

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Wolfgang Amadeus Mozart

LE NOZZE DI FIGARO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'FENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner of the page.

TEATRO FENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



LE NOZZE DI FIGARO

commedia per musica in quattro atti KV 492
libretto di Lorenzo Da Ponte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro La Fenice

venerdì 14 ottobre 2011 ore 19.00 turno A
sabato 15 ottobre 2011 ore 15.30 turno C
domenica 16 ottobre 2011 ore 15.30 turno B
martedì 18 ottobre 2011 ore 19.00 turno D
mercoledì 19 ottobre 2011 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 20 ottobre 2011 ore 19.00 turno E
venerdì 21 ottobre 2011 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 22 ottobre 2011 ore 15.30 fuori abbonamento
domenica 23 ottobre 2011 ore 15.30 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2011 4

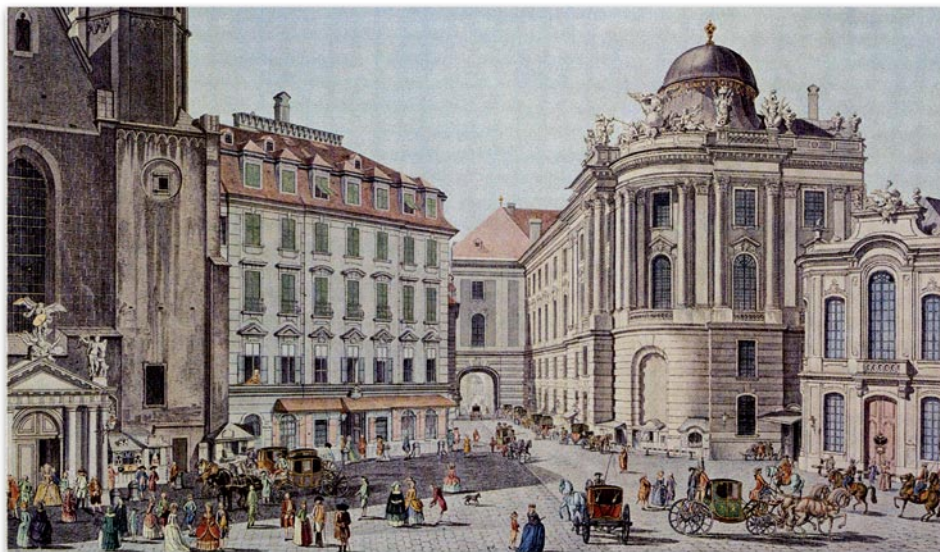




Barbara Krafft, Mozart. Olio su tela (1819). La Krafft (1764-1825) si basò su una miniatura (probabilmente quella di Josef Knoller) fornita dalla sorella del compositore, Nannerl (cfr. ARTHUR HUTCHINGS, *Mozart, the Man, the Musician*, London, Thames & Hudson, 1976).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Un romagnolo della Giudecca
di Michele Girardi
- 11 Michele Girardi
Donne e uomini tra realtà e apparenza, in una giornata
di ordinaria follia
- 31 Carlo Vitali
Vuoti di (s)memoria
- 49 *Le nozze di Figaro*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 125 *Le nozze di Figaro*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 127 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 137 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 149 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Mozart? Troppo difficile...
a cura di Franco Rossi
- 163 Biografie



Locandina della prima rappresentazione assoluta.

Il Michaelerplatz di Vienna in un'incisione di Carl Schütz (1745-1800). Historisches Museum der Stadt Wien. A destra il Burgtheater e la Cavallerizza (l'edificio con la cupola); a sinistra la chiesa di S. Michele. Il Burgtheater ospitò le prime mozartiane dell'*Entführung aus dem Serail*, delle *Nozze di Figaro*, di *Così fan tutte* e la prima ripresa di *Don Giovanni* (dopo la prima assoluta praghese).

Un romagnolo della Giudecca

Caro Michele, bene no, anzi malino, spero di riuscire a vederti ancora, se fai presto, beato che stai invecchiando e non sei vecchio come noi, quelli del quarantadue.
GIOVANNI MORELLI, 30 agosto 2006

Il 12 luglio 2011 è morto Giovanni Morelli, un faentino nato per vivere fra canali, ponti e calli: è stata una perdita irreparabile per Venezia, al servizio della quale lo studioso aveva messo la sua inesauribile vena creativa, sorretta da una sapienza solida e bizzarra al tempo stesso. Discreto per natura, brillante di luce interna, Morelli non necessitava di riflettori, anzi li schivava, ma dietro a molti dei progetti che hanno illuminato la vita culturale in laguna, specie i più innovatori, c'era sovente lui. La sua figura è stata commemorata, con tempismo eccellente, nel periodico «VeneziaMusica e dintorni» (n. 42, 2011, pp. 6-66): tante pagine piene di ricordi, vergate da allievi, amici, ammiratori, colleghi, scrittori, uomini di teatro legati a Giovanni in vari modi, e di immagini tutte significative, molto belle e poco note, precedute da un preambolo commovente di Margot Galante Garrone sulla grande passione del marito, i gatti, vissuta in simbiosi nella loro casa alla Giudecca. Pochi giorni fa (8 ottobre 2011), la Fenice ha riunito un folto gruppo di persone per onorare un uomo che metteva piede in teatro assai di rado, e quasi mai quando si celebrava il grande repertorio (lo riviveva, semmai, nel suo cervello), ma che con intuito e animo da esploratore culturale sapeva sempre dispensare con gusto e *nonchalance* consigli ottimi a chi di opera e musica sinfonica si occupava professionalmente. Sempre nell'ombra, dunque, ma sempre in cabina di regia.

L'omaggio a Giovanni Morelli di tutti i collaboratori della «Fenice prima dell'opera» e mio personale, oltre che del Teatro, è la dedica di questo numero consacrato alle *Nozze di Figaro*, capolavoro sommo che ci riporta a una sempiterna età dell'oro del teatro musicale. Entrambi i contributi che aprono il volume, a ben guardare, devono allo studioso prematuramente scomparso ben più che qualche suggestione metodologica. Sono stato allievo di Giovanni, ma non sono abituato, per impostazione di lavoro oramai sperimentata, a muovermi in maniera rapsodica tra le pieghe di un 'testo' del teatro musicale, per poi ritrovare un filo che colleghi tante mini indagini in una prospettiva ermeneutica complessiva di natura 'intertestuale'. Ma è quello che ho cercato

di fare nelle pagine critiche seguenti, rielaborando in modo molto consistente un articolo scritto quindici anni fa, tanto da poterlo considerare ora un saggio nuovo a tutti gli effetti, anzi quel saggio che prima non era. Mentre lo scrivevo mi accompagnava il sorriso stimolante di Giovanni spalmato perennemente nella mia memoria visiva in oltre trent'anni di amicizia, un sorriso benevolo ma intessuto di quel pizzico di ironia che pareva indicarmi senza enfasi un sentierino per avvicinare quel capolavoro misterioso, e al tempo stesso mi ammoniva sulla vanità dell'impresa. Donne straordinarie, quelle che si affacciano fra i pentagrammi delle *Nozze di Figaro*: la loro sincerità, mista a saggezza e lungimiranza, sconfigge gli appetiti sessuali del Conte, e redime anche le debolezze di Figaro, in una vicenda che ancora oggi si offre al nostro sguardo con tutto il suo carico etico, appena screziata da un tocco di pessimismo nel finale ultimo.

Nel secondo saggio, Carlo Vitali si occupa «dell'inizio della collaborazione fra Mozart e Da Ponte, ossia la *Entstehungsgeschichte* (per dirla alla pedantesca) delle *Nozze di Figaro*, dal germogliare dell'idea generatrice sino all'indomani della prima». Vitali conosceva e stimava Morelli dai tempi in cui Giovanni insegnava all'Accademia di Belle Arti di Bologna, avendo già intrapreso da anni le sue ricerche musicologiche veneziane. Lo scritto vuol rendere omaggio all'amico di lunga data indagando su tematiche care ad entrambi, muovendosi «tra fatti documentati, ricordi di copertura, tentati depistaggi e consapevoli falsi».

«L'arte della dimenticanza ci aiuta a sopravvivere ed operare nel mondo», secondo Vitali, e «se Mozart [...] fosse vissuto abbastanza da giungere a scrivere un bilancio della propria esistenza, possiamo star sicuri che avrebbe generato una schiera di esegeti maggiormente interessati alle sue dimenticanze più o meno volontarie che non alle creazioni del suo genio, ridotte a sfondo della narrazione in distratte note a piè di pagina». Vitali affida le sue conclusioni a un breve scorcio in forma drammatica, un 'duetto massonico' ambientato a Vienna pochi giorni prima del debutto delle *Nozze*, a fine aprile del 1786. Nel colloquio tra un informatore anonimo e il barone von Gemmingen sfilano sullo sfondo molti protagonisti di quelle vicende artistiche (tutti muniti di un breve profilo che contribuisce a ispessire il livello informativo del tutto), mentre Vitali sviluppa tra le righe alcune ipotesi su come andò effettivamente il rapporto fra Da Ponte e Mozart, in mancanza di documenti che ne provino gli snodi reali. Se le testimonianze difettano, ci si affida all'immaginazione 'storicamente informata', e sono certo che questa soluzione intertestuale sarebbe piaciuta a Giovanni, il quale ha sempre coltivato questo campo con tanto amore, lasciandoci in eredità, fra l'altro, un testo esemplare come *Il morbo di Rameau*.

Michele Girardi



Paolo Fantin, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* al Teatro La Fenice di Venezia, 2011; regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.



Carla Teti, figurini (Contessa; Conte; Susanna; Figaro; Cherubino) per *Le nozze di Figaro* al Teatro La Fenice di Venezia, 2011; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

Michele Girardi

Donne e uomini tra realtà e apparenza, in una giornata di ordinaria follia

La première réflexion qui se présente sur *Figaro*, c'est que le musicien, dominé par sa sensibilité, a changé en véritables passions le goûts assez légers qui, dans Beaumarchais, amusent les aimables habitants du château d'Aguas-Frescas. STENDHAL.¹

Figaro

due corni

il re- sto, il re- sto nol di - co, già o- gnu - no, già o- gnu - no lo sa,

Davvero Figaro pensa che un uomo debba aspettarsi da una donna solo corna?²

Basilio

co - sì fan tut - te le bel - le, non c'èl - cu - na no - vi - tà,

E davvero le donne sono come le dipinge Basilio, ponendo una premessa al tema di *Co-sì fan tutte* con quattro anni d'anticipo?

Mozart trae spunto dai timori di Figaro per svelare con le sue note parlanti ciò a cui allude Da Ponte con i versi: la sapida metafora regala al pubblico una risata sonora tinta d'amarezza che, al di là delle valutazioni personali sul messaggio che trasmette, è una dimostrazione del potere comunicativo della musica e del suo rapporto con la poesia, in una collaborazione fra artisti unica e inimitabile.

¹ *Lettre sur Mozart*, in STENDHAL, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste* [1814], Paris, Le Divan, 1928, pp. 322-330: 322.

² Si fa riferimento, per analisi, esempi e numerazione dei brani a WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro, opera buffa in vier Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 492*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1973 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 16). Il luogo viene individuato mediante il numero e le relative battute; nel testo le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori). La citazione d'apertura viene dal n. 27, bb. 75-80, la seguente dal n. 7, bb. 184-190. Questo saggio riprende e sviluppa concetti solo parzialmente espressi in MICHELE GIRARDI, *Femmine contro maschi, tra essere e apparire, in una giornata di ordinaria follia*, in *Teatro Regio di Torino. Stagione d'opera 1997-98*, pp. 45-52.

Nelle pagine seguenti propongo un percorso nella drammaturgia musicale delle *Nozze di Figaro*, che ambisce ad essere soltanto un sentiero fra le tante vie di accesso a questo capolavoro assoluto, e, senza alcuna pretesa di cogliere verità sinora inesprese, cercherò di capire di quale natura sia il rapporto fra uomini e donne in questa giornata ‘folle’, prendendo spunto dai versi del libretto, ai vertici della poesia per musica di ogni tempo.

1. «*Queste chiamate Dee / dagli ingannati sensi: / a cui tributa incensi / la debole ragione*» (IV.7)³

Questa quartina viene intonata dal servitore ribelle di Almaviva nel cuore del recitativo ed aria n. 27 quando deve imparare, suo malgrado, «il scimunito / mestiero di marito». Mi sono sempre chiesto se in questo momento chiave per lo sviluppo della trama Figaro creda davvero a quel che dice, oppure se il suo eloquio monitorio – «Aprite un po’ quegli’occhi, / uomini incauti e sciocchi» – sia dettato dall’exasperazione del momento. Non è quesito di scarsa portata, visto che dall’atteggiamento del protagonista dipende in parte lo scioglimento della vicenda. L’opera si conclude secondo le regole, ma la soluzione tragica rimane immanente fino al riconoscimento dell’identità di Susanna da parte del futuro marito nel gioco delle coppie in giardino (IV.14, n. 29, bb. 139 segg.), e mai come in questo caso le convenzioni del genere potrebbero essere violate senza forzature.

Quale che sia la risposta, è Figaro ad ingannarsi, per una volta, ed è tanto più sorprendente perché lo abbiamo visto sfoggiare nel corso dell’opera tanta arguzia e flemma da fare invidia a un filosofo del suo tempo. Valga come esempio la fulminante replica a Susanna che lo rimprovera di prendere sottogamba la macchinazione del Conte («e hai coraggio di trattar scherzando / un negozio sì serio?», II.1): «Non vi basta che scherzando io ci pensi?». Se nei primi tre atti era riuscito a rovesciare le *macchine* del Conte e a suonargli metaforicamente il *chitarrino*, esattamente come si era proposto sin dall’inizio (I.2, n. 3), ora però il gioco gli è decisamente sfuggito di mano.

Poco oltre l’aria di Figaro, la Contessa, Susanna e lo stesso Figaro, ciascuno cantando per sé nell’intrico erotico del giardino, tornano sulla questione degli «ingannati sensi» (IV.12, n. 29), regalandoci una massima preziosa:

La cieca prevenzione
delude la ragione,
inganna i sensi ognor.

³ Le citazioni dei versi che aprono ciascun paragrafo di questo saggio vengono dal libretto della prima rappresentazione assoluta, ripubblicato in questo volume (*LE NOZZE DI FIGARO / – / comedia per musica / tratta dal francese / in quattro atti. / – / Da rappresentarsi / nel Teatro di Corte / l’anno 1786. / [fregio] / In Vienna, / presso Giuseppe Nob. De Kurzbeke, / Stampatore di S.M.I.R.*); il luogo viene individuato mediante il riferimento all’atto (in maiuscolo) e alla scena.



Coutellier, Louise-Françoise Contat. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal. La Contat (1760-1813) fu la prima Suzanne nella commedia di Beaumarchais. Tra i suoi maggiori ruoli: Elmire (*Le Tartuffe*), Célimène (*Le misanthrope*), Philaminte (*Les femmes savantes*), Isabelle (*L'école des maris*).

Purtroppo l'oltraggio qui subito dall'infelice Contessa è ben più grave del presunto affronto patito da Figaro, poiché viene pesantemente corteggiata dal marito che la crede Susanna solo perché ne indossa i panni, e si sta eccitando mentre le carezza la mano (n. 29, bb. 59 segg.). Se Figaro, a torto s'intende, può supporre infedele la sua promessa sposa, il Conte non è neppure in grado di riconoscere la propria moglie nella sua stessa realtà fisica. Il momento è tra i più penosi di tutta l'opera, e lascia immerso in un'amarezza infinita chi segue il dramma con partecipazione: i due rappresentanti del sesso maschile, pur di classi sociali diverse, ne escono davvero a testa bassa.

2. «Porgi, amor, qualche ristoro / al mio duolo, a' miei sospir» (II.1)

Da troppo tempo la Contessa, compagna di Almaviva nella coppia di rango nobile, si vede precludere quelle gioie dell'amore a cui anela con tutta se stessa. La malinconia che l'invade esalta l'inventiva di Mozart, che le regala due fra le arie più belle che abbia mai scritto, ma la corda patetica viene anche magistralmente sfruttata a fini drammatici, onde mettere ancor più in rilievo l'esuberante vitalità di Susanna con cui Rosina, d'estrazione nobile ma pupilla nella casa borghese del dottor Bartolo prima del matrimonio, vive quasi in simbiosi.⁴ E man mano si direbbe che il suo spirito tormentato tragga beneficio da tal vicinanza, visto che, dopo aver deciso di scambiare l'abito con la sua serva (e vi si possono scorgere allusioni piccanti senza tema di essere tacciati di malizia), prima spinge Susanna, riluttante, a concedere un *rendez-vous* galante in giardino al volubile marito, appuntamento al quale intende presentarsi lei stessa sotto mentite spoglie (III.2), e poi prende l'iniziativa di dettarle il biglietto in cui fissa il luogo del convegno «sotto i pini del boschetto» (III.9, n. 21).

Non è colpa sua se l'uomo che ama disattende le sue aspettative, tanto che ricade interamente su di lei la responsabilità enorme di salvare, nel finale dell'opera, la situazione che sta precipitando in un baratro. Il premio non è esaltante: se nell'atto secondo Almaviva, beffato dall'astuzia di Susanna sostituitasi al paggio nel gabinetto, le aveva chiesto scusa con sicumera dei suoi ingiusti sospetti chiamandola per nome, ora le si rivolge supplicando «Contessa, perdono!» in tono contrito. Rosina ha riguadagnato il rispetto del consorte, ma non il suo amore.

Tuttavia sa essere persona di spirito, e favorisce i piani di Figaro anche quando comportano situazioni compromettenti per un'aristocratica: partecipa con piacere al travestimento di Cherubino che indossa i panni d'una fanciulla e, da donna di mondo qual è, nonostante il triste presente, si rende ben conto del turbamento che provoca in lui. E

⁴ La precisazione sul rango viene dalla prefazione della prima puntata della trilogia: «jeune personne d'extraction noble» (PIERRE-AUGUSTE CARON DE BEAUMARCHAIS, *Le barbier de Séville ou La précaution inutile*, Paris, Ruault, 1775³, p. 1); sparisce ogni riferimento alla nobiltà del personaggio nelle principali opere che utilizzano questa fonte, dal *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (1782: «orfelina [calco dal francese orphéline], pupilla di Bartolo, amante di Lindoro»), a quello di Rossini (1816), dove Rosina è «ricca pupilla in casa di Bartolo», e viene descritta da Figaro come «grassotta, genialotta, / capello nero, guancia porporina, / occhio che parla, mano che innamora».

forse, nonostante il pericolo che il Conte entri nella stanza, non ne è neppure dispiaciuta, tanto che poi si concede il piacere di baciarlo in fronte quando, travestito da donna, viene a omaggiarla insieme alle altre ragazze (III.10).⁵ Sono le poche tappe di un percorso in cui la sua femminilità viene gratificata, altrimenti le spetterebbe solo l'ingrato compito, nella costellazione delle *dramatis personæ*, di rappresentare l'amor ferito.

3. «(Scusatemi se mento / voi che intendete amor)» (III.2)

Questo *a parte* di Susanna è una sublime espressione diretta dei due autori delle *Nozze*. Almaviva impegna tutte le sue risorse per farsi dare un appuntamento in giardino. La ragazza accondiscende per poterlo poi beffare, ma senza riuscire del tutto a mentire, visto che nel rispondere all'invito scambia il sì col no, correggendosi con lieve impaccio di fronte alla perplessità del suo interlocutore. Ma fa di più: si volta verso la platea ed esce dalla vicenda fittizia per qualche istante, a cercare la complicità di chi sta in sala. Come negargliela? È stata lei a mettere in moto l'azione vera e propria dopo lo spensierato duettino n. 1, che proietta con naturalezza lo spettatore nell'ambiente del castello. «Don don; e a mia porta / il diavol lo porta» (duettino n. 2): il tintinnio del campanello suona stonato come i privilegi che il Conte ha in mente per l'ignaro Figaro, neppure sfiorato dal sospetto circa i reali vantaggi che Almaviva si prefigge di ottenere promuovendolo valletto d'ambasciata.

Il richiamo all'ordine sortisce l'effetto, e sinché il suo compagno la seconda i due, insieme, sembrano in grado di abbattere qualsiasi ostacolo. Il trionfo di una fra le tante doti di Susanna, un'accattivante schiettezza che s'impone su tutto e tutti, è poi celebrato nel finale dell'atto secondo, quando esce radiosa dal gabinetto in luogo di Cherubino, fuggito saltando nel giardino dalla finestra dell'alcova: è un trionfo personale, ma anche un trionfo della sua classe sociale, visto che i due nobili rimangono impietriti dallo stupore. La sua prontezza salva la Contessa dall'immediata catastrofe, ma non dai suoi scrupoli, che la rendono eccessivamente indulgente nei confronti del marito.

Nel finale ultimo, tuttavia, accade l'imprevisto: secondo il piano originale improvvisato da Figaro, all'appuntamento dato da Susanna al Conte avrebbe dovuto recarsi Cherubino travestito da donna, dopodiché Rosina sarebbe intervenuta e avrebbe smascherato la coppia infedele (Da Ponte non specifica se in flagranza di reato, ma l'eventualità non desterebbe alcuna meraviglia nello spettatore). Il programma poi cambia, forse perché la Contessa è preoccupata per le ripercussioni d'uno scandalo eccessivo, ma Figaro non ne è informato («A lui non dèi dir nulla» è l'invito perentorio di Rosina alla cameriera, III.2), e in rapida successione verrà prima roso dal dubbio, e poi cederà di sorprendere la 'fedifraga'.

⁵ Nella terza puntata della trilogia di Beaumarchais che, a differenza delle precedenti, rientra nel genere del «dramma morale» la Contessa è madre di un figlio illegittimo avuto dal paggio. *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable*, stroncato dalla critica e dal pubblico nel 1792, giunse al successo cinque anni dopo, ma per trovare un adattamento operistico di rilievo avrebbe dovuto attendere il ventesimo secolo, grazie all'estro di Darius Milhaud (*La mère coupable*, Genève, Grand Théâtre, 6 giugno 1966).



Il fandango in una stampa di fine Settecento.

4. «*Ah, quando il cor non ci arma / personale interesse, / ogni donna è portata alla difesa / del suo povero sesso, / da questi uomini ingrati a torto oppresso*» (IV.3)

A perorare così la causa del sesso femminile è Marcellina, ora non più la rivale di Susanna – Da Ponte è attentissimo nel menzionare qui il *personale interesse* – che si era scontrata all’inizio con la cameriera, uscendone sconfitta dal richiamo all’«età», parola magica che l’aveva indotta ad andarsene con la coda tra le gambe (I.4, n. 5: si noti che non aveva battuto ciglio all’accusa di essere stata «di Spagna l’amore»).

Mentre il nodo si avvia allo scioglimento, la dissennata «serva antica» del dottor Bartolo non calca più la scena in cerca d’amore per vie legali, ma ha ridimensionato il sentimento per Figaro, che voleva sposare, scoprendo il piacere della maternità, sia pure in forma della più buffa e paradossale delle agnizioni (III.4, n. 19).⁶ In grazia di ciò lascia il partito del Conte ed entra volentieri a far parte dell’apparato cerimoniale che dovrebbe chiudere la *folle journée*: impalmerà Bartolo, suo seduttore in tempi remoti, con nozze di convenienza che rendano al figlio Figaro, il ritrovato «Raffaello», la dignità della famiglia.⁷ L’alleanza fra donne fa sì ch’ella avverta Susanna dei sospetti di Figaro, inducendo quest’ultima poi a dargli «la mercé de’ dubbi suoi».

5. «*Le donne ficcan gli aghi in ogni loco*» (III.14)

Il finale dell’atto terzo (n. 23), strategico per l’evolversi della trama, viene introdotto da una marcia in Do che attacca in *pianissimo*, mimando un effetto di avvicinamento, e fa immaginare l’avvio del corteggio nuziale da fuori scena mentre la coppia Conte-Contessa prende posto per assistere alla cerimonia. La ripetizione della marcia in *crescendo* fino al *forte* (effetto molto riuscito) accompagna la sfilata, e precede il duetto con coro «Amanti costanti», che ingemma d’ironia la situazione: ora il Conte è nuovamente messo di fronte alle sue responsabilità di fronte al ‘popolo’ del castello, ma in modo più impegnativo rispetto al finale primo, ed è costretto a proclamare le nozze doppie. All’improvviso sorge in orchestra un *Andante* in la che accenna con garbo a movenze di fandango (la danza già negata al neo-ufficiale Cherubino nel finale primo), e introduce una sorta di stasi sottilmente pervasa d’irrequietezza. È musica di scena con finalità drammatiche importanti: mentre s’intrecciano le danze, secondo un copione ferreo, l’attenzione si catalizza sull’azione in corso fra Susanna e il Conte, e quindi sul riflesso

⁶ La Marcellina di Beaumarchais se l’era cavata giustificando le sue smanie matrimoniali con l’affinità di sangue che l’aveva peraltro spinta verso una mèta sbagliata: «Non, mon cœur entraîné vers lui ne se trompait que de motif; c’était le sang qui mi parlait» (PIERRE-AUGUSTE CARON DE BEAUMARCHAIS, *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*, à Lyon, d’après la copie envoyée par l’Auteur, 1785, II.17, p. 142).

⁷ Vista la situazione, Marcellina dovrebbe comparire anche nel *Barbier de Séville* di Beaumarchais, magari a servizio di Bartholo, ma così non è; l’unico personaggio che potrebbe ricordarla si trova nel *Barbiere* di Rossini, ch’è peraltro intonazione della trama posteriore sia alla trilogia di Da Ponte sia a quella di Beaumarchais. Si tratta di Berta, «vecchia governante in casa di Bartolo»; in effetti Berta canta «Egli [l’amore] è un male universale / una mania un certo ardore / che nel core dà un tormento / poverina anch’io lo sento / né so come finirà» – e ci si potrebbe chiedere chi sia il prescelto.

che il passaggio del biglietto con l'appuntamento amoroso ha su Figaro, il quale descrive la manovra senza sospettarne l'esatta natura.⁸

Ma questo ballo ha un ulteriore effetto sulla trama: l'atto successivo inizia con l'asolo di Barbarina, ch'è il secondo scorcio importante in modo minore nelle *Nozze*. Grazie a questa relazione musicale i due eventi sono precisamente collegati, poiché l'affannosa ricerca della fanciulla che si vedrà alla riapertura del sipario è diretta conseguenza del ruolo d'ambasciatrice affidatole dal Conte.

6. «L'ho perduta, me meschina» (IV.1)

Anche a Barbarina, come a tutte le seconde parti dell'opera, spetta un brano a solo, la cavatina n. 24; si tratta di un'aria d'azione, alla stregua di «Venite, inginocchiatevi» di Susanna (II.2, n. 13), ma situata in una posizione importante (apre l'atto conclusivo), a un'altezza musicale negata da Mozart ai colleghi della fanciulla (Marcellina e Basilio che canteranno dopo di lei in nn. 25 e 26) e tale da rivaleggiare con le arie dei protagonisti, nonostante le proporzioni ridotte (di battute, trentasei, e di organico, soli archi). Questo grazie all'alata melodia in fa, una piccola gemma della sfarzosa partitura per la qualità sublime dell'ispirazione, che poggia su tinte elegiache in orchestra e su uno sfondo armonico inquieto. È anche l'unico brano vocale in modo minore dell'intera opera, e la relazione col 'fandango' orchestrale cui s'accennava poc'anzi⁹ realizza anche, e soprattutto, un gesto drammaturgico-musicale: di fronte all'assillante ricerca che impegna la fanciulla e dopo lo scambio di battute immediatamente successivo Figaro capisce ciò che non ha compreso prima e piomba in preda al furore.

Perché enfatizzare il solo di una comprimaria con tanto scialo di mezzi? In fondo la ragazza ha soltanto perduto la spilla che sigillava il biglietto da restituire a Susanna. Si sarebbe indotti a pensare, visto che Da Ponte si guarda bene dal menzionare l'oggetto, che di ben altra perdita si tratti. Anche se è poco più di una bimba, Barbarina è innamorata del focosissimo Cherubino e per giunta marcata a vista dal Conte, che la va a trovare assai spesso, che la bacia e l'abbraccia, per non dir altro. Invece la cavatina è un tassello fondamentale dell'intreccio, se non la vera e propria chiave di tutto il finale, e Mozart ha pensato bene di metterla così in evidenza perché la musica si farà carico di rendere comprensibile un'azione frenetica che, se poggiasse solo sull'evidenza del segno scenico, mostrerebbe parecchie zone d'ombra e non trasmetterebbe un messaggio importante, come vedremo oltre. Qui cominciano i dubbi che porteranno Figaro prima alla polemica contro l'universo femminile, poi all'azione concreta in difesa del

⁸ Su questo episodio riferisce brillantemente Lorenzo Da Ponte: il poeta difese le ragioni drammatiche del ballo dell'atto terzo dall'ottusità del conte Rosenberg che intendeva espungerlo, e racconta di come salvò il suo lavoro e quello di Mozart coinvolgendo Giuseppe II (cfr. LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1981², pp. 114-115).

⁹ Fra i due scorci vi è anche un'affinità tonale: nel finale terzo, tra marcia, coro, danza e ripresa, lo schema è Do-la-Do (il fandango è dunque alla relativa minore della tonalità d'impianto), mentre la cavatina è in fa, sotto-dominante di Do.



Johann Heinrich Ramberg (1763-1840), vignetta scenica per *Le nozze di Figaro* (il Conte scopre Cherubino in stanza con Susanna, sotto gli occhi di Basilio), pubblicata in «Orphea-Taschenbuch», 1827.

proprio onore. Di fronte a ciò poco importa, in fondo, che Barbarina trovi del tutto naturale l'appuntamento che Susanna avrebbe dato al Conte: in tempi di convenienze ognuno s'arrangia come può. Niente di strano che la cugina possa anche accettare *carità pelose*.

7. «Ogni donna cangiar di colore / ogni donna mi fa palpitar» (I.5)

Ecco invece un personaggio con un atteggiamento chiaro, finalmente, anche se manifesta l'irrisolutezza dell'adolescente di fronte a *un desio che non può spiegar*: «Non so più cosa son, cosa faccio / or di fuoco, ora sono di ghiaccio» (I.5, n. 6).¹⁰ La vocazione all'amore di Cherubino è incontenibile, né si placa in mancanza di interlocutori, come spiega egli stesso nella poetica coda al brano, dove la corsa, sin lì quasi frenetica, si ferma per un istante (*Adagio*), riprende (*Tempo I*) ma indugia ammiccando su «me» (corona sul Re e poi sulla pausa), per accelerare fino alla conclusione:

ESEMPIO 1 – I.5, n. 6, bb. 91-100

Adagio Tempo I

Cherubino [= Allegro vivace]

E se non ho chi m'o-da, e se non ho chi m'o-da, par-lo d'a-mor con
me, — con me, par-lo d'a-mor con me.

Cherubino non ha bisogno di celare nulla al microcosmo che popola il palazzo di Almaviva – a sua volta specchio della società di allora –, eccezion fatta, e a proprio vantaggio, per la sua presenza in camera di Susanna quando vi giunge il Conte infoiato (I.6). Canta per il suo idolo, la Contessa, una delle perle dell'opera, «Voi che sapete / che cosa è amor» (II.2, arietta n. 12), in cui si concentra tutto l'anelito erotico di un adolescente che s'apre al mondo dell'amore sensuale senza infingimenti. Vere magie armoniche traducono il desiderio in gesto sonoro: in settantanove battute ben quattro sono le tonalità che si percepiscono, oltre al Si_b d'impianto (Fa, Do, fa, La_b , sol-Sol), alcune regolarmente affermate con cadenze, cui va sommata una progressione che decolla dal verso «Sospiro e gemo senza voler», e riporta a Si_b salendo per toni. Si può ben comprendere, dopo aver ammirato le sue ricche vesti sonore, perché Susanna, po-

¹⁰ Da Ponte traduce mirabilmente in quest'aria la confessione di Cherubino sul suo stato di amoroso nel dialogo con Susanna (BEAUMARCHAIS, *La folle journée* cit., I.8, p. 74), ma nel secondo, prezioso numero musicale affidato al paggio, l'arietta n. 12 (II.2) inventa da par suo, divergendo radicalmente dalla fonte, dove Chérubin intona *Malbroug s'en va-t'en guerre*, una sfilza di otto *couplets* (ivi, II.4, p. 105), che non si valgono né del testo né della melodia testo della popolare canzone settecentesca. La scelta di Da Ponte non solo è più adatta, per la sua brevità, alla scena lirica, ma è anche un modo di elevare l'occasione sino ad esprimere una sorta di filosofia dell'amore.

chi istanti dopo, si lasci sfuggire l'unico complimento che rivolga a un altro uomo: «Ehi serpentello, / volete tralasciar d'esser sì bello?».

Anche Madama è in qualche maniera affascinata dal paggio: «Io non sapea / che cantaste sì bene» – «Oh, in verità / egli fa tutto ben quello ch'ei fa», replica Susanna, e non credo che si tratti solo di un tentativo di metterlo in buona luce agli occhi della Contessa. E che avrà fatto mai, del resto? Ha alzato la bandiera dell'amore in ogni stanza del palazzo, è puro veicolo di sentimento e passione universali, è complice e amico delle donne e, se possibile, amante, «enfin il est ce que toute mère, au fond du cœur, voudrait peut-être que fût son fils, quoiqu'elle dût beaucoup en souffrir», scrisse Beaumarchais.¹¹ Dunque, «se l'amano le femmine / han certo i lor perché».

8. «Vedrò, mentr'io sospiro, / felice un servo mio?» (III.3)

Per amore di una lettura politicamente orientata dell'opera, che risulta per alcuni aspetti forzata, gli esegeti hanno attribuito importanza eccessiva allo *jus primæ noctis* che il Conte vorrebbe ripristinare con Susanna, dopo averlo abolito in occasione del suo matrimonio.¹² In realtà, nella trama, non è davvero in gioco alcun privilegio feudale, e se Susanna lo rammenta a Figaro (I.1) è solo per schiarirgli le idee circa gli appetiti del padrone, e per indirizzare al pubblico un messaggio forte. A sua volta Figaro vi allude con enfasi comica quando porge ad Almaviva il candido abito nuziale della sua promessa sposa, per fargli capire di essere al corrente dei suoi pruriti e pronto a tutto per contrastarlo (I.8). Nel finale dell'atto terzo, infine, due giovani corifee di bianco vestite rendono ironico omaggio al signore 'illuminista' che, avendo abolito l'arcaico beneficio, consente alle fanciulle di presentarsi vergini al matrimonio («ei caste vi rende / ai vostri amator», III.14, n. 23).

Almaviva è costretto a rimpiangere questo diritto solo perché fatica a procacciare prede al suo avido desiderio. «Vedrò per man d'amore / unita a un vile oggetto / chi in me destò un affetto / che per me poi non ha?» (n. 18): anche se restano dei dubbi legittimi circa la vera qualità dell'affetto che il Conte nutre per la cameriera (specie in un libretto così ricco di metafore), si tratta pur sempre di un sentimento che motiva il suo agire, i rischi che corre (e che non è capace di evitare) di coprirsi di ridicolo di fronte a tutti e, infine, di far saltare in aria la pace coniugale. Mozart mette sotto i riflettori il risentimento di Almaviva affidandogli un imponente recitativo accompagnato, sfaccettato tanto quanto gli stati d'animo che attraversa (rabbia, dubbio, timore, imbarazzo), e una vasta aria in due tempi nello stile dell'opera seria – ed è questo un tocco magistrale d'ironia: il rispetto delle convenzioni sta a significare l'incapacità dell'aristocratico di adattarsi al ritmo incalzante dei tempi nuovi.

¹¹ *Caractères et habillemens de la pièce*, in BEAUMARCHAIS, *La folle journée* cit., pp. LI-LVI: LIII-LIV.

¹² Tra le osservazioni che permettono di contestare questa visione vi è quella che Da Ponte e Mozart sostituiscono con la tirata misogina del n. 27 il monologo 'rivoluzionario' del protagonista di Beaumarchais (ivi, v.3, pp. 183-186), in cui solo otto righe e poche frasi sparse su ben quattro pagine sono dedicate a Susanna e al suo in-

9. «*Deh vieni non tardar, o gioia bella*» (IV.9)

«Eccoci della crisi al grande istante», sussurra Figaro nascosto fra gli alberi quando Susanna resta «a prendere il fresco una mezz'ora» in giardino. La crisi esiste, in realtà, soltanto nella sua testa: come ha potuto dubitare dell'onestà della sua donna, dopo quello che hanno costruito insieme per vincere una battaglia così impegnativa? Da Ponte e Mozart gli porgono soltanto, per mano di Barbarina, l'indizio della spilla. L'esca è stata accesa, perciò, in un campo di stoppie, e i dubbi di Figaro traggono alimento da un vero e proprio pregiudizio che anche il migliore degli uomini può nutrire all'occorrenza, purtroppo, per le attitudini del sesso femminile.

L'idea, del tutto estemporanea, di far pagare Figaro per la colpa commessa non è solo uno sfizio sacrosanto che Susanna si toglie, ma ha anche lo scopo di impartire all'uomo che ha scelto come compagno una lezione che valga per tutta la vita. Sono queste le premesse per la serenata della ragazza, condotta al ritmo fluido di siciliana. Per chi la intona? Per Figaro, se non altro perché è presente, ma l'ambiguità sale di nota in nota, ed è innescata dall'ultimo verso del recitativo: «Come la notte i furti miei seconda». L'aria serve sì a destare la gelosia del promesso sposo, ma al tempo stesso è un vero canto ai piaceri d'amore immersi nello stimolante scenario della natura, un canto astratto, rivolto a un oggetto del desiderio che, così come lei lo immagina, forse non esiste: fra reale e ideale non si può scegliere, ed è un bel messaggio disincantato che ci viene offerto.

10. «*Che soave zeffiretto / questa sera spirerà / sotto i pini del boschetto*» (III.9)

Il gran finale viene annunciato nel biglietto col fatidico appuntamento in giardino per il Conte, situazione prosaica che la musica trasforma in pura poesia, quasi fosse un invito ad assecondare liberamente le proprie inclinazioni. È uno *zeffiretto* malandrino, peraltro, perché il suo soffio spinge in scena i personaggi principali, tutti con un preciso scopo, e i comprimari, chi coinvolto nel gioco delle parti, come Marcellina e Barbarina che entrano per prime nel padiglione di sinistra (luogo invero assai affollato) e chi a fungere da allibito testimone, perché ciò che vedranno sorpasserà ogni aspettativa, persino le più rosee previsioni del maligno Basilio. E ciascuno finisce per essere coinvolto nel gioco collettivo, in un groviglio di pulsioni che generano equivoci continui e che, battuta dopo battuta, rendono più fitti i contrasti.

L'incombente oscurità asseconda l'inganno dovuto allo scambio d'abiti fra Susanna e la Contessa, che agiscono in perfetta sintonia, ma interviene Cherubino, per l'ennesima volta elemento perturbante, e la falsa Susanna è subito oggetto delle sue giocose attenzioni – mentre il caso gli dona, in realtà, proprio la donna da lui più ambita. Ognuno riceve quello che non s'aspettava: al Conte, fattosi avanti per far valere la sua

ganno presunto. Si legga, in proposito, l'opinione di Stefan Kunze, uno fra i più raffinati esegeti di Mozart e del suo teatro (STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart [Mozarts Opern]*, Venezia, Marsilio, 1990¹, pp. 272-391).

priorità, piove addosso il bacio del paggio in luogo non precisato; il curioso Figaro subisce lo schiaffo rivolto dal padrone infuriato all'impertinente fanciullo; quest'ultimo, più fortunato, riesce ad infiltrarsi nel padiglione di sinistra dove trova Barbarina. Merita una citazione l'enfasi sottile con cui Mozart annuncia la partenza di Cherubino dal centro della scena,

ESEMPIO 2 – IV.11, n. 29, bb. 51-54



perché riprende quasi letteralmente la melodia con cui Susanna aveva schernito il Conte nell'atto secondo, dopo la prima fuga del giovanotto:

ESEMPIO 3 – II.9, n. 16, bb. 137-141

Susanna



Bacio e schiaffo ci volevano, ed è la prima, giusta (e sin troppo lieve) punizione per i due uomini. Rosina va poi incontro al marito e ne subisce le attenzioni, mentre Susanna resta in disparte a fare da assennata spettatrice. Il Conte invita la moglie, recalcitrante di fronte al luogo buio, a entrare nel padiglione di sinistra con la sarcastica battuta: «Tu sai che là per leggere io non desio d'entrar». Figaro ascolta e ci casca, mentre la Contessa e Susanna, insieme, commentano: «I furbi sono in trappola / cammina ben l'affar» (IV.12). La falsa Susanna si cela peraltro a destra, e dovrà essere la sola a farlo perché il trabocchetto funzioni davvero.

11. «Pace, pace mio dolce tesoro, / io conobbi la voce che adoro» (IV.14)

Ora tocca alla falsa Contessa farsi avanti per ricevere le attenzioni di Figaro, in cerca di vendetta. Come lo abborda? «Cangiando la voce», ecco il vero travestimento. Ed è una scelta che comporta tante conseguenze, sia dal punto di vista della coerenza dell'azione, sia a livello d'implicazioni simboliche della trama stessa.

Facciamo un passo indietro: quando Figaro aveva sentito poc'anzi la serenata di Susanna l'aveva identificata, senza vedere l'abito per via della penombra (le due donne se l'erano già scambiato approssimandosi il tempo della burla), perché lei aveva chiesto il congedo a Madama e poi aveva cantato con la sua voce. Poco dopo Cherubino aveva abbordato la Contessa travestita perché aveva riconosciuto Susanna (IV.10-11), e subito anche Rosina era entrata nel gioco dell'occasionale corteggiatore imitando la voce della cameriera. Il Conte, invece, aveva creduto alla sola apparenza; aveva intravisto una figura femminile nella semioscurità, e ciò gli era bastato per farsi avanti. Figaro resta smarrito per poco, perché la sua donna «si scorda di alterar la voce» (IV.13).



«La commedia idol mio terminiamo» (IV.14): il Conte sorprende Figaro e Susanna travestita da Contessa; Ludwig Sievert (1887-1966), bozzetto scenico (IV.4) per *Le nozze di Figaro* all'Opera di Francoforte, 1924.

Egli riprende brillantemente il controllo della situazione grazie al soccorso che gli porge il *suono* e s'improvvisa seduttore di gran classe facendo perdere il controllo a Susanna che lo schiaffeggia per la seconda volta, dopo la scena del giudizio (III.3). Ma pochi istanti di puro gioco bastano a ristabilire l'equilibrio. «La commedia idol mio terminiamo» (IV.14) spazza l'ambiguità, giunta oramai a soglie d'allarme, e fa giustizia dei malintesi intercorsi nella coppia, lasciando solo il riferimento alla grottesca situazione, in cui il Conte rimane la sola vittima dell'equivoco. Il mondo piomba addosso all'aristocratico quando, di fronte ai testimoni sbigottiti, escono tutti da sinistra tranne la sua consorte. Si resta col fiato sospeso per qualche secondo, dopodiché il perdono di Rosina chiude l'opera nell'unico modo possibile.

12. *Moralité*

Che partito trarre da quest'intricata selva d'eventi? Il canto, e non il loro aspetto esteriore, incarna i personaggi nel momento cruciale, ed è quindi la loro vera essenza, mentre il resto è apparenza e convenzione, dunque terreno per menzogne e inganni che sono l'*humus* ideale per una società corrotta e in decadenza. Il testo presta molta attenzione a oggetti, abiti e a ciò che rappresentano – dalla «notturna cuffia» alla «candida vesta», dal «vago nastro» all'importantissima spilla, fino al «manto d'asino» che aveva salvato il giovane Basilio dall'appetito d'una belva, cui fa riferimento il musicista nel racconto della sua aria n. 26 – ma la prima scena dell'opera mette sotto i riflettori il cappello «che Susanna ella stessa si fe'», sul quale la ragazza richiama l'attenzione di Figaro fin dal duettino n. 1.

Lo avrà confezionato per le sue nozze, oppure indosserà nel momento del sì quel «cappello verginale con piume bianche» portole dalle giovinette nel finale terzo, insieme al classico «bianco velo» (III.14)? Le didascalie di scena non lo precisano, ma in ogni caso il cappello diviene sin dall'inizio un segno scenico importante, come tratto distintivo di Susanna (e all'epoca il pubblico di corte e dei teatri viennesi poteva ben conoscere quello che la popolarissima Nancy Storace, prima interprete del ruolo, portava nella vita di tutti i giorni).¹³ Per precisa volontà di Mozart e Da Ponte, che ben cono-

¹³ Nancy Storace era a Vienna dai primi mesi del 1783 e, tra le altre parti, aveva indossato i panni di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, il 13 agosto 1783 (cfr. table 1 *Nancy Storace's Roles*, in *Arias for Nancy Storace: Mozart's first Susanna*, a cura di Dorothea Link, Middleton (WIS), A-R Editions, 2002, p. XIV-XVII: XIV); accanto a lei come conte d'Almaviva figurava Michael Kelly, primo interprete dei ruoli di Basilio e Don Curzio, che rievoca con ampiezza di particolari le prove e la ricezione delle *Nozze di Figaro* alla corte di Giuseppe II, dove la Storace era al centro delle attenzioni (cfr. *Reminiscences of Michael Kelly*, 2 voll., London, Colburn, 1826, I, pp. 257-262). La cantante era ben conosciuta da Lorenzo Da Ponte, che dopo aver lasciato Vienna l'incontrò anche a Londra (si veda la fondamentale biografia di ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992¹, *passim*). Mozart fece omaggio all'artista dedicandole una delle sue arie da concerto più importanti, eseguita da entrambi in occasione del suo congedo da Vienna il 23 febbraio 1787: «Ch'io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene», KV 505, per soprano, pianoforte obbligato e orchestra, registrata come «Scena con Rondò mit klavier Solo. Für Mad.^{elle} Storace und Mich.» nel catalogo delle proprie opere redatto dal compositore.



«Guarda adesso il mio cappello» (t.1): Pietro Bettelini (1763-1829), *Nancy Storace* (1788). La Storace (Anna Selina; 1766-1817) fu la prima Susanna, e partecipò inoltre alle prime rappresentazioni degli *Equivoci* (Sofronia) del fratello Stephen, di *Una cosa rara* (Lilla) di Martín y Soler, di *Prima la musica poi le parole* (Eleonora) di Salieri.

scevano la diva e le sue abitudini, è proprio il cappello che trae in errore Cherubino («M'inganno, a quel cappello, / che nell'ombra vegg'io parmi Susanna!», IV.10), e non l'acconciatura prevista da Beaumarchais.¹⁴

Ma l'agnizione risolutiva è resa possibile soltanto dal fatto che la ragazza si dimentichi di alterare la voce. Invece la Contessa recita sia con suo marito (ed è necessario) sia quando ha a che fare con Cherubino, e qui ritengo che non intenda rompere il gioco, forse perché non crede all'evoluzione positiva del suo rapporto matrimoniale (di cui pure dovrà farsi carico), forse perché cerca fermenti, e con un po' di disperazione, un'alternativa alla mancanza d'amore, come quella che il paggio può offrirle, nello stesso spirito con cui *l'enfant terrible* della commedia intona l'ottavo *couplet* del *Vaudeville* conclusivo:

¹⁴ Chérubin esclama «Me trompai-je? à *cette coëffure en plumes* qui se dessine au loin dans le crépuscule, il me semble que c'est Suzon»; BEAUMARCHAIS, *La folle journée* cit., v.6, p. 189 (il corsivo è mio).



Francesco Benucci, il primo Figaro, in una mezzatinta di Charles Turner (da James Lonsdale). Benucci (1745-1824), molto amato da Mozart, fu anche il primo Guglielmo in *Così fan tutte*, e partecipò alle prime rappresentazioni della *Cifra* (Rusticone) di Salieri, *Una cosa rara* (Titta) di Martin y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* (Titta) di Sarti.

Michael Kelly (O'Kelly, noto in Italia come Occhielli o Occhelli; 1762-1826). Kelly fu il primo Basilio e il primo Don Curzio nelle *Nozze di Figaro*; partecipò inoltre alle prime rappresentazioni di *The Captive of Spilberg* (Kazimir) di Dusik (Dussek), *Gli equivoci* (Eufemio di Efeso) di Stephen Storace, *Una cosa rara* (Corrado) di Martin y Soler, *Saul* (Sommo Sacerdote) di Händel. Fu anche compositore.

Sexe aimé, sexe volage,
 qui tourmentez nos beaux jours,
 si de vous chacun dit rage,
 chacun vous revient toujours.
 Le parterre est votre image:
 tel paraît le dédaigner,
 qui fait tout pour le gagner.¹⁵

Prima che ogni personaggio, a cominciare da Basilio, sfilasse davanti al pubblico intonando la sua strofa, Beaumarchais mette tutti nelle condizioni di motivare il rispettivo comportamento con battute lievi e scherzose, e di conquistare una pace ben motivata che assorbe tutti i contrasti in nome del quieto vivere. Mozart, dal canto suo, va ben oltre la fonte perché sospende i contrasti in un attimo struggente di puro incanto so-

¹⁵ Ivi, v.19, p. 222.



Le nozze di Figaro (m.10) al Festival di Salisburgo, 1960; allestimento di Günther Rennert e Ita Maximova. In scena: Irmgard Seefried (Susanna), Lisa Della Casa (Contessa). Dopo l'esordio a Vienna (1943) nei *Meistersinger* (Eva), la Seefried (1919-1988) si distinse specialmente come interprete di Mozart (Susanna, Fiordiligi, Pamina, Zerlina) e di Strauss (Octavian, Compositore). La Della Casa esordì a Solothurn-Biel (1941) in *Madama Butterfly*. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Die schwarze Spinne* di Willy Burkhard e *Der Prozess* (ruoli femminili) di Gottfried von Einem. Fu una celebrata Contessa e un'eminente Straussiana (Arabella, Octavian, Marecialla, Ariadne, Chrysothemis).

noro (n. 29, *Andante*, bb. 420-447): il Conte invoca «Contessa, perdono!» spingendosi verso i primi acuti, la prima volta con salto di sesta, che poi allarga a una settima ripetendo la frase con passione crescente, la Contessa gli fa eco con minor slancio e tutti riprendono, ammaliati, la frase di lei e si abbandonano all'estasi del momento. Infine il sortilegio svanisce e irrompe il coro che vola verso la fine, assorbendo ogni riflessione in un vortice di ritmo.

L'attacco della coda è eloquente:

ESEMPIO 4 – IV.15, n. 29, bb. 448-456

Allegro assai

Susanna, la Contessa
Marcellina

Basilio, il Conte
Antonio, Figaro

Que - sto gior - no di tor - men - ti,

Vlc.
Cb.

Susanna, la Contessa
Marcellina

di ca - pric - ci e di fol - li - a,

Basilio, il Conte,
Antonio, Figaro

di ca - pric - ci e di fol - li - a,

Sulla dominante di Re, ossessivamente ribattuta dagli archi gravi (e dal *tremolo* del timpano), si sovrappongono le voci a grumi di settime dissonanti, per poi distendersi in ampi, inquietanti unisoni che introducono il tripudio generale della stretta del finale («in contenti e in allegria / solo amor può terminar») nella tonalità d'impianto.

L'invito veemente «Sposi, amici, al ballo, al gioco» evolve in un movimento ostinato in orchestra che spinge con impeto già 'rossiniano' la vicenda al suo termine («ed al suon di lieta marcia / corriam tutti a festeggiar!»). Tuttavia il passo sopracitato (es. 4) mantiene una forza inquietante che va al di là della sezione conclusiva e che, soprattutto, contamina il precedente *Andante* del perdono: non di vera riconciliazione si tratta, infatti, ma di un'armonia di natura quasi trascendente che coinvolge i personaggi in un unico afflato emotivo, senza voler risolvere fino in fondo i conflitti sin qui sviluppati.¹⁶ Dopo che per tutta l'opera il Conte ha esibito la sua passione per il popolo fem-

¹⁶ Analizzando questo *Andante* con l'abituale finezza, Stefan Kunze ritiene che l'invocazione del Conte sia «l'istante della svolta decisiva, che cambia aspetto a tutte le cose; con la sua musica Mozart ne ha fatto il momento



Le nozze di Figaro al Her Majesty's Theatre di Londra, 1848. Da sinistra: Jenny Lind (Susanna), Augusta Schwartz (Cherubino), Sofia Cruvelli (Contessa). Incisione pubblicata in «The Illustrated London News». La Lind (1820-1887) partecipò alla prima dei *Masnadieri* (Amalia) di Verdi. La Cruvelli (Crüwell; 1826-1907) fu tra l'altro un'insigne interprete verdiana (Odabella, Abigaille, Elvira, Luisa Miller), nonché prima Hélène nelle *Vêpres siciliennes*.

minile al suo servizio (non solo Susanna, che reagisce, ma anche Barbarina, che trova invece tutto normale), assecondato dal maligno Basilio (e, fino all'atto terzo, dalla futura coppia Marcellina-Bartolo), mentre Cherubino imparava presto la lezione («Sai ch'io fui dietro al sofà», IV.11 è espressione ricattatoria) e persino Figaro dubitava della sua donna, dalla mente di chi esce da teatro non si cancella del tutto l'impressione che la conclusione sia un tributo al genere, tanto ispirato quanto dovuto e, in quanto tale, sfruttato per perfezionare la morale dell'intera vicenda. Ora si ride balla e scherza, ma domani potrebbe arrivare una nuova cameriera, e così la *folle journée* ricomincerebbe, trasformandosi in ordinaria follia.

cruciale in cui prende forma una nuova realtà». Se è indubbio che «i limiti della commedia, anzi del teatro tutto, vi appaiono completamente trascesi» (KUNZE, *Il teatro di Mozart* cit., pp. 324-332: 324-325), l'accostamento fra l'*Andante* e le battute iniziali dell'*Allegro assai* (es. 4) mette in crisi ogni certezza: il pentimento è autentico, così come il perdono, ma vale solamente per l'attimo che si è celebrato sul palcoscenico.

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico **Periodico**

Tipo documento **Testo a stampa**

Titolo **La Fenice prima dell'Opera**

Numerazione **A.1, n. 0 (nov. 2002)-**

Pubblicazione **Venezia : [s.n., 2002]-**

Descrizione fisica **v. : ill. ; 24 cm**

Note generali **- Periodicità non determinata**

- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"

Numeri **- [ISSN] 2280-8116**