vedere la consorte Leonora, per poi crollare a terra privo di coscienza.
Con una lanterna Rocco e Leonora riescono a rischiarare appena il buio. I due incominciano a scavare. Florestano riprende coscienza.
Leonora lo riconosce ed in seguito all'enorme tensione psicologica perde i sensi per qualche istante. Soltanto ora Florestano apprende da Rocco che è stato Pizarro a rinchiuderlo in questo carcere.
Leonora gli porge una caraffa di vino e del pane, ma Florestano non la riconosce.
Ad un cenno d'intesa Pizarro, mascherato, entra nel luogo di sofferenza; egli ordina a Leonora di allontanarsi e sta già pensando di assassinare Rocco e Leonora per non lasciare testimoni della sua azione.
Egli prova un grande senso di piacere per la sua superiorità e per la vendetta ma quando sta per sferrare il colpo di pugnale Leonora si getta fra i due uomini gridando "Uccidi prima sua moglie".
Essa ha in mano una pistola: in quel momento suona la tromba, il segnale di Jaquino che annuncia l'arrivo del ministro.
Ora sono Florestano e Leonora che cantano. Leonora narra al marito degli sforzi compiuti per ritrovarlo.
Il giubilo della coppia riunita è immenso. Rocco annuncia l'apertura delle celle che si trovano in superficie e fa salire Florestano il quale è ancora incatenato, affinché le sue catene vengano apposte al governatore.
Nella piazza in cui si svolgono le parate davanti al castello si è riunita una folla giubilante. Il ministro annuncia l'amnistia dei prigionieri nel suo convinto discorso umanitario.
Egli riconosce in Florestano l'amico che aveva creduto morto e il "nobile che lottò per la verità".
Il tiranno Pizarro viene arrestato. In un'immensa manifestazione di gioia tutti intonano l'alto inno d'amore coniugale: "Chi ha conquistato una tale donna, s'unisca al nostro giubilo".