



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

le nozze
di figaro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

LE NOZZE DI FIGARO



Wolfgang Amadeus Mozart ritratto da Doris Stock, Dresda 1789. Punta secca su tavoletta d'avorio.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

LE NOZZE DI FIGARO

commedia per musica in quattro atti di
LORENZO DA PONTE

musica di
WOLFGANG AMADEUS MOZART

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Domenica 21 maggio 2000, ore 20.30, turno A

Martedì 23 maggio 2000, ore 20.30, turno D

Giovedì 25 maggio 2000, ore 20.30, turno E

Venerdì 26 maggio 2000, ore 20.30, fuori abb.

Sabato 27 maggio 2000, ore 15.30, turno C

Domenica 28 maggio 2000, ore 15.30, turno B

Martedì 30 maggio 2000, ore 20.30, fuori abb.

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

Coordinamento musicologico e redazionale
Carlida Steffan

ha collaborato
Pierangelo Conte

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

Copertina
Tapiro

Pubblicità AP srl Torino

SOMMARIO

7
LA LOCANDINA

11
IL LIBRETTO

68
LE NOZZE DI FIGARO IN BREVE

70
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

83
PAOLO CATTELAN
LE NOZZE DI SUSANNA

99
ESTRATTO DALLA VITA DI LORENZO DA PONTE

117
SGUARDI SU FIGARO
a cura di CARLIDA STEFFAN

145
GIANFRANCO CAPITTA
INTERVISTA A TONI SERVILLO

152
A COLLOQUIO CON GIANCARLO ANDRETTA
a cura di PIERANGELO CONTE

155
WOLFGANG AMADÉ MOZART
a cura di MIRKO SCHIPILLITI

172
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
a cura di GILDO SALERNO

179
WWW.LE NOZZE DI FIGARO

180
BIOGRAFIE



Toni Servillo e Daniele Spisa, bozzetti per *Le nozze di Figaro* (atto I e IV). Venezia, PalaFenice, maggio 2000.

LA LOCANDINA

LE NOZZE DI FIGARO

commedia per musica in quattro atti di
LORENZO DA PONTE

musica di
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Edizioni BÄRENREITER-VERLAG, Kassel rappresentante per l'Italia CASA MUSICALE SONZOGNO DI PIERO OSTALI Milano

personaggi ed interpreti

<i>Conte di Almaviva</i>	FRANCO VASSALLO (21, 23, 25, 27, 30/5)
	ROBERT GIERLACH (26, 28/5)
<i>Contessa di Almaviva</i>	FRANCESCA PEDACI (21, 23, 25, 27, 30/5)
	RACHELE STANISCI (26, 28/5)
<i>Figaro</i>	NICOLA ULIVIERI
<i>Susanna</i>	LISA LARSSON (21, 23, 25, 27, 30/5)
	ERMONELA JAHO (26, 28/5)
<i>Barbarina</i>	DANIELA SCHILLACI
<i>Cherubino</i>	TUVA SEMMINGSEN
<i>Bartolo</i>	MARCO SPOTTI
<i>Marcellina</i>	SONIA PRINA
<i>Don Basilio</i>	LUIGI PETRONI
<i>Antonio</i>	DARIO BENINI
<i>Don Curzio</i>	GIOVANNI MAINI

maestro concertatore e direttore

GIANCARLO ANDRETTA

regia

TONI SERVILLO

scene

TONI SERVILLO e DANIELE SPISA

costumi

ORTENSIA DE FRANCESCO

light designer

PASQUALE MARI

assistente regia

MARINELLA ANACLERIO

coreografo

VLADIMIR FELIBERT-ALEMAN

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

violoncello continuo ALESSANDRO ZANARDI

nuovo allestimento

direttore musicale di palcoscenico SILVANO ZABEO
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
altro direttore di palcoscenico LORENZO ZANONI
responsabile allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
maestri di sala STEFANO GIBELLATO, ROBERTA FERRARI
maestri di palcoscenico MARIA CRISTINA VAVOLO, ILARIA MACCACARO
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
scene LA BOTTEGA VENEZIANA (Treviso)
costumi TIRELLI (Roma)
attrezzeria LA BOTTEGA VENEZIANA (Treviso), LABORATORIO TEATRO LA FENICE;
calzature C.C.T. (Roma)
parrucche ANNAMARIA SORRENTINO (Napoli)



Ortensia De Francesco, figurino per *Le nozze di Figaro* (Susanna). Venezia, PalaFenice, maggio 2000.



Locandina per la prima rappresentazione assoluta delle *Nozze di Figaro*. Vienna, Burgtheater, 1° maggio 1786.

IL LIBRETTO

LE NOZZE DI FIGARO

commedia per musica in quattro atti

di

LORENZO DA PONTE

Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto. Per questo sono stato costretto a ridurre a undici attori i sedici che la compongono, due de' quali si possono eseguire da uno stesso soggetto, e ad omettere, oltre a un intiero atto di quella, molte graziosissime scene e molti bei motti e saletti ond'è sparsa; in loco di che ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori ed altri pensieri e parole di musica suscettibili: cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa si somministrano. Ad onta, però, di tutto lo studio e di tutta la diligenza a cura avuta dal maestro di Cappella e da me per esser brevi, l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro; al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, la molteplicità de' pezzi musicali che si sono dovuti fare per non tenere di soverchio oziosi gli attori, per scemare la noia e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere a tratto a tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano, e il desiderio nostro, particolarmente, di offrire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato e di sì giudizioso intendimento.



personaggi

IL CONTE DI ALMAVIVA

LA CONTESSA DI ALMAVIVA

SUSANNA, *promessa sposa di Figaro*

FIGARO

CHERUBINO, *paggio del Conte*

MARCELLINA

BARTOLO, *medico di Siviglia*

BASILIO, *maestro di Musica*

DON CURZIO, *giudice*

BARBARINA, *figlia di Antonio*

ANTONIO, *giardiniere del Conte e zio di Susanna*

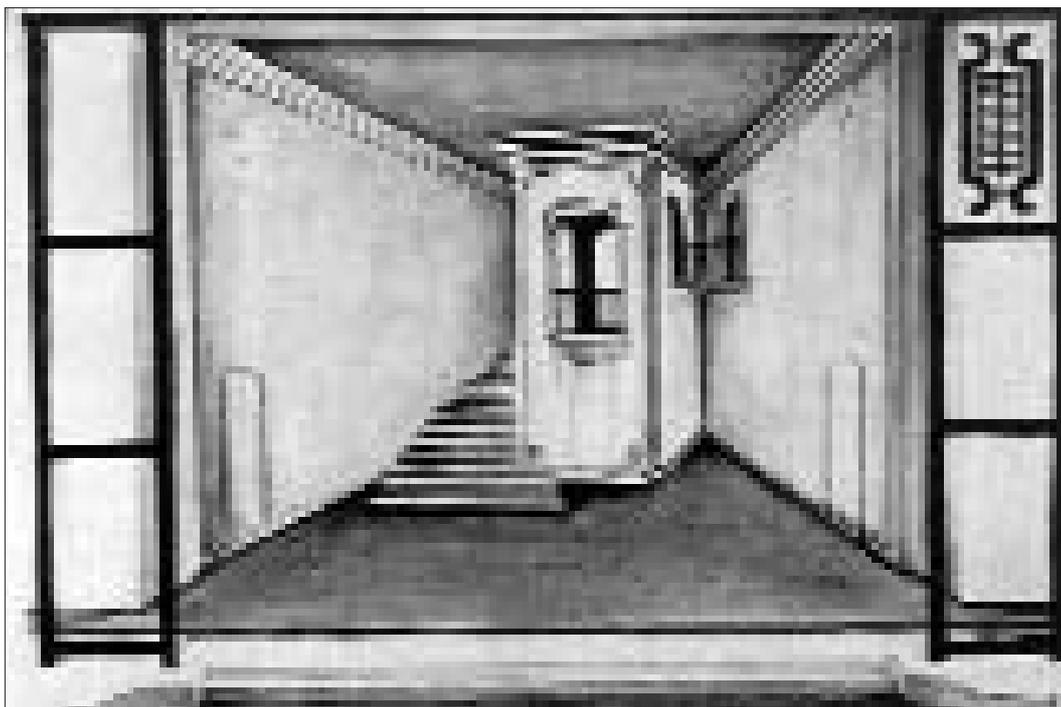
Coro di paesani

Coro di villanelle

Coro di vari ordini di persone

Servi

La scena si rappresenta nel castello del Conte di Almaviva.



Lorenzo Ghiglia, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto I). Venezia, Teatro La Fenice, 1961.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ATTO PRIMO

Camera non affatto ammobiata, un seggiolone in mezzo.

SCENA PRIMA

FIGARO *con una misura in mano* e SUSANNA *allo specchio che si sta mettendo un cappellino ornato di fiori.*

FIGARO
(misurando)
Cinque... dieci... venti... trenta...
Trenta sei... quaranta tre...

SUSANNA
Ora sì ch'io son contenta;
Sembra fatto inver per me.
(fra se stessa, guardandosi nello specchio)
Guarda un po', mio caro Figaro,
Guarda adesso il mio cappello.
(seguitando a guardarsi)

FIGARO
Sì mio core, or è più bello;
Sembra fatto inver per te.

SUSANNA e FIGARO
Ah il mattino alle nozze vicino
Quanto è dolce al ^{mio} tuo tenero sposo
Questo bel cappellino vezzoso
Che Susanna ella stessa si fè.

SUSANNA
Cosa stai misurando,
Caro il mio Figaretto?

FIGARO
Io guardo se quel letto
Che ci destina il Conte
Farà buona figura in questo loco.

SUSANNA
In questa stanza?...

FIGARO
Certo, a noi la cede
Generoso il padrone.

SUSANNA
Io per me te la dono.

FIGARO
E la ragione?

SUSANNA
(toccandosi la fronte)
La ragione l'ho qui.

FIGARO
(facendo lo stesso)
Perché non puoi
Far che passi un po' qui?

SUSANNA
Perché non voglio.
Sei tu mio servo o no?

FIGARO
Ma non capisco
Perché tanto ti spiaccia
La più comoda stanza del palazzo.

SUSANNA
Perch'io son la Susanna, e tu sei pazzo.

FIGARO
Grazie! non tanti elogi: osserva un poco
Se potriasi star meglio in altro loco.

Se a caso Madama
La notte ti chiama,
Din din, in due passi
Da quella puoi gir.

Vien poi l'occasione
Che vuolmi il padrone,
Don don, in tre salti
Lo vado a servir.

SUSANNA
Così se il mattino
Il caro Contino,
Din din, e ti manda
Tre miglia lontan;

Din din, e a mia porta
Il diavol lo porta,
Ed ecco in tre salti...

FIGARO
Susanna, pian pian.

SUSANNA
Ascolta...

FIGARO
Fa presto.

SUSANNA
Se udir brami il resto,
Discaccia i sospetti
Che torto mi fan.

FIGARO
Udir bramo il resto,
I dubbi, i sospetti
Gelare mi fan.

SUSANNA
Orbene; ascolta e taci!

FIGARO
(inquieto)
Parla, che c'è di nuovo?

SUSANNA
Il signor Conte,
Stanco di andar cacciando le straniere
Bellezze forestiere,
Vuole ancor nel castello
Ritentar la sua sorte,
Nè già di sua consorte, bada bene,
Appetito gli viene...

FIGARO
E di chi, dunque?

SUSANNA
Della sua Susannetta.

FIGARO
(con sorpresa)
Di te?

SUSANNA
Di me medesima; ed ha speranza
Che al nobil suo progetto
Utilissima sia tal vicinanza.

FIGARO
Bravo! tiriamo avanti.

SUSANNA
Queste le grazie son, questa la cura
Ch'egli prende di te, della tua sposa.

FIGARO
Oh guarda un po' che carità pelosa!

SUSANNA
Chetati, or viene il meglio: Don Basilio,
Mio maestro di canto e suo mezzano,
Nel darmi la lezione
Mi ripete ogni dì questa canzone.

FIGARO
Chi? Basilio? oh, birbante!

SUSANNA
E tu forse credevi
Che fosse la mia dote
Merto del tuo bel muso?

FIGARO
Me n'era lusingato.

SUSANNA
Ei la destina
Per ottener da me certe mezz'ore...
Che il diritto feudale...

FIGARO
Come! ne' feudi suoi
Non l'ha il Conte abolito?

SUSANNA
Ebben, ora è pentito, e par che voglia
Riscattarlo da me.

FIGARO
Bravo! mi piace:
Che caro signor Conte!
Ci vogliam divertir; trovato avete...
(si sente suonare un campanello)
Chi suona? la Contessa.

SUSANNA
Addio, addio, Fi... Fi...garo bello.

FIGARO
Coraggio, mio tesoro.

SUSANNA
E tu, cervello.

(Parte.)

SCENA SECONDA

FIGARO *solo*.

FIGARO
(*passeggiando con foga per la camera e fregandosi le mani*)

Bravo, signor padrone!... ora incomincio
A capir il mistero... e a veder schietto
Tutto il vostro progetto: a Londra, è vero
Voi ministro, io corriero, e la Susanna...
Secreta ambasciatrice:
Non sarà, non sarà: Figaro il dice.

Se vuol ballare,
Signor Contino,
Il chitarrino
Le suonerò.

Se vuol venire
Nella mia scuola
La capriola
Le insegnerò.

Saprò... ma piano,
Meglio ogni arcano,
Dissimulando,
Scoprir potrò!

L'arte schermendo,
L'arte adoprando,
Di qua pungendo,
Di là scherzando,
Tutte le macchine
Rovescerò.

Se vuol ballare,
Signor Contino,
Il chitarrino
Le suonerò.

(Parte.)

SCENA TERZA

BARTOLO e MARCELLINA *con un contratto in mano*.

BARTOLO
Ed aspettaste il giorno
Fissato a le sue nozze
Per parlar mi di questo?

MARCELLINA
Io non mi perdo,
Dottor mio di coraggio:
Per romper de' sponsali
Più avanzati di questo
Bastò spesso un pretesto: ed egli ha meco,
Oltre questo contratto,
Certi impegni... so io... basta!... or conviene
La Susanna atterrir, convien con arte
Impuntigliarla a rifiutare il Conte.
Egli per vendicarsi
Prenderà il mio partito,
E Figaro così fia mio marito.

BARTOLO
Bene, io tutto farò: senza riserve
(*prende il contratto dalle mani di Marcellina*)
Tutto a me palesate. (Avrei pur gusto
Di dar per moglie la mia serva antica
A chi mi fece un dì rapir l'amica.)

La vendetta, oh la vendetta!
È un piacer serbato a i saggi:
Obbliar l'onte, e gli oltraggi,
È bassezza, è ognor viltà.

Co l'astuzia... co l'arguzia...
Col giudizio... col criterio...
Si potrebbe... il fatto è serio...
Ma credete, si farà.

Se tutto il codice
Dovessi volgere,
Se tutto l'indice
Dovessi leggere,
Con un equivoco,
Con un sinonimo
Qualche garbuglio
Si troverà.

Tutta Siviglia
Conosce Bartolo:
Il birbo Figaro
Vostro sarà!

(Parte.)

SCENA QUARTA

MARCELLINA, poi SUSANNA *can una cuffia da donna, un nastro e un abito da donna.*

MARCELLINA
(Tutto ancor non ho perso:
Mi resta la speranza.
Ma Susanna si avanza; io vo' provarmi...
(*piano*)
Fingiam di non vederla...)
(*forte*)
E quella buona perla
La vorrebbe sposar!

SUSANNA
(*resta indietro*)

(Di me favella.)

MARCELLINA
Ma da Figaro al fine
Non può meglio sperarsi: *argent fait tout.*

SUSANNA
(Che lingua! Manco male
Ch'ognun sa quanto vale.)

MARCELLINA
Brava! questo è giudizio!
Con quegli occhi modesti,
Con quell'aria pietosa,
E poi...

SUSANNA
(Meglio è partir.)

MARCELLINA

Che cara sposa!
(*vanno tutte due per partire, e s'incontrano alla porta*)

MARCELLINA
(*fa una riverenza*)
Via resti servita,
Madama brillante.

SUSANNA
(*una riverenza*)
Non sono sì ardita,
Madama piccante.

MARCELLINA
(*una riverenza*)
No, prima a lei tocca.

SUSANNA
(*una riverenza*)
No, no, tocca a lei.

SUSANNA e MARCELLINA
(*riverenza*)
Io so i dover miei,
Non fo inciviltà.

MARCELLINA
(*come s.*)
La sposa novella!

SUSANNA
(*come s.*)
La dama d'onore!

MARCELLINA
(*come s.*)
Del Conte la bella!

SUSANNA
Di Spagna l'amore!

MARCELLINA
I meriti!

SUSANNA
L'abito!

MARCELLINA
Il posto!

SUSANNA
L'età!

MARCELLINA
(Per Bacco precipito,
Se ancor resta qua!)

SUSANNA
(Sibilla decrepita,
Da rider mi fa.)

(*Marcellina parte infuriata.*)

SCENA QUINTA

SUSANNA *e poi* CHERUBINO.

SUSANNA

Va' là, vecchia pedante,
Dottoressa arrogante,
Perché hai letti due libri,
E seccata Madama in gioventù...

CHERUBINO

(esce in fretta)
Susannetta sei tu?

SUSANNA

Son io cosa volete?

CHERUBINO

Ah cor mio, che accidente!

SUSANNA

Cor vostro! Cosa avvenne?

CHERUBINO

Il Conte ieri

Perché trovommi sol con Barbarina,
Il congedo mi diede;
E se la Contessina,
La mia bella comare,
Grazie non m'intercede, io vado via,
(con ansietà)
Io non ti vedo più, Susanna mia!

SUSANNA

Non vedete più me! Bravo! ma dunque
Non più per la Contessa
Secretamente il vostro cor sospira?

CHERUBINO

Ah che troppo rispetto ella m'ispira!
Felice te, che puoi
Vederla quando vuoi,
Che la vesti il mattino,
Che la sera la spogli, che le metti
Gli spilloni, i merletti... Ah, se in tuo loco...
(con un sospiro)
Cos'hai lì? dimmi un poco...

SUSANNA

(imitandolo)
Ah il vago nastro, e la notturna cuffia

Di comare sì bella.

CHERUBINO

Deh dammelo sorella,
Dammelo, per pietà!

(toglie il nastro di mano a Susanna)

SUSANNA

Presto quel nastro!

(vuol riprenderglielo; egli si mette a girare intorno al seggiolone)

CHERUBINO

Oh caro, oh bello, o fortunato nastro!
(bacia e ribacia il nastro)
Io non tel renderò che con la vita!

SUSANNA

Cos'è quest'insolenza?

(seguita a corrergli dietro, ma poi si arresta come fosse stanca)

CHERUBINO

Eh via, sta cheta!

In ricompensa poi
Questa mia canzonetta io ti vò dare.

SUSANNA

E che ne debbo fare?

CHERUBINO

Leggila alla padrona,
Leggila tu medesima;
Leggila a Barbarina, a Marcellina;
(con trasporti di gioia)
Leggila ad ogni donna del palazzo!

SUSANNA

Povero Cherubin, siete voi pazzo?

CHERUBINO

Non so più cosa son, cosa faccio,
Or di foco, ora sono di ghiaccio,
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.

Solo ai nomi d'amor, di diletto,
Mi si turba, mi s'altera il petto,

E a parlare mi sforza d'amore
Un desio ch'io non posso spiegar.

Parlo d'amor vegliando,
Parlo d'amor sognando,
A l'acque, a l'ombra, ai monti,
Ai fiori, a l'erbe, ai fonti,
A l'eco, a l'aria, ai venti
Che il suon de' vani accenti
Portano via con sè.

E, se non ho chi m'oda,
Parlo d'amore con me.

(Cherubino va per partire, e vedendo il Conte da lontano, torna indietro impaurito e si nasconde dietro il seggiolone.)

SCENA SESTA

CHERUBINO, SUSANNA e poi il CONTE.

CHERUBINO
(Ah, son perduto!)

SUSANNA
(cerca mascherar Cherubino)
(Che timor!... Il Conte!
Misera me!)

CONTE
Susanna, tu mi sembri
Agitata e confusa.

SUSANNA
Signor... vi chiedo scusa...
Ma... se mai... qui sorpresa...
Per carità! partite.

CONTE
Un momento, e ti lascio,
(si mette a sedere sul seggiolone, prende Susanna per la mano)
Odi.

SUSANNA
(si distacca con forza)
Non odo nulla.

CONTE
Due parole. Tu sai
Che ambasciatore a Londra
Il re mi dichiarò; di condur meco
Figaro destinai.

SUSANNA
(timida)
Signor, se osassi...

CONTE
(sorge)
Parla, parla mia cara, e con quel dritto
(con tenerezza, e tentando di riprenderle la mano)
Ch'oggi prendi su me finché tu vivi
Chiedi, imponi, prescrivi.

SUSANNA
(con smania)
Lasciatemi signor; dritti non prendo,
Non ne vo', non ne intendo... oh me infelice!

CONTE
Ah no Susanna, io ti vo' far felice!
Tu ben sai quanto io t'amo: a te Basilio
(come sopra)
Tutto già disse: or senti,
Se per pochi momenti
Meco in giardin, sull'imbrunir del giorno...
Ah per questo favore io pagherei...

BASILIO
(dentro la scena)
È uscito poco fa.

CONTE
Chi parla?

SUSANNA
Oh Dei!

CONTE
Esci, e alcun non entri.

SUSANNA
(inquietissima)
Ch'io vi lasci qui solo?

BASILIO
(dentro)
Da Madama ei sarà, vado a cercarlo.

CONTE
(addita il seggiolone)
Qui dietro mi porrò.

SUSANNA
Non vi celate.

CONTE
Taci, e cerca ch'ei parta.

Il Conte vuoi nascondersi dietro il sedile: Susanna si frappone tra il paggio e lui: il Conte la spinge dolcemente. Ella rincula, intanto il paggio passa davanti al davanti del sedile, si mette dentro in piedi, Susanna il ricopre colla vestaglia.

SUSANNA
Oimè! che fate?

SCENA SETTIMA

DETTI e BASILIO.

BASILIO
Susanna, il ciel vi salvi: avreste a caso
Veduto il Conte?

SUSANNA
E cosa
Deve far meco il Conte? animo, uscite.

BASILIO
Aspettate, sentite,
Figaro di lui cerca.

SUSANNA
(da sé)
(Oh stelle!) Ei cerca
Chi dopo voi più l'odia.

CONTE
(Veggiam come mi serve.)

BASILIO
Io non ho mai nella moral sentito
Ch'uno ch'ama la moglie odi il marito.
Per dir che il Conte v'ama...

SUSANNA
Sortite, vil ministro
De l'altrui sfrenatezza: io non ho d'uopo
De la vostra morale,
Del Conte, del suo amor...

(con risentimento)

BASILIO
Non c'è alcun male.
Ha ciascun i suoi gusti: io mi credea
Che preferir doveste per amante,
Come fan tutte quante,
Un signor liberai, prudente, e saggio,
A un giovinastro, a un paggio...

SUSANNA
(con ansietà)
A Cherubino!

BASILIO
A Cherubino! al Cherubin d'amore,
Ch'oggi sul far del giorno
Passeggiava qui intorno
Per entrar...

SUSANNA
(con forza)
Uom maligno,
Un'impostura è questa.

BASILIO
È un maligno con voi chi ha gli occhi in testa.
E quella canzonetta?
Ditemi in confidenza: io sono amico,
E ad altrui nulla dico:
È per voi, per Madama?

SUSANNA
(mostra dello smarrimento)
(Chi diavol gliel'ha detto?)

BASILIO
A proposito, figlia,
Istruitelo meglio: egli la guarda
A tavola sì spesso,
E con tale immodestia,
Che se il Conte s'accorge... ehi, su tal punto,
Sapete, egli è una bestia.

SUSANNA
Scellerato!

E perché andate voi
Tai menzogne spargendo?

BASILIO
Io! che ingiustizia! quel che compro io vendo.
A quel che tutti dicono
Io non aggiungo un pelo.

CONTE
(*sortendo*)
Come! Che dicon tutti?

BASILIO
(Oh bella!)

SUSANNA
(Oh cielo!)

CONTE
(*a Basilio*)
Cosa sento! tosto andate
E scacciate il seduttore.

BASILIO
(In mal punto son qui giunto)
Perdonate, oh mio signor.

SUSANNA
(Che ruina, me meschina,
(*quasi svenuta*)
Son oppressa dal dolor.)

CONTE e BASILIO
(*sostenendola*)
Ah, già svien la poverina!
Come oddio! le batte il cor!

BASILIO
(*approssimandosi al sedile in atto di farla sedere*)
Pian pianin su questo seggio.

SUSANNA
(*rinviene*)
Dove sono? Cosa veggio!
(*staccandosi da tutti due*)
Che insolenza, andate fuor.

CONTE
Siamo qui per aiutarvi,
(Non turbarti, oh mio tesor.)

BASILIO
(*con malignità*)
Siamo qui per aiutarvi:
(È sicuro il vostro onor.)
(*al Conte*)
Ah del paggio quel ch'ho detto
Era solo un mio sospetto!

SUSANNA
È un'insidia, una perfidia,
Non credete all'impostor.

CONTE
Parta parta il damerino!

BASILIO e SUSANNA
Poverino!

CONTE
(*ironicamente*)
Poverino!
Ma da me sorpreso ancor.

SUSANNA
Come!

BASILIO
Che!

CONTE
Da tua cugina
L'uscio ier trovai rinchiuso;
Picchio, m'apre Barbarina
Paurosa fuor dell'uso.
Io dal muso insospettito,
Guardo, cerco in ogni sito,
Ed alzando pian pianino
Il tappeto al tavolino,
Vedo il paggio...
(*imita il gesto colla vestaglia, e scopre il Paggio*)
Ah! cosa veggio!

(*con sorpresa*)

SUSANNA
(*con timore*)
(Ah! crude stelle!)

BASILIO
(*con riso*)
(Ah! meglio ancora!)

CONTE

Onestissima signora!
Or capisco come va!

SUSANNA

(Accader non può di peggio;)
Giusti Dei! che mai sarà!

BASILIO

(Cosi fan tutte le belle:
Non c'è alcuna novità!)

CONTE

Basilio, in traccia tosto
Di Figaro, volate:
Io vo' ch'ei veda...
(addita Cherubino che non si muove di loco)

SUSANNA

(con vivezza)

Ed io che senta: andate.

CONTE

Restate. Che baldanza! e quale scusa,
Se la colpa è evidente?

SUSANNA

Non ha d'uopo di scusa un'innocente.

CONTE

Ma costui quando venne?

SUSANNA

Egli era meco
Quando voi qui giungeste, e mi chiedea
D'impegnar la padrona
A intercedergli grazia: il vostro arrivo
In scompiglio lo pose,
Ed allor in quel loco si nascose.

CONTE

Ma s'io stesso m'assisi
Quando in camera entrai!

CHERUBINO

(timidamente)

Ed allora di dietro io mi celai.

CONTE

E quando io là mi posi?

CHERUBINO

Allor io pian mi volsi, e qui m'ascosi.

CONTE

(a Susanna)
(Oh ciel!) Dunque ha sentito
Quello ch'io ti dicea?

CHERUBINO

Feci per non sentir quanto potea.

CONTE

Oh perfidia!

BASILIO

Frenatevi: vien gente.

CONTE

(a Cherubino)
E voi restate qui, picciol serpente!

(lo tira giù dal seggiolone)

SCENA OTTAVA

FIGARO, *contadini e contadine, i suddetti*. FIGARO
con bianca veste in mano. CORO *di contadine e di*
contadini vestiti di bianco che spargono fiori,
raccolti in piccioli panier, davanti al CONTE, e
cantano il seguente:

CORO

Giovani liete
Fiori spargete
Davanti il nobile
Nostro signor.

Il suo gran core
Vi serba intatto
D'un più bel fiore
L'almo candor.

CONTE

(a Figaro con sorpresa)
Cos'è questa commedia?

FIGARO

(piano a Susanna)

(Eccoci in danza:

Secondami cor mio.)

SUSANNA

(Non ci ho speranza.)

FIGARO

Signor non isdegnate
Questo del nostro affetto
Meritato tributo: or che aboliste
Un dritto sì ingrato a chi ben ama...

CONTE

Quel dritto or non v'è più; cosa si brama?

FIGARO

De la vostra saggezza il primo frutto
Oggi noi coglierem: le nostre nozze
Si son già stabilite. Or a voi tocca
Costei, che un vostro dono
Illibata serbò, coprì di questa,
Simbolo d'onestà, candida vesta.

CONTE

(Dabolica astuzia!
Ma fingere convien.) Son grato, amici,
Ad un senso sì onesto!
Ma non merto per questo
Nè tributi nè lodi; e un dritto ingiusto
Ne' miei feudi abolendo,
A natura, al dover lor dritti io rendo.

TUTTI

Evviva, evviva, evviva!

SUSANNA

(*malignamente*)
Che virtù!

FIGARO

Che giustizia!

CONTE

(*a Figaro e Susanna*)

A voi prometto

Compier la cerimonia,
Chiedo sol breve indugio; io voglio, in faccia
De' miei più fidi, e con più ricca pompa,
Rendervi appien felici.
(*Marcellina si trovi.*) Andate, amici.

(*I contadini ripetono il Coro, spargendo il resto
dei fiori, e partono.*)

FIGARO

Evviva!

SUSANNA

Evviva!

BASILIO

Evviva!

FIGARO

(*a Cherubino*)
E voi non applaudite?

SUSANNA

È afflitto poveretto!
Perchè il padron lo scaccia dal castello!

FIGARO

Ah in un giorno sì bello!

SUSANNA

In un giorno di nozze!

FIGARO

Quando ognuno v'ammira!

CHERUBINO

(*s'inginocchia*)
Perdono mio signor...

CONTE

Nol meritate.

SUSANNA

Egli è ancora fanciullo!

CONTE

Men di quel che tu credi.

CHERUBINO

È ver, mancai; ma dal mio labbro al fine...

CONTE

(*lo alza*)
Ben ben; io vi perdono.
Anzi farò di più: vacante è un posto
D'uffizial nel reggimento mio;
Io scelgo voi; partite tosto: addio.

(*Il Conte vuol partire, Susanna e Figaro l'arrestano.*)

SUSANNA e FIGARO
Ah fin domani sol...

Che le palle in tutti i tuoni
A l'orecchio fan fischiar.

CONTE
No, parta tosto.

Cherubino, alla vittoria;
Alla gloria militar!

CHERUBINO
(con passione e sospirando)
A ubbidirvi signor son già disposto.

(Partono tutti al suon di una marcia.)

FINE DELL'ATTO PRIMO

CONTE
Via, per l'ultima volta
La Susanna abbracciate.
(Cherubino abbraccia la Susanna, che rimane confusa.)
(Inaspettato è il colpo.)

FIGARO
Ehi capitano
A me pure la mano.
(piano a Cherubino)
(Io vo' parlarti
Pria che tu parta.)
(con finta gioia)
Addio
Piccolo Cherubino;
Come cangia in un punto il tuo destino.

Non più andrai farfallone amoroso
Notte e giorno d'intorno girando;
Delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.

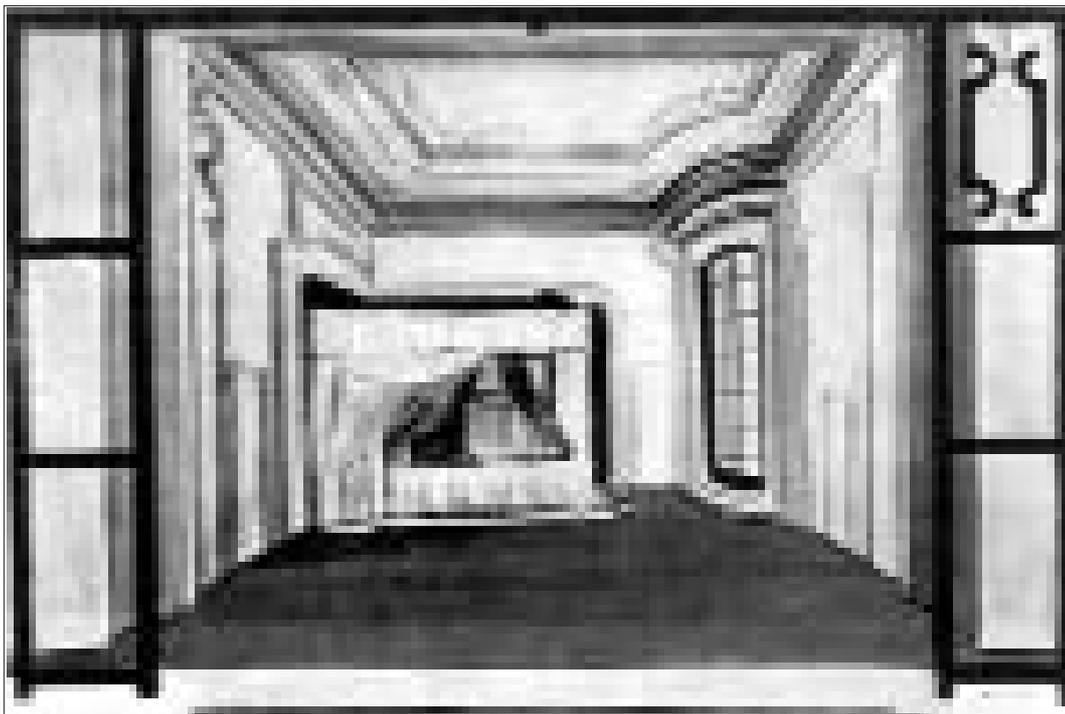
Non più avrai questi bei pennacchini,
Quel cappello leggero e galante,
Quella chioma, quell'aria brillante,
Quel vermiglio donnesco color.

Tra guerrieri, poffar Bacco!
Gran mustacchi, stretto sacco,
Schioppo in spalla, sciabla al fianco,
Collo dritto, muso franco,
Un gran casco, o un gran turbante,
Molto onor, poco contante,
Ed invece del fandango,
Una marcia per il fango,

Per montagne, per valloni,
Con le nevi e i sollioni,
Al concerto di tromboni,
Di bombarde, di cannoni,



Profilo di Francesco Benucci, primo interprete del ruolo di Figaro. Silhouette.



Lorenzo Ghiglia, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto II). Venezia, Teatro La Fenice, 1961.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ATTO SECONDO

Camera ricca con alcova a tre porte.

SCENA PRIMA

La CONTESSA sola; poi SUSANNA, e poi FIGARO.

CONTESSA

Porgi amor qualche ristoro
Al mio duolo, a' miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
O mi lascia almen morir.

(Susanna entra)

Vieni, cara Susanna:
Finiscimi l'istoria.

SUSANNA

(entra)

È già finita.

CONTESSA

Dunque volle sedurti?

SUSANNA

Oh il signor Conte

Non fa tai complimenti
Cole donne mie pari;
Egli venne a contratto di danari.

CONTESSA

Ah il crudel più non m'ama!

SUSANNA

E come poi

È geloso di voi?

CONTESSA

Come lo sono

I moderni mariti:
Per sistema infedeli,
Per genio capricciosi,
E per orgoglio poi tutti gelosi.
Ma se Figaro t'ama... ei sol potria...

FIGARO

(incomincia a cantare entro le quinte)

La, lan la la, lan la la, lan lera,
La, lan la la, lan la lan, là.

SUSANNA

Eccolo. Vieni, amico.
Madama impaziente...

FIGARO

(con ilare disinvoltura)

A voi non tocca

Stare in pena per questo.

Alfin di che si tratta? Al signor Conte

Piace la sposa mia,

Indi secretamente

Ricuperar vorria

Il diritto feudale.

Possibile è la cosa, e naturale.

CONTESSA

Possibil!

SUSANNA

Natural!

FIGARO

Naturalissima.

E se Susanna vuol, possibilissima.

SUSANNA

Finiscila una volta.

FIGARO

Ho già finito.

Quindi prese il partito

Di sceglier me corriero, e la Susanna

Consigliera secreta d'ambasciata:

E perch'ella ostinata ognor rifiuta

Il diploma d'onor ch'ei le destina

Minaccia di protegger Marcellina.

Questo è tutto l'affare.

SUSANNA

Ed hai coraggio di trattar scherzando

Un negozio sì serio?

FIGARO

Non vi basta

Che scherzando io ci pensi? Ecco il progetto:

Per Basilio un biglietto

Io gli fo capitar, che l'avvertisca

Di certo appuntamento

Che per l'ora del ballo

(alla Contessa)

A un amante voi deste...

CONTESSA
O ciel! Che sento!
Ad un uom sì geloso!...

FIGARO
Ancora meglio:
Così potrem più presto imbarazzarlo,
Confonderlo, imbrogliarlo,
Rovesciargli i progetti,
Empierlo di sospetti, e porgli in testa
Che la moderna festa,
Ch'ei di fare a me tenta altri a lui faccia;
Onde qua perda il tempo, ivi la traccia.
Così, quasi *ex abrupto*, e senza ch'abbia
Fatto per frastornarci alcun disegno,
Vien l'ora delle nozze, e in faccia a lei
(*segnando la Contessa*)
Non fia, ch'osi d'opporci ai voti miei.

SUSANNA
È ver, ma in di lui vece
S'opporrà Marcellina.

FIGARO
Aspetta. Al Conte
Farai subito dir, che verso sera
T'attendi in giardino:
Il picciol Cherubino,
Per mio consiglio non ancor partito,
Da femmina vestito,
Faremo che in tua vece ivi sen vada.
Questa è l'unica strada
Onde Monsù sorpreso da Madama,
Sia costretto a far poi quel che si brama.

CONTESSA
(*a Susanna*)
Che ti par?

SUSANNA
Non c'è mal.

CONTESSA
Nel nostro caso...

SUSANNA
Quand'egli è persuaso... e dove è il tempo?...

FIGARO
Ito è il conte alla caccia; e per qualch'ora
Non sarà di ritorno. Io vado e tosto

(*in atto di partire*)
Cherubino vi mando; lascio a voi
La cura di vestirlo.

CONTESSA
E poi?

FIGARO
E poi...
Se vuoi ballare,
Signor Contino,
Il chitarrino
Le suonerò.

(*Parte.*)

SCENA SECONDA

La CONTESSA, SUSANNA, *poi* CHERUBINO.

CONTESSA
Quanto duolmi, Susanna,
Che questo giovinotto abbia del Conte
Le stravaganze udite! Ah tu non sai!...
Ma per qual causa mai
Da me stessa ei non venne?...
Dov'è la canzonetta?

SUSANNA
Eccola appunto
Facciam che ce la canti.
Zitto! vien gente: è desso. Avanti, avanti:
Signor ufficiale.

CHERUBINO
Ah, non chiamarmi
Con nome sì fatale! ei mi rammenta
Che abbandonar degg'io
Comare tanto buona...

SUSANNA
E tanto bella!

CHERUBINO
(*sospirando*)
Ah sì... certo...

SUSANNA
(*imitandolo*)
Ah sì... certo...[Ippocritone!]

Via presto, la canzone
Che stamane a me deste
A Madama cantate.

CONTESSA
(aprendola)
Chi n'è l'autor?

SUSANNA
(additando Cherubino)
Guardate: ha due braccia
Di rossor sulla faccia.

CONTESSA
Prendi la mia chitarra, e l'accompagna.

CHERUBINO
Io sono sì tremante...
Ma se Madama vuole...

SUSANNA
Lo vuole, sì lo vuol... manco parole.

(La Susanna fa il ritornello sul chitarrino.)

CHERUBINO
Voi che sapete
Che cosa è amor
Donne vedete
S'io l'ho nel cor.

Quello ch'io provo
Vi ridirò;
È per me nuovo,
Capir nol so.

Sento un affetto
Pien di desir,
Ch'ora è diletto.
Ch'ora è martir.

Gelo, e poi sento
L'alma avvampar,
E in un momento
Torno a gelar.

Ricercò un bene
Fuori di me
Non so chi 'l tiene,
Non so cos'è.

Sospiro e gemo
Senza voler,
Palpito e tremo
Senza saper,

Non trovo pace
Notte nè dì,
Ma pur mi piace
Languir così.

Voi che sapete
Che cosa è amor,
Donne vedete
S'io l'ho nel cor.

CONTESSA
Bravo! che bella voce! Io non sapea
Che cantaste sì bene.

SUSANNA
Oh in verità
Egli fa tutto ben quello ch'ei fa.
Presto a noi bel soldato:
Figaro v'informò...

CHERUBINO
Tutto mi disse.

SUSANNA
Lasciatemi veder.
(si misura con Cherubino)
Andrà benissimo:

Siam d'uguale statura...
Giù quel manto,

(gli cava il manto)

CONTESSA
(a Susanna)
Che fai?

SUSANNA
Niente paura.

CONTESSA
E se qualcuno entrasse?

SUSANNA
Entri: che mal facciamo?
La porta chiuderò.
(chiude la porta)

Ma come poi
 Acconciargli i capelli?

CONTESSA
 Una mia cuffia
 Prendi nel gabinetto
 Presto!

(Susanna va nel gabinetto a pigliar una cuffia; Cherubino si accosta alla Contessa, e gli lascia veder la patente che terrà in petto; la Contessa la prende, la apre, e vede che manca il sigillo.)

Che carta é quella?

CHERUBINO
 La patente.

CONTESSA
 Che sollecita gente!

CHERUBINO
 L'ebbi or da Basilio.

CONTESSA
(gliela rende)
 Da la fretta obliato hanno il sigillo.

SUSANNA
(sorte)
 Il sigillo di che?

CONTESSA
 Della patente.

SUSANNA
 Cospetto! che premura!
 Ecco la cuffia.

CONTESSA
(a Susanna)
 Spicciati... va bene.
 Miserabili noi, se il Conte viene.

SUSANNA
 Venite inginocchiatevi:
(prende Cherubino e lo fa inginocchiare davanti, poco discosto dalla Contessa che siede)
 Restate fermo lì...
(lo pettina da un lato, poi lo prende pel mento e lo volge a suo piacere)

Pian piano or via giratevi:
 Bravo, va ben così.

(Cherubino, mentre Susanna io sta acconciando, guarda la Contessa teneramente)
 La faccia ora volgetemi,
 Olà quegli occhi a me...
 Drittissimo: guardatemi.
 Madama qui non è.

(seguita ad acconciarlo ed a porgli la cuffia)
 Più alto quel colletto...
 Quel ciglio un po' più basso...
 Le mani sotto il petto...
 Vedremo poscia il passo
 Quando sarete in piè.

(piano alla Contessa)
 (Mirate il bricconcello!
 Mirate quanto è bello!
 Che furba guardatura!
 Che vezzo, che figura!

Se l'amano le femmine,
 Han certo il lor perché.)

CONTESSA
 Quante buffonerie!

SUSANNA
 Ma se ne sono
 Io medesima gelosa!
(prende pel mento Cherubino)
 Ehi serpentello,
 Volete tralasciar d'esser sì bello?

CONTESSA
 Finiam le ragazzate: or quelle maniche
 Oltre il gomito gli alza,
 Onde più agiatamente
 L'abito gli si adatti.

SUSANNA
(eseguisce)
 Ecco.

CONTESSA
 Più indietro.
 Così... Che nastro è quello?
(scoprendo un nastro, onde ha fasciato il braccio)

SUSANNA
È quel ch'esso involommi.

CONTESSA
(stacca il nastro)

E questo sangue?

CHERUBINO
Quel sangue... io non so come...
Poco pria sdruciolando...
In un sasso... la pelle io mi graffiai...
E la piaga col nastro mi fasciai.

SUSANNA
Mostrate: non è mal. Cospetto! ha il braccio
Più candido del mio! qualche ragazza...

CONTESSA
E siegui a far la pazza?
Va' nel mio gabinetto, e prendi un poco
D'inglese tafetà ch'è sullo scrigno;
(Susanna parte in fretta.)
In quanto al nastro... inver... per il colore
(la Contessa guarda un poco il suo nastro; Cherubino inginocchiato la osserva attentamente.)
Mi spiacea di privarmene...

SUSANNA
(entra e le dà il taffetà e le forbici)
Tenete:
E da legargli il braccio?

CONTESSA
Un altro nastro
Prendi insiem col mio vestito.

(Susanna parte per la porta ch'è in fondo e porta seco il mantello di Cherubino.)

CHERUBINO
Ah più presto m'avria quello guarito!

CONTESSA
Perché? questo è migliore!

CHERUBINO
Allor che un nastro...
Legò la chioma... ovver toccò la pelle...
D'oggetto...

CONTESSA
(interrompendolo)
Forastiero,
È buon per le ferite! non è vero?
Guardate qualità ch'io non sapea!

CHERUBINO
Madama scherza, ed io frattanto parto.

CONTESSA
Poverin! che sventura!

CHERUBINO
Oh me infelice!

CONTESSA
(con affanno e commozione)
Or piange...

CHERUBINO
O ciel! perché morir non lice!
Forse vicino all'ultimo momento...
Questa bocca oseria!

CONTESSA
(gli asciuga gli occhi col fazzoletto)
Siate saggio: cos'è questa follia?

(Si sente picchiare alla porta.)

Chi picchia a la mia porta?

CONTE
(fuori della porta)
Perché chiusa?

CONTESSA
Il mio sposo, o Dei! son morta!
Voi qui senza mantello!
In quello stato! un ricevuto foglio...
La sua gran gelosia!

CONTE
(con più forza)
Cosa indugiate?

CONTESSA
(confusa)
Son sola... anzi... son sola...

CONTE

E a chi parlate?

CONTESSA

A voi... certo... a voi stesso...

CHERUBINO

Dopo quel ch'è successo, il suo furore...

Non trovo altro consiglio!

(entra nel gabinetto, e chiude)

CONTESSA

(prende la chiave)

Ah mi difenda il cielo in tal periglio!

SCENA TERZA

La CONTESSA ed il CONTE vestito da cacciatore.

CONTE

(entrando)

Che novità! non fu mai vostra usanza

Di rinchiudervi in stanza!

CONTESSA

È ver, ma io...

Io stava qui mettendo...

CONTE

Via mettendo...

CONTESSA

Certe robe... era meco la Susanna...

Che in sua camera è andata.

CONTE

Ad ogni modo

Voi non siete tranquilla.

Guardate questo foglio.

CONTESSA

(Numi! è il foglio

Che Figaro gli scrisse!)

*(Cherubino fa cadere un tavolino, ed una sedia
in gabinetto, con molto strepito.)*

CONTE

Cos'è codesto strepito?

CONTESSA

Strepito?...

CONTE

In gabinetto

Qualche cosa è caduta.

CONTESSA

Io non intesi niente.

CONTE

Convien che abbiate i gran pensieri in mente.

CONTESSA

Di che?

CONTE

Là v'è qualcuno.

CONTESSA

Chi volete che sia?

CONTE

Lo chiedo a voi.

Io vengo in questo punto.

CONTESSA

Ah sì, Susanna... appunto...

CONTE

Che passò mi diceste alla sua stanza!

CONTESSA

Alla sua stanza, o qui, non vidi bene...

CONTE

Susanna! e donde viene

Che siete sì turbata?

CONTESSA

(con un risolino forzato)

Per la mia cameriera?

CONTE

Io non so nulla:

Ma turbata senz'altro.

CONTESSA

Ah questa serva
Più che non turba me, turba voi stesso.

CONTE

È vero, è vero: e lo vedrete adesso.

(La Susanna entra per la porta ond'è uscita, e si ferma vedendo il Conte, che dalla porta dei gabinetti sta favellando.)

CONTE

Susanna or via sortite,
Sortite io, così vò.

CONTESSA

(al Conte, affannata)
Fermatevi... sentite...
Sortire ella non può.

SUSANNA

(Cos'è codesta lite!
Il paggio dove andò!)

CONTE

E chi vietarlo or osa?

CONTESSA

Lo vieta l'onestà.
Un abito da sposa
Provando ella si sta.

CONTE

(Chiarissima è la cosa:
L'amante qui sarà!)

CONTESSA

(Bruttissima è la cosa:
Chi sa cosa sarà.)

SUSANNA

(Capisco qualche cosa:
Veggiamo come va.)

CONTE

Dunque parlate almeno,
Susanna se qui siete...

CONTESSA

Nemmen, nemmen, nemmeno,
Io v'ordino tacete.

SUSANNA

(si nasconde entro l'alcova)
(Oh cielo un precipizio,
Un scandalo, un disordine
Qui certo nascerà.)

CONTE e CONTESSA

(Consorte ^{mia,} giudizio,
^{mio,} disordine,
Uno scandalo, un disordine
Schiviam, per carità.)

CONTE

Dunque, voi non aprite?

CONTESSA

E perché deggio
Le mie camere aprir?

CONTE

Ebben, lasciate,
L'aprirem senza chiavi. Ehi gente...

CONTESSA

Come?

Porreste a repentaglio
D'una dama l'onore?

CONTE

È vero, io sbaglio.
Posso senza rumore,
Senza scandalo alcun di nostra gente,
Andar io stesso a prender l'occorrente:
Attendete pur qui... ma perché in tutto
Sia il mio dubbio distrutto anco le porte
Io prima chiuderò.

(chiude a chiave la porta che conduce alle stanze delle cameriere)

CONTESSA

(a parte)

(Che imprudenza!)

CONTE

Voi la condiscendenza
Di venir meco avrete.
(con affettata ilarità)
Madama, eccovi il braccio, andiamo.

CONTESSA

(con ribrezzo)

Andiamo.

CONTE
(accenna il gabinetto)
Susanna starà qui fin che torniamo.

(Partono.)

SCENA QUARTA

SUSANNA e CHERUBINO.

SUSANNA
(uscendo dall'alcova in fretta)
Aprite, presto, aprite;
(alla porta del gabinetto)
Aprite, è la Susanna.
Sortite, via, sortite...
Andate via di qua.

CHERUBINO
(confuso e senza fiato)
Ahimè che scena orribile!
Che gran fatalità!

SUSANNA
Partite, non tardate
Di qua, di qua, di là.

SUSANNA e CHERUBINO
(accostandosi or ad una, or ad un'altra porta)
Le porte son serrate.
Che mai, che mai sarà!

CHERUBINO
Qui perdersi non giova.

SUSANNA
V'uccide, se vi trova.

CHERUBINO
M'uccide, se mi trova.
(affacciandosi alla finestra)
Veggiamo un po' qui fuori,
(facendo moto di saltar giù)
Dà proprio nel giardino.

SUSANNA
(trattenendola)
Fermate, Cherubino!
Fermate, per pietà!

CHERUBINO
(tornando a guardare)
Un vaso o due di fiori,
Più mal non avverrà.

SUSANNA
(trattenendolo sempre)
Tropp'alto per un salto.
Fermate per pietà!

CHERUBINO
(si scioglie)
Lasciami: pria di nuocerle,
Nel foco volerei.
Abbraccio te per lei
Addio: così si fa.

SUSANNA
(Ei va a perire oh Dei!)
Fermate, per pietà!
(mette un alto grido, siede un momento, poi va al balcone)

Oh guarda il demonietto! come fugge!
E già un miglio lontano.
Ma non perdiamoci invano:
Entriam nel gabinetto:
Venga poi lo smargiasso, io qui l'aspetto.

(Entra in gabinetto e si chiude dietro la porta.)

SCENA QUINTA

La CONTESSA, il CONTE con martello e tenaglia in mano; al suo arrivo esamina tutte le parte.

CONTE
Tutto è come il lasciai. Volete dunque
Aprir voi stessa, o deggio...
(in atto di aprir a forza la porta)

CONTESSA
Ahimè fermate;

E ascoltatevi un poco.
(Il Conte getta il martello e la tenaglia sopra una sedia.)
Mi credete capace
Di mancar al dover?

CONTE

Come vi piace.

Entro quel gabinetto
Chi v'è chiuso vedrò.

CONTESSA
(*timida e tremante*)

Si lo vedrete...

Ma uditemi tranquillo.

CONTE
(*alterato*)

Non è dunque Susanna!

CONTESSA
No, ma invece è un oggetto
Che ragion di sospetto
Non vi deve lasciar: per questa sera...
Una burla innocente...
Di far si disponeva... ed io vi giuro...
Che l'onor... l'onestà...

CONTE

Chi è dunque! Dite...

(*più alterato*)
L'ucciderò.

CONTESSA
Sentite.
(Ah, non ho cor!...)

CONTE

Parlate.

CONTESSA
È un fanciullo...

CONTE

Un fanciull!...

CONTESSA

Si... Cherubino...

CONTE
(*da sé*)
(E mi farà il destino
Ritrovar questo paggio in ogni loco!)
Come? non è partito? Scellerati!
Ecco i dubbi spiegati: ecco l'imbroglio,
Ecco il raggio, onde m'avverte il foglio.

SCENA SESTA

La CONTESSA, il CONTE.

CONTE

(*alla porta del gabinetto con impeto*)
Esci ormai garzon malnato,
Sciagurato, non tardar.

CONTESSA

(*ritirandolo a forza dal gabinetto*)
Ah signore, quel furore
Per lui fammi il cor tremar.

CONTE

E d'opporvi ancor osate?

CONTESSA

No... sentite...

CONTE

Via parlate.

CONTESSA

Giuro il ciel ch'ogni sospetto...
(*tremante e sbigottita*)
E lo stato in che il trovate...
Sciolto il collo... nudo il petto...

CONTE

Nudo il petto!... Seguitate...

CONTESSA

Per vestir femminee spoglie...

CONTE

Ah comprendo indegna moglie,
Mi vò tosto vendicar.

(*s'appressa al gabinetto e poi torna indietro*)

CONTESSA

(*con forza*)
Mi fa torto quel trasporto,
M'oltraggiate a dubitar.

CONTE

Qua la chiave.

CONTESSA

Egli è innocente,

Voi, sapete...
(porge al Conte la chiave)

CONTE
Non so niente.
Va lontan dagli occhi miei.
Un'infida, un'empia sei
E mi cerchi d'infamar.

CONTESSA
Vado... sì... ma...

CONTE
Non ascolto.

CONTESSA
Non son rea.

CONTE
Vel leggo in volto!
Mora, mora, e più non sia
Ria cagion del mio penar.

CONTESSA
(Ah la cieca gelosia
Qualche eccesso gli fa far.)

(Il Conte apre il gabinetto, e Susanna esce sulla porta tutta grave, ed ivi si ferma.)

SCENA SETTIMA

I suddetti e la SUSANNA ch' esce dal gabinetto.

CONTE e CONTESSA
(con meraviglia)
(Susanna!)

SUSANNA
Signore,
Cos'è quel stupore?
(con ironia)
Il brando prendete,
Il paggio uccidete,
Quel paggio malnato
Vedetelo qua.

CONTE
(Che scola! la testa
Girando mi va.)

CONTESSA
(Che storia è mai questa;
Susanna v'è là.)

SUSANNA
(Confusa han la testa,
Non san come va.)

CONTE
Sei sola?

SUSANNA
Guardate:
Qui ascoso sarà.

CONTE
(Guardiamo
Qui ascoso sarà.)
(Entra nel gabinetto.)

SCENA OTTAVA

SUSANNA, la CONTESSA e poi il CONTE.

CONTESSA
Susanna, son morta,
Il fiato mi manca.

SUSANNA
(allegriissima, addita alla Contessa la finestra onde è saltato Cherubino)
Più lieta, più franca,
In salvo è di già.

CONTE
(esce confuso dal gabinetto)
(Che sbaglio mai presi!
Appena lo credo.)
Se a torto v'offesi,
Perdono vi chiedo;
Ma far burla simile
È poi crudeltà.

CONTESSA e SUSANNA

(la Contessa col fazzoletto alla bocca per celar il disordine di spirito)

Le vostre follie
Non mertan pietà.

CONTE

Io v'amo.

CONTESSA

(rinvenendo dalla confusione a poco a poco)
Nol dite.

CONTE

Vel giuro!

CONTESSA

Mentite!
(con forza e collera)
Son l'empia, l'infida
Che ognora v'inganna.

CONTE

Quell'ira, Susanna,
M'aita a calmar.

SUSANNA

Così si condanna
Chi può sospettar.

CONTESSA

(con risentimento)
Adunque la fede
D'un'anima amante
Sì fiera mercede
Doveva sperar?

SUSANNA

(in atto di preghiera)
Signora!

CONTE

Rosina!

CONTESSA

(al Conte)
Crudele!
Più quella non sono,
Ma il misero oggetto
Del vostro abbandono
Che avete diletto

Di far disperar.

CONTE e SUSANNA

Confuso, pentito,
Son
È troppo punito:
Abbate pietà.

CONTESSA

Soffrir sì gran torto.
Quest'alma non sa.

CONTE

Ma il paggio rinchiuso?

CONTESSA

Fu sol per provarvi.

CONTE

Ma i tremiti, i palpiti

CONTESSA

Fu sol per burlarvi.

CONTE

E un foglio sì barbaro?

CONTESSA e SUSANNA

Di Figaro è il foglio,
E a voi per Basilio...

CONTE

Ah perfidi, io voglio!...

CONTESSA e SUSANNA

Perdono non merta
Chi agli altri nol dà.

CONTE

(con tenerezza)
Ebben, se vi piace,
Comune è la pace;
Rosina inflessibile
Con me non sarà.

CONTESSA

Ah quanto, Susanna,
Son dolce di core!
Di donne al furore
Chi più crederà!

SUSANNA

Cogli uomin, signora,
Girate, volgete,
Vedrete che ognora
Si cade poi là.

CONTE

(con tenerezza)

Guardatemi.

CONTESSA

Ingrato.

CONTE

Ho torto, e mi pento.
(bacia e ribacia la mano della Contessa)

CONTE, CONTESSA e SUSANNA

Da questo momento
Quest'alma a conoscermi ^{vi} la
Apprender potrà.

SCENA NONA

I suddetti e FIGARO.

FIGARO

Signori, di fuori
Son già i suonatori:
Le trombe sentite,
I pifferi udite.
Tra canti, tra balli
De' vostri vassalli,
Corriamo, voliamo
Le nozze a compir!

(prende Susanna sotto il braccio e va per partire)

CONTE

(trattenendolo)
Pian piano, men fretta.

FIGARO

La turba m'aspetta.

CONTE

Un dubbio toglietemi
In pria di partir.

CONTE, CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

(sottovoce)
(La cosa è scabrosa;
Com'ha da finir!
Con arte le carte
Convien qui scoprir.)

CONTE

(a Figaro)
Conoscete, signor Figaro,
(mostrandogli il foglio)
Questo foglio chi vergò?

FIGARO

(fingendo d'esaminarlo)
Nol conosco... nol conosco...

SUSANNA

Nol conosci?

CONTESSA

Nol conosci?

CONTE

Nol conosci?

FIGARO

(a tutti tre, l'un dopo l'altro, con risolutezza)
No, no, no!

SUSANNA

E nol desti a Don Basilio...

CONTESSA

Per recarlo...

CONTE

Tu c'intendi...

FIGARO

Oibò, oibò.

SUSANNA

E non sai del damerino...

CONTESSA

Che stasera nel giardino...

CONTE

Già capisci...

FIGARO

Non lo so.

CONTE

Cerchi invan difesa e scusa,
Il tuo ceffo già t'accusa:
Vedo ben che vuoi mentir.

FIGARO

(al Conte)
Mente il ceffo, io già non mento.

CONTESSA e SUSANNA

(a Figaro)
(Il talento aguzzi invano.
Palesato abbiám l'arcano:
Non v'è nulla da ridir.)

CONTE

Che rispondi?

FIGARO

Niente, niente.

CONTE

Dunque, accordi?

FIGARO

Non accordo.

CONTESSA e SUSANNA

(a Figaro)
Eh via, chetati, balordo:
La burletta ha da finir.

FIGARO

Per finirla lietamente
E all'usanza teatrale
(prendendo Susanna sotto il braccio)
Un'azion matrimoniale
Le faremo ora seguir.

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

(al Conte)
Deh signor nol contrastate:
Consolate i miei desir
lor

CONTE

(da sé)
Marcellina, Marcellina!
Quanto tardi a comparir!

SCENA DECIMA

La CONTESSA, il CONTE, SUSANNA, FIGARO e ANTONIO.

*Entra Antonio, il giardiniere, mezzo ubriaco,
portando un vaso di garofani schiacciato.*

ANTONIO

(infuriato)
Ah signore... signor...

CONTE

(con ansietà)

Cosa è stato?...

ANTONIO

Che insolenza! Chi 'l fece! chi fu!

CONTE, CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

(con ansietà)
Cosa dici, cos'hai, cosa è nato?

ANTONIO

(come sopra)
Ascoltate.

CONTE, CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

Via, parla, di su.

ANTONIO

Dal balcone che guarda in giardino
Mille cose ogni dì gettar veggio,
E poc'anzi, può darsi di peggio?
Vidi un uom, signor mio, gittar giù.

CONTE

(con vivacità)
Dal balcone?

ANTONIO

(additandogli il vaso di fiori schiacciato)
Vedete i garofani?

CONTE
In giardino?

ANTONIO
Dal balcone...

ANTONIO
Sì.

CONTE
In giardino...

CONTESSA e SUSANNA
(*piano a Figaro*)
(Figaro all'erta!)

ANTONIO
In giardino...

CONTE
Cosa sento!

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA
Ma signore, se in lui parla il vino!

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA
(*da sè*)
(Costui ci sconcerta:)
(*ad alta voce*)
Quel briaco che viene a far qui?

CONTE
(*ad Antonio con fuoco*)
Dunque un uom... Ma dov'è, dov'è gito?

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA
Ma signore, se in lui parla il vino!

CONTE
(*ad Antonio*)
Segui pure: nè in volto il vedesti?

ANTONIO
No, nol vidi.

CONTESSA e SUSANNA
(*sottovoce a Figaro*)
(Olà, Figaro, ascolta!)

ANTONIO
Ratto ratto il birbone è fuggito
E ad un tratto di vista m'uscì.

FIGARO
(*ad Antonio*)
Via piangione sta' zitto una volta:
(*toccando con disprezzo i garofani*)
Per tre soldi far tanto tumulto:
Giacché il fatto non può stare occulto,
Sono io stesso saltato di lì.

SUSANNA
(*sottovoce a Figaro*)
(Sai che il paggio...)

CONTESSA e SUSANNA
(*sottovoce a Susanna*)
(So tutto, lo vidi.)
(*ride forte*)
Ah, ah, ah!

CONTESSA e SUSANNA
(Che testa! che ingegno!)

CONTE
Taci là.

FIGARO
(*al Conte*)
Che stupori!

ANTONIO
(*a Figaro*)
Cosa ridi?

CONTE
No, creder nol posso.

FIGARO
(*ad Antonio*)
Tu sei cotto dal sorger del dì.

ANTONIO
(*a Figaro*)
Come mai diventaste sì grosso?
Dopo il salto non foste così.

CONTE
(*ad Antonio*)
Or ripetimi: un uom dal balcone...

FIGARO
A chi salta succede così.

ANTONIO	FIGARO
Chi 'l direbbe?	Il timor...
CONTESSA e SUSANNA	CONTE
(<i>piano</i>)	Che timor?
(Ed insiste, quel pazzo!)	
CONTE	FIGARO
(<i>ad Antonio</i>)	(<i>additando le camere delle serve</i>)
Tu che dici?	Là rinchiuso,
	Aspettando quel caro visetto...
	Tippe tappe, un susurro fuor d'uso...
	Voi gridaste... lo scritto biglietto...
ANTONIO	Saltai giù dal terrore confuso...
E a me parve il ragazzo.	(<i> fingendo d'aversi stroppiato il piede</i>)
	E stravolto m'ho un nervo del piè!
CONTE	ANTONIO
(<i>con fuoco</i>)	Vostre dunque saran queste carte
Cherubin!	(<i>porgendo a Figaro alcune carte chiuse</i>)
	Che perdeste...
CONTESSA e SUSANNA	CONTE
(Maledetto!)	(<i>togliendogliele</i>)
FIGARO	Olà, porgile a me.
Esso appunto.	
(<i>ironicamente</i>)	FIGARO
Da Siviglia a cavallo qui giunto,	(<i>piano alla Contessa e a Susanna</i>)
Da Siviglia ov'ei forse sarà.	(Sono in trappola.)
ANTONIO	CONTESSA e SUSANNA
(<i>con rozza semplicità</i>)	(<i>piano a Figaro</i>)
Questo no, questo no, che il cavallo	(Figaro all'erta!)
Io non vidi saltare di là.	
CONTE	CONTE
Che pazienza! Finiam questo ballo	(<i>apre il foglio e lo chiude tosto</i>)
	Dite un po', questo foglio cos'è?
CONTESSA e SUSANNA	FIGARO
(<i>da sè</i>)	Tosto tosto... n'ho tanti, aspettate.
(Come mai, giusto ciel! finirà?)	(<i>cavando di tasca alcune carte per guardare</i>)
CONTE	ANTONIO
(<i>a Figaro</i>)	Sarà forse il sommario de' debiti.
Dunque tu...	
FIGARO	FIGARO
(<i>con disinvoltura</i>)	No, la lista degli osti.
Saltai giù.	
CONTE	CONTE
Ma perché?	(<i>a Figaro</i>)
	Parlate.
	(<i>ad Antonio</i>)
	E tu lascialo!

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

Lascia lo
mi e parti...

ANTONIO

Parto sì, ma se torno a trovarti.

(parte)

FIGARO

Vanne, vanne, non temo di te.

CONTE

(riapre la carta e poi tosto la chiude)

Dunque?...

CONTESSA

(piano a Susanna)

(O ciel! la patente del paggio!)

SUSANNA

(piano a Figaro)

(Giusti Dei! la patente!...)

CONTE

(a Figaro, ironicamente)

Coraggio!

FIGARO

(fingendo di risovvenirsi)

Uh, che testa! quest'è la patente

Che poc'anzi il fanciullo mi diè.

CONTE

Perché fare?

FIGARO

(imbrogliato)

Vi manca...

CONTE

Vi manca?

CONTESSA

(piano a Susanna)

(Il suggello.)

SUSANNA

(piano a Figaro)

(Il suggello!)

CONTE

Rispondi?

FIGARO

(finge di pensare)

È l'usanza...

CONTE

Sù via ti confondi?

FIGARO

È l'usanza di porvi il suggello.

CONTE

(guarda, e vede che manca il sigillo; guasta il

foglio e con somma collera lo getta)

(Questo birbo mi toglie il cervello;

Tutto, tutto è un mistero per me.)

CONTESSA e SUSANNA

(da sé)

(Se mi salvo da questa tempesta,

Più non avvi naufragio per me.)

FIGARO

(da sé)

(Sbuffa invano, e la terra calpesta; Poverino,

ne sa men di me.)

SCENA ULTIMA

I suddetti, MARCELLINA, BARTOLO e BASILIO.

MARCELLINA, BARTOLO e BASILIO

(al Conte)

Voi signor, che giusto siete,

Ci dovete or ascoltar.

CONTE

(da sé)

(Son venuti a vendicarmi.

io mi sento a consolar.)

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

(da sé)

(Son venuti a sconcertarmi,

Qual rimedio ritrovar?)

FIGARO

(al Conte)

Son tre stolidi, tre pazzi.

Cosa mai vengono a far?

CONTE

Pian pianin, senza schiamazzi
Dica ognun quel che gli par.

MARCELLINA

Un impegno nuziale
Ha costui con me contratto:
E pretendo che il contratto
Deva meco effettuar.

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

Come! Come!

CONTE

Olà, silenzio:
Io son qui per giudicar.

BARTOLO

Io da lei scelto avvocato
Vengo a far le sue difese,
Le legittime pretese
Io qui vengo a palesar.

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

È un birbante!...

CONTE

Olà, silenzio:
Io son qui per giudicar.

BASILIO

Io, com'uom al mondo cognito,
Vengo qui per testimonio
Del promesso matrimonio
Con prestanza di danar.

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

Son tre matti!

CONTE

Lo vedremo,
Il contratto leggeremo
Tutto in ordin deve andar.

CONTE, MARCELLINA, BARTOLO e BASILIO

(Che bel colpo, che bel caso!
È cresciuto a tutti il naso,
Qualche Nume a noi propizio
Qui ha ^{li}ci fatti capitar.)

CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

(Son confus^a_o, son stordit^a_o,

Disperat^a_o, sbalordit^a_o.

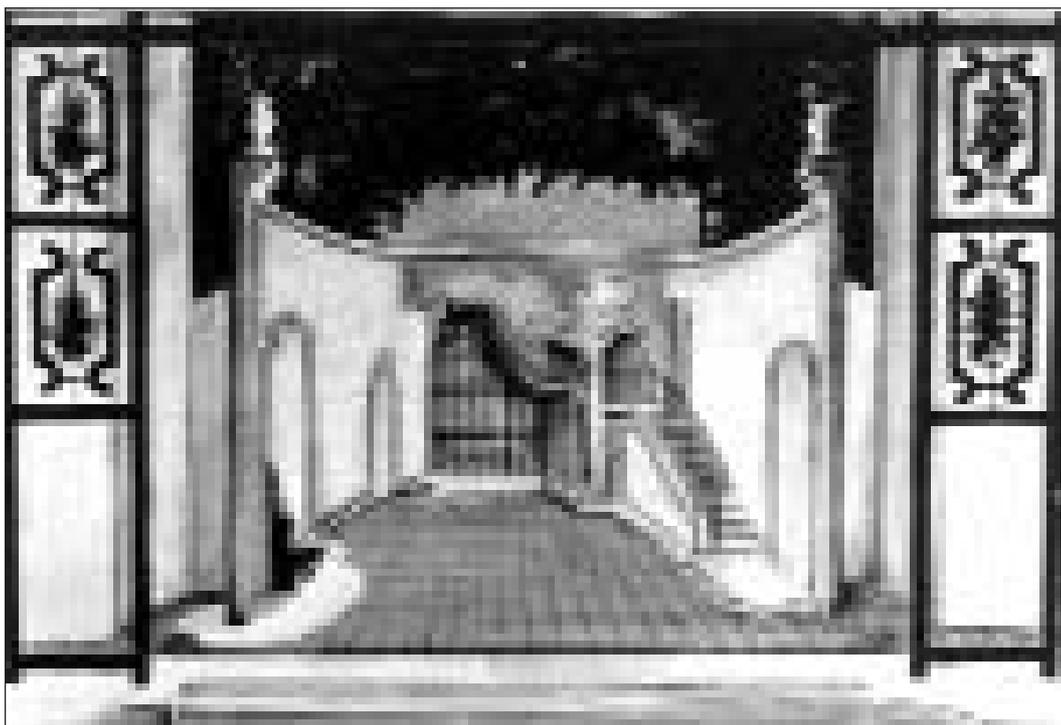
Certo, un diavol dell'inferno
Qui li ha fatti capitar.

FINE DELL'ATTO SECONDO



Nancy Storace

Profilo di Nancy Storace, prima interprete del ruolo di Susanna. Silhouette.



Lorenzo Ghiglia, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto III). Venezia, Teatro La Fenice, 1961.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ATTO TERZO

Sala ricca con due troni e preparata a festa nuziale.

SCENA PRIMA

Il CONTE solo che passeggia.

CONTE

Che imbarazzo è mai questo! un foglio anonimo..
La cameriera in gabinetto chiusa...
La padrona confusa... un uom che salta
Dal balcone in giardino... un altro appresso
Che dice esser quel desso...
Non so cosa pensar. Potrebbe forse
Qualcun de' miei vassalli... a simil razza
È comune l'ardir, ma la Contessa...
Ah, che un dubbio l'offende... ella rispetta
Troppo se stessa; e l'onor mio... l'onore...
Dove diamin l'ha posto umano errore!

SCENA SECONDA

Il suddetto, la Contessa e Susanna; s'arrestano in fondo alla scena, non vedute dal Conte.

CONTESSA

Via, fatti core: digli
Che ti attenda in giardino.

CONTE

(Saprò se Cherubino
Era giunto a Siviglia: a tale oggetto
Ho mandato Basilio...)

SUSANNA

Oh cielo! e Figaro?

CONTESSA

A lui non dei dir nulla: in vece tua
Voglio andarci io medesma.

CONTE

(Avanti sera
Dovrebbe ritornar...)

SUSANNA

Oh Dio..., non oso!

CONTESSA

Pensa ch'è in tua mano il mio riposo.

(*Si nasconde.*)

CONTE

(E Susanna? chi sa ch'ella tradito
Abbia il secreto mio... Oh, se ha parlato,
Gli fo sposar la vecchia.)

SUSANNA

(*s'avanza*)

(Marcellina!)

Signor...

CONTE

(*serio*)

Cosa bramate?

SUSANNA

Mi par che siete in collera!

CONTE

Volete qualche cosa?

SUSANNA

Signor... la vostra sposa
Ha i soliti vapori,
E vi chiede il fiaschetto degli odori.

CONTE

Prendete.

SUSANNA

Or vel riporto.

CONTE

Eh no, potete

Ritenerlo per voi.

SUSANNA

Per me? scusate,

Questi non son mali
Da donne triviali.

CONTE

Un'amante, che perde il caro sposo
Sul punto d'ottenerlo...

SUSANNA

Pagando Marcellina

Con la dote che voi mi promettete...

CONTE
Ch'io vi promisi? quando?

SUSANNA
Credea d'averlo inteso...

CONTE
Sì, se voluto aveste
Intendermi voi stessa.

SUSANNA
È mio dovere:
E quel di sua Eccellenza è il mio volere.

CONTE
Crudel! Perché finora
Farmi languir così?

SUSANNA
Signor, la donna ognora
Tempo ha di dir di sì.

CONTE
Dunque in giardin verrai?

SUSANNA
Se piace a voi, verrò.

CONTE
E non mi mancherai?

SUSANNA
No, non vi mancherò.

CONTE
(Mi sento dal contento
Pieno di gioia il cor.)

SUSANNA
(Scusatemi se mento,
Voi che intendete amor.)

CONTE
E perchè fosti meco
Stamattina sì austera?

SUSANNA
Col paggio ch'ivi c'era...

CONTE
Ed a Basilio,
Che per me ti parlò?

SUSANNA
Ma qual bisogno
Abbiam noi che un Basilio...

CONTE
È vero, è vero,
E mi prometti poi...
Se tu manchi, oh cor mio... ma la Contessa
Attenderà il fiaschetto.

SUSANNA
Eh fu un pretesto:
Parlato io non avrei senza di questo.

CONTE
(*le prende la mano*)
Carissima!

SUSANNA
(*si ritira*)
Vien gente.

CONTE
(È mia senz'altro.)

SUSANNA
(Forbitevi la bocca, oh signor scaltro.)

SCENA TERZA

FIGARO, SUSANNA e subito il CONTE.

FIGARO
Ehi, Susanna, ove vai?

SUSANNA
Taci, senza avvocato
Hai già vinta la causa.

(*Parte.*)

FIGARO
Cosa è nato?

(*La segue.*)

SCENA QUARTA

Il CONTE solo.

CONTE

Hai già vinta la causa! cosa sento!
In qual laccio cadea! Perfidi! io voglio
Di tal modo punirvi... a piacer mio
La sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
La vecchia pretendente?
Pagarla! in qual maniera! e poi v'è Antonio
Che a un incognito Figaro ricusa
Di dare una nipote in matrimonio.
Coltivando l'orgoglio
Di questo mentecatto...
Tutto giova a un raggio... Il colpo è fatto.

Vedrò, mentr'io sospiro,
Felice un servo mio?
E un ben, che invan desio,
Ei posseder dovrà?

Vedrò per man d'amore
Unita a un vile oggetto
Chi in me destò un affetto
Che per me poi non ha?

Ah, no! lasciarti in pace,
Non vo' questo contento,
Tu non nascesti, audace!
Per dare a me tormento,
E forse ancor per ridere
Di mia infelicità.

Già la speranza sola
Delle vendette mie
Quest' anima consola
E giubilar mi fa.

(vuol partire e s'incontra in Don Curzio)

SCENA QUINTA

Il CONTE, MARCELLINA, DON CURZIO, FIGARO e BARTOLO; poi SUSANNA.

DON CURZIO
(tartagliando)
È decisa la lite.

O pagarla, o sposarla. Ora ammutite.

MARCELLINA

Io respiro.

FIGARO

Ed io moro.

MARCELLINA

(da sé)

(Alfin sposa io sarò d'un uom che adoro.)

FIGARO

Eccellenza, m'appello...

CONTE

È giusta la sentenza:

O pagar, o sposar, bravo Don Curzio.

DON CURZIO

Bontà di sua Eccellenza.

BARTOLO

Che superba sentenza!

FIGARO

In che superba?

BARTOLO

Siam tutti vendicati...

FIGARO

Io non la sposerò.

BARTOLO

La sposerai.

DON CURZIO

O pagarla, o sposarla. Lei t'ha prestato
Duemila pezzi duri.

FIGARO

Son gentiluomo, e senza

L'assenso de' miei nobili parenti...

CONTE

Dove sono? chi sono?

FIGARO

Lasciate ancor cercarli:

Dopo dieci anni io spero di trovarli.

BARTOLO
Qualche bambin trovato?

FIGARO
No perduto, dottor, anzi rubato.

CONTE
Come?

MARCELLINA
Cosa?

BARTOLO
La prova?

DON CURZIO
Il testimonio?

FIGARO
L'oro, le gemme, e i ricamati panni,
Che ne' più teneri anni
Mi ritrovato addosso i masnadieri,
Sono gl'indizi veri
Di mia nascita illustre: e sopra tutto
Questo al mio braccio impresso geroglifico...

MARCELLINA
Una spatola impressa al braccio destro...

FIGARO
E a voi chi 'l disse?

MARCELLINA
Oh Dio,
È egli...

FIGARO
È ver, son io.

DON CURZIO
Chi?

CONTE
Chi?

BARTOLO
Chi?

MARCELLINA
Raffaello.

BARTOLO
E i ladri ti rapir...

FIGARO
Presso un castello.

BARTOLO
Ecco tua madre.

FIGARO
Balìa...

BARTOLO
No, tua madre.

CONTE e DON CURZIO
Sua madre!

FIGARO
Cosa sento!

MARCELLINA
Ecco tuo padre.
(abbracciando Figaro)
Riconosci in questo amplesso
Una madre, amato figlio!

FIGARO
(a Bartolo)
Padre mio, fate lo stesso,
Non mi fate più arrossir.

BARTOLO
(abbracciando Figaro)
Resistenza la coscienza
Far non lascia al tuo desir.

DON CURZIO
(Ei suo padre, ella sua madre,
L'imeneo non può seguir.)

CONTE
(Son smarrito, son stordito:
Meglio è assai di qua partir.)

(vuol partire)

MARCELLINA
Figlio amato!

BARTOLO

Figlio amato!

FIGARO

Parenti amati!

(Susanna entra con una borsa in mano.)

SUSANNA

(arrestando il Conte)
Alto, alto, signor Conte,
Mille doppie son qui pronte,
A pagar vengo per Figaro,
Ed a porlo in libertà.

CONTE e DON CURZIO

Non sappiam com'è la cosa,
Osservate un poco là!

SUSANNA

*(si volge vedendo Figaro che abbraccia
Marcellina)*
Già d'accordo colla sposa;
Giusti Dei, che infedeltà!
(vuol partire)
Lascia, iniquo!

FIGARO

(trattenendo Susanna)
No, t'arresta!
Senti, oh cara!

SUSANNA

(dà uno schiaffo a Figaro)
Senti questa!

FIGARO, BARTOLO e MARCELLINA

È un effetto di buon core,
Tutto amore è quel che fa.

CONTE e DON CURZIO

*(Frem^o, sman^o
e, a dal furore)*
Il destino *me la*
gliela fa.)

SUSANNA

*(Fremo, smanio dal furore,
Una vecchia me la fa.)*

MARCELLINA

(corre ad abbracciar Susanna)
Lo sdegno calmate,
Mia cara figliuola,
Sua madre abbracciate,
Che or vostra sarà.

SUSANNA

Sua madre?

TUTTI

Sua madre!

FIGARO

E quello è mio padre,
Che a te lo dirà.

SUSANNA

Suo padre?

TUTTI

Suo padre!

FIGARO

E quella è mia madre.
Che a te lo dirà.

(corrono tutti quattro ad abbracciarsi)

SUSANNA, FIGARO, MARCELLINA e BARTOLO

*(Al dolce contento
Di questo momento,
Quest'anima appena
Resister or sa.)*

CONTE e DON CURZIO

*(Al fiero tormento
Di questo momento,
Quest'anima appena
Resister or sa.)*

(Il Conte e Don Curzio partono.)

SCENA SESTA

SUSANNA, MARCELLINA, FIGARO e BARTOLO.

MARCELLINA

Eccovi, oh caro amico, il dolce frutto
Dell'antico amor nostro...

BARTOLO
Or non parliamo
Di fatti sì remoti; egli è mio figlio,
Mia consorte voi siete;
E le nozze farem quando volete.

MARCELLINA
Oggi, e doppie saranno:
(dà il biglietto a Figaro)
Prendi, questo è il biglietto
Del danar che a me devi, ed è tua dote.

SUSANNA
(getta per terra una borsa di danari)
Prendi ancor questa borsa.

BARTOLO
(fa lo stesso)
E questa ancora.

FIGARO
Bravi, gettate pur ch'io piglio ognora.

SUSANNA
Vogliamo ad informar d'ogni avventura
Madama e nostro zio.
Chi al par di me contento?

FIGARO
Io.

BARTOLO
Io.

MARCELLINA
Io.

SUSANNA, FIGARO, MARCELLINA e BARTOLO
(partendo abbracciati)
E schiatti il signor Conte al gusto mio!

SCENA SETTIMA

BARBARINA, CHERUBINO.

BARBARINA
Andiamo, andiam, bel paggio, in casa mia
Tutte ritroverai
Le più belle ragazze del castello
Di tutte sarai tu certo il più bello.

CHERUBINO
Ah! se il Conte mi trova,
Misero me, tu sai
Che partito ei mi crede per Siviglia.

BARBARINA
Oh, ve' che meraviglia, e se ti trova,
Non sarà cosa nuova...
Odi... vogliam vestirti come noi:
Tutte insieme andrem poi
A presentar de' fiori a Madamina;
Fidati, oh Cherubin, di Barbarina.

(Partono.)

SCENA OTTAVA

La CONTESSA sola.

CONTESSA
E Susanna non vien! sono ansiosa
Di saper come il Conte
Accolse la proposta. Alquanto ardito
Il progetto mi par, e ad uno sposo
Sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è? Cangiando i miei vestiti
Con quelli di Susanna, e i suoi co' miei...
Al favor della notte... oh cielo, a quale
Umil stato fatale io son ridotta
Da un consorte crudel, che dopo avermi
Con un misto inaudito
D'infedeltà, di gelosie, di sdegni,
Prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
Fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
Di dolcezza e di piacer,
Dove andaro i giuramenti
Di quel labbro menzogner?

Perché mai se in pianti e in pene
Per me tutto sì cangiò;
La memoria di quel bene
Dal mio sen non trapassò?

Ah! se almen la mia costanza
Nel languire amando ognor
Mi portasse una speranza
Di cangiar l'ingrato cor.

(Parte.)

SCENA NONA

Il CONTE ed ANTONIO con un cappello in mano.

ANTONIO
Io vi dico, signor, che Cherubino
È ancora nel castello,
E vedete per prova il suo cappello.

CONTE
Ma come, se a quest'ora
Esser giunto a Siviglia egli dovria?

ANTONIO
Scusate, oggi Siviglia è a casa mia.
Là vestissi da donna, e là lasciati
Ha gl'altri abiti suoi.

CONTE
Perfidi!

ANTONIO
Andiam, e li vedrete voi.

(Partono.)

SUSANNA
Ch'io scriva... ma signora...

CONTESSA
Eh scrivi dico, e tutto
Io prendo su me stessa.
(Susanna siede e scrive, la Contessa detta.)
Canzonetta sull'aria...

SUSANNA
(scrivendo)
Sull'aria...

CONTESSA
(dettando)
«Che soave zeffiretto...»

SUSANNA
(ripete le parole della Contessa)
Zeffiretto...

CONTESSA
«Questa sera spirerà...»

SUSANNA
Questa sera spirerà...

CONTESSA
«Sotto i pini del boschetto...»

SUSANNA
(scrivendo)
Sotto i pini... del boschetto

CONTESSA
Ei già il resto capirà.

SUSANNA
Certo certo il capirà.
(leggono insieme lo scritto)

SUSANNA
(piega la lettera)
Piegato è il foglio... Or come si sigilla?

CONTESSA
(si cava una spilla e gliela dà)
Ecco... prendi una spilla:
Servirà di sigillo. Attendi... scrivi
Sul reverso del foglio:
«Rimandate il sigillo».

SCENA DECIMA

La CONTESSA e SUSANNA.

CONTESSA
Cosa mi narri, e che ne disse il Conte?

SUSANNA
Gli si leggeva in fronte
Il dispetto e la rabbia.

CONTESSA
Piano, che meglio or lo porremo in gabbia.
Dov'è l'appuntamento
Che tu gli proponesti?

SUSANNA
In giardino.

CONTESSA
Fissiamogli un loco. Scrivi.

SUSANNA

È più bizzarro
Di quel della patente.

CONTESSA

Presto nascondi: io sento venir gente.

(Susanna si pone il biglietto nel seno.)

CONTESSA

Onoriamo la bella forestiera.
Venite qui... datemi i vostri fiori.
(prendi i fiori di Cherubino e lo bacia in fronte)
Come arrossi... Susanna, e non ti pare...
Che somigli ad alcuno?

SUSANNA

Al naturale.

SCENA UNDICESIMA

CHERUBINO *vestito da contadinella*, BARBARINA e
alcune altre contadinelle *vestite nel medesimo*
modo con mazzetti di fiori e detti.

CORO

Ricevete, oh padroncina,
Queste rose e questi fior,
Che abbiam colto stamattina
Per mostrarvi il nostro amor.

Siamo tante contadine,
E siam tutte poverine:
Ma quel poco che rechiamo
Ve lo diamo di buon cor.

BARBARINA

Queste sono, Madama,
Le ragazze del loco,
Che il poco ch'han vi vengono ad offrire,
E vi chiedono perdon del loro ardire.

CONTESSA

Oh brave, vi ringrazio.

SUSANNA

Come sono vezzose.

CONTESSA

E chi è narratemi,
Quell'amabil fanciulla
Ch'ha l'aria sì modesta?

BARBARINA

Ell'è una mia cugina, e per le nozze
È venuta ier sera.

SCENA DODICESIMA

I detti, il CONTE ed ANTONIO.

Antonio ha il cappello di Cherubino: entra in
scena pian piano, gli cava la cuffia di donna gli
mette in testa il cappello stesso.

ANTONIO

Ehi! cospettaccio! È questi l'uffiziale.

CONTESSA

(Oh stelle!)

SUSANNA

(Malandrino!)

CONTE

Ebben, Madama...

CONTESSA

Io sono, oh signor mio,
Irritata e sorpresa al par di voi.

CONTE

Ma stamane...

CONTESSA

Stamane...

Per l'odierna festa
Voleam travestirlo al modo stesso,
Che l'han vestito adesso.

CONTE

(a Cherubino)
E perché non partiste?

CHERUBINO

(cavandosi il cappello bruscamente)
Signor!

CONTE

Saprò punire
La sua disobbedienza

(chiama tutte le giovani, vuol partire)
Andiam belle fanciulle.

(Il Conte lo richiama.)

BARBARINA

Eccellenza, Eccellenza,
Voi mi dite sì spesso,
Qual volta m'abbracciate e mi bacciate:
Barbarina, se m'ami,
Ti darò quel che brami...

CONTESSA

(a Susanna)
Come si caverà dall'imbarazzo?

SUSANNA

(alla Contessa)

Lasciate fare a lui.

CONTE

Io dissi questo?

CONTE

Per buona sorte

I vasi eran di creta.

BARBARINA

Voi.

Or datemi, padrone,
In sposo Cherubino,
E v'amerò com'amo il mio gattino.

FIGARO

Senza fallo.

(come sopra)

Andiamo, dunque, andiamo.

CONTESSA

(al Conte)

Ebbene: or tocca a voi.

(Antonio lo richiama.)

ANTONIO

Brava figliuola!

Hai buon maestro, che ti fa la scuola.

ANTONIO

E intanto a cavallo

Di galoppo a Siviglia andava il paggio.

CONTE

*(Non so qual uom, qual demone, qual Dio
Rivolga tutto quanto a torto mio.)*

FIGARO

Di galoppo, o di passo... buon viaggio.

(come sopra)

Venite, oh belle giovani.

SCENA TREDICESIMA

I detti, FIGARO.

CONTE

(torna a ricondurlo in mezzo)

E a te la sua patente

Era in tasca rimasta...

FIGARO

Signor... se trattenete
Tutte queste ragazze,
Addio feste... addio danza...

FIGARO

Certamente,

Che razza di domande!

CONTE

E che, vorresti

Ballar col piè stravolto?

ANTONIO

(a Susanna che fa dei motti a Figaro)

Via non gli far più motti, ei non t'intende.

(prende per mano Cherubino e lo presenta a Figaro)

FIGARO

(finge di drizzarsi la gamba e poi si prova a ballare)

Eh non mi duol più molto.

Ed ecco chi pretende

Che sia un bugiardo il mio signor nipote.

FIGARO
Cherubino?

ANTONIO
Or ci sei.

FIGARO
(*al Conte*)
Che diamin canta?

CONTE
Non canta, no, ma dice
Ch'egli saltò stamane in sui garofani...

FIGARO
Ei lo dice! Sarà... se ho saltato io,
Si può dare che anch'esso
Abbia fatto lo stesso.

CONTE
Anch'esso?

FIGARO
Perché no?
Io non impugno mai quel che non so.

(*S'ode la marcia da lontano.*)

Ecco la marcia, andiamo;
Ai vostri posti, oh belle, ai vostri posti.
Susanna, dammi il braccio.

(*prende per un braccio la Susanna*)

SUSANNA
Eccolo.

(*Partono tutti, eccettuati il Conte e la Contessa.*)

CONTE
(*Temerari!*)

CONTESSA
(*Io son di ghiaccio.*)

CONTE
Contessa...

CONTESSA
Or non parliamo.
Ecco qui le due nozze,

Riceverle dobbiam, alfin si tratta
D'una vostra protetta.
Seggiam.

CONTE
Seggiamo. (*E meditam vendetta.*)

(*Siedono; la marcia aumenta a poco a poco.*)

SCENA QUATTORDICESIMA

I suddetti, FIGARO, SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO, ANTONIO, BARBARINA, cacciatori con fucile in spalla, gente del foro. Contadini e contadine.

Due giovinette che portano il cappello verginale con piume bianche, due altre un bianco velo, due altre i guanti e il mazzetto di fiori. Figaro con Marcellina. Due altre giovinette che portano un simile cappello per Susanna ecc. Bartolo conduce Susanna al Conte e s'inginocchia per ricevere da lui il cappello ecc.; Figaro conduce Marcellina alla Contessa e fa la stessa funzione.

DUE GIOVANI
Amanti costanti,
Seguaci d'onor,
Cantate, lodate
Sì saggio signor.

A un dritto cedendo,
Che oltraggia, che offende,
Ei caste vi rende
Ai vostri amator.

CORO
Cantiamo, lodiamo
Sì saggio signor.

Susanna, essendo in ginocchio durante il duo, tira il Conte per l'abito, e gli mostra il bigliettino, dopo passa la mano dal lato degli spettatori alla testa, dove pare che il Conte le aggiusti il cappello, e gli dà il biglietto. Il Conte se lo mette furtivamente in seno. Susanna s'alza, e gli fa una riverenza. Figaro viene a riceverla, e si balla il fandango. Marcellina s'alza un po' più tardi. Bartolo viene a riceverla dalle mani della Contessa.

Il Conte va da un lato, cava il biglietto, e fa l'atto d'un uom che rimase punto al dito: lo scuote, lo preme, lo succhia; e, vedendo il biglietto sigillato colla spilla, dice, gittando la spilla a terra, e intanto che l'orchestra suona pianissimo.

CONTE

(Eh già solita usanza,
Le donne ficcan gli aghi in ogni loco:
Ah! ah! capisco il gioco.)

FIGARO

(vede tutto, e dice a Susanna)
(Un biglietto amoroso
Che gli diè nel passar qualche galante;
Ed era sigillato d'una spilla,
Ond'ei si punse il dito;

*(Il Conte legge, bacia il biglietto, cerca la spilla, la trova e se la mette alla manica del saio.)
Il narciso or la cerca: oh, che stordito!)*

CONTE

Andate amici! e sia per questa sera
Disposto l'apparato nuziale
Colla più ricca pompa; io vo' che sia
Magnifica la festa: e canti e fochi,
E gran cena e gran ballo; e ognuno impari
Com'io tratto color, che a me son cari.

(Il coro e la marcia si ripetono, e tutti partono.)

FINE DELL'ATTO TERZO



*Luisa Laschi
Mombelli*



*Stefano
Mandini*

Profili di Luisa Laschi Mombelli e Stefano Mandini, primi interpreti rispettivamente del ruolo della Contessa e del Conte. Silhouette.



Lorenzo Ghiglia, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto IV). Venezia, Teatro La Fenice, 1961. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ATTO QUARTO

Gabinetto.

SCENA PRIMA

BARBARINA *sola*.

BARBARINA

(cercando qualche cosa per terra)

L'ho perduta... me meschina...

Ah chi sa dove sarà?

Non la trovo... E mia cugina

E il padron... cosa dirà?

SCENA SECONDA

BARBARINA, FIGARO e MARCELLINA.

FIGARO

Barbarina, cos'hai?

BARBARINA

L'ho perduta, cugino.

FIGARO

Cosa?

MARCELLINA

Cosa?

BARBARINA

La spilla,

Che a me diede il padrone

Per recar a Susanna.

FIGARO

A Susanna... la spilla?

(in collera)

E così tenerella

Il mestiero già sai...

(si calma)

Di far tutto sì ben quel che tu fai?

BARBARINA

Cos'è? vai meco in collera?

FIGARO

E non vedi ch'io scherzo? osserva...

(cerca un momento per terra, dopo aver destramente cavato una spilla dall'abito o dalla cuffia

di Marcellina, e la dà a Barbarina)

Questa

È la spilla che il Conte

Da recare ti diede a la Susanna,

E servia di sigillo a un bigliettino:

Vedi s'io sono istrutto.

BARBARINA

E perchè il chiedi a me, quando sai tutto?

FIGARO

Aveva gusto d'udir come il padrone

Ti diè la commissione.

BARBARINA

Che miracoli!

«Tieni, fanciulla, reca questa spilla

A la bella Susanna, e dille: Questo

È il sigillo de' pini.»

FIGARO

Ah, ah! de' pini!

BARBARINA

E ver ch'ei mi soggiunse:

«Guarda che alcun non veda.»

Ma tu già tacerai.

FIGARO

Sicuramente.

BARBARINA

A te già niente preme.

FIGARO

Oh niente, niente.

BARBARINA

Addio, mio bel cugino;

Vo da Susanna, e poi da Cherubino.

(Parte saltando.)

SCENA TERZA

FIGARO e MARCELLINA.

FIGARO

(quasi istupidito)

Madre!

MARCELLINA

Figlio!

FIGARO

Son morto.

MARCELLINA

Calmati, figlio mio.

FIGARO

Son morto, dico.

MARCELLINA

Flemma, flemma, e poi flemma: il fatto è serio;
E pensarci convien: ma pensa un poco
Che ancor non sai di chi si prenda gioco.

FIGARO

Ah quella spilla, oh madre, è quella stessa
Che poc'anzi ei raccolse.

MARCELLINA

È ver. Ma questo

Al più ti porge un dritto
Di stare in guardia, e vivere in sospetto:
Ma non sai, se in effetto...

FIGARO

All'erta dunque: il loco del congresso
So dov'è stabilito...

MARCELLINA

Dove vai figlio mio?

FIGARO

A vendicar tutti i mariti: addio.

(Parte infuriato.)

SCENA QUARTA

MARCELLINA *sola.*

MARCELLINA

Presto, avvertiam Susanna:
Io la credo innocente: quella faccia,
Quell'aria di modestia... e caso ancora
Ch'ella non fosse... 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.

Il capro e la capretta
Son sempre in amistà,
L'agnello all'agnelletta
La guerra mai non fa.

Le più feroci belve
Per selve e per campagne
Lascian le lor compagne
In pace e libertà.

Sol noi povere femmine
Che tanto amiam questi uomini,
Trattate siam dai perfidi
Ognor con crudeltà.

(Parte.)

SCENA QUINTA

Folto giardino con due nicchie parallele praticabili.

BARBARINA *sola con alcune frutta e ciambelle.*

BARBARINA

(con in mano alcune frutta e ciambelle)

«Nel padiglione a manca»: ei così disse.
E questo... è questo... e poi se non venisse?

Oh vè che brava gente! A stento darmi

Un arancio, una pera, e una ciambella.

«Per chi, madamigella?»

«Oh, per qualcun, signori»

«Già lo sappiamo.» Ebbene,

Il padron l'odia, ed io gli voglio bene,

Però costummi un bacio, e cosa importa,

Forse qualcun mel renderà...

(sente arrivare qualcuno)

Son morta.

(Fugge impaurita ed entra nella nicchia a manca.)

SCENA SESTA

FIGARO *solo; poi* BASILIO, BARTOLO *e truppa di lavoratori*. FIGARO *con mantello e lanternino notturno*.

FIGARO
È Barbarina...
(*ode venir gente*)
Chi va là?

BASILIO
Son quelli
Che invitasti a venir.

BARTOLO
Che brutto ceffo!
Sembri un cospirator: che diamin sono
Quegli infausti apparati?

FIGARO
Lo vedrete tra poco.
In questo stesso loco
Celebrerem la festa
Della mia sposa onesta
E del feudal signor...

BASILIO
Ah buono buono,
Capisco come ell'è.
(*Accordati si son senza di me.*)

FIGARO
Voi da questi contorni
Non vi scostate; intanto
Io vado a dar certi ordini,
E torno in pochi istanti:
A un fischio mio correte tutti quanti.

(*Partono tutti, eccettuati Bartolo e Basilio.*)

SCENA SETTIMA

BASILIO e BARTOLO.

BASILIO
Ha i diavoli nel corpo.

BARTOLO
Ma cosa nacque?

BASILIO

Nulla.
Susanna piace al Conte: ella, d'accordo,
Gli diè un appuntamento
C'ha Figaro non piace.

BARTOLO
E che, dunque, dovria soffrirlo in pace?

BASILIO
Quello che soffron tanti
Ei soffrir non potrebbe? e poi, sentite,
Che guadagno può far? Nel mondo, amico,
L'accozzarla co' grandi
Fu pericolo ognora:
Dan novanta per cento, e han vinto ancora.

In quegli anni, in cui val poco
La mal pratica ragion,
Ebbero anch'io lo stesso fuoco:
Fui quel pazzo ch'or non son.

Che col tempo e coi perigli
Donna flemma capitò;
E i capricci, ed i puntigli
Dalla testa mi cavò.

Presso un picciolo abituro
Seco lei mi trasse un giorno,
E togliendo giù dal muro
Del pacifico soggiorno
Una pelle di somaro,
«Prendi», disse, «oh figlio caro»,
Poi disparve, e mi lasciò.

Mentre ancor tacito
Guardo quel dono,
Il ciel s'annuvola,
Rimbomba il tuono,
Mista alla grandine
Scroscia la piovra,
Ecco le membra
Coprir mi giova
Col manto d'asino
Che mi donò.

Finisce il turbine,
Nè fo due passi,
Che fiera orribile
Dianzi a me fassi:
Già già mi tocca,

L'ingorda bocca,
Già di difendermi
Speme non ho.

Ma il fiuto ignobile
Del mio vestito
Tolse alla belva
Sì l'appetito,
Che disprezzandomi,
Si rinselvò.

Così conoscere
Mi fè la sorte
Ch'onte, pericoli,
Vergogna, e morte
Col cuoio d'asino
Fuggir si può.

(Basilio e Bartolo partono.)

SCENA OTTAVA

FIGARO *solo.*

FIGARO
Tutto è disposto: l'ora
Dovrebbe esser vicina; io sento gente.
È dessa... non è alcun... buia è la notte...
Ed io comincio ormai,
A fare il scimunito
Mestiero di marito.
Ingrata! nel momento
Della mia cerimonia...
Ei godeva leggendo: e nel vederlo
Io rideva di me senza saperlo.
Oh Susanna, Susanna,
Quanta pena mi costi,
Con quell'ingenua faccia...!
Con quegli occhi innocenti...
Chi creduto l'avria?
Ah che il fidarsi a donna è ognor follia!

Aprite un po' quegli occhi,
Uomini incauti e sciocchi,
Guardate queste femmine,
Guardate cosa son!

Queste chiamate Dee
Dagli ingannati sensi,

A cui tributa incensi
La debole ragion.

Son streghe che incantano
Per farci penar,
Sirene che cantano
Per farci affogar.

Civette che allettano
Per trarci le piume,
Comete che brillano
Per toglierci il lume;

Son rose spinose,
Son volpi vezzose,
Son orse benigne,
Colombe maligne,

Maestre d'inganni
Amiche d'affanni
Che fingono, mentono,
Amore non senton,
Non senton pietà.

Il resto nol dico,
Già ognuno lo sa.

(Si ritira.)

SCENA NONA

SUSANNA *e la* CONTESSA *travestite*; MARCELLINA.

SUSANNA
Signora, ella mi disse
Che Figaro verravvi.

MARCELLINA
Anzi, è venuto:
Abbassa un po' la voce.

SUSANNA
Dunque, un ci ascolta, e l'altro
Dee venir a cercarmi.
Incominciam.

MARCELLINA
Io voglio qui celarmi
(entra dove entrò Barbarina)

SCENA DECIMA

I suddetti, FIGARO in disparte.

SUSANNA

Madama, voi tremate: avreste freddo?

CONTESSA

Parmi umida la notte... io mi ritiro.

FIGARO

(Eccoci della crisi al grande istante.)

SUSANNA

Io sotto queste piante,
Se Madama il permette,
Resto a prendere il fresco una mezz'ora.

FIGARO

(Il fresco, il fresco!)

CONTESSA

Restaci in buon'ora.

(Si nasconde.)

SUSANNA

(sottovoce)

Il birbo è in sentinella:
Divertiamci anche noi:
Diamogli la mercè de' dubbi suoi.
(ad alta voce)

Giunse alfin il momento
Che godrò senza affanno
In braccio all'idol mio: timide cure,
Uscite dal mio petto,
A turbar non venite il mio diletto!
Oh, come par che all'amoroso foco
L'amenità del loco,
La terra, e il ciel risponda,
Come la notte i furti miei seconda!

Deh vieni non tardar, oh gioia bella,
Vieni ove amore per goder t'appella,

Finché non splende in ciel notturna face,
Finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.

Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
Che col dolce sussurro il cor ristaura.

Qui ridono i fioretti, e l'erba è fresca,
Ai piaceri d'amor qui tutto adesca.

Vieni ben mio, tra queste piante ascose
Ti vo' la fronte incoronar di rose.

(Si nasconde.)

SCENA UNDICESIMA

I suddetti e poi CHERUBINO.

FIGARO

Perfida, e in quella forma
Meco mentia? Non so s'io veglio o dormo.

CHERUBINO

(cantando)

La la la la [la la la la] lera.

[Voi che intendete
Che cosa è amor
Donne vedete
S'io l'ho nel cor.]

CONTESSA

(Il picciol paggio!)

CHERUBINO

Io sento gente, entriamo
Ove entrò Barbarina.
Oh vedo qui una donna.

CONTESSA

(Ahi me meschina!)

CHERUBINO

M'inganno! a quel cappello
Che nell'ombra vegg'io, parmi Susanna.

CONTESSA

(E se il Conte ora vien, sorte tiranna!)

FINALE

CHERUBINO

(Pian pianin le andrò più presso,
Tempo perso non sarà.)

CONTESSA
(Ah, se il Conte arriva adesso,
Qualche imbroglio accadrà!)

CHERUBINO
(*alla Contessa*)
Susannetta... (Non risponde...
Colla mano il volto asconde...
Or la burlo, in verità.)
(*la prende per la mano e l'accarezza*)

CONTESSA
(*cerca liberarsi alterando la voce a tempo*)
Arditello, sfacciatello,
Ite presto via di qua!

CHERUBINO
Smorfiosa, maliziosa,
Io già so perché sei qua.

SCENA DODICESIMA

I suddetti, il CONTE.

CONTE
(*da lontano*)
Ecco qui la mia Susanna!

FIGARO e SUSANNA
(*lontani l'uno dall'altro*)
Ecco qui l'uccellatore.

CHERUBINO
Non far meco la tiranna!

SUSANNA, CONTE e FIGARO
(Ah nel sen mi batte il core!
Un altr'uom con lei si sta.)

CONTESSA
Via, partite, o chiamo gente.

CHERUBINO
(*sempre tenendola per la mano*)
Dammi un bacio, o non fai niente.

SUSANNA, CONTE e FIGARO
(Alla voce è quegli il paggio.)

CONTESSA
Anche un bacio, che coraggio!

CHERUBINO
E perché far io non posso
Quel che il Conte or or farà!

CONTESSA, SUSANNA, CONTE e FIGARO
(*tutti da sé*)
(Temerario!)

CHERUBINO
Oh, ve' che smorfie,
Sai ch'io fui dietro il sofà.

CONTESSA, SUSANNA, CONTE e FIGARO
(*come sopra*)
(Se il ribaldo ancor sta saldo,
La faccenda guasterà.)

CHERUBINO
Prendi intanto...
(*volendo dare un bacio alla Contessa*)

Il Conte si mette in mezzo e riceve il bacio egli stesso.

CONTESSA e CHERUBINO
(Oh cielo, il Conte!)

(*Il paggio entra da Barbarina.*)

FIGARO
(*appressandosi al Conte*)
(Vo' veder cosa fan là.)

CONTE
Perché voi nol ripetete,
Ricevete questo qua!

(*crede di dare uno schiaffo al Paggio e lo dà a Figaro*)

FIGARO
(Ah ci ho fatto un bel guadagno
Colla mia curiosità!)

(*Si ritira.*)

CONTESSA e CONTE
(Ah ci ha fatto un bel guadagno

Colla sua temerità!)
 SUSANNA
(ride)
 (Ah! ci ha fatto un bel guadagno,
 Colla sua curiosità!)

CONTE
(alla Contessa)
 Partito è alfin l'audace,
 Accostati ben mio!

CONTESSA
 Già che così vi piace,
 Eccomi qui, Signor.

FIGARO
 (Che compiacente femmina!
 Che sposa di buon cor!)

CONTE
 Porgimi la manina!

CONTESSA
 Io ve la do.

CONTE e FIGARO
 Carina!

CONTE
 (Che dita tenerelle!
 Che delicata pelle!
 Mi pizzica, mi stuzzica,
 M'empie di un nuovo ardor.)

SUSANNA, CONTESSA e FIGARO
 (La cieca prevenzione
 Delude la ragione,
 Inganna i sensi ognor.)

CONTE
 Oltre la dote, oh cara,
 Ricevi anco un brillante
 Che a te porge un amante
 In pegno del suo amor.

(Le dà un anello.)

CONTESSA
 Tutto Susanna piglia
 Dal suo benefattor.

SUSANNA, CONTE e FIGARO
 (Va tutto a meraviglia!
 Ma il meglio manca ancor.)

CONTESSA
(al Conte)
 Signor, d'accese fiaccole
 Io veggio il balenar.

CONTE
 Entriam, mia bella Venere
 Andiamoci a celar!

SUSANNA e FIGARO
 (Mariti scimuniti,
 Venite ad imparar!)

CONTESSA
 Al buio, signor mio?

CONTE
 È quello che vogl'io:
 Tu sai che là per leggere
 Io non desio d'entrar.

FIGARO
 (La perfida lo seguita,
 È vano il dubitar.)

CONTESSA e SUSANNA
 (I furbi sono in trappola,
 Cammina ben l'affar.)

CONTE
(con voce alterata)
 Chi passa?

FIGARO
(con rabbia)
 Passa gente!

CONTESSA
(sottovoce al Conte)
 (È Figaro: men vo.)

(la Contessa entra a man destra)

CONTE
 (Andate, io poi verrò.)

(il Conte si disperde nel folto)

SCENA TREDICESIMA

FIGARO e SUSANNA.

FIGARO

Tutto è tranquillo e placido;
Entrò la bella Venere;
Col vago Marte; prendere
Nuovo Vulcano del secolo
In rete la potrò.

SUSANNA

(cangiando la voce)
Ehi Figaro: tacete

FIGARO

(Oh questa è la Contessa...)
A tempo qui giungete...
Vedrete là voi stessa...
Il Conte, e la mia sposa...
Di propria man la cosa
Toccar io vi farò.

SUSANNA

(si dimentica di alterar la voce)
Parlate un po' più basso.
Di qua non muovo passo,
Ma vendicar mi vo'.

FIGARO

(da sè)
(Susanna!)
(a Susanna)
Vendicarsi?

SUSANNA

Sì.

FIGARO

Come potria farsi?
(La volpe vuol sorprendermi,
E secondar la vo'.)

SUSANNA

(L'iniquo io vo' sorprendere;
Poi so quel che farò.)

FIGARO

(con comica affettazione)
Ah se Madama il vuole!

SUSANNA

Sù via, manco parole.

FIGARO

(come sopra)
Eccomi ai vostri piedi...
Ho pieno il cor di fuoco.
Esaminate il loco...
Pensate al traditor.

SUSANNA

(Come la man mi pizzica,
Che smania, che furor!)

FIGARO

(Come il polmon mi si altera,
Che smania, che furor!)

SUSANNA

(alterando la voce un poco)
E senza alcun affetto?

FIGARO

Suppliscavi il dispetto.
Non perdiam tempo invano,
(si frega le mani)
Datemi un po' la mano...

SUSANNA

(in voce naturale gli dà uno schiaffo)
Servitevi, signor!

FIGARO

Che schiaffo!

SUSANNA

E ancora questo,
E questo, e poi quest'altro.

FIGARO

Non batter così presto.

SUSANNA

(sempre schiaffeggiandolo)
E questo, signor scaltro,
E qui quest'altro ancor!

FIGARO

Oh schiaffi graziosissimi,
Oh mio felice amor.

SUSANNA
Impara, impara, o perfido,
A fare il seduttor.

SCENA QUATTORDICESIMA

I suddetti, poi il CONTE.

FIGARO
(si mette in ginocchio)
Pace, pace, mio dolce tesoro,
Io conobbi la voce che adoro,
E che impresa ognor serbo nel cor.

SUSANNA
(ridendo e con sorpresa)
La mia voce?

FIGARO
La voce che adoro.

SUSANNA e FIGARO
Pace, pace, mio dolce tesoro,
Pace, pace, mio tenero amor.

CONTE
(Non la trovo, e girai tutto il bosco.)

SUSANNA e FIGARO
Questi è il Conte, alla voce il conosco.

CONTE
(parlando verso la nicchia, dove entrò Madama, cui apre egli stesso)
Ehi, Susanna... sei sorda... sei muta?

SUSANNA
(Bella, bella! non l'hai conosciuta!)

FIGARO
(sottovoce a Susanna)
Chi?

SUSANNA
Madama.

FIGARO
Madama?

SUSANNA

Madama.

SUSANNA e FIGARO
(sottovoce)
La commedia, idol mio, terminiamo,
Consoliamo il bizzarro amator.

FIGARO
(mettendosi ai piedi di Susanna)
Sì, Madama, voi siete il ben mio.

CONTE
La mia sposa... Ah, senz'arme son io.

FIGARO
(sempre inginocchiato)
Un ristoro al mio cor concedete.

SUSANNA
(alterando la voce)
Io sono qui, faccio quel che volete.

CONTE
Ah, ribaldi!

SUSANNA e FIGARO
Ah, corriamo, mio bene,
E le pene compensi il piacer.

(Susanna entra nella nicchia.)

SCENA ULTIMA

I suddetti, ANTONIO, BASILIO, servitori con fiaccolle accese; indi la CONTESSA.

CONTE
(arresta Figaro)
Gente, gente, all'armi all'armi!

FIGARO
(finge eccessiva paura)
Il padrone! Son perduto!

CONTE
Gente, gente, aiuto, aiuto!

BASILIO e ANTONIO
Cosa avvenne?

CONTE
Il scellerato!
M'ha tradito, m'ha infamato,
E con chi, state a veder.

BASILIO e ANTONIO
(sottovoce)
(Son stordito, sbalordito.
Non mi par che ciò sia ver!)

FIGARO
(Sono storditi, sbalorditi:
Oh, che scena, che piacer!)

CONTE
Invan resistete
Uscite, Madama,
Il premio or avrete
Di vostra onestà.

Il Conte tira pel braccio Cherubino, che fa forza per non uscire, nè si vede che per metà; dopo il paggio, escono Barbarina, Marcellina e Susanna, vestita cogli abiti detta Contessa: si tiene il fazzoletto sulla faccia, e s'inginocchia ai piedi dei Conte.

Il paggio!

ANTONIO
Mia figlia!

FIGARO
Mia madre!

BASILIO, ANTONIO, BARTOLO e FIGARO
Madama!

CONTE
Scoperta è la trama,
La perfida è qua.

SUSANNA
(s'inginocchia ai piedi dei Conte)
Perdono! perdono!

CONTE
No, no, non sperarlo.

FIGARO
(s'inginocchia)

Perdono! perdono!

CONTE
No, no, non vo' darlo!

SUSANNA, CHERUBINO, MARCELLINA, BASILIO,
ANTONIO e FIGARO
(s'inginocchiano)
Perdono, perdono!

CONTE
(con più forza)
No, no, no, no, no!

CONTESSA
(esce dall'altra nicchia)
Almeno io per loro
Perdono otterrò.

(vuole inginocchiarsi; il Conte non lo permette)

CONTE, BASILIO, ANTONIO e BARTOLO
(Oh cielo, che veggio!
Deliro! vaneggio!
Che creder non so?)

CONTE
(in tono supplichevole)
Contessa, perdono!

CONTESSA
Più docile io sono,
E dico di sì.

TUTTI
Ah tutti contenti
Saremo così.

Questo giorno di tormenti,
Di capricci e di follia,
In contenti e in allegria
Solo amor può terminar.

Sposi, amici, al ballo, al gioco,
Alle mine date foco,
Ed al suon di lieta marcia
Corriam tutti a festeggiar!

FINE DELL'OPERA



Lorenzo Ghiglia, bozzetto scenico del siparietto per *Le nozze di Figaro*. Venezia, Teatro La Fenice, 1961. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

LE NOZZE DI FIGARO IN BREVE

Composta fra l'ottobre del 1785 e l'aprile del 1786, la «comedia per musica» *Le nozze di Figaro* è la prima opera frutto della collaborazione di Wolfgang Amadeus Mozart con il librettista italiano (originario di Ceneda, oggi Vittorio Veneto) Lorenzo da Ponte: collaborazione che avrebbe fruttato altri due sommi capolavori del teatro lirico quali *Don Giovanni* e *Così fan tutte*. Era stato lo stesso Mozart a proporre il soggetto, ben cosciente che la rappresentazione sonora d'una *folle journée* – questo il sottotitolo della commedia di Beaumarchais *Le mariage de Figaro* (1781) dal quale è tratto il libretto – era precisamente quanto necessitava al proprio genio drammaturgico. Il soggetto rispondeva infatti a una triplice esigenza del musicista: una trama dai veloci ritmi drammatici, ricca di eventi e tale da consentire l'indagine musicale delle psicologie in gioco. Tale fu l'entusiasmo di Mozart, che egli compose la partitura, come disse il padre Leopold, «a quattro gradini per volta».

Oltreché per aver confezionato uno dei più bei libretti della storia, il merito di Da Ponte fu proprio quello d'intuire la profonda motivazione artistica di Mozart («io concepì facilmente che l'immensità del suo genio domandava un soggetto esteso, multiforme, sublime»).

Le nozze di Figaro andarono in scena al Burgtheater di Vienna il 1° maggio 1786, con un cast di prim'ordine comprendente Nancy Storace, Francesco Benucci, Luisa Laschi Mombelli e Stefano Mandini nei ruoli principali e l'accoglienza del pubblico divenne via via calorosa, tanto che numerosi brani vennero bissati durante le repliche. Tuttavia lo strepitoso successo, so-

praggiunto il 17 novembre dello stesso anno, di *Una cosa rara* (opera dello stesso Da Ponte e di Vicente Martín y Soler che la Fenice ha allestito nel settembre 1999), fece improvvisamente piombare *Le nozze di Figaro* nell'oblio.

È certo che nessuno, oggigiorno, cambierebbe questo capolavoro mozartiano con *Una cosa rara*; il fatto che il pubblico coevo a Mozart non la pensasse così è significativo della novità delle *Nozze*, di un capolavoro che distribuiva sì bella musica a piene mani, ma non solo, esponendosi anche al rischio dell'incomprensione. Il fatto è che mai, prima che in quest'opera (o perlomeno solo in altri lavori di Mozart), la musica aveva ricoperto un ruolo tanto importante nella realizzazione degli eventi drammatici: come avrebbe detto Richard Wagner, «Nel *Figaro* il dialogo si fa pura musica e la musica stessa diventa dialogo».

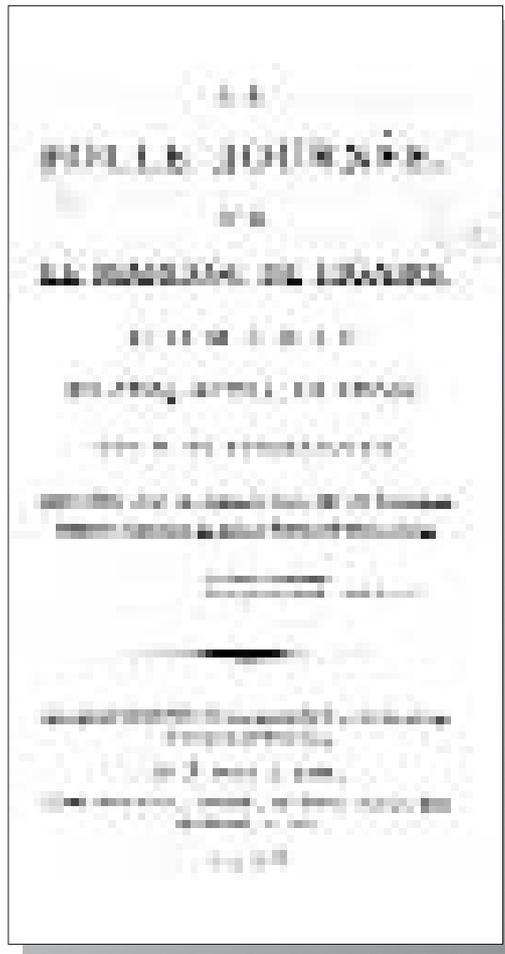
Unita alla grande varietà degli stili impiegati per la caratterizzazione – che spaziano dalla più farsesca buffoneria a pagine di vera e propria musica sacra (si confronti l'aria della Contessa «Dove sono i bei momenti» con l'Agnus Dei della Messa KV 317) – questa dirompente capacità drammaturgica della musica di farsi azione trovava in Mozart l'artista già a quei tempi universalmente riconosciuto come il più dotato e in Da Ponte il librettista capace di comprendere che assecondare le necessità del compositore non equivale ad abdicare, nella genesi dell'opera, al ruolo della componente letteraria, ma riconoscere che il testo non è che uno dei fattori concorrenti all'Opera, al punto da teorizzare la supremazia della musica in un passo delle *Memorie* che inevitabilmente rinvia, per chi lo legga, alle po-

co meno di mille battute filate di musica che concludono l'atto secondo delle *Nozze*: a detta di Da Ponte nel finale d'atto, ritenuto «una spezie di commediola o di picciol dramma da sé»,

deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza dei cantanti, il più grande effetto del dramma. [...] Trovar vi si deve ogni genere di canto. L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude; [...] In questo finale devono per teatrale domma comparire in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere.

La prorompente vitalità musicale delle *Nozze di Figaro* provocò anche il disfavore d'una parte del pubblico: il nobile (e critico musicale) viennese conte Zinzendorf parlò di «musica singolare: delle mani senza testa». Ci vollero degli anni per arrivare all'odierna, unanime, sbalordita gratitudine a Mozart per questo capolavoro. Un altro grande autore del secolo scorso, Johannes Brahms, provò a descriverla: «ogni brano del *Figaro* mi sorprende: il fatto è che non riesco a capire come si possa creare qualcosa di così perfetto. Neppure Beethoven ci è mai riuscito».

(GIANNI RUFFIN)



Frontespizio della prima edizione de *La folle journée ou le Mariage de Figaro* di Beaumarchais, Parigi, 1785.

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

L'azione si svolge nel castello del conte d'Almaviva, presso Siviglia. È il giorno delle nozze fra Figaro e Susanna, suoi servi, ai quali il conte ha riservato una stanza al centro del palazzo. Ma, mentre Figaro è felice della futura sistemazione [Duetto: «Se a caso Madama»], Susanna è perplessa; la posizione della stanza non la convince: è troppo vicina a quella del conte, che ha già dimostrato di essere interessato alla giovane. Figaro comincia a veder chiaro nei progetti del conte ed è intenzionato a smascherarli [Cavatina: «Se vuol ballare»]. Il matrimonio dei due giovani è inoltre ostacolato da Marcellina, governante del conte, la quale, aiutata da Don Bartolo [Aria: «La vendetta, oh la vendetta!»], vuol veder risolto un contratto nuziale stipulato tra lei e Figaro in cambio di un prestito e si diverte a provocare Susanna [Duetto: «Via resti servita»]. Il giovane paggio Cherubino raggiunge Susanna e le racconta le sue disavventure: sorpreso con Barbarina è stato congedato dal conte ed è sconvolto dal turbamento che prova di fronte a qualsiasi donna [Aria: «Non so più cosa son, cosa faccio»]. Ma deve prontamente nascondersi all'arrivo del conte, che tenta di far cedere Susanna; purtroppo giunge Don Basilio a complicare la situazione, obbligando il conte a trovare un nascondiglio (quello che prima occupava lo stesso Cherubino). Ignaro della situazione Don Basilio invita Susanna ad accettare l'amore del conte e star lontana da Cherubino, che tutti sanno essere anche infatuato della contessa: indignato, il conte esce dal suo nascondiglio e scopre lo stesso Cherubino [Terzetto: «Cosa sento! tosto andate»]. Pre-

ceduto da un gruppo di contadini che inneggiano al conte, poiché ha abolito lo *ius primae noctis* [Coro: «Giovani liete»], giunge Figaro che invita Almaviva a coprire Susanna di una veste candida, simbolo di castità; il conte cerca di prendere tempo, dicendo di voler allestire una sontuosa cerimonia nuziale. Tutti applaudono; Susanna intercede presso il conte in favore di Cherubino: il conte lo nomina ufficiale del suo reggimento e Figaro apparentemente lo congeda illustrandogli le gioie della vita militare [Aria: «Non più andrai farfallone amoroso»].

ATTO SECONDO

Nella sua camera la contessa d'Almaviva ripensa alla felicità perduta [Cavatina: «Porgi amor qualche ristoro»]; entra Susanna che le confessa di essere oggetto delle attenzioni del conte, per altro assai geloso della moglie. Anche Figaro conosce bene tutta la faccenda: per vendicarsi del conte vuole fargli recapitare un biglietto che lo avverta di un appuntamento fissato dalla contessa con un amante, ed inoltre mandare Cherubino, vestito da Susanna, all'incontro segreto. Così la contessa potrà sorprendere il conte e ricondurlo ai suoi doveri. Credendosi sole le due donne fanno entrare Cherubino [Arietta: «Voi che sapete»], per travestirlo con abiti femminili [Aria: «Venite inginocchiatevi»]; ma all'improvviso ritorna Almaviva: la contessa nasconde Cherubino. Il marito è insospettito poiché ha ricevuto la delazione concertata da Figaro; vuol sapere chi c'è nel gabinetto: ottiene solo risposte vaghe e decide di andare in

fondo alla faccenda, mentre Susanna, non vista, rientra di nascosto nella stanza [Terzetto: «Susanna or via sortite»]. Almaviva decide di forzare egli stesso la porta e, assieme alla moglie, va a cercare l'occorrente per lo scasso.

Appena sola, Susanna fa uscire Cherubino [Duettino: «Aprite, presto, aprite»], che non trova altra via di salvezza che buttarsi dalla finestra, mentre la ragazza prende il suo posto dentro il gabinetto. Di ritorno, il conte esorta ancora una volta la moglie a dirgli la verità; quest'ultima confessa che c'è Cherubino e Almaviva inveisce contro il paggio [Finale: «Esci ormai garzon malnato»]. Ma quando si trova davanti Susanna il conte, sorpreso, deve scusarsi con la moglie per averla sospettata d'infedeltà. Le due donne svelano il progetto del falso appuntamento; entra Figaro: tutto è pronto per le nozze, ma il conte vuole ancora vederci chiaro. L'arrivo di Antonio, il giardiniere, che ha visto saltare Cherubino, costringe Figaro a sostenere di essere stato lui a saltare, e a far credere di aver perso la «patente» del paggio, che manca del «sigello». Irompono Bartolo, Marcellina e Basilio, sventolando il contratto nuziale sottoscritto da Figaro: il conte si erge a giudice, tutto sarà esaminato accuratamente e per il momento il matrimonio dei due giovani viene sospeso.

ATTO TERZO

Almaviva medita sugli strani avvenimenti successi; la contessa spinge Susanna a dare un appuntamento al conte per la sera in giardino: sarà però lei stessa ad andarci, vestendo gli abiti della ragazza.

Il conte accoglie Susanna in maniera brusca, poi si intenerisce appena la cameriera accenna all'appuntamento serale [Duettino: «Crudel! perché finora»]. Andandosene, Susanna incontra Figaro; lo rassicura velocemente di aver già «vinta la causa» con Marcellina, ma anche il conte ha sentito le sue parole e decide di vendicarsi [Recitativo ed Aria: «Hai già vinto la causa!» / «Vedrò mentr'io sospiro»]. La con-

tessa è ansiosa di sapere se il conte ha accolto la proposta di Susanna [Recitativo ed Aria: «E Susanna non vien!» / «Dove sono i bei momenti»]. Alla presenza del conte, Don Curzio annuncia la sentenza della causa: o pagare Marcellina o sposarla. Figaro si oppone; non può sposarsi senza il consenso dei suoi nobili parenti, che alla fine scopre essere proprio Marcellina e Don Bartolo [Sestetto: «Riconosci in questo amplesso»].

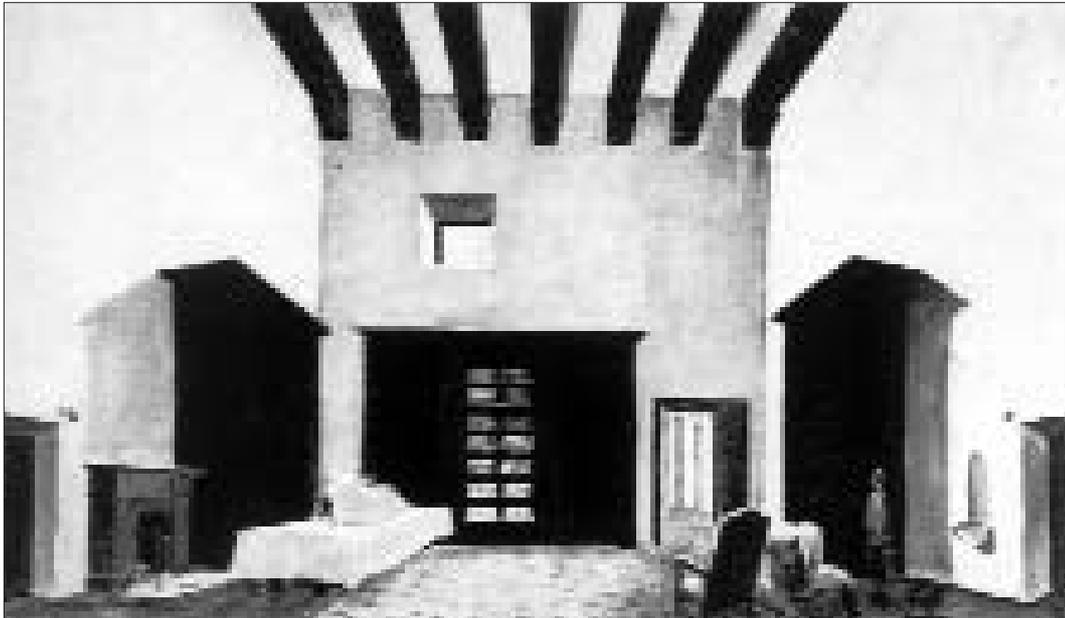
Antonio svela al conte che Cherubino non è partito per Siviglia: ha trovato il paggio a casa sua, con la figlia Barbarina, e per di più travestito da ragazza. Susanna e la contessa proseguono la messa a punto della trappola per il conte [Duettino: «Che soave zeffiretto»]. Entrano Cherubino e Barbarina assieme ad altre contadinelle per rendere omaggio alla contessa [Coro: «Ricevete, o padroncina»]. Il travestimento di Cherubino viene smascherato dal conte, ma Barbarina intercede per lui e si fa promettere in sposo il paggio. Si dà inizio alla festa nuziale, doppia perché anche Marcellina e Bartolo hanno risolto di sposarsi [Finale: «Ecco la marcia, andiamo»]; durante la cerimonia Susanna riesce a consegnare al conte il biglietto con il quale lo convoca all'appuntamento notturno: Marcellina e Figaro se ne accorgono.

ATTO QUARTO

Barbarina cerca la spilla posta a sigillo del biglietto [Cavatina: «L'ho perduta... me meschina»]. Figaro la sorprende; ignaro della trama ordita dalle due donne crede che l'appuntamento di Susanna con il conte sia vero e si confida con Marcellina che tuttavia non dubita della ragazza. È notte nel giardino del castello: arriva Barbarina; poi, assieme a Basilio e Bartolo compare Figaro che spara a zero contro tutte le donne [Recitativo ed Aria: «Tutto è disposto: l'ora» / «Aprite un po' quegli occhi»]; quindi Marcellina, Susanna e la contessa (quest'ultime si sono scambiate d'abito); Susanna [Recitativo ed Aria: «Giunse alfin il momento» / «Deh vieni non tardar, oh gioia bella»] vuol punire Figaro per i suoi

sospetti. Ma nell'oscurità è difficile per tutti trovare l'amante giusto: Cherubino scambia la contessa per Susanna [Finale: «Pian pianin le andrò più presso»]; il conte finisce per corteggiare la propria moglie; Figaro è convinto che Susanna amoreggi con il conte, e a sua volta il conte crede che Figaro corteggi la contessa.

Figaro e Susanna sono i primi a intuire l'equivoco; sarà poi la contessa, scoprendo la propria identità, a sciogliere la «comedia» e, concedendo il perdono al conte, costruire il lieto fine.



Luchino Visconti, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto I). Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1978.

ARGUMENT

PREMIER ACTE

L'action se passe dans le château du comte d'Almavira, près de Séville. C'est le jour des noces de Figaro et Susanna, ses domestiques, auxquels il a réservé une salle au milieu de sa demeure. Mais, tandis que Figaro est heureux de sa future installation [Duetto: «Se a caso Madama»], Susanna se pose des questions car elle trouve que cette pièce est trop près de celle du comte, qui a déjà montré à plusieurs reprises de l'intérêt pour la jeune fille. Figaro commence à deviner les projets du comte et il envisage de les révéler au grand jour [Cavatina: «Se vuol ballare»]. En outre Marcellina, la gouvernante du comte, s'oppose au mariage des deux jeunes gens: aidée par Don Bartolo [Aria: «La vendetta, oh la vendetta!»], elle aspire à la résiliation d'un contrat de mariage stipulé entre Figaro et elle-même en échange d'un prêt et elle s'amuse à provoquer Susanna [Duetto: «Via resti servita»]. Le jeune page Cherubino rejoint Susanna et lui raconte ses mésaventures: surpris avec Barbarina, il a été congédié par le comte et il est bouleversé par le trouble qu'il éprouve devant toute femme [Aria: «Non so più cosa son, cosa faccio»]. Mais il doit promptement se cacher à l'arrivée du comte, qui tente de faire céder Susanna: malheureusement arrive aussi Don Basilio, ce qui complique encore plus la situation et oblige le comte à se trouver une cachette (celle précisément qu'occupait avant lui Cherubino lui-même) [Terzetto: «Cosa sento! tosto andate»]. Précédé d'un groupe de paysans qui entonnent un hymne en l'honneur du comte, car il a aboli le *jus primae noctis* [Coro: «Giovani liete»], arrive

Figaro qui invite Almavira à couvrir Susanna d'un vêtement blanc, symbole de chasteté: le comte cherche à gagner du temps, en disant qu'il veut organiser une somptueuse cérémonie nuptiale. Tous applaudissent à la nouvelle. Susanna intercède auprès du Comte en faveur de Cherubino: le comte le nomme alors officier de son régiment et Figaro fait semblant de le congédier en lui illustrant les joies de la vie militaire [Aria: «Non più andrai farfallone amoro»].

DEUXIEME ACTE

Dans sa chambre, la comtesse d'Almavira repense au bonheur perdu [Cavatina: «Porgi amor qualche ristoro»]. Entre Susanna, qui lui avoue être l'objet des attentions du comte, qui par ailleurs est très jaloux de sa femme. Figaro est également parfaitement au courant de la situation. Pour se venger du comte, il veut lui faire parvenir un billet l'informant d'un rendez-vous fixé par la comtesse avec un amant et envoyer Cherubino, vêtu des habits de Susanna, à cette rencontre secrète. La comtesse pourra ainsi surprendre le comte et le faire revenir sur le droit chemin. Se croyant seules, les deux femmes font entrer Cherubino [Arietta: «Voi che sapete»], pour le déguiser en femme: [Aria: «Venite inginocchiatevi»]. Mais Almavira revient à l'improviste. La comtesse cache Cherubino. Son mari nourrit alors quelques soupçons car il a reçu le mot de Figaro. Il veut savoir qui est dans le cabinet; il n'obtient que de vagues réponses et il décide d'aller jusqu'au bout de cette affaire, tandis que Susanna rentre dans la

pièce à l'insu de tous [Terzetto: «Susanna or via sortite»]. Almaviva décide de forcer lui-même la porte et, avec sa femme, il va chercher les outils nécessaires à cette opération.

Dès qu'elle se retrouve seule, Susanna fait sortir Cherubino: [Duetto: «Aprite, presto, aprite»]. Mais Cherubino ne trouve d'autre forme de salut que de se jeter par la fenêtre, tandis que la jeune fille prend sa place dans le cabinet. A son retour, le comte exhorte encore une fois sa femme à lui dire la vérité. Cette dernière lui révèle la présence de Cherubino et le comte accable le page d'invectives: [Finale: «Esci ormai garzon malnato»]. Mais lorsqu'il se retrouve face à Susanna le comte, surpris, doit s'excuser auprès de son épouse pour l'avoir soupçonnée d'infidélité. Les deux femmes révèlent le secret du faux rendez-vous. Entre alors Figaro: tout est prêt pour les noces, mais le comte veut y voir clair. L'arrivée d'Antonio, le jardinier, qui a vu Cherubino sauter par la fenêtre, oblige Figaro à soutenir que c'est lui qui a sauté et à faire croire qu'il a perdu la «licence» du page et qu'il y manque «le sceau». Arrivent sur ces entrefaites Bartolo, Marcellina et Basilio, en agitant le contrat de mariage souscrit par Figaro: le comte joue les juges. Tout devra être soigneusement examiné et pour le moment, le mariage des deux jeunes gens est donc suspendu.

TROISIEME ACTE

Almaviva médite sur les étranges événements qui se sont produits. La comtesse pousse Susanna à donner rendez-vous au comte le soir même dans le jardin. Mais c'est elle qui s'y rendra en personne, en portant les vêtements de la jeune fille.

Le comte accueille Susanna tout d'abord sèchement, puis il s'attendrit lorsque la servante lui suggère le rendez-vous du soir [Duetto: «Crudel! perché finora»]. En partant, Susanna rencontre Figaro. Elle lui assure rapidement qu'elle a déjà «gagné la cause» avec Marcellina, mais le comte aussi a entendu ses paroles et il décide de se

venger [Recitativo ed Aria: «Hai già vinto la causa» / «Vedrò mentr'io sospiro»]. La comtesse est impatiente de savoir si le comte a accepté la proposition de Susanna [Recitativo ed Aria: «E Susanna non vien» / «Dove sono i bei momenti»]. En présence du comte, Don Curzio annonce le verdict: il faudra soit payer Marcellina, soit l'épouser. Figaro s'y oppose. Il ne peut pas se marier sans l'assentiment de ses nobles parents, dont il finit par découvrir que ce sont précisément Marcellina et Don Bartolo: [Sestetto: «Riconosci in questo amplesso»].

Antonio révèle au comte que Cherubino n'est pas parti pour Séville. Il a trouvé le page chez lui, avec sa fille Barbarina, et en plus déguisé en jeune fille. Susanna et la comtesse continuent à mettre au point le piège tendu au comte: [Duetto: «Che soave zeffiretto»]. Entrent Cherubino et Barbarina, en compagnie d'autres jeunes paysannes venues rendre hommage à la comtesse: [Coro: «Ricevete, o padroncina»]. Le comte dévoile le déguisement de Cherubino, mais Barbarina intercède en sa faveur et obtient la promesse qu'elle pourra épouser le page. La fête commence; en fait, il s'agit de doubles festivités, car Marcellina et Bartolo ont également décidé de se marier: [Finale: «Ecco la marcia, andiamo»]. Au cours de la cérémonie, Susanna parvient à remettre au comte le billet par lequel elle le convoque au rendez-vous nocturne: Marcellina et Figaro s'en rendent compte.

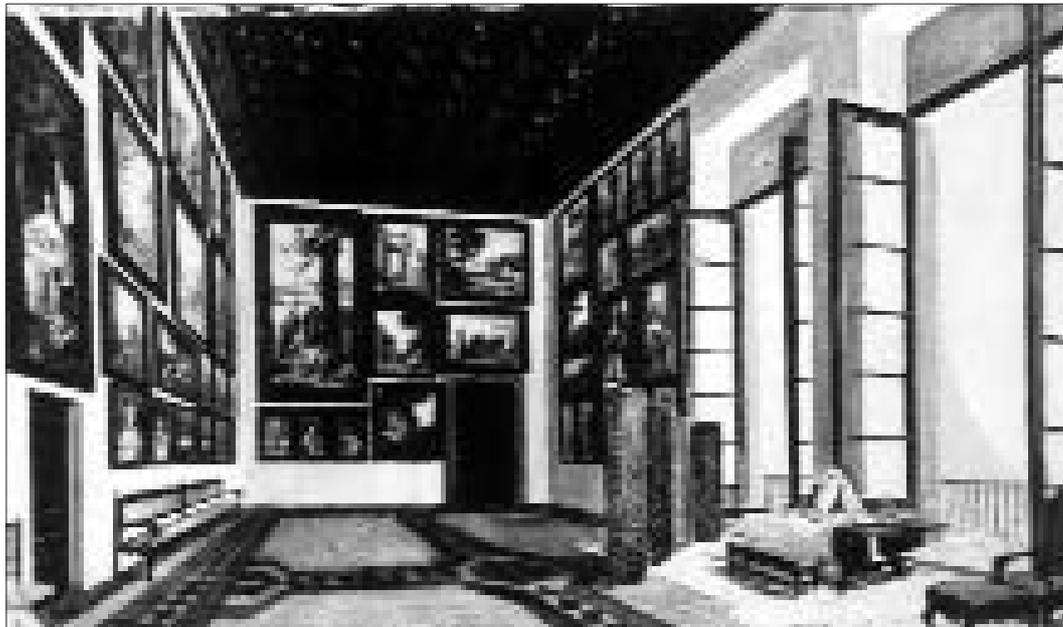
QUATRIEME ACTE

Barbarina cherche l'épingle qui fermait le billet [Cavatina: «L'ho perduta... me meschina»]. Figaro la surprend; ignorant la trame ourdie par les deux femmes, il croit que le rendez-vous de Susanna avec le comte est un rendez-vous réel, mais il confie à Marcellina qu'il n'a toutefois aucun soupçon sur la loyauté de la jeune fille. La nuit est tombée sur le jardin du château: arrive Barbarina puis, avec Basilio et Bartolo apparaît Figaro qui fait semblant de viser toutes les femmes: [Recitativo ed Aria: «Tutto è disposto: l'ora» / «Aprite un po'

quegli occhi)]. Puis arrivent Marcellina, Susanna et la comtesse (ces dernières ont échangé leurs vêtements). Susanna [Recitativo ed Aria: «Giunse alfin il momento» / «Deh vieni non tardar, oh gioia bella»] veut punir Figaro d'avoir nourri des soupçons à son égard. Mais à cause de l'obscurité il est difficile pour chacun d'eux de trouver son véritable amant: Cherubino confond la comtesse avec Susanna; [Finale: «Pian piano le andrò più presso»]; le comte finit par courtiser sa propre épouse; Figaro est

convaincu que Susanna se laisse courtiser par le comte et de son côté, le comte croit que Figaro fait la cour à la comtesse.

Figaro et Susanna sont les premiers à comprendre le quiproquo. Ce sera ensuite le comtesse qui, découvrant la véritable identité des personnages, résoudra l'intrigue et accordera son pardon au comte.



Luchino Visconti, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto II). Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1978.

SYNOPSIS

ACT I

A room in Count Almaviva's castle near Seville. It is the wedding day of Figaro and Susanna, servants of the Count, to whom he has given a room at the centre of the palace as a wedding gift. While Figaro is happy about his future quarters [Duetto: «Se a caso Madama»], Susanna doesn't like the room, because it's much too close to the rooms of the Count, who has made it clear that he has an eye on her. It doesn't take Figaro long to figure the Count's plans and he immediately begins to plot to outwit him [Cavatina: «Se vuol ballare»]. Also Marcellina, the Count's housekeeper, helped by Don Bartolo, is scheming against the marriage [Aria: «La vendetta, oh la vendetta!»]. Figaro is in debt to Marcellina and has promised to marry her, if he doesn't repay her. Marcellina teases Susanna with mock courtesy [Duetto: «Via resti servita»]. The page, Cherubino, rushes in to tell Susanna of his vicissitudes: the Count has banished him, after catching him with Barbarina, and he is upset also because suddenly he is in love with any woman he sees [Aria: «Non so più cosa son, cosa faccio»]. They see the Count approaching and Cherubino hides himself behind an armchair. The Count tries to seduce Susanna unsuccessfully, but he's interrupted by Don Basilio, the music teacher. The Count also hides behind the chair; Cherubino slips around it to sit in it. Unaware of their presence, Basilio urges Susanna to accept the Count's advances and stay away from Cherubino, who is rumoured to be enamoured of the Countess, too. The Count is enraged and reveals himself, soon discovering Cherubino as

well [Terzetto: «Cosa sento! tosto andate»]. Figaro enters with a group of villagers to thank the Count for his abolition of the "droits du seigneur" [Coro: «Giovani liete»] and invites the Count to cover Susanna with a white gown, the symbol of chastity. The Count bides his time, saying he wants them to have a sumptuous wedding. Everybody applauds. Susanna tries to persuade the Count to let Cherubino stay until after their wedding. It is in vain, he has to leave immediately to take up a commission in the Count's regiment and Figaro describes the colourful life of a soldier [Aria: «Non più andrai, farfallone amoroso»].

ACT II

In her boudoir, the Countess mourns her lost happiness [Cavatina: «Porgi, amor qualche ristoro»]. Susanna enters and tells the Countess that she is fearful of the Count's attentions. Together with Figaro, they hatch a plan, playing on the Count's jealousy for his wife to the servant's own advantage: Figaro will send an anonymous letter to the Count about a secret rendezvous of the Countess with her lover. They also plan to send Cherubino – disguised as Susanna – to the Count, so the Countess can catch him red-handed and win back his affections.

When the two women are alone, Cherubino, who has written a new song for the Countess [Arietta: «Voi che sapete»], enters to be dressed in Susanna's clothes [Aria: «Venite inginocchiatevi»]. Suddenly, Count Almaviva knocks on the door. The Countess hides Cherubino in the dressing room. The jealous Count is very suspicious: he

has just received the anonymous note. They hear some noise in the dressing room. The Countess gives him some vague explanation and he decides to see for himself. At that moment Susanna returns unnoticed [Terzetto: «Susanna or via sortite»]. The Count leaves to fetch tools to break open the door, taking his wife with him and locking the door behind him.

As soon as they are gone, Susanna tells Cherubino to come out of the room [Duetto: «Aprite, presto, aprite»]. Finding no other way out, Cherubino escapes by jumping out of the window and Susanna takes his place in the dressing room. The Countess and the Count return with the tools. Pressed by the Count, the Countess confesses that it is not Susanna who is in the dressing room, but Cherubino. Furiously, the Count commands him to open the door [Finale: «Esci ormai garzon malnato»]. Susanna opens the door to the surprise of both the Count and the Countess. The Count pleads with his wife to forgive his suspicions and accusations. Susanna and the Countess explain that it was all part of a plan.

Figaro enters to announce that everything is ready for the wedding, but the Count is unconvinced and delays the nuptials.

Antonio the gardener arrives complaining of damage to his plants by a man jumping from the window; Figaro confesses that this was himself, and claims he has lost Cherubino's commission, which lacks the seal.

Bartolo, Marcellina and Basilio arrive waving the contract signed by Figaro to press Marcellina's case. The Count says that he will be the judge and promises to investigate this case carefully. For the time being, the wedding between the two young servants must be called off.

ACT III

The Count is reflecting on the whole situation. The Countess urges Susanna to agree to the Count's advances and meet him in the garden, though she will go in her place, disguised in the girl's clothes. When Susanna

tells the Count she is prepared to meet him, he abandons his initial brusque manners [Duetto: «Crudel! perchè finora?»]. When she leaves, she meets Figaro and tells him that their case against Marcellina is won. This is overheard by the Count, which makes him furious again [Recitativo ed Aria: «Hai già vinto la causa! / Vedrò, mentre io sospiro»]. The Countess eagerly awaits to hear the Count's reaction to the planned rendezvous with Susanna [Recitativo ed Aria: «E Susanna non vien!» / «Dove son i bei momenti»].

Figaro, Marcellina and Dr. Bartolo join the Count and his advisor, Don Curzio, to hear their judgement: Figaro has either to pay or to marry Marcellina. Figaro objects that this is not possible because he cannot get his noble parents to give their consent. All is resolved when it turns out that Marcellina is Figaro's mother and Don Bartolo his father [Settetto: «Riconosci in questo amplesso»].

Antonio reveals to the Count that Cherubino has never left for Seville: he has found the page in his house with his daughter Barbarina, dressed as a girl!

The Countess still hopes to trap the Count with the help of Susanna and thus regain her husband's love [Duetto: «Che soave zeffiretto»].

Cherubino - dressed as a girl - Barbarina and other village girls enter with a bunch of flowers, which they offer to the Countess to show her their affection [Coro: Ricevete, o padroncina»].

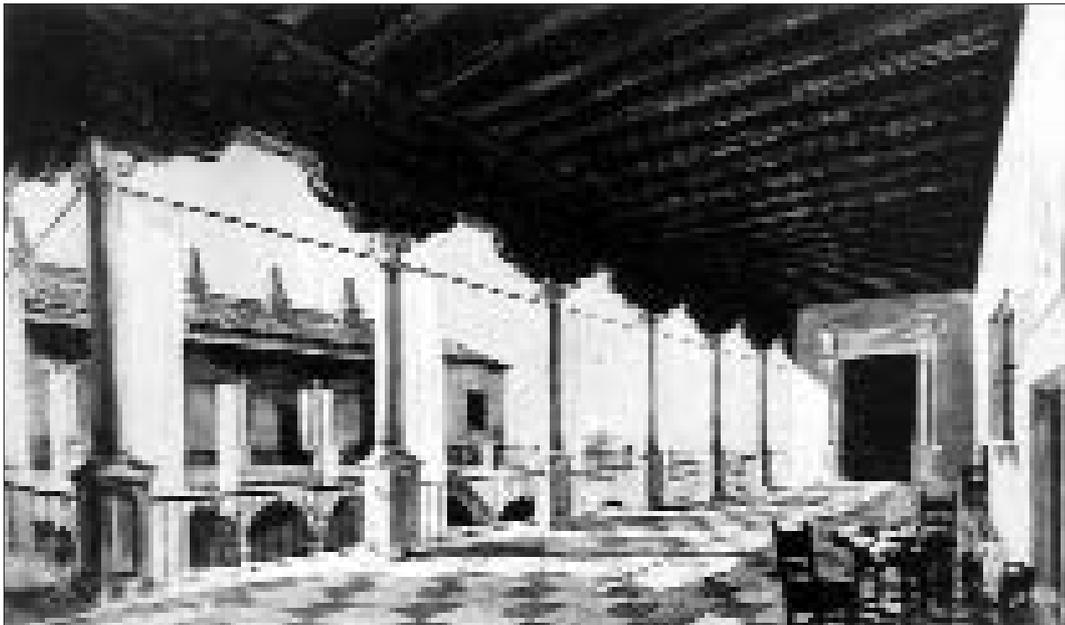
The Count enters with Antonio, who reveals Cherubino to the Count but Barbarina wheedles a favour out of the nobleman, allowing her to marry the page.

The marriage ceremony is going to start [Finale: «Ecco la marcia, andiamo»]. It is a double wedding, because also Marcellina and Bartolo have decided to get married. During the ceremony, Susanna slips the letter confirming the evening meeting to the Count. This is observed by Figaro and Marcellina.

ACT IV

Barbarina is looking for the pin sealing Susanna's letter that she has lost. [Cavatina: «L'ho perduta... me meschina !»]. Figaro sees her and naturally misconstrues the plot hatched by the two women. He complains to Marcellina about Susanna's infidelity. Marcellina, however, trusts the girl. Night has fallen on the castle garden. Barbarina enters, soon followed by Bartolo and Basilio. Figaro enters and gives vent to all his mistrust of women [Recitativo ed Aria: «Tutto è disposto: l'ora» / «Aprite un po' quegli occhi»]. Marcellina, and then Susanna and the Countess, now in each other's clothes, enter. Susanna, knowing that Figaro is listening, teases him [Aria: «Giunse alfin il mo-

mento ... Deh vieni, non tardar»]. But darkness makes it difficult for everybody to find their lover: Cherubino starts flirting with the Countess, whom he takes for Susanna [Finale: «Pian pianin le andrò più presso»]; the Count starts romancing his own wife - whom he thinks to be Susanna. Figaro is getting angrier every minute, because his wife seems to accept the Count's advances gladly. The Count, in turn, believes Figaro is trying to seduce the Countess. Figaro and Susanna are the first to catch on; all becomes clear when the real Countess comes forward and pardons the Count. It all ends in dancing and merriment.



Luchino Visconti, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto III). Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1978.

HANDLUNG

1.AKT

Ort: Schloss des Grafen Almaviva in der Nähe von Sevilla. Es ist der Tag an dem Figaro und Susanna, Bedienstete des Grafen, denen derselbe im Palast ein Zimmer als Wohnung zugewiesen hat, ihre Hochzeit feiern. Während Figaro glücklich über die zukünftige Unterbringung ist [Duetto: «Se a caso Madama»], ist Susanna verwundert; die Lage des Zimmers lässt in ihr Zweifel aufkommen: es liegt zu nah an dem des Grafen, der in der Vergangenheit wiederholt sein Interesse für das junge Mädchen gezeigt hatte. Figaro beginnt die Pläne des Grafen zu durchschauen und ist entschlossen sie aufzudecken [Cavatina: «Se vuol ballare»]. Die Hochzeit der beiden jungen Leute wird auch von Marcellina, Gouvernante des Grafen, hintertrieben [Aria: «La vendetta, oh la vendetta!»], die mit der Hilfe Don Bartolos, Figaro zur Einlösung seines Versprechens bringen will: Rückzahlung der geliehenen Geldsumme oder Erfüllung des Heiratsversprechens. In der Zwischenzeit vergnügt sie sich Susanna zu provozieren [Duetto: «Via resti servita»]. Der Page Cherubino, verwirrt über die Anziehungskraft die die Frauen auf ihn ausüben, schlüpft ungesehen herein und klagt Susanna sein Leid: der Graf hat ihn mit Barbarina überrascht und daraufhin sogleich entlassen [Aria: «Non so più cosa son, cosa faccio»]. Das unvermutete Eintreten des Grafen, der versucht Susanna zu einem Stelldichein zu überreden, zwingt ihn sich zu verstecken; das plötzliche Erscheinen Don Basilios kompliziert die Situation und zwingt auch den Grafen sich ein Versteck zu suchen (das

gleiche in dem vorher Cherubino untergetaucht war). Nichts von den vorhergegangenen Geschehnissen wissend, legt Don Basilio bei Susanna ein gutes Wort für den Grafen ein und rät ihr, Cherubino kein Gehör zu schenken, es wäre allgemein bekannt, dass er auch der Gräfin den Hof mache. Wütend verlässt der Graf sein Versteck und entdeckt dabei Cherubino [Terzetto: «Cosa sento! tosto andate»]. Figaro, der einer Gruppe von Bauern und Bäuerinnen folgt die gekommen ist, um dem Grafen eine kleine Ovation zu bereiten da er auf das feudale *ius primae noctis* [Coro: «Giovani liete»] verzichtet hat, bittet Almaviva, Susanna mit einem schneeweißen Gewand, Zeichen der Unschuld, zu bekleiden. Um Zeit zu gewinnen, gibt der Graf vor eine grosse Hochzeitsfeier veranstalten zu wollen. Alle klatschen Beifall. Susanna legt beim Grafen Fürbitte für Cherubino ein: der Graf ernennt ihn zum Offizier seines Regiments und Figaro nutzt die Gelegenheit um ihm Ratschläge für das künftige Soldatenleben zu geben [Aria: «Non più andrai farfallone amoroso»].

2.AKT

In ihrem Gemach beweint die Gräfin Almaviva ihre verlorene Glückseligkeit [Cavatina: «Porgi amor qualche ristoro»]. Susanna kommt und gesteht ihr, dass der Graf ihr den Hof mache. Auch Figaro kennt die ganze Angelegenheit. Um sich an ihm zu rächen hat er eine Intrige ausgeheckt: mit einem Brief will er ihn über ein Treffen der Gräfin mit einem Geliebten informieren, und zu gleicher Zeit Cherubino, als Susanna

na verkleidet, zu der heimlichen Verabredung schicken. Die beiden Frauen, die sich allein glauben, lassen Cherubino [Arietta: «Voi che sapete»] eintreten, um ihn als Mädchen zu verkleiden [Aria: «Venite inginocchiatevi»]. Doch plötzlich erscheint Almaviva: die Gräfin versteckt Cherubino. Argwöhnisch, weil er inzwischen den Brief Figaros erhalten hat, verlangt der Ehemann zu wissen wer sich im Kabinett aufhält. Erhält aber nur unklare Antworten und beschließt daher der Sache auf den Grund zu gehen, während Susanna, nicht gesehen, in das Zimmer schlüpft [Terzetto: «Susanna or via sortite»]. Almaviva fasst den Entschluss die Tür gewaltsam zu öffnen und entfernt sich zusammen mit seiner Frau, um das Werkzeug zu beschaffen.

In der Zwischenzeit holt Susanna den Pagen aus dem Raum [Duettino: «Aprite, presto, aprite»], und Cherubino springt, weil kein anderer Ausweg möglich, aus dem Fenster, während das Mädchen seinen Platz einnimmt. Das gräfliche Paar kehrt zurück. Erneut verlangt der Graf von seiner Frau die volle Wahrheit. In ihrer Bedrängnis gesteht die Gräfin Cherubinos Versteck; Almaviva schimpft auf den Pagen [Finale: «Esci ormai garzon malnato»] Als jedoch die Tür aufgeht und Susanna erscheint, muss er seine Frau um Verzeihung bitten, dass er sie der Untreue verdächtigt hat. Die beiden Frauen enthüllen das Geheimnis der Verabredung. Figaro erscheint und meldet, dass alles zur Hochzeit bereit sei. Doch der Graf möchte noch Näheres von ihm wissen. Das Erscheinen Antonios, dem Gärtner, der Cherubino hat springen sehen, zwingt Figaro zu sagen, dass er es gewesen ist und vorzugeben, das «Patent» des Pagen auf dem noch das «Siegel» fehle verloren zu haben. Den von Figaro unterschriebenen Heiratsvertrag schwenkend stürzen Bartolo, Marcellina und Basilio herein. Der Graf verkündet, dass alles genauestens geprüft werde und die Heirat der beiden jungen Leute verschoben sei.

3.AKT

Almaviva denkt über die sonderlichen

Vorfälle nach. Die Gräfin drängt Susanna mit dem Grafen für den gleichen Abend ein Treffen auszumachen; zu dem jedoch sie als Susanna verkleidet gehen wird.

Susanna wird vom Grafen sehr wirsch empfangen. Als er hört, dass sie gekommen ist das abendliche Treffen zu organisieren ist er entzückt und freundlich [Duettino: «Crudel! perché finora»]. Beim Fortgehen stößt Susanna auf Figaro, dem sie in Eile zu verstehen gibt, dass sein Prozess gegen Marcellina schon gewonnen sei, jedoch auch der Graf hat ihre Worte gehört und beschließt Vergeltung zu üben [Recitativo ed Aria: «Hai già vinto la causa!» / «Vedrò mentr'io sospiro»]. Die Gräfin wünscht sehnlichst zu wissen, ob der Graf den Vorschlag Susannas angenommen hat [Recitativo ed Aria: «E Susanna non viene!» / «Dove sono i bei momenti»]. Im Beisein des Grafen verkündet Don Curzio das Urteil: Rückerstattung der Schuld oder Heirat mit Marcellina. Figaro erklärt, diesen Schritt ohne die Einwilligung seiner Verwandtschaft nicht machen zu können. Am Ende stellt sich heraus, dass gerade Marcellina und Don Bartolo diese seine Verwandtschaft darstellen [Sestetto: «Riconosci in questo amplesso»].

Antonio informiert den Grafen, dass Cherubino nicht nach Sevilla abgereist ist, sondern, dass er ihn bei sich zu Haus, als Frau verkleidet, in Gesellschaft seiner Tochter Barbarina angetroffen hat. Susanna und die Gräfin bereiten die Falle für den Grafen vor [Duettino: «Che soave zeffiretto»]. Der Gräfin ihre Verehrung darzubieten, erscheinen, begleitet von einigen Bäuerinnen, Cherubino und Barbarina [Coro: «Ricevete, o padroncina»]. Cherubinos Verkleidung wird vom Grafen enthüllt, doch Barbarina legt für ihn Fürsprache ein und verlangt den Pagen als Ehemann. Die Feierlichkeiten aus Anlass der Doppelhochzeit beginnen, denn auch Marcellina und Bartolo haben beschlossen die Ehe einzugehen [Finale: «Ecco la marcia, andiamo»]. Während der Feier gelingt es Susanna, dem Grafen das Billet zu zustecken mit dem sie ihn zum abendlichen Treffen einlädt. Marcellina und Figaro haben alles beobachtet.

4. AKT

Barbarina sucht nach der Nadel mit der das Billet verschlossen war [Cavatina: «L'ho perduta... me meschina»]. Figaro überrascht sie; da er aber nichts von der Intrige der beiden Frauen weiß, glaubt er, dass die Verabredung Susannas mit dem Grafen wahr ist und vertraut sich Marcellina an, die aber an dem Mädchen keine Zweifel hat. Bei Nacht im Garten des Schlosses: Barbarina erscheint, ihr folgt in Begleitung von Basilio und Bartolo Figaro, der gegen die Verführungskünste der Frauen donnert [Recitativo ed Aria: «Tutto è disposto: l'ora» / «Aprite un po' quegli occhi»]; dann finden sich Susanna, die Gräfin, die schon ihre Kleider getauscht haben, und Marcellina ein. Susanna [Recitativo ed Aria: «Giunse

alfin il momento» / «Deh vieni non tardar, oh gioia bella»] will Figaro für sein Misstrauen strafen. Doch in der Dunkelheit ist es für alle schwer die richtige Geliebte zu finden: Cherubino hält die Gräfin für Susanna [Finale: «Pian pianin le andrò più presso»]; der Graf wirbt um seine eigene Frau; Figaro ist überzeugt, dass Susanna mit dem Grafen liebt, und der Graf selbst glaubt, dass Figaro der Gräfin den Hof macht. Figaro und Susanna erkennen als erste welches Spiel gespielt wird. Doch am Ende ist es die Gräfin, die sich zu erkennen gibt und dem Grafen vergibt, die die Fäden der «Komödie» zieht und den für alle erfreulichen Ausgang vorbereitet.



Luchino Visconti, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto IV). Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1978.



Nancy Storace prima interprete del ruolo di Susanna in una incisione di Pierre Condé (1791).

PAOLO CATTELAN
LE NOZZE DI SUSANNA

«Un quasi nuovo genere di spettacolo»

Se, se e in quale misura, Mozart sia responsabile della scelta dei soggetti delle proprie opere è questione che conviene sempre assumere caso per caso con atteggiamento molto problematico. È vero che, giunto alla piena consapevolezza dei propri mezzi compositivi, Mozart ebbe sempre più difficoltà ad accogliere le tipologie librettistiche circolanti nel suo secolo. Eppure si sentiva ancora spinto dal desiderio di scrivere un'«Opera italiana».

Così a Vienna, nel 1783, cominciò la ricerca di un soggetto, con grande intensità, nella consueta dimensione misteriosamente qualitativa del tempo a sua disposizione. Dopo aver letto più di cento libretti senza trovarne uno che gli sembrasse adeguato alla sua musica, se non con molte modifiche, e alcuni progetti lasciati incompiuti, aveva maturato una convinzione molto radicale: «Il nuovo è sempre la cosa migliore».¹

Sempre nel 1783 conobbe il letterato Lorenzo Da Ponte, ma per un primo frutto della loro collaborazione – *Le nozze di Figaro* – passeranno altri tre anni. Nelle sue lettere Mozart non dice mai come andarono le cose tra lui e il poeta, ma non dovettero necessariamente essere rapporti facili. Leopold Mozart, ben conoscendo suo figlio, prevedeva che nel caso delle *Nozze* il raggiungimento di un libretto soddisfacente gli sarebbe costato «parecchie corse avanti e indietro e discussioni prima che venga organizzato in modo tale che vi si possa mettere a lavorare sopra».² Da Ponte ci ha tramandato che Mozart scelse il soggetto delle *Nozze di Figaro*, mentre lui stesso quello

del *Don Giovanni*. Ma è incorso in palesi contraddizioni, e sulle questioni di metodo, sulle richieste che Mozart gli faceva, non soddisfa certo i nostri legittimi quesiti.

Le scelte librettistiche di Mozart sono sempre fortemente ambivalenti, vale a dire che vi si concentrano, su più livelli, molte ragioni diverse e contrarie. Nel caso delle *Nozze di Figaro*, come in quello del *Don Giovanni*, Mozart cercava innanzitutto il successo immediato. Un «incontro universale» – come si diceva allora –, ma dilatato ben oltre l'idea di compiacere meramente il gusto della corte imperiale, per quanto questo fosse un punto di riferimento imprescindibile.

Il matrimonio di Figaro di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais era stato tradotto e divulgato in tedesco appunto nel 1785 e Mozart s'era procurato copia della prima edizione stampata in Austria. Nello stesso anno, la compagnia di Emanuel Schikaneder – vecchia conoscenza bavarese dei Mozart – portò per la prima volta la *pièce* sulla scena viennese, dopo un breve rinvio dovuto al fatto che Giuseppe II vi aveva ravvisato «molta indecenza». Beaumarchais era in realtà tra gli autori preferiti dell'imperatore, già grande sostenitore del *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello che nella capitale imperiale, con sessanta rappresentazioni nel solo 1783, divenne l'opera più dotata di «popolarità» di tutto il Settecento.

Alcune scelte drammaturgiche di Mozart sono impensabili prescindendo dal successo di Paisiello. Nel *Barbiere*, ad esempio, la Contessa Rosina, per figurare subito in un'aura di tenero patetismo, compare in scena da sola (alla fine del primo atto) cantando una celebre Cavatina («Giusto ciel

che conoscete») in *Mi bemolle maggiore*, mentre dall'orchestra le fanno eco le morbide sonorità dei clarinetti, esattamente come nelle *Nozze di Figaro*. Viceversa, se Mozart si fosse attenuto a Beaumarchais, Rosina non verrebbe alla ribalta da sola, ma con altri personaggi nel corso dell'intreccio del primo atto.⁵ Tuttavia, questa soluzione, pensata in contrasto con il *Matrimonio* e in accordo con il *Barbiere*, risulta di grande efficacia perché permette un'apertura d'atto del tutto diversa, su di un «un nuovo piano d'azione che si interseca sia con l'azione Susanna/Figaro sia con la controazione del Conte e dei suoi complici». ⁴ Inoltre, i languori paisielliani non sono replicati nella Cavatina di Mozart («Porgi amor qualche ristoro», anch'essa in *Mi bemolle maggiore* poggiata sulle armonie dei clarinetti) dove la Contessa ha un registro espressivo diverso: disperazione e sentimento tragico costituiscono la grandezza di un personaggio affatto nuovo.

Basta leggere Beaumarchais, comunque, per capire che un conto era fare un'opera sul *Barbiere*, ben altro concepirla sul *Matrimonio*. Che la trama fosse finalmente buona per Wolfgang lo pensava anche Leopold benché, non senza motivo, fosse preoccupato dalla sua tenuta librettistica. In effetti, quanto il *Barbiere* sembra già disposto, nell'ordine molto formale della sua semplice drammaturgia, al trasferimento in melodramma, così, invece, l'intrigo del *Matrimonio* è talmente complesso e imprevedibile da non poter che apparire, oggi come allora, davvero difficile da destinare alla parola cantata. Né, d'altra parte, la soverchia quantità di motivi e di sfaccettature del contenuto poteva essere risolta con un eccesso di recitativo (e le intenzioni di Mozart andavano infatti in senso opposto). Da Ponte e Mozart, non solo decisero di correre il rischio, ma erano ben consci dell'effetto di novità che avrebbero voluto ottenere. Attraverso «la varietà delle fila onde è intesuta l'azione di questo dramma» e «la molteplicità de' pezzi musicali», scrissero al pubblico viennese che intendevano «offrire un quasi nuovo genere di spettacolo».

Il *Matrimonio* recava in sé un tale poten-

ziamento dell'azione da apparire come un testo ideale per disporre in musica una drammaturgia del tutto rinnovata rispetto a quel genere, pur così recente e dinamico, del «dramma giocoso».

La riduzione da sedici a undici personaggi non deve in tal senso indurci a credere che Da Ponte e Mozart, lavorando sull'originale, si siano attenuti alle convenzioni del «genere buffo», rispetto al quale, anzi, il numero dei personaggi costituisce senz'altro un'espansione. Tutti i ruoli secondari soppressi erano in Beaumarchais ruoli maschili: nelle *Nozze di Figaro*, per altro, la stessa distribuzione dei ruoli è molto ambigua: perfettamente equilibrata o del tutto squilibrata a seconda di come la si guardi, la si ascolti, la si consideri. Sei uomini (il Conte d'Almaviva, Figaro, Basilio, Bartolo, Don Curzio e Antonio) a fronte di quattro donne (la Contessa Rosina, Susanna, Marcellina e Barbarina). Ma se si ragiona in termini di voci maschili e femminili, i numeri si riequilibrano perché, negli «schiaramenti», bisogna collocare anche Cherubino. (Il ruolo, già in Beaumarchais, era sostenuto da un'attrice *en travesti*; Mozart lo affidò al mezzosoprano). Con il senno di poi possiamo innanzitutto vedere Mozart andare controtendenza rispetto all'epoca sua in cui si avvia il predominio numerico dei ruoli maschili (che culminerà nel melodramma ottocentesco). E, da dentro la partitura, questa prospettiva appare molto più evidentemente. Le Arie per le voci femminili su un totale di quattordici, sono otto; tre dei sei Duetti dell'opera sono scritti per le donne e dei tre restanti nemmeno uno è concepito, invece, per i soli uomini. In tutti i Duetti, invariabilmente, è presente Susanna: un fatto non da poco se si tiene conto ch'essa canta anche nei due Terzetti, nel Sestetto, oltre che ovviamente nei Finali d'atto. Insomma Susanna c'è sempre, più di tutti gli altri personaggi.

Se il timbro dominante delle *Nozze* è femminile, in parte lo si deve alla stessa «Folle giornata» di Beaumarchais, da cui l'opera mozartiana, è bene dirlo subito, non si distingue per semplificazioni o banalizzazioni.

Nella drammaturgia originale, tutto quanto

consegue a una prima situazione – che vede la volontà di una donna (Susanna) e quella di un uomo (Figaro) opposte antagonisticamente a quella di un altro uomo che detiene su di loro un certo potere (il Conte) – è frutto delle mosse dei personaggi femminili. In realtà spesso le donne sanno reagire prontamente al caso che, per molti aspetti, è un continuo fattore perturbante delle loro aspirazioni. È un loro ben studiato disegno, però, che ha successo alla fine dell'opera e porta all'universale riconciliazione delle parti. C'è da notare ancora che "l'emisfero femminile", superato un provvisorio sfrangiamento che vede inopinatamente Marcellina contendere Figaro a Susanna, rinsalda continuamente le proprie complicità, credenze, valori. La "metà" maschile invece non condivide mai niente che non sia imposto dal potere di una legalità da tutti, per altro, considerata obsoleta e detestata.

L'azione primaria appare in Beaumarchais compendiarsi di un'altra che ha tuttavia una funzione determinante sulla peripezia. Anche questa azione è avviata da una donna nei confronti di Figaro. Infatti la pretesa di sposare l'ex-barbiere, da parte dell'attempata Marcellina, lo porta in realtà a compiere, del tutto imprevedibilmente, l'agnizione delle proprie origini. Diciamo – con leggera allusione al vocabolario kleiniano – ch'egli coglie positivamente la sua propria visione dei «genitori combinati» (la stessa Marcellina e l'antico nemico Bartolo). Come figlio finalmente legittimo, Figaro si trova inaspettatamente in una posizione di forza, di maggior legittimazione appunto, nel rivendicare autonomia dal «Contino» suo padre-padrone.

È senz'altro miracoloso come Da Ponte e Mozart siano riusciti a conservare nel libretto entrambi le strutture del dramma originale (quella del matrimonio contrastato e l'altra del riconoscimento delle origini che s'avvia discreto e impreveduto da Marcellina). Per quanto riguarda la partitura, non si è mai notato a dovere che il grande Sestetto in Fa maggiore dell'atto terzo costituisce proprio il culmine, il punto di scioglimento, di quest'ultima struttura dell'a-

zione come in una sorta di Finale anticipato interno.

Le nozze di Figaro sono una riduzione del *Matrimonio* solo in termini quantitativi. Diminuisce la quantità di parole, ovviamente. Gli atti sono ridotti da cinque a quattro. Ma la profondità dei conflitti in gioco – la qualità tematica del dramma – è rimasta intatta e forse anzi è aumentata precisandosi. Dunque: è con veridica autodefinizione che Mozart e Da Ponte diedero conto al pubblico viennese del lavoro compiuto su Beaumarchais: non riduzione, non adattamento, ma «imitazione», assunzione di un modello di testo da rispettare integralmente con i mezzi propri del linguaggio drammatico-musicale.

Figaro apprendista ovvero relazioni iniziatriche di coppia

La mirabolante complessità delle situazioni della drammaturgia originale poté in primo luogo interessare Mozart, motivandolo entusiasticamente alla composizione. Su questo il materiale critico è talmente abbondante che non vale ricominciare. Senza dubbio egli pensava di risolvere il *tourbillon* del canovaccio con un minimo ricorso al recitativo e il più grande sviluppo immaginabile di una musica d'azione. Senza dubbio sapeva che il nesso musica-azione, sospinto ad un inaudito grado di progressività, non avrebbe comunque condotto all'approfondimento psicologico dei caratteri individuali dei personaggi, ma a una dinamica correlazione di situazioni, ad una concatenazione di eventi scenici e di rappresentazioni di stati sentimentali, alla messa a confronto di una vasta gamma di linguaggi associati inconfondibilmente ai personaggi. Ovviamente dove l'arte di Mozart regna assoluta sovrana è nella simultaneità della resa dell'intreccio, sono i Concertati. Nel Finale del secondo atto – il più esteso di tutte le opere di Mozart – perfino in ogni passaggio omoritmico od omofonico, quando diverse voci procedono ad aggregarsi in linee comuni, perfino nelle Strette, sembra vigere il principio della ne-

cessità rispetto alla situazione drammatica. Infine è nella misura in cui le voci conducono lo sviluppo musicale o vi vengono trascinate, da altre voci o dall'orchestra, che si stabilisce sia quell'effetto per cui i personaggi ci appaiono dominare o subire il dramma sia i momentanei e cangianti assetti di interdipendenza attiva e passiva dei ruoli.



Le Arie costituiscono un arresto, una pausa nel vasto sviluppo *durchkomponiert* del dramma, benché in alcune seguiti l'azione (si pensi alla deliziosa Aria, «Venite inginocchiatevi», in cui Susanna traveste Cherubino da donna). Un buon numero equilibrato di Arie era una necessità melodrammatica – oltre che una convenzione – a cui Mozart, per mille buoni motivi, non aveva nessuna intenzione di sottrarsi. Vi si mette in gioco il rapporto tra azione e sentimento (passione, sfogo lirico). Gli sfoghi sentimentali che giustificano le Arie dei personaggi maschili principali sono in qualche modo tutti contemplati nel testo di Beaumarchais. Ne deriva ancora, ad esempio, l'Aria di Marcellina nell'atto quarto. Sono invece aggiunte le Arie di Bartolo e di Basilio. Poi ci sono alcune eccezioni che riguardano i due principali personaggi femminili. Nulla giustifica nel testo originale della commedia la Cavatina della Contessa «Porgi amor qualche ristoro». Un pallido accenno giustifica l'altra grande Aria di questo personaggio, «Dove sono i bei momenti». Ma soprattutto, notevolissima e del tutto ingiustificata alla luce del *Matrimonio*, è la decisione di Mozart di aggiungere per Susanna una specialissima Aria, detta Aria «delle rose», «Deh vieni, non tardar» in Fa maggiore, subito prima del Finale ultimo dell'opera.

Susanna, un po' come il protagonista del Don Giovanni, è un personaggio che doveva interessare moltissimo Mozart. Vi prende corpo – corpo vocale e scenico – l'idea fondamentale del rapporto azione/musica. E non è casuale che il suo canto abbia spesso una funzione trainante anche rispetto all'orchestra. Susanna, sia come oggetto del desiderio, sia come soggetto desiderante, muove il dramma, domina l'intrigo e, come vedremo subito, ha una funzione del tutto speciale anche di fronte alla peripezia.

Jacques-Joseph-Philippe de Saint-Quentin, illustrazioni per la prima edizione della commedia *La folle journée ou le Mariage de Figaro* di Beaumarchais, Parigi, 1785.



«Perché Susanna, la cameriera [...], ha il diritto di interessarci?»,⁵ Beaumarchais ha rimarcato il fatto che questo personaggio non è il tipo classico della soubrettina scaltra e ammiccante, la sua più schietta qualità è soprattutto la sincerità delle intenzioni, la coerenza. Una sola volta Susanna mente al Conte, ma è per solidarietà con l'offesa Rosina. Mozart non l'ha riportata indietro, non ne ha fatto un personaggio da opera buffa, non una solita primadonna (ovviamente anche per questioni di rango). Ma ne ha ricavato di più: un personaggio completamente nuovo che realizza molto radicalmente le indicazioni del commediografo. Susanna nell'opera acquista di molto. Non solo è perno della giostra lungo tre atti: nel quarto l'ascoltiamo appropriarsi di una profondità sentimentale inattesa, di una genuina proiezione verso l'oggetto amato che

a nessun altro personaggio Mozart consente a tal punto.

È notte quando s'apre l'atto quarto. Nella tonalità oscura di Fa minore, il canto di Barbarina – «L'ho perduta! me meschina!» – ci fa capire che vi si svolgerà un viaggio interiore, sentimentale, dall'esito incerto. Figaro attende nell'ombra in preda a cieca gelosia: sa dell'appuntamento «sotto i pini del boschetto» (non che vi andrà la Contessa travestita da Susanna), vuole sorprendere Susanna nelle braccia del Conte.

Nell'Aria «delle rose», nella tonalità di Fa maggiore, si ribalta questa situazione. La notte diventa il luogo simbolico dell'avvento spirituale dell'amore tra l'uomo e la donna: una notte radiosa. Fa maggiore non per caso: è stata una tonalità importante già per l'*Orfeo* di Gluck (1762). Quando l'eroe, che tenta di riconquistare Euridice dalla morte alla armonia della vita e dell'amore, passa nell'Eliso, Fa maggiore è come una luce che squarcia l'eterna tenebra infernale. E Fa maggiore sarà ancora, ad esempio, la tonalità dell'Eden pastorale romantico di Beethoven, rendendo l'immagine del Poeta che conversa con i Beati Eroi vicino al ruscello della grande ispirazione (nella *Sesta Sinfonia* del 1807-8).⁶

Anche Susanna ha il suo passaggio in Eliso, il ruscello che mormora e ispira, l'aura ristoratrice: vi richiama Figaro, gli esibisce così la prova della propria amorosa umanità femminile. Susanna non è un'eroina, è una donna: si dichiara su di un livello linguistico e retorico per nulla enfatico, ma anzi essenziale. Gli ingredienti usati da Mozart sono quelli di una serenata all'imbrunire fin dal caratteristico ritmo di Siciliana. Ma, come ha persuasivamente dimostrato Stefan Kunze, il suo canto si libera nella forma, è una pura presenza musicale e perciò astratta, spirituale.⁷ Possiamo star certi della determinante responsabilità mozartiana su questa lieve parodia che tanto rende diversa l'opera dalla commedia. Infatti egli ne ha ripetutamente abbozzato i passaggi conclusivi (le esortazioni, i ripetuti «vieni»), cercando il giusto effetto di un canto sospeso. E, inizialmente, ne aveva addirittura scritta una prima versione, un

Rondò in altra tonalità (Mi bemolle maggiore). Infine con il poeta ha concordato un verso molto libero – l’endecasillabo di derivazione popolareggiante – inusuale per la letteratura lirica settecentesca.⁸



Jacques-Joseph-Philippe de Saint-Quentin, illustrazione per la prima edizione de *La folle journée* di Beaumarchais, Parigi, 1785.

«Nessuna delle cose che tu avevi preparato, e che ci aspettavamo, è tuttavia accaduta, amico mio!»:⁹ già nell’originale Figaro ha dovuto cedere la professione di grande costruttore di “macchine” alle donne. In Beaumarchais non ha dismesso per questo l’abitudine a proclamare il proprio orgoglio intellettuale e, nel grande monologo “politico” del quinto atto della *pièce*, egli rivendica la propria dignità, il proprio merito, nonché la propria statura di protagonista; inoltre, come sappiamo, grazie all’agnizione imprevista delle origini, la storia del personaggio si arricchisce e Figaro stesso giunge a superare nuove prove. In Mozart, Figaro è forse ancor più evidentemente un personaggio positivo nello schieramento dei ruoli maschili. Ma non lo sarebbe in realtà senza Susanna, che svelandogli subito le brame del Conte, lo mette in condizione di lottare “da uomo a uomo”, su di un piano di parità, poi rafforzato anche da Marcellina e Bartolo (gli insperati genitori). Lo scontro avviene in una logica in verità molto ampiamente politica: sono a confronto i bisogni di individuo e individuo, ma anche i rapporti dell’individuo con le strutture e le regole della società e anche i valori fondanti di un nuovo nucleo familiare su cui poggia la possibilità di una società del futuro. Nell’opera tuttavia, più evidentemente, la partecipazione di Figaro all’azione, non è mai risolutiva. Implode nella volontà d’azione, nel pensiero e nella fantasia del personaggio. Le sue motivazioni, le sue scelte, sono buone, ma poi anche si sbaglia e per un momento – l’unico in cui Susanna lo lascia solo a decidere – si smarrisce e sta per commettere un grave errore. Mozart ha destinato a Figaro ben tre Arie, più che a tutti gli altri personaggi. Dalla celebre Cavatina «Se vuol ballare signor Contino» apprendiamo che il coraggio è una schietta qualità che lo anima. Essa è in Fa maggiore come la successiva Aria “delle rose” di Susanna. Figaro è anche, ovviamente, spirito mordace quando “canzona” Cherubino mandone le gesta future al campo di battaglia («Non più andrai farfallone amoroso» nella franca tonalità di Do maggiore). Fa maggiore e Do maggiore sono tonalità vic-

ne, meno lo è, rispetto a Fa, il Mi bemolle maggiore dell'ultima Aria, «Aprite un po' quegli occhi», che sarebbe la grande Aria del personaggio (monologica, ma contemporaneamente rivolta al pubblico all'uso tipico della commedia). Certo questa appare un anacronismo della celebre tirata "politica" contro i privilegi dei nobili che si trova in Beaumarchais nel quinto atto, ma limitarsi a notarlo non mi pare una prospettiva esegetica intellettualmente generosa. Ci sarà, forse, magari, negli scopi pratici di quest'Aria, un mero tentativo di soddisfazione della risaputa misoginia dell'imperatore e del pubblico viennese. Ma a me pare che drammaturgicamente abbia una funzione esattamente contraria. A Mozart, è vero, interessa lo stato d'animo di Figaro. Cedendo alla gelosia egli ha perso la sua iniziale determinazione positiva, ha perso se stesso nella misura in cui ha perso la fiducia in Susanna. Cercando una riparazione ai suoi tenebrosi sentimenti nella pubblica rivalse, Figaro ha mutato completamente atteggiamento e, per un momento, si è posto in antagonismo a Susanna (che però avrà la capacità di perdonarlo, come fa continuamente la Contessa con il Conte, come non vuol mai fare il Conte, il cui corpo psichico è rigido, poco provato dalla necessità di gesti umani, poco illuminato in effetti). La superiorità di Figaro, in quanto personaggio maschile positivo, deriva proprio dalla sensibilità con cui cede alla ragione femminile, con una prontezza che non è mai consentita ad Almaviva. Così, quando nella scena del giardino Susanna si dimentica di camuffare la sua voce, tutto si rischiarerà per Figaro. Egli la riconosce quantunque porti ancora gli abiti della Contessa (i quali, forse, significano, nel passaggio dal registro comico a quello sentimentale, il rispetto che le è dovuto). Non c'è contraddizione, in questo delicato frangente dell'opera Figaro capisce retrospettivamente che il canto di Susanna che porgeva la visione di una «dolce lusinghiera armonia» erotica – udito poco prima – era rivolto a lui, non al Conte. Lui è l'electo al paradiso terrestre dell'anima amata: Mozart ci illude di vedere già in Figaro e Susanna «Un uomo e una donna che ascendono alla divinità» e risol-

ve così ciò che in Beaumarchais rischierebbe di essere una *gag* battuta a tempo di ceffoni.

Vorrei ancora richiamare l'attenzione solo sul punto del Finale del secondo atto, come si è detto, elaboratissimo, il più lungo delle opere di Mozart.¹⁰ Vi si sviluppano molte diverse e contrastanti situazioni. Il diverbio tra il Conte e la Contessa che porta infine all'apertura del camerino in cui si è rifugiato Cherubino, sorpreso dal Conte nelle stanze della moglie, ne costituisce l'avvio. Ma Cherubino è fuggito lanciandosi da una finestra e la sortita di Susanna coglie a sua volta di sorpresa il Conte. Quindi la sortita di Figaro conduce, al centro del Finale, al quartetto dei protagonisti (Susanna, Contessa, Conte, Figaro) in Do maggiore, equilibratissimo. Si attende la conferma di una riconciliazione che sembra già data: il Conte sta per essere convinto a concedere il suo permesso al matrimonio del valletto. Ma la sortita di Antonio e le sortite, ancora, di Marcellina, Bartolo, Basilio complicano le cose, aprendo a incerti sviluppi. Il progetto matrimoniale giunge a un passo dalla catastrofe e, diciamo, alla conclusione del Finale dell'atto secondo sprofonda talmente in basso da sembrare ormai irrealizzabile.

Fa maggiore è una tonalità importante sia nell'impasto dei colori dell'opera, sia come fondamento di una struttura meno superficiale e appariscente del dramma della cui costruzione è interamente responsabile Mozart. Nel Finale secondo, la tonalità di Fa maggiore viene attraversata, subito dopo il quartetto in Do maggiore, ma poi svanisce come un miraggio sotto l'incalzare degli eventi. Rapidamente sul suo effimero rischiaro si allungano le ombre di Re minore e Sol minore. La nuova situazione, sfavorevole alla coppia degli sposi promessi, si conferma in due tonalità diverse: di Quinta in Quinta, da Si bemolle maggiore a Mi bemolle maggiore.

Tra le tonalità ricorrenti nel corso dell'opera Fa maggiore viene impiegata con molta parsimonia, in modo del tutto speciale e il suo colore acquista un significato francamente simbolico. Viene unicamente associata a Figaro e a Susanna, dove questi per-

sonaggi cantano un'Aria, oppure dove sono coinvolti in Concertati in cui esplicitamente si tratta della loro unione tanto ardentemente desiderata, quanto contrastatissima. Fa maggiore, ancora, compare un'unica volta per ogni atto. Nel corso dei quattro atti, quattro volte, dunque, e mai di più. È interessante ancora notare come il Finale del quarto atto contenga in realtà tutte le tonalità che si presentano anche nel Finale del secondo, con esclusione proprio di Fa maggiore (e della "vicina" Do maggiore). Infatti, nell'ultimo Finale le vicissitudini di Figaro e Susanna giungono a definitiva soluzione in anticipo rispetto alla conclusione dell'opera (in cui si svolge l'ultima beffa delle donne ai danni del Conte e infine il suo ravvedimento). In tutto il Finale dell'atto quarto, dunque, Fa maggiore resta solo come una "chiazza di colore" (già protesa verso Si bemolle), benché molto allusiva e significativa, allorché Figaro attacca: «Pace, pace, mio dolce tesoro/ riconobbi la voce che adoro [...]». Come sappiamo però, Fa maggiore ha grande rilievo proprio a ridosso dell'ultimo Finale, e quasi come avvio dello stesso, perché Mozart l'impiega per l'Aria di Susanna (l'Aria suddetta "delle rose"). Sappiamo anche che questa tonalità venne decisa da Mozart solo in un secondo momento (una prima stesura dell'Aria era infatti un Rondò in Mi bemolle maggiore) e che l'Aria – nell'insieme di una prima versione del tutto diversa e di numerosi pentimenti nella composizione della seconda versione – costituisce un raro caso in cui Mozart ha ritenuto di dover tornare più volte sui suoi passi per precisare meglio l'effetto complessivo della scrittura. Tutto concorre, insomma, a indicarci che siamo a un punto dell'opera ch'egli considerava cruciale. Anche la scelta della tonalità va compresa in questa luce. Con l'aggiunta di qualche spunto esegetico, riepilogo i luoghi delle *Nozze di Figaro* in cui compare la tonalità di Fa maggiore, in tutto sono quattro, come si è già detto:

1. Atto primo. Cavatina di Figaro «Se vuol ballare signor contino». Grazie a Susanna, Figaro è pronto ad affrontare con coraggio i progetti del suo potente antagonista negativo, il Conte.

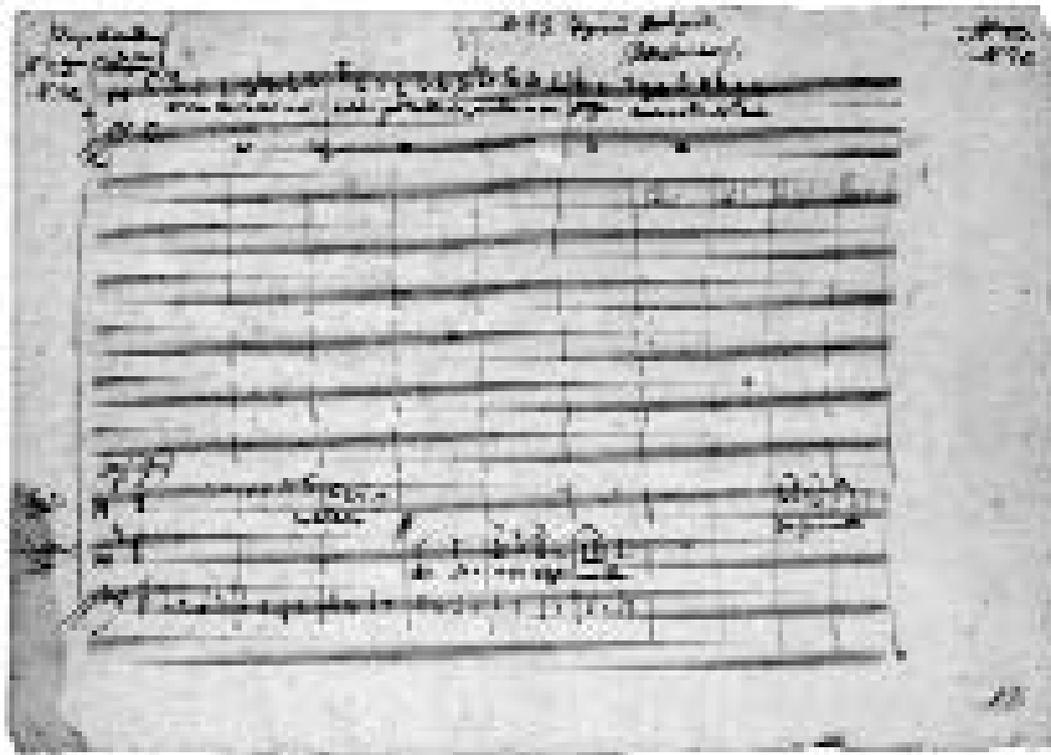
2. Atto secondo. Fa maggiore compare transitoriamente nella seconda parte del Finale in Mi bemolle maggiore. Figaro e Susanna, proprio nel momento in cui invocano il consenso del Conte al loro matrimonio, sembrano precipitare verso la catastrofe. Le sortite di Antonio, poi di Marcellina, Bartolo, Basilio, evolvono a loro svantaggio i rapporti di forza (Fa maggiore cede a Si bemolle e Mi bemolle maggiore).

3. Atto terzo. Sestetto. Davanti alla prova di giustizia, Figaro viene improvvisamente riconosciuto da Marcellina e da Bartolo. Egli è in realtà Raffaello, loro figlio legittimo rapito in tenera età. Dall'agnizione Figaro riceve nuova forza e Susanna viene subito accolta dalla famiglia ricostituita: la situazione è volta ormai a loro vantaggio in modo decisivo di fronte al mondo.

4. Atto quarto. Aria di Susanna «Deh vieni non tardar». Travestita da Contessa, Susanna canta, non vista, una Serenata amorosa a Figaro che di lì a poco, riconoscendone la voce, supera anche l'ultima prova che lo pone a confronto con se stesso: la prova della gelosia.

Le nozze di Figaro non sono solo la straordinaria invenzione musicale di una drammaturgia in cui la musica trascina la commedia avvolgendola come un vortice che ne rinnova le situazioni, le disposizioni ludiche e i principi realistici: nelle mani del musicista anche la storia della coppia comitale cambia di segno ed essa, per giungere alla propria definitiva legittimazione, compie un percorso iniziatico mettendo alla prova tanto la propria capacità di relazionarsi con il mondo, quanto, sul piano delle relazioni interne, il controllo dei propri sentimenti ed emozioni. I due personaggi però non sono propriamente sullo stesso piano: è l'iniziazione di Figaro a cui Susanna partecipa come maestra di sincerità e, per dirla con parole sue, di «cervello».

Non più di quattro anni intercorrono tra le *Nozze* e il *Flauto magico*, ma Mozart, nel 1786 aveva già coronato ideologicamente l'assetto del proprio pensiero entrando nella Massoneria. Dimenticarlo equivarrebbe a privare l'opera di una parte molto impor-



Abbozzo autografo del Duetto «Che soave zeffiretto», con la prima versione del recitativo della Contessa.

tante: dell'intimo contesto di idee che in fondo la produce per come essa è e per come la conosciamo. È in quegli ideali di umanità, di partecipazione responsabile alle scelte sentimentali, in quegli ideali di merito e di onestà – di libertà come valore primario nella costruzione di una nuova struttura familiare – che ritroviamo anche il significato dell'adesione "politica" di Mozart alla *pièce* di Beaumarchais. D'altra parte non si può escludere che il *Matrimonio* di Beaumarchais fosse al centro di molte discussioni anche nella cerchia dei massoni più vicini a Mozart e che di lì siano giunti stimoli. A Vienna fu recitata per la prima volta nel 1785 da Emanuel Schikaneder, l'amico capocomico che sarà destinatario e coautore del *Flauto magico*.

Rappresentazioni del conflitto familiare

Nel Finale dell'atto quarto Mozart può disporre in perfetto equilibrio le cinque voci femminili e le cinque maschili. Questa totale ricomposizione musicale sarebbe impossibile senza la presenza di Cherubino. Nella commedia di Beaumarchais, Cherubino era forse il personaggio più originale, benché il ruolo dell'adolescente interpretato da una donna si esponga, nel teatro di parola, a una facile denegazione.

Nel teatro musicale, invece, la volontà ideologica di partecipazione o identificazione da parte dello spettatore deve sempre neutralizzare un incredibile complesso di circostanze disvelanti la falsità della rappresentazione. Ad esempio che i fatti avvengano a tempo di musica e che i personaggi, ben lungi dalla realtà, vi partecipino cantando. Il principio di realtà si ricostituisce a tutt'altri livelli, nel teatro musicale, ad esempio nel rapporto tra una musica che si motiva dall'interno della scena e un'altra su cui la scena si costruisce senza alcuna giustificazione sincronica. Nel teatro cantato, pertanto, che una voce femminile venga a sostenere la parte di un ragazzo non è meno credibile del fatto che il Conte impartisca i suoi ordini o faccia le sue profferte amorose nella curvatura melodica. Non è

un caso che Cherubino canti nelle *Nozze di Figaro* non solo perché è un personaggio che appartiene al gioco dei ruoli operistici, ma anche, almeno in un caso, perché la trama gli richiede di esibirsi come improvvisato cantore (mentre Susanna l'accompagna alla chitarra). Nel traslocare dal *Matrimonio*, Cherubino ha perso un po' del suo bagaglio (della sua microstoria d'amore con Barbarina, che nell'originale è Ceschina), ma intatto rimane il suo slancio sentimentale per la Contessa, sua madrina. Il personaggio dell'adolescente è facilmente riconducibile al disegno di un conflitto edipico, dove, all'attrazione per Rosina, fa da pendant la paura tremenda che gli incute il Conte (il quale sembra sempre sul punto di infliggergli una punizione ben più grave di quanto non sia l'invio al reggimento in qualità di ufficiale). Con Cherubino si completa una doppia parallela relazione triangolare che congiunge personaggi di rango omogeneo: finalmente da una parte Figaro, Bartolo e Marcellina, e, su di un altro piano, il Conte, la Contessa e Cherubino appunto. È uno schema, questo, di arrivo, dotato di un alto grado di specularità, anche rispetto al tema, non poco esplicitamente avanzato, dell'incesto. Possiamo ricavarne alcune considerazioni, ma non che Cherubino sia il Don Giovanni del futuro come si vuole nella famosa esegesi romantica e esistenzialistica di Søren Kierkegaard.¹¹ Cherubino, in realtà, è tutt'altro: un doppio di Figaro. Se la dote migliore di Cherubino è la sensibilità e quella sincerità per cui non riesce a nascondere le proprie emozioni né a controllarle, se invece desidera ardentemente smarrircivisi, è perché egli è l'alter ego di una vita adulta che ancora non gli appartiene, a cui appena si affaccia. Chi vi si appresta invece pienamente è Figaro. Nel caos dell'"età della metamorfosi", il rispecchiamento narcisistico avviene in quell'alternanza di stati di euforia e depressione, che troviamo perfettamente descritto nell'opera di Mozart. Ma in realtà di fronte a Cherubino anche gli altri personaggi – in una sorta di regressione collettiva – scaricano le proprie tensioni narcisistiche: gli uomini per un conto, le donne per un altro.

Soprattutto, le donne, nella forma del rispecchiamento (si pensi, tra i molti esempi possibili, a quando Susanna, dopo averlo travestito da donna, esclama: «Se l'amano le femmine ha certo il lor perché»). Inoltre, grazie alle donne, chi solidarizza in qualche modo con Cherubino, assumendo con ironia atteggiamenti protettivi – un po' come un fratello maggiore – è proprio Figaro. In un complesso sistema di rifrazioni, l'uno e l'altro completano il quadro di un'azione di opposizione al Conte e, più in generale, assicurano all'opera la rappresentazione di quell'istituzione totale sociale – la famiglia patriarcale – entro cui si giustificano tutti i conflitti drammatici inscenati.

A differenza del *Barbiere*, il *Matrimonio* non affonda apparentemente il tema del conflitto familiare nello stereotipo classico del conflitto generazionale (si pensi all'altro triangolo Bartolo- Rosina- Almaviva nel *Barbiere*). I protagonisti (Susanna, Figaro, il Conte e la Contessa) sono su di un piano di parità, ma il Conte, benché giovane come Figaro, appare da lui distantissimo e non solo per via del privilegio di classe. La sua determinazione a recedere dalla posizione libertaria assunta nei confronti dell'antico diritto feudale, che lo rende padrone della vita sentimentale dei suoi sudditi, è in realtà ben poco credibile. Lo *Jus primae noctis*, in fondo, è un pretesto e il comportamento del Conte ha una velata radice ben più attuale nella società di allora che lo giustifica. La trama stessa della commedia, del resto, ce la svela, questa radice, riproponendola continuamente.

Opponendosi al matrimonio d'amore di Susanna con Figaro e volendo nel contempo destinare quest'ultimo a un "orrendo" matrimonio d'interesse per compiacere la sua patria potestà (il matrimonio con Marcellina), il Conte si comporta supplendo scoperatamente alle valenze del ruolo paterno in una famiglia di certo "specialissima", a dismisura allargata, ma patriarcale, saldamente patriarcale. Almaviva è, come è stato avanzato in acute esegesi delle strutture ideologiche del *Matrimonio*, un antagonista di Figaro del tutto particolare. Di fatto ne è anche – vigorosamente, disperata-

mente – il "padre".¹²

Si pensi ancora a Figaro, che, per evitare di cadere nei suoi rigori, trasgredendo il rispetto della risoluzione di legge nel corso del processo che il Conte presiede giunge a dichiararsi figlio illegittimo. E, in tal senso, per salvarsi, sconfessa il legame con quella figura paterna che lo giudica, oltreché, in parte anche se stesso (significativamente Figaro, prima di sapere di chi è figlio, fantasticava sulle sue origini nobili). Dunque le *Nozze*, come il *Matrimonio*, sono anche il dramma della trasgressione dell'autorità paterna e della ricerca del padre. E di un figlio costretto a dichiararsi illegittimo per scampare alla minaccia della deprivatione della propria vita sentimentale: come sappiamo questa ricerca culmina positivamente, nell'opera, nel Sestetto del secondo atto.

La Sig.ra perla ricona la riverisce tanto, come anche tutte le altre perle, e li assicuro che tutte sono innamorate di lei, e che sperano che lei prenderà per moglie tutte, come i turchi per contentar tute sei [...] quando sto dal sig. Wider e guardando fuori dalla finestra la casa dove lei abitò quando lei fu in Venezia di nuovo non so niente.

La posa è caotica, cherubinesca. Rieccheggia per noi «Non so più cosa son cosa faccio», da un interno – una casa – popolata prevalentemente da donne. Chi scrive, da Venezia, è Wolfgang quindicenne.

Guardando fuori da quella finestra si proietta nel desiderio di una vita adulta. Si rivolge e si identifica con un amico, poco più anziano, che quella vita sta per cominciarla. Un po' come Cherubino con Figaro: un po' ludicamente e con un po' di smarrimento come di chi non può, sa di non poter più, contenere le proprie emozioni. Siamo dunque a Venezia nel 1771.¹⁵

Fin dall'adolescenza, Mozart si era dimostrato irresistibilmente attratto da quelle famiglie in cui, vuoi per la composizione dei nuclei, vuoi per gli equilibri dei caratteri degli individui e il loro modo di pensare la vita, la predominanza paterna gli appariva decisamente stemperata. I Wider, per esempio, di cui parla nella lettera del 1771,



Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais ritratto da Jean-Marc Nattier. Olio su tela. (1760 circa).
(Collezione privata).

sono bavaresi-veneziani, sono sette donne nella casa di un uomo estroverso, schietto: un mercante realizzato e illuminato. In quella casa il giovinetto si è scatenato in atteggiamenti ludici. Si sentiva come a casa, anzi forse anche meglio, a Venezia, che a casa a Salisburgo.

L'entusiasmo che dimostrava in queste situazioni era probabilmente il suo modo di reagire alle fobie di Leopold che dalle donne temeva sempre lo scacco irrimediabile, la separazione da suo figlio. È noto che la privazione del riferimento al ruolo materno è particolarmente importante nella adolescenza di Wolfgang, passata a viaggiare per anni solo con il padre. Per ciò, forse, il tipo di famiglia che vagheggiava Mozart si nutreva di una utopia alternativa alla sua famiglia di origine. Una diversa famiglia, onesta, protetta dal lavoro di un uomo, ma non dominata da una figura fortemente proiettiva delle proprie ambizioni.

Anche la famiglia della moglie di Mozart, Constanze Weber, aveva in apparenza queste caratteristiche. Quattro donne, un padre modesto che non poteva manifestare pesantemente le proprie ambizioni nell'identificazione con quell'alterità femminile.¹⁴ Poiché Mozart si era innamorato prima di Aloysia, la sorella di Constanze, si è ipotizzato che non tanto da una persona, ma piuttosto da una famiglia, o meglio da un ambiente familiare, egli si sentisse attratto. Ma è una tesi molto estrema che non condivido del tutto.

Sarebbe, analogamente, fin troppo facile rintracciare Constanze in Susanna dalle tante volte in cui Wolfgang ripete al padre perché l'ama. Non è nobile, è disinteressata, vitale, franca, ha fiducia in lui come uomo e artista libero e indipendente. Tuttavia, non è solo una questione di autobiografismo, ma di situazioni che di quell'epoca rappresentano l'universale: il conflitto vissuto da Mozart per la propria unione coniugale, per l'autonomia propria e della propria famiglia rispecchia la globalità della crisi di un'epoca. La stessa biografia di Mozart si ripropone come sintesi di un'epoca intera e della sua crisi, cioè contemporaneamente come sintesi e de-sintesi, almeno quanto la sua musica.

Tutte le opere di Mozart del periodo ultimo viennese gravitano intorno a un tema la cui portata è autobiografica e contemporaneamente epocale. Questo tema è il conflitto familiare e, per un usare un termine di preta derivazione teatrale, la catastrofe della famiglia patriarcale.

La critica è stata spesso tentata di vedere nelle tre opere frutto della collaborazione con Da Ponte una trilogia (che concilierebbe con il pensiero, la forma mentis settecentesca si pensi alla stessa trilogia di Figaro scritta da Beaumarchais) dedicata, ad esempio, alle età, all'epopea di Don Giovanni, "cuore romantico" del teatro musicale mozartiano. Don Giovanni come adolescente (Cherubino), Don Giovanni come adulto (Don Giovanni), come vecchio cinico intellettuale (Don Alfonso).

Avanzando più genericamente il tema del conflitto familiare, è chiaro che nel *Don Giovanni* questo assume, parimenti alla figura del protagonista, tutta la dimensione tragica della Storia, portandola su di un piano di rappresentazione mitica. Il parricidio, in questa luce, assume il significato della distruzione degli antichi legami sociali e contemporaneamente quello dell'impossibilità di trovare un'alternativa, che non sia distruttiva. Anche in *Così fan tutte* il tema è proposto nella sfera del pensiero negativo. Vi succede la disillusione sull'infrangibilità del legame d'amore di fronte a una azione esterna, ma ancora una volta distruttiva, che smaschera la fragilità del sentimento non sostenuto da una forte componente di credenza ideologica.

Nelle *Nozze*, nel quadro certo più ottimistico e vitalistico dell'opera, questa coscienza negativa era già emersa insieme a quella di una necessaria preparazione, di una iniziazione umana e ideologica che cinga e difenda la libertà della scelta sentimentale in modo che le due "metà" possano provarsi e completarsi quindi più armonicamente.

Le *Nozze* colgono Mozart ad un momento particolarmente felice della sua vita con Constanze. Insieme avevano affrontato la grande prova del conflitto con Leopold che, come ben si sa, nel 1782 non si era nemme-

no presentato al loro matrimonio (e perfino il suo assenso con la paterna benedizione giunse in ritardo rispetto alla cerimonia). Wolfgang si era dovuto assumere le proprie responsabilità in una condizione di completo isolamento, quasi di illegittimità.

Negli anni successivi insieme avevano cercato ostinatamente una riconciliazione. Si recarono a Salisburgo nel 1785 (Wolfgang portò con sé la *Messa in Do minore*, un capolavoro assoluto, benché incompiuto, scritto per Constanze). Invitarono poi Leopold a recarsi a Vienna nel 1785. Wolfgang condusse suo padre dagli amici massoni e fu in occasione di quel soggiorno che Haydn esprime a Leopold la propria convinzione della superiorità di Mozart su tutti i musicisti della sua epoca. Tutto ciò, però, non portò l'effetto sperato di un cambiamento nel severo giudizio di Leopold sulle scelte del figlio.

Di fronte a una realtà che dimostrava di non potersi modificare a misura della sua volontà di essere uomo, Mozart, forse, cominciò a rifugiarsi nell'immaginario, là dove, come nella commedia di Beaumarchais, l'istinto, la determinazione, l'amore di Susanna e delle altre donne vincono tutti gli intrighi, ogni interesse.

La morte di Leopold (1787) esibiva a Wolfgang l'ultima beffa di un testamento ingiusto: il padre aveva voluto rendere definitivo il copione con cui lo accusava di averlo tradito. Ma non fu l'unica vicissitudine a cui Mozart dovette far fronte negli ultimi anni. Egli voleva il successo e il successo certo veniva, sebbene alterno. Esitava infatti nelle sedi di maggior prestigio istituzionale, quelle che avrebbero potuto garantirgli una maggior stabilità e sicurezza economica. Il successo rimaneva ancora sempre ancorato alla sua capacità di lavoro, forse il confine tra libertà e insicurezza veniva assottigliandosi. Venne il momento in cui anche il genio di Mozart fece pausa. E nello scarto di produttività, forse, un sentimento drammatico di sconfitta della propria grande ambizione (che viveva in modo angosciante proprio per l'incancellabile retaggio paterno) prese il sopravvento. Forse.

Sembra che, nel 1789, dopo i tiepidi acco-

glimenti di *Così fan tutte*, Mozart fosse talmente preoccupato per le sue economie e la sua carriera da risolvere di mettersi ancora una volta in viaggio, lontano da Vienna e dalla sua famiglia. Girò in Germania: Lipsia, Dresda per raggiungere Berlino e Postdam. Ma il viaggio non lo avvantaggiò di molto. Maynard Solomon scrive di una fuga da un sentimento di fallimento e insinua il sospetto che in quel viaggio Mozart si fosse abbandonato all'adulterio.¹⁵

Ma l'enigma biografico mozartiano non si lascia districare facilmente e, purtroppo o per fortuna, sfugge anche all'indagine psicoanalitica, e, in tal senso, la biografia resta specchio fedele dell'immagine della inesauribile profondità musicale mozartiana. Non solo l'ultimo anno registra una febbrile ripresa dell'attività creativa, ma ci offre numerosissime e tenere testimonianze delle attenzioni nei riguardi di Constanze che è sempre in cima ai pensieri e alle cure di Mozart. Egli, tuttavia, sembra ora provare una grande nostalgia, idealizzare quell'incontro così fondamentale per la sua vita di uomo.

Con il *Flauto magico*, Mozart lancia un messaggio di grande speranza nella forza di un amore nutrito di simboli e di ideologia, oltre che di una fortissima motivazione istintiva. Il registro emotivo è cambiato: trascende la stessa dimensione strutturale sociale della realizzazione della coppia, per celebrare la pura dimensione dello scambio tra due esseri.

Nichts Edlers sein, als Weib und Mann.

Mann und Weib, und Weib und Mann,

Reichen an die Gottheit an.

[Niente è più nobile di un uomo e una donna.

L'uomo e la donna, la donna e l'uomo

Ascendono alla divinità.]

È il canto di Pamina che avverte l'uomo dei boschi, l'uccellatore Papageno, disperatamente bisognoso di una sua compagna. È il nocciolo ideologico delle opere di Mozart sprofondato nei segni della fiaba e della ratio massonica.

Pamina è un personaggio la cui nobiltà è nuova. Sebbene la sfiori un inquieto vagabondare tra diversi stati d'animo e, in una

sorta di psicosi autolesionista, tenti perfino il suicidio, ha una forza straordinaria. Una straordinaria sintetica violenza sentimentale caratterizza il suo canto, nell' unica celeberrima Aria «Ach, ich fühl's, es ist verschwunden!» («Ah, lo sento, è svanita!») che nella commovente tonalità di Sol minore ci parla di un addio alla vita, di un abbandono dell'amore. Pamina e Susanna sono forse i personaggi più speciali, originali dell'intero teatro di Mozart. Forse anche Mozart li ha sentiti così. È sorprendente che Pamina includa effettivamente una memoria letterale di Susanna in una situazione di segno rovesciato, tragico, non edenico. Penso a un breve passaggio che forse è "scappato" al compositore, quasi come il condensato di una reminiscenza, ma non ha per questo, mi pare, meno valore. Anzi sarebbe, in tal senso, qualcosa di più, forse, di una semplice autocitazione. Uno strano, enigmatico nesso risulta, al punto, dall'accostamento delle parole nelle due lingue di Mozart, l'italiano e il tedesco. Piace ricordarlo come un ultimo riflesso della impareggiabile risorsa d'umanità del mondo poetico mozartiano.

NOTE

- ¹ MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di W. A. Bauer, O.E. Deutsch e J.H. Eibl, I-VII, Kassel 1962-75, III, p. 268.
² Leopold Mozart alla figlia Marianne, 11 novembre 1785, *Briefe*, cit., p. 443.
³ Vedi DANIEL HEARTZ, *Le «Nozze di Figaro» in cantiere*, in *Mozart*, trad. it. a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino 1991, pp. 517-44.
⁴ STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart*, Venezia, Marsilio 1991, p. 512.

⁵ Traggio dalla Prefazione dello stesso Beaumarchais al testo del *Matrimonio* citando da Beaumarchais, *La trilogia di Figaro*, a cura di Andrea Calzolari, Mondadori, Milano, Oscar Classici 1991, p. 295.

⁶ Cfr. OWEN JANDER, *La profetica conversazione al termine della scena presso il ruscello*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XXVI (n. 2, 1991), pp. 505-546.

⁷ Ne scrive diffusamente Kunze a cui rimando il lettore (*Il teatro di Mozart*, cit., pp. 568-576).

⁸ Wolfgang Osthoff ha contestualizzato la derivazione degli endecasillabi delle serenate di Susanna e di Don Giovanni nella tradizione villottistica veneta.

⁹ Beaumarchais, *Il matrimonio di Figaro*, in *La trilogia di Figaro*, cit. p. 181.

¹⁰ Per un'accurata analisi del Finale secondo, vedi in KUNZE, *Il teatro di Mozart*, cit., pp. 576-591.

¹¹ Vedi SØREN KIERKEGAARD, *Enter-Eller. Un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi 1978, tomo I.

¹² Mi consola notare che Andrea Calzolari giunge a queste stesse conclusioni a proposito del *Matrimonio*. Cfr. *Strutture drammatiche e strutture ideologiche nella trilogia di Figaro*, saggio introduttivo a Beaumarchais, *La trilogia di Figaro*, cit., pp. 7-41.

¹³ Vedi il mio *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio 2000.

¹⁴ Cfr. MAYNARD SOLOMON, *Mozart*, trad. it., Milano, Mondadori 1996, pp. 248-259.

¹⁵ Ivi, pp. 402-417.

¹⁶ Traggio la traduzione tedesca del frammento dall'edizione Peters di quest'Aria a cura di George Schünemann. Anche i frammenti musicali citati dalle due Arie provengono dalla medesima edizione.

Nozze di Figaro (Susanna)

Finché non splende in ciel notturna face
 [Noch leuchtet nicht des Mondes Silberfackel]¹⁶

[6/8]

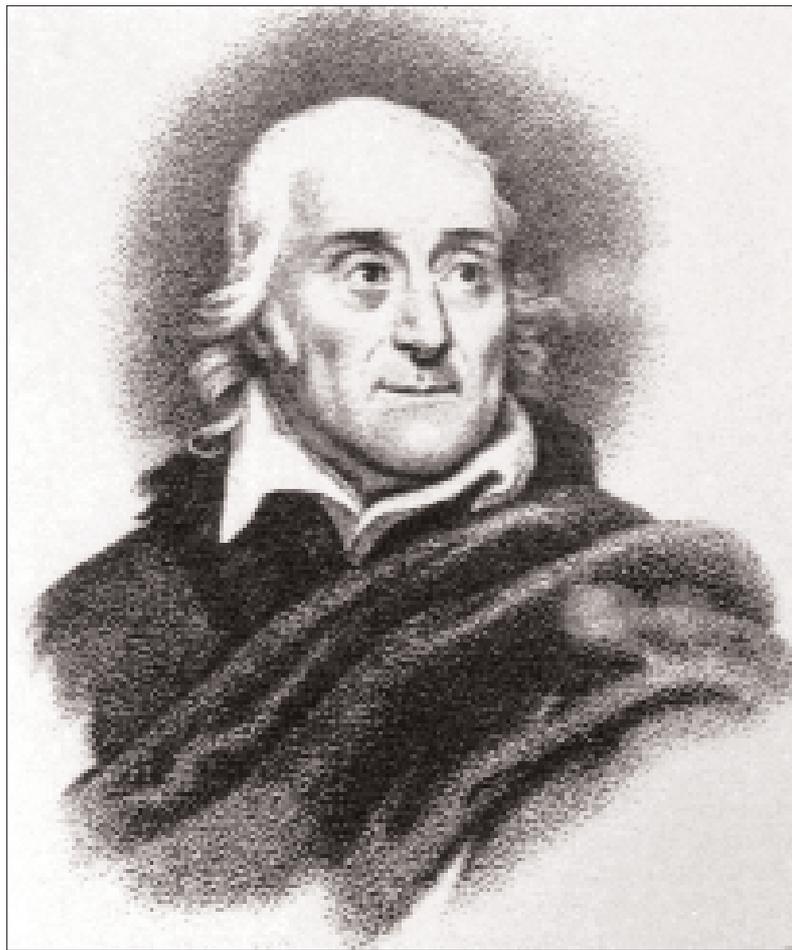
Woch leuchtet nicht des Mondes Silberfackel,
 [...]
 fin - ché non splen - de in ciel not - turna face,

Flauto magico (Pamina)

Nimmer kommt ihr Wonnestunden
 [Non tornerete ore di gioia]

[6/8]

Nim - mer kommt ihr Won - nestun - den
 [...]
 Non - tor - ne - re - te ore di gio - ia,



Ritratto di Lorenzo Da Ponte. Litografia.

ESTRATTO DALLA VITA

DI

LORENZO DA PONTE

Con la
Storia di diversi drammi da lui scritti
e fra gli altri
Il Figaro, il Don Giovanni,
e la Scuola degli Amanti,
messi in musica da Mozart

NEW YORK

Publicato dall'autore al n. 54 di Chapel-Street, presso Mondon
and Berrard, 20 Maiden-Lane, Fernagus de Gelone, 96 Broadway,
e nelle Stanze Letterarie, all'angolo di Pine-Street e Broadway

Stamperia di *J. Gray & Co.*
1819

Ai lettori

Avendo avuto recentemente occasione di leggere il numero di marzo del 1819 dell'Edinburgh Magazine, pubblicazione di grande prestigio e molto apprezzata in America, sono rimasto sorpreso e addolorato nel constatare che in un articolo firmato dal direttore della rivista, pregevole commento critico all'opera Don Giovanni scritta da me e musicata da Mozart, il mio nome non sia neppure menzionato. Ho deciso allora di rivelare alcune circostanze perché si possa giudicare se meritavo o non di essere ricordato in quella pubblicazione. Ho scritto dunque le note che ora dò alle stampe insieme a un breve estratto della mia vita¹ affinché si conosca la verità, e sfido a smentirmi Germania, Inghilterra e tutti i biografi di Mozart.

Il racconto di questi avvenimenti e le mie considerazioni potranno forse non interessare tutti i miei lettori, ma saranno graditi a chi ama la musica e la poesia e a chi si appassiona alla figura e all'opera dell'immortale Mozart; senza contare quanto ne saranno compiaciuti i miei amici in Italia, in Inghilterra e in America.

¹ Da molto tempo avevo promesso ai miei amici di pubblicare la storia della mia vita; l'ho fatto a causa di varie circostanze che non avevo previsto e di una in particolare: quando, già in età avanzata, ritenni che fosse giunto il momento di scrivere la mia biografia pensavo che non si sarebbe verificato alcun evento importante da cui i lettori potessero trarre qualche motivo di svago o di ammaestramento. Mi ingannavo: svago e ammaestramento sarebbero venuti al lettore dai fatti accadutimi in seguito. Nell'anno 1811 lasciai la città di New York e mi trasferii a Sunbury, graziosa cittadina sulle rive del Susquehanna. Rimasi lì sette anni. E furono per me come i sette anni di carestia in Egitto. Nella storia della mia vita le vicende di questo periodo non possono passare sotto silenzio. Mi è impossibile mettermi all'opera in questo momento, ma lo farò non appena il tempo e le circostanze me lo permettono.

ESTRATTO DALLA VITA DI LORENZO DA PONTE

Nell'anno 1782 fui nominato dall'Imperatore Giuseppe Poeta del Teatro Italiano di Vienna. Volsi subito la mia attenzione al campo della poesia drammatica in cui non mi ero mai avventurato.

Cercai tutti i testi delle opere che erano già state rappresentate a Vienna per farmi un'idea di questo genere di composizione. Un certo Varese che si faceva chiamare poeta per aver composto un dramma buffo, anzi buffone, possedeva una raccolta di circa trecento libretti. Andai a trovarlo e lo pregai di prestarmi un volume o due. Alla mia richiesta sorrise e rispose: «Questa collezione, Signore, è un tesoro che nessun altro al mondo possiede. Non avete idea di quante pene e quanto denaro mi sia costata. Un giorno certamente varrà quanto la famosa Collana.¹ No, no caro Signore, non vi illudete che io lasci uscire dalla mia casa alcuno di questi volumi. Tutto ciò che possiedo non vale uno di questi gioielli: preferirei farmi tagliare un orecchio o cavar tutti i denti piuttosto che perdere anche uno solo di questi pezzi». Tutto ciò che riuscii ad ottenere da lui fu il permesso di leggerne alcuni in sua presenza. Ebbi la pazienza di scorrere diciotto o venti di questi volumi mentre egli mi teneva gli occhi addosso per paura che ne mettessi qualcuno in tasca. Ma erano tali balordaggini che mi fecero arrossire per il mio paese. Non intreccio, non caratteri, non grazia di lingua; in breve, nulla che potesse suscitare il minimo interesse. Non v'era in quei miserabili pasticcacci alcun pensiero o espressione spiritosa che riuscisse a suscitare altro riso se non di disprezzo. Una massa di concetti insipidi, di sciocche sentenze, di vere e proprie buffonate: questi erano i drammi buffi d'I-

talia² e i preziosi gioielli del Signor Varese. Tuttavia da quella lettura trassi qualche conforto. Mi convinsi che se avessi trovato un buon argomento ricco di personaggi e di avvenimenti non avrei mai corso il rischio di scrivere libretti miserevoli come quelli che avevo letto. Appresi però per esperienza che la sola varietà non basta a rendere un dramma piacevole alla lettura e tanto meno quando è rappresentato sulla scena. Poiché la mia prima composizione doveva essere messa in musica da un certo Salieri che, nonostante fosse maestro di cappella, era in realtà musicista di grande talento e versalità, gli sottoposi vari soggetti che mi erano venuti alla mente, e lasciai alla sua discrezione di scegliere quello che, secondo lui, meglio si prestava ad essere musicato: la scelta cadde su il Ricco d'un Giorno e fu, fra le tante, la meno felice. Mi misi prontamente al lavoro ma subito mi accorsi quanto la fantasia vada oltre la pratica. Innumerevoli furono le difficoltà che dovetti affrontare. La vicenda non offriva varietà di spunti tale da mantener viva l'attenzione del pubblico per due ore: a mano a mano che procedevo nel lavoro, mi accorgevo che i dialoghi riuscivano piatti, le arie sforzate, i sentimenti banali, l'azione fiacca e i personaggi scialbi; in breve, mi pareva di non saper più scrivere e mi sentivo come un bambino alle prese con la clava d'Ercole. Tuttavia finalmente terminai il primo atto: non mi mancava più che il Finale. Nelle opere buffe italiane questo Finale, benché intimamente connesso con le altre parti dell'opera, costituisce una specie di commediola a sé, con un suo proprio intreccio e uno specifico motivo di interesse: è

qui che devono brillare il genio del compositore e l'abilità dei cantanti e ad essa è riservato l'effetto più rilevante del dramma.

Il recitativo è escluso dal Finale che è tutto cantato e deve accogliere ogni genere di melodia. L'adagio, l'allegro, l'andante, il cantabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistremitoso lo strepitosissimo con il quale generalmente si conclude ogni atto. E regola costante del teatro d'opera che nel corso del Finale tutti i cantanti, per quanto numerosi essi siano, debbano apparire sulla scena in a solo, duetti, terzetti, quartetti, ecc. ecc. E il poeta è tenuto a osservare scrupolosamente questa regola, quali che siano le difficoltà e le assurdità che ne possano derivare; e benché tutti i critici, con Aristotele in testa, protestino contro questa consuetudine, debbo qui osservare che i veri Aristotele di un poeta drammatico⁵ sono in generale non solo il compositore della musica, ma anche il primo buffo, la prima donna e non di rado il secondo, il terzo e il quarto buffone della compagnia. Dopo questo quadro, non sarà difficile immaginare quale fu l'imbarazzo in cui mi trovai nel cercare di venire a capo del mio primo Finale; mille volte fui in procinto di andare dall'Imperatore e supplicarlo di sollevarmi dall'incarico. Ma alla fine, a furia di mordermi le unghie, di stralunare gli occhi e di invocare l'aiuto di Lucina e di tutte le divinità del Pindo, terminai il lavoro. Non appena l'opera fu finita, la chiusi a chiave nella scrivania e lì la lasciai per una quindicina di giorni. Poi la rilessi e mi sembrò più fredda e insipida che mai: infine, con un peso sul cuore e un'aria sconsolata, consegnai a Salieri il manoscritto. In due mesi circa la partitura fu completa ed entro pochi giorni doveva aver luogo la rappresentazione: ma ecco che arriva a Vienna il famoso abate Casti. Questi era considerato uno dei più prestigiosi fra i poeti del suo tempo. Avuta notizia della morte di Maria Teresa (che non lo vedeva di buon occhio) e poi di quella di Metastasio, Casti pensò che, grazie ai suoi meriti e alla protezione di amici potenti, avrebbe potuto ottenere il posto del poeta scomparso. Nello stesso tempo era arrivato

a Vienna il celebre Paisiello; musicista assai caro all'Imperatore. Le circostanze sembravano dunque favorire il disegno del Casti che immediatamente decise di scrivere un'opera, sicuro com'era che il successo non sarebbe mancato e convinto che, se gli fosse riuscito, avrebbe facilmente raggiunto il suo intento. Di conseguenza il Ricco di un giorno fu messo da parte e non si parlò d'altro che dell'attesa produzione del grande Casti. Poiché toccava a me sovrintendere alla pubblicazione di tutti i testi che si rappresentavano al teatro imperiale, fui tra i primi ad avere in mano *Il Re Teodoro*: ché questo era il titolo dell'opera di Casti. Non ebbi pazienza di aspettare finché fossi giunto a casa ed entrai in un caffè dove la lessi e rilessi dal principio alla fine. Non mancavano purezza di linguaggio, eleganza di stile, armonia del verso, arguzia e brio. Le arie erano deliziose, i pezzi⁴ concertati assai poetici, il Finale molto bene coordinato e scritto: tuttavia il libretto era privo di calore, non suscitava interesse ed erano stati trascurati gli effetti teatrali. L'azione languiva, i personaggi erano insipidi e l'epilogo era inverosimile, quasi tragico; in conclusione, le singole parti erano belle, ma l'opera nel suo insieme era scadente. Mi faceva pensare a un gioielliere che avesse guastato l'effetto di molte pietre preziose per non aver saputo montarle e disporle in bella simmetria. Questa lettura fu per me un sollievo all'angustia cagionatami dai difetti della mia opera, che ora distinguevo con chiarezza. Mi resi conto che non bastava un vero poeta (poiché tale era certamente Casti) per comporre un buon dramma⁵ e che l'esperienza era un requisito indispensabile insieme alla percezione dei propri difetti e di quelli altrui. Non osai manifestare ad alcuno il mio pensiero sul lavoro di Casti per paura di essere lapidato o mandato al manicomio. A Vienna Casti era più infallibile del Papa a Roma. Decisi perciò di attendere pazientemente e di lasciare che il tempo, giudice imparziale di tutte le cose, risolvesse la questione. L'opera fu rappresentata poco dopo ed ebbe uno straordinario successo; e tuttavia, mentre gli amici di Casti esclamavano bravo poeta,

gli amici della verità, con a capo l'imperatore, esclamavano con voce unanime bravo maestro.⁶ L'opera *Il Re Teodoro* è stata rappresentata per molti anni in tutti i teatri d'Europa e i giornali, specie quelli di Parigi, che giudicarono eccellente la musica di Paisiello, criticarono il Signor Casti per i difetti del suo libretto. Il successo di quella musica scoraggiò talmente Salieri che questi non osò più per quell'anno proporre la rappresentazione del *Ricco d'un Giorno*. Poco dopo si recò a Parigi dove rimase parecchi mesi e solo al suo ritorno a Vienna presentammo la nostra opera che, per un insieme di circostanze, non piacque. Poiché io non avevo né amici né la buona sorte dei casti, l'intera colpa dell'insuccesso cadde su di me. Salieri, che aveva composto una musica molto mediocre, fu il primo a proclamare ad alta voce che la poesia era troppo scadente per adattarvi una buona musica. Fu assecondato dai suoi amici, da quelli di Casti, dal direttore, dai cantanti e soprattutto dai poeti di teatro miei rivali. Solo Casti sposò la mia causa. È vero, disse, che non si può considerare Da Ponte uno scrittore drammatico, ma con ciò? Egli è un giovane di grande talento e cultura e quando vuole sa scrivere bei versi. Tutto ciò che gli premeva era che io non fossi ritenuto qualificato per il posto che occupavo; perciò, allo scopo di nascondere le sue ragioni segrete, era molto generoso di lodi su tutto, salvo che sulle mie capacità di scrivere libretti. Capii molto bene il valore dei suoi elogi.

Pessimum inimicorum genus laudantes

Dopo l'insuccesso della mia opera, non avevo il coraggio di comparire davanti all'Imperatore, anzi ogni giorno mi aspettavo di essere congedato come incapace di assolvere al mio compito. Ma un giorno incontrai per caso Giuseppe nei giardini Reali, mi fermò e mi disse sorridendo queste parole. *Da Ponte, la vostra opera non è così scadente come vogliono far credere; bisogna farsi coraggio e scriverne un'altra; in ogni modo sarà migliore del Teodoro di Casti; ma non avete bisogno di andarlo a dire,*

né a Casti né a Rosenberg. Queste poche parole dette da un principe così saggio furono per me una grande consolazione; ma ne ebbi una ancora più grande non molti giorni dopo. Il Conte Rosenberg rivolse apertamente una petizione all'Imperatore in favore di Casti per ottenergli il posto di poeta⁷ Cesareo: in quanto a me, rispose Cesare, non ho bisogno di poeti: per il mio teatro basta Da Ponte. Allora cominciai subito a darmi d'attorno in cerca di un altro soggetto per la mia seconda opera; ma sorse una difficoltà: chi avrebbe composto la musica? In quel momento Salieri si *sarebbe fatto tagliare le dita* piuttosto che toccare un altro dei miei versi; Paisiello era andato in Italia e, in quanto a Mozart, non lo conoscevano ancora. Mi trovavo in questo frangente quando arrivò a Vienna Vincenzo Martini. Questo giovane compositore, sebbene spagnolo di nascita, aveva un gusto squisito per la musica italiana, ma pur essendo molto apprezzato per i suoi balletti, era quasi sconosciuto come compositore di musica vocale. Ambiva a scrivere un'opera per il teatro di Vienna e malgrado l'esito infuosto della mia prima prova, i suoi amici gli consigliarono di rivolgersi a me per le parole. Presi tempo per riflettere non sapendo gran che di lui e chiesi consiglio all'Imperatore: fu lieto dell'occasione che si presentava e mi sollecitò a coglierla. Mi recai immediatamente da Martini e dopo ampia riflessione decidemmo di scegliere un soggetto che fosse già noto, per evitare critiche sulla trama, sull'impostazione e sui personaggi. Quindi mi avvalsi dell'eccellente commedia di Goldoni intitolata il *Burbero di buon core*. Molti pensarono che fosse impossibile cavare un'opera buffa da questa commedia. Fra questi era il vigile Casti che sperava che il peso della sua autorità sarebbe stato sufficiente a provocare un altro insuccesso. Fu però deluso: a suo tempo la mia opera uscì e incontrò la generale approvazione. In particolare l'Imperatore si mostrò estremamente compiaciuto. Alla fine dello spettacolo venne a salutarmi alla porta del palcoscenico e disse ad alta voce: *Da Ponte, abbiamo vinto*. La mattina seguente andai a trovare il direttore, Conte



L'Imperatore Giuseppe II, protettore ed estimatore di Lorenzo Da Ponte.

Rosenberg. Casti, che viveva a casa sua, era con lui. Che cosa volete? mi disse Sua Eccellenza. Signore, risposi, vengo a conoscere il verdetto. *L'avete avuto ieri sera*, replicò con un sorriso maligno, *dal nostro pubblico che se ne intende. Sì, un pubblico che se ne intende davvero*, aggiunse il Signor Ab. Casti sogghignando. Feci un inchino e mi ritirai. Questo atteggiamento da parte di un uomo che sapevo essere molto influente mi scoraggiò a tal punto che andai direttamente dall'Imperatore con l'intento di chiedergli l'esonero dal mio incarico: ma l'accoglienza che ricevetti mi fece mutar parere. Appena mi vide, esclamò: *Bravo! Da Ponte: dobbiamo battere il ferro finché è caldo; preparate un'altra opera per quello Spagnolo. Mi piace moltissimo sia la sua musica che il vostro libretto*. Al che non potei trattenermi dal replicare con un impeto che egli colse immediatamente. Signore quest'opera non piace al Conte Rosenberg. *Neppure a Casti*, rispose prontamente con un sorriso, *questo è il vostro trionfo*.

Il successo di questo secondo tentativo e ancor più il favore mostratomi dall'Imperatore, sembrarono darmi spirito nuovo: raddoppiarono le mie energie per il compito che avevo intrapreso e non solo mi diedero il coraggio di affrontare la violenta persecuzione dei miei nemici, ma mi permisero di considerare con disprezzo le loro critiche, i libelli e le satire che, sotto la segreta protezione di Casti, si accanivano ogni giorno contro le mie opere e contro di me e di vanificare tutti i loro sforzi dettati da odio e invidia. Ricevetti subito numerosissime richieste da vari compositori perché scrivessi libretti per loro, ma fra tutti, ce n'erano solo due che io stimavo ed amavo: Martini, compositore preferito dall'Imperatore e causa prima della mia vittoria come poeta teatrale, e W. Mozart che avevo conosciuto proprio allora e che, nonostante fosse dotato di genio e capacità superiori forse a quelli di ogni altro compositore che il mondo ebbe nel passato e avrà mai in futuro, non aveva modo di esercitarle per gli intrighi dei suoi nemici e viveva a Vienna sconosciuto ed oscuro, come una gemma che, sepolta nelle viscere della terra, na-

sconde il suo splendore e il suo pregio. Voglio dire con orgoglio e sono pronto a dimostrare la verità delle mie parole, che solo ai miei sforzi il mondo deve quelle squisite opere in musica che in seguito egli compose. Considero il mio successo nell'imporlo all'attenzione di tutti quale straordinario compositore di musica vocale, la più felice circostanza della mia vita. Nella mia qualità di scrittore per il teatro, mi ero guadagnato la completa fiducia dell'Imperatore ed ero deciso ad usare il mio prestigio a corte in favore di Mozart. Mi riusciva difficile sostenerlo e trovare la via per mettere in luce le sue qualità senza rischiare di irritare il mio imperiale protettore che era prevenuto contro di lui e non lo stimava buon compositore di musica vocale a causa dei commenti malevoli di coloro che temevano una sua possibile ascesa. In preda a queste difficoltà feci una visita a Mozart chiedendogli se avrebbe composto la musica per un dramma che avevo intenzione di scrivere. Lo farei molto volentieri, rispose, ma sono sicuro che né i direttori del teatro né l'Imperatore darebbero il permesso di rappresentarlo. Replica che questo era affar mio. Cominciai quindi a riflettere per trovare il tipo di composizione che potesse convenire a quel grande genio; e mentre ero indeciso sul soggetto da scegliere, un giorno che stavo conversando con lui su questo argomento⁸ mi chiese se potevo ridurre a libretto la celebre commedia di Beaumarchais intitolata *Le Nozze di Figaro*. Fui entusiasta della proposta ma c'era un ostacolo che apparve a tutta prima insormontabile – alcuni giorni prima l'Imperatore ne aveva proibito la rappresentazione a Vienna. Decisi comunque di scrivere l'opera in segreto e di attendere una buona occasione per farla rappresentare a Vienna o in altra città. In due mesi completai il testo in tutte le sue parti; fortuna volle che la persona che temevamo perché grande rivale di Mozart, e che allora dirigeva il teatro, fosse in quel momento assente dalla città. Colsi l'occasione per offrire Figaro al sovrano in persona, informando sua maestà che Mozart ne aveva composto la musica. Sapete molto bene, disse l'Imperatore,

che Mozart, bravissimo per la musica strumentale, ha composto una sola opera per voci, e anche questa non è gran cosa. E nemmeno io, replicai, senza la protezione di vostra maestà avrei mai scritto più di un dramma a Vienna. Egli di rimando: Ma queste Nozze di Figaro io stesso ho proibito di rappresentarle al Teatro nazionale: avreste dovuto saperlo. Signore, risposi, poiché dovevo scrivere un dramma per musica e non una commedia, ho potuto omettere alcune scene e abbreviarne altre, e ho accuratamente soppresso qualsiasi brano che potesse offendere la dignità di uno spettacolo presenziato da vostra maestà. Quand'è così, replicò, mi fido del vostro gusto quanto alla musica e della vostra prudenza nella scelta dei personaggi; potete dare immediatamente le parti al copista. Condussi all'istante Mozart alla presenza dell'Imperatore perché suonasse alcuni pezzi della sua musica e l'Imperatore ne fu sorpreso ed entusiasta. Non ho bisogno di aggiungere che questa iniziativa non fu affatto gradita agli altri compositori, né al direttore, Conte Rosenberg, che odiava sia Mozart che me. Dovemmo tener testa a una folla di intriganti, tanto prima che dopo la rappresentazione dell'opera che, tuttavia, fu colta con generale soddisfazione e non solo altamente lodata dall'Imperatore⁹ e dai conoscitori, ma fu in seguito ripresa e da trentatré anni è rappresentata nei migliori teatri d'Europa con successo e un plauso senza precedenti nella storia dell'opera italiana, successo eguagliato soltanto dalle altre due opere dello stesso Mozart, *anch'esse scritte da me*, la prima per il teatro di Praga e l'altra per quello di Vienna. Qualche anno fa avevo giudicato molto strano il fatto che il Dr. Busby, in una sua pubblicazione, avesse fornito tanti particolari su Mozart omettendo un aneddoto strettamente legato alla sua vita e necessario a quell'approfondimento della verità che costituisce il merito maggiore di un biografo. Ma che cosa dirò ora del direttore dell'Edinburgh Magazine che nella sua lunga critica sull'opera Don Giovanni, rappresentata a Londra, non fa menzione del poeta? So molto bene che le parole e le

espressioni di un libretto per un'opera buffa italiana, generalmente prive d'interesse e di meriti poetici, venivano considerate, in relazione all'intera opera, alla stregua della cornice per una tela di grande valore; ma è questo il caso del mio Don Giovanni? Voi dite, Signor Direttore, *che la musica¹⁰ di Mozart non avrebbe mai potuto provocare da sola una tale rivoluzione nel gusto del pubblico; che gli spettatori inglesi vogliono che siano appagati occhi ed orecchie; che non ritengono sufficiente che un'aria sia cantata con stile perfetto, ma esigono anche di capirne la funzione. E che se lo spettacolo non è drammatico* in tutti i sensi della parola, ha pochissima probabilità di avere successo in Inghilterra. Se tutto ciò è vero, come certamente lo è, e se il Don Giovanni è parso così meraviglioso e nuovo che il teatro dell'opera, tutte le sere in cui fu rappresentato, era strapieno di ogni sorta di spettatori, posso ragionevolmente concludere che l'Opera Don Giovanni senza alcun dubbio appagava sia gli occhi che le orecchie degli inglesi, che il popolo d'Inghilterra capiva la funzione di quelle bellissime arie e sentiva che lo spettacolo era drammatico in tutti i sensi della parola. Ora gradirei sapere, Signor Direttore, secondo il vostro parere, grazie a quali componenti dell'opera si raggiungono questi risultati? La musica del compositore, la voce e la esecuzione dei cantanti o la poesia? Se sono i primi due, vorrei che mi diceste di quale sostanza, forma e colore erano fatte le crome di Mozart, o i gorgheggi di Angrisani e Bellocchi che, per straordinaria magia divenuti scenografi, *appagarono gli occhi* e le orecchie degli inglesi; e per quale meccanismo queste crome e questi gorgheggi riuscirono a far capire agli spettatori le buone ragioni per cui quelle arie erano cantate e la natura drammatica dello spettacolo. Ma se voi riconosceste senza esitazione, come è molto probabile che facciate, che tutto ciò si deve al testo poetico, allora vorrei chiedervi perché siete stato così ingeneroso da negare al poeta anche una piccola parte di merito e non avete neppure menzionato il suo nome fra gli *straordinari talenti la cui*

felice combinazione ha messo Londra in grado di conoscere e sentire, per la prima volta, le meraviglie di un'opera italiana perfetta. Direte, Signor Direttore, che poiché la trama di questa celebre opera è universalmente nota, nessuna lode è dovuta al poeta per averla ridotta in versi, e per aver aggiunto arie, duetti, ecc. ecc.. che poterono servire da veicolo alle note e offrire agli interpreti l'opportunità di mostrare le loro capacità. Se lo scrittore di un'opera teatrale non merita di essere lodato o neppure menzionato quando il soggetto è noto, quale elogio è dovuto a Shakespeare per tutti i drammi ricavati dalle novelle del Boccaccio e del Bandello; quale lode a Voltaire per la sua Merope; all'Alfieri per la sua Antigone; a Metastasio per la sua Semiramide; a Monti per il suo Aristodemo e a tutti quei poeti che, al pari di loro, non soltanto scrissero tragedie e opere drammatiche su soggetti ben noti, ma lo fecero anche solo dopo aver visto la rappresentazione di opere sugli stessi soggetti? E se le parole di un poeta drammatico *non sono altro che un veicolo alle note, ed una occasione per l'azione teatrale*, qual'è la ragione per cui un compositore di musica non si serve senz'altro delle ricette di un medico, del catalogo di un libraio o perfino di un sillabario, invece che dei versi di un poeta per farne veicolo alle sue note, così come un asino lo è di un sacco di grano? Dico di più. Perché Mozart si rifiutò di mettere in musica il Don Giovanni (di infelice memoria¹¹ del Bertatti, offertogli da un certo Guardassoni (non adhibeo testes dormientes), direttore del Teatro Italiano di Praga? Perché Mozart insistette per avere un libretto sullo stesso soggetto scritto da Da Ponte, e non da un qualsiasi altro commediografo? Devo dirvene il perché? Perché Mozart sapeva benissimo che il successo di un'opera dipende, *prima di tutto, dal poeta*: che senza un buon testo poetico non può esservi dramma, proprio come un quadro non ha valore se non è frutto di spirito creativo e di un abile disegno, e se non v'è giusta proporzione delle parti; che un compositore che e nei riguardi di un'ope-

ra, ciò che un pittore è riguardo ai colori, non potrà mai sortire il suo effetto se non viene stimolato e animato dalle parole di un poeta il cui compito è quello di scegliere un soggetto dinamico che consenta varietà di episodi, movimento ed azione; di preparare l'epilogo creando aspettative e finalmente giungendo alla conclusione; creare personaggi interessanti e comici concepiti e sviluppati in funzione della scena; scrivere un recitativo breve ma essenziale, delle arie nuove, varie e bene disposte; infine comporre versi scorrevoli, armoniosi e quasi cantabili: senza tutti questi requisiti, le note del più sublime ed esperto compositore non commuoveranno, le passioni saranno senza vigore e senza slancio, il loro effetto sarà passeggero e le arie migliori, dopo breve tempo, non saranno ascoltate con più attenzione o piacere di un trio o di una sonata. Se questi requisiti si trovano o non nelle mie opere, non spetta a me giudicare. So che un'opera comica perfetta è

Rara avis in terris, alboque simillima corvo

che innumerevoli e quasi insormontabili sono gli ostacoli che un poeta deve affrontare in questo genere di composizione, che la letteratura italiana ricchissima di eminenti scrittori di ogni genere di poesia, non esclusi drammi pastorali e opere serie portati al più alto grado di perfezione da Tasso, Guarini, Zeno e Metastasio, non riesce a produrre un modello perfetto di opera comica; che quasi tutte quelle scritte dal tempo di Vecchi da Modena¹² che fu l'inventore di questo tipo di dramma fino ai giorni nostri, servirono solo a dimostrare che

Non omnia possumus omnes

Dirò comunque che Mozart, o perché fino all'ultimo momento della sua vita mi considerò come colui che gli aveva aperto la via ai trionfi nel genere operistico, o perché era troppo soddisfatto delle parole e del successo de *Le Nozze di Figaro per cercare altro veicolo alle sue note*, non

avrebbe mai musicato i versi di un altro poeta quando avesse potuto avere quelli di Da Ponte. «*La nostra opera Don Giovanni*», mi scrisse in una lettera da Praga, «è stata rappresentata ieri sera a uno splendido pubblico. La Principessa di Toscana era presente con tutti i suoi amici. Il successo della nostra opera è stato tale che non avremmo potuto desiderare di più. Guardassoni è entrato nella mia stanza stamattina fuor di sé dalla gioia. Lunga vita a Mozart, lunga vita a Da Ponte, ha detto: finché essi vivranno nessun impresario avrà di che preoccuparsi. Addio! caro amico. Preparate un'altra opera per il vostro amico Mozart». Ero così felice dell'occasione che mi si offriva che sebbene in quel momento avessi per le mani altre due opere, non trascurai il mio amatissimo Mozart e in meno di tre mesi diedi un'opera tragicomica intitolata Assur, Re di Armud, a Salieri¹⁵ che, contrariamente a quanto aveva fin qui dichiarato, aveva cominciato a prender gusto ai miei versi, un'opera eroicomico a Martini, L'Arbore di Diana, e un'opera comica a Mozart dal titolo La Scuola degli Amanti, che fu rappresentata a Vienna, Praga, Dresda, e per parecchi anni a Parigi con straordinario successo. Avete appreso, Signor Direttore, la storia di tre drammi italiani resi immortali dalla musica di un uomo egli stesso immortale in gran parte grazie ai miei sforzi, e nessuno può meravigliarsi se, quando di tali opere si parla pubblicamente, io mi aspetto di vedere il nome di Mozart strettamente legato a quello di Da Ponte, come l'edera alla quercia. È vero che coloro che non comprendono l'italiano e sono obbligati a farsi un'idea di un'opera italiana da una comune traduzione, debbono pensare che gli scrittori di questo genere siano i più grandi buffoni d'Italia. Ho avuto la sfortuna di essere alla mercé di traduttori tedeschi e inglesi, dieci anni a Vienna e altrettanti in Inghilterra. La mia reputazione di drammaturgo non trasse certo vantaggio dalle loro traduzioni. Erano tutte mediocri. Ma la traduzione di Figaro, pubblicata a Londra nel 1812, è veramente la peggiore, la più sca-

dente di tutte. E così piena di espressioni volgari e di ridicole incongruenze che è evidente la precisa intenzione del traduttore di distruggere il senso dell'originale e presentare al pubblico un insieme di ignobili e incomprensibili assurdità. È possibile ascoltare senza indignazione l'aria di Cherubino *Voi che sapete*, ecc. – forse il pezzo più felice dell'opera – reso così dal traduttore inglese?

«You who know what is love, ladies fair, see whether it is in your heart. What I feel I shall now tell you: it is all new to me: I cannot understand it: I feel a passion full of desire, which now delights then torments: I am frozen, then all in a flame, and in an instant am frozen again. I seek happiness which is not in me; I know not who possesses it, I know not what it is. I sigh, I lament without desire!!! My heart beats, I tremble without knowing why. I find no peace night and day, yet I like to languish thus ».

Quest'aria è stata tradotta qualche anno fa per puro divertimento, da un giovane gentiluomo al quale avevo avuto il piacere di insegnare la lingua italiana. Spero che al mio lettore non dispiacerà di leggere sia l'originale che la traduzione.

Originale

Voi che sapete – che cos'è amor,
Donne vedete ... s'io l'ho nel cor.
Quello ch'io provo – vi ridirò,
E per me nuovo – capir nol so.
Sento un affetto – pien di desir,
Ch'ora è diletto – ora è martir,
Gelo, e poi sento – l'alma avvampar,
E in un momento – torno a gelar.
Ricerco un bene – fuori di me,
Non so ch'il tiene – non so cos'è,
Sospiro, e gemo – senza voler
Palpito e tremo – senza saper.
Non trovo pace – notte né di;
Eppur mi piace – languir così.
Voi che sapete, ecc.

Traduzione

*Ye maids whom conscious love hath told
The marks of amorous care,
The inmates of this breast behold,
And say if love is there.
A new born passion there you'll find,
That thrills through every vein,
A fruitless toil exhausts my mind,
Its nature to explain.
I feel a longing power's control,
Replete with anxious cares,
That now in rapture lifts my soul,
And now with anguish tears.
I'm chill'd as with a wintry blast,
Now wrapt in flames I burn,
Ere yet the fleeting moment's past,
Again to ice return.
Still do my fainting senses pine,
And languish to be blest
With joys I vainly would define,
Or say by whom possess.
Tumultuous throbs, and tremors rise
Contemners of my will,
And mingled groans with bursting sighs,
My breast unconscious fill.
No peace attends this troubled breast,
No respite, night or day:
Yet strange! I fondly court this guest,
That steals my heart away.
Ye maids, &c.*

Non credete, Signor Direttore, che se un'opera italiana fosse tradotta così, il pubblico inglese l'ascolterebbe con più piacere? Ma a volte per ignoranza, a volte per avidità e non di rado per malignità le parole di un'opera comica sono tradotte così male e la traduzione dà un'idea così scadente dell'originale che per un certo tempo nell'ambiente colto di Londra, poeta di teatro d'opera e idiota¹⁴ divennero sinonimi. Ritengo che la traduzione di Figaro sia appunto da considerare tra quelle che furono tradotte male per malignità. E ve ne espongo la ragione. C'è una persona a Londra che è tutto fuorché poeta drammatico. E copista, sovrintendente a una stamperia, segretario, traduttore, insegnante di Italiano e giornalista. Trae profitto da questi diversi incarichi e vive bene. Ma «*nemo sua sorte contentus*». Questo signore vuol essere drammaturgo, lo dice a tutti ed è contento di esserlo. Il direttore del Teatro d'opera l'ha assunto molte volte, lo ha licenziato e assunto nuovamente; non perché lo considerasse un poeta ma perché pensa di non aver bisogno di un poeta. Inoltre, il nostro mite gentiluomo ha due qualità molto positive per un direttore teatrale. Sopporta rimbrotti e sfuriate come il soldato di Figaro

With a stiff neck and bold face¹⁵

e vende a basso, bassissimo prezzo, la sua merce poetica. Ma poiché è assunto e licenziato con la stessa facilità con cui si mettono e si tolgono un paio di stivali, sospira, trema e sviene al solo nome di Pananti¹⁶ o Da Ponte, benché quest'ultimo sia a quattromila miglia di distanza. Ho idea che questo accomodante gentiluomo occupasse il posto di poeta del teatro d'opera quando le *mie* due opere furono rappresentate, e per quella *scusabile antipatia* verso il mio nome (non verso di me!) egli, contrariamente alla consuetudine¹⁷ non solo non lo volle far stampare sul frontespizio delle mie opere, ma cercò di convincere il pubblico e soprattutto il direttore che in quella composizione il poeta italiano aveva avuto ben poco da

fare e di conseguenza aveva assai poco merito: perché, egli disse, (nelle sue meravigliose osservazioni sul Figaro) *ridurre un testo per il teatro comico francese in un libretto d'opera italiana non richiedeva grandi*¹⁸ *trasformazioni dato che situazioni ed effetti teatrali erano perfettamente adeguati ed in linea con lo stile drammatico*: perché le modifiche¹⁹ sono limitate a pochi tagli nel dialogo e alla eliminazione di personaggi secondari; e perché (egli avrebbe potuto dire con altrettanta fondatezza e logicità) una commedia in prosa e un dramma in versi si assomigliano quanto un grappolo d'uva e un mazzo di rose! e perché nulla al mondo è più facile che dare forma poetica a un dialogo scritto in prosa corrente; ed immaginare, scrivere e inserire al momento giusto una dozzina o due di arie, con qualche duetto, terzetto, quartetto e due *finali*, e tagliare due terzi della composizione oppure tralasciare cinque personaggi secondari considerati necessari nell'originale, senza diminuire l'interesse della trama, senza spezzare i nodi tra i vari fili dell'intreccio, né distruggere l'effetto della musica e dei *Colpi di Scena*. Dopo tanti *perché* espressi, impliciti e tutti ugualmente ragionevoli, ho buone ragioni per ritenere che le Nozze di Figaro, e molto probabilmente Don Giovanni, furono di proposito tradotti male. Ma una cattiva traduzione non ha potuto essere la causa, Signor Direttore, della vostra disistima. Di fatto si deduce da molti passi dell'articolo che voi siete un eccellente conoscitore della lingua italiana (come dovrebbe essere una persona nella vostra posizione) e siete in grado di riconoscere da voi stesso i pregi di uno scritto senza l'aiuto di una traduzione e perfino nonostante i suoi difetti. Infatti, come avreste potuto sapere che i quattro versi

Languir per una bella, ecc.

caduti per caso dalla penna dello scribacchino che compose lo scadente pezzo musicato dal Signor Rossini, sono graziosi ed originali? Come avreste potuto deplorare che alcuni interpreti non abbiano

recitato con espressione e sentimento le scene migliori del Don Giovanni, non escluso il recitativo? Come avreste potuto cogliere la straordinaria bellezza e l'originalità del duetto *La ci darem la mano*; e citato sapientemente molti passi italiani, e riconosciuto che la musica di Mozart ben rispondeva al senso delle mie parole, caratteristica che qualifica un abile compositore; e parlato (per usare la vostra stessa frase) di tutta la questione, tamquam à cathedra, da giudice, da critico e da autorevole maestro, senza conoscere bene la lingua del testo che stavate analizzando?

Ma dopo tutto, poiché non posso pensare che il vostro silenzio sia stato intenzionale, mi vedo obbligato ad attribuirlo a dimenticanza. Come accadde a un famoso architetto che fece un bel progetto per il Teatro Della Fenice a Venezia e dimenticò la porta. Penso che la poesia sia la porta della musica, che può essere stupenda e molto ammirata nella sua forma esteriore, ma nessuno può vederne l'intrinseca bellezza se manca la porta. Se non aveste detto che uno spettacolo è gradito agli inglesi solo quando è drammatico in ogni senso della parola, si potrebbe supporre che, nonostante il grande successo del mio Don Giovanni in Inghilterra, voi giudicaste la poesia di quell'opera troppo scadente per meritare che ne faceste menzione. Ma supponendo che uno spettacolo possa essere perfettamente drammatico, anche se la poesia è scadente, è questa una buona ragione per non citare il nome dell'autore che non vuole essere lodato ma soltanto ricordato? No, Signore, no davvero! Avete criticato l'Italiano in Algieri (*sic*), musicata da Rossini, un'opera che voi stesso avete chiamato un miserevole miscuglio di assurdità e stoltezze; avreste potuto (in grazia almeno del successo senza precedenti) farmi l'onore di commentare il mio Don Giovanni, anche se la poesia, secondo voi, fosse stata peggiore di quella dell'Italiano ecc. In quel caso la grandezza di Mozart avrebbe avuto anche maggiore risalto ed io avrei potuto difendere la mia opera o mi sarei sottomesso al vostro giu-

dizio con rassegnazione. Ma avermi totalmente ignorato è, per la mia sensibilità più umiliante che se mi aveste severamente censurato o perfino insultato. *Possiamo giudicare*, dice Metastasio in una lettera al drammaturgo Pasquini, i *rapporti fra gli scrittori e il pubblico come giudichiamo quelli tra amanti. L'indifferenza è peggiore della collera*. Forse alcuni potrebbero dire che la causa del vostro silenzio è stata la scarsa conoscenza dello scrittore del Don Giovanni, delle sue opere, della sua figura di letterato, che vi ha impedito di tenerlo nella dovuta considerazione! Ma a questo rispondo che voi dovrete aver letto sui giornali di Londra, sui frontespizi dei libretti rappresentati al teatro d'opera prima della mia partenza dall'Inghilterra, e nelle locandine teatrali di dieci anni, che esisteva una persona chiamata Lorenzo Da Ponte che era poeta del teatro d'opera e che aveva scritto molte opere buffe e serie per quel teatro, fra cui:

La Merope,
La Scuola de' Maritati,
L'Isola del Piacere,
Il Ratto di Proserpina,
E Il Trionfo dell'amor fraterno,

e altre per il teatro di Vienna che furono rappresentate, con altrettanto successo, nello stesso teatro di Londra, quali

Il Burbero di buon core,
La Cosa rara,
L'Arbore di Diana,
Le Nozze di Figaro,
Il Don Giovanni,
E la scuola degli amanti.

Rispondo anche che avreste dovuto vedere una lettera²⁰ pubblicata in un volume di *Prose e Poesie* del Signor Tommaso Mathias, scrittore della più alta fama e

Undique tutus

nella quale il nome di Lorenzo Da Ponte è menzionato

Cum amore et honore

Ed infine in una nota al poema del Dottor Filippo Pananti, intitolato *Il Poeta Teatrale*, opera assai pregevole e notissima (che voi dovete aver letto, come amante del teatro e della buona poesia e come critico), l'autore italiano così scrive. *Lorenzo Da Ponte fu poeta del Teatro di Londra, dopo essere stato poeta del teatro di Vienna dove godette della particolare stima e protezione di Giuseppe II. Le sue opere l'Arbore di Diana, La Cosa rara, Proserpina, ecc. sono caratterizzate da vis comica ed eleganza: posseggono la vivacità e il gusto essenziali all'azione comica e a quella tragica e sono decisamente all'opposto di quei libri che disonorano il teatro, l'Italia e l'arte della poesia*. In un'altra nota egli informa inoltre che Lorenzo Da Ponte vive in America e non è affatto abbandonato dalle Muse! poiché non è mia intenzione produrre ora prove delle mie capacità, bensì della notorietà del mio nome e delle mie opere, penso, Signor Direttore, che quanto ho già detto dovrebbe essere sufficiente per voi, mentre è anche troppo per me e forse per i miei lettori. Ma dichiaro solennemente che non per vanità o per orgoglio ho citato la testimonianza di quegli scrittori; al contrario, sono perfettamente convinto che le lodi di cui essi sono stati tanto generosi sono dettate da cieca amicizia e parzialità piuttosto che da mio merito. So meglio dei miei amici quanto io sia lontano da quei vertici che né le mie qualità né le circostanze mi hanno permesso di raggiungere. Un giorno, improvvisamente, il grande amore per la poesia mi condusse verso il genere drammatico. Dopo uno studio e una pratica di venti anni, mi accorgo di avere innanzi a me un grandissimo numero di competitori: non sta a me dire se me ne sono lasciato qualcuno alle spalle. Ho avuto per dieci anni l'incarico di poeta teatrale a Vienna e altrettanti ne ho trascorsi a Londra presso il teatro d'opera. Dopo avere scritto trenta libretti²¹ per i teatri di queste due capitali, sono stato costretto a lasciare il primo per l'ingiusta persecuzione²² di Leopoldo

e, in quanto al secondo, solo l'attuale direttore del teatro d'opera di Londra potrebbe dire perché lo abbandonai: e perché nonostante la sua promessa e i servigi che gli avevo reso in teatro e nella vita privata egli non mi abbia richiamato al mio posto quando la mia assenza da Londra non fu più necessaria alla sua tranquillità, o almeno quando il successo del mio Don Giovanni²⁵ (che gli giovò più di tutte le altre opere rappresentate nel suo teatro nel corso di ventotto anni), gli ebbe insegnato che il poeta non è il fattore più trascurabile della prosperità di un'impresa. Da quarant'anni molti dei miei drammi si rappresentano nei migliori teatri d'Europa. Se anche fossi disposto ad attribuire questo costante successo alla straordinaria qualità della musica e a concordare con voi che i miei versi non sono che *un veicolo alle note*, in ogni caso queste note non avrebbero potuto esistere senza questo veicolo: e questo veicolo è una proprietà sulla quale ho diritto esclusivo e per la quale posso dire, insieme ai compositori, «Abbiamo fatto quelle opere». La mosca posatasi sul dorso del cavallo che va al mulino ha indubbiamente meno diritto di dire, «*Andiamo al mulino*». E proprio a causa di quel diritto che mi aspettavo di trovare il mio nome se non come uccello almeno come mosca del Parnaso Italiano, nello scritto del Dott. Busby, nella vita di Mozart, nella traduzione inglese di T. Moore, sul frontespizio delle mie opere stampate a Londra e soprattutto nell'*Edinburgh Magazine*, pubblicazione rinomata in particolar modo per la sua schiettezza ed imparzialità. Fui deluso. Nessuno può quindi biasimarmi se mi faccio giustizia da me pubblicando la verità. «*La gente può giudicarmi orgoglioso*» disse Goldoni in una lettera a Metastasio, «*perché cerco la gloria. Io la penso diversamente*». Lo stesso è per me, Signori Direttori e Signori Critici. Se è ragione di gloria, come io credo che sia, avere aggiunto una foglia agli allori dell'immortale Mozart, che i vostri lettori sappiano che questa gloria è mia e ancora una volta sfido il mondo intero a provare il contrario. Riguardo ai

pregi e ai difetti delle mie opere, non dirò nulla: ma sia che voi diate ai miei versi il nome di poesia o di prosa ritmica *o di veicolo, ecc.*, è pur vero che Mozart ne deve essere stato ben soddisfatto, se dopo la prima e la seconda delle mie opere, fu felice di avere la terza che egli impreziosì con tante meravigliose note apprezzate anche da voi; e che, su altre parole, egli avrebbe indubbiamente composto altra musica; migliore forse, ma chi lo sa?

[Da LORENZO DA PONTE, *Estratto dalla vita con la storia di diversi drammi da lui scritti e fra gli altri Il Figaro, Il Don Giovanni e La Scuola degli Amanti. Musica di Mozart*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi e Franco Carlo Ricci, Quaderni de «La Musica e la Danza», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.]

NOTE

¹ Gli storici classici greci e latini, tradotti in italiano, sono chiamati Collana.

² Zeno e Goldoni hanno scritto parecchi drammi comici che Varese aveva escluso dalla sua collezione: sono molto graziosi ma la struttura è troppo fragile per soddisfare il gusto di oggi. Potrebbero chiamarsi

interludi piuttosto che drammi.

⁵ Ho descritto il destino del povero poeta drammatico in una epistola a Casti, che mi lusingo possa essere fonte di divertimento per il mio lettore italiano: si trova alla fine di questo opuscolo. [Non riportata in questa selezione. NdR]

⁴ Un Duetto, un terzetto, un quartetto, ecc. sono chiamati Pezzi concertati.

⁵ I Francesi non produssero nulla degno di nota prima di Quinault. E sorprendente, disse il colto Artega, che Luigi XIV, abituato alle opere sublimi di Corneille, Racine e Molière, potesse gustare la banale e assurda rappresentazione di Pomona in cui non si parla d'altro che di mele, carciofi, ecc., e non si spaventasse alla invocazione dei diavoli nell'opera di Circe:

Sus Belial, Satan, and Millefaut
Turchebinet, Saucerain, Gribaut,
Trancipoulain, Noricot, and Graincelle,
Asmodeus, et toute la sequelle.

E gli Italiani, così fecondi nel campo della poesia, creatori del genere melodrammatico, non hanno avuto per molti secoli un'opera comica degna di essere letta, benché uomini di grande talento come Maggi, Lemene, Guidi, Manfredi e Maffei, cinque tra i migliori poeti del secolo scorso, si siano provati a scriverne. Vennero in seguito Zeno, Calzabigi e Metastasio, il più perfetto di tutti nell'opera seria. Ma gli Italiani hanno avuto fino ad oggi un esempio perfetto di opera buffa? No, certamente.

⁶ Così sono chiamati in Europa i compositori di musica.

⁷ Il titolo di Metastasio.

⁸ La conversazione ebbe luogo a casa del Barone Vetzlar, Jr., gentiluomo molto ricco ed elegante e grande ammiratore di Mozart. Questo gentiluomo mi offrì 50 zecchini per il mio Figaro, qualora non fosse stato accettato dal Direttore del Teatro di Vienna. Non ho mai dimenticato la sua generosità e spero anche che egli non abbia dimenticato il mio rifiuto. Il Barone Vetzlar vive tuttora a Vienna.

⁹ Fu dopo la rappresentazione e il successo de *Le Nozze di Figaro* che l'Imperatore gli concesse una pensione di 800 fiorini. La contessa Tun, una delle più amabili e compite gentildonne di Vienna, gli consegnò il diploma imperiale.

¹⁰ Vedi l'*Edinburgh Magazine* del marzo 1819.

¹¹ Nell'anno 1796 il Direttore del Teatro di Haymarket voleva un'opera. Gli proposi il *Don Giovanni* di Mozart e mi feci arrivare la partitura da Vienna. Federici, che a quel tempo era uno dei dirigenti del teatro, si oppose alla sua rappresentazione adducendo il fatto che la musica non era adatta ai gusti degli Inglesi. Fu rappresentato quindi il *Don Giovanni* del Bertatti con la musica di Gazzaniga; e il teatro d'opera rischiò di essere distrutto dagli abbonati.

¹² Vecchi visse verso la fine del diciassettesimo secolo. Anfiparnaso è il titolo dell'opera a cui si allude. Catarino Mazzolà, veneziano, fu il primo che, verso

la fine dello scorso secolo, scrisse alcune opere comiche di qualche valore.

¹⁵ Salieri, compositore di grande talento, disse, dopo l'insuccesso della mia prima opera, *che si sarebbe tagliato le dita piuttosto che toccare ancora uno dei miei versi*. In seguito ne toccò più di seimila, avendo messo in musica tre mie opere. Il Pastor Fido, La Cifra e Assur Re d'Ormus, le ultime due con grande successo.

¹⁴ Una delle persone più colte d'Inghilterra, eccellente critico di poesia italiana ed egli stesso elegante poeta, parecchi anni fa lesse per caso una canzone che gli piacque. Chi è l'autore di questa poesia? chiese con entusiasmo a un gentiluomo che era presente. Il Poeta del Teatro d'opera, fu la risposta. Il Poeta del Teatro d'opera! replicò egli stupito. Devo conoscerlo. Lo conobbe e divenne suo protettore, benefattore ed amico; ma non cessò mai di stupirsi che il poeta del teatro d'opera fosse l'autore di quella canzone.

¹⁵ Collo dritto, muso franco, nell'aria di Figaro «Non più andrai» ecc. è tradotto così in Inglese!

¹⁶ Il Signor Filippo Pananti è un poeta squisito ed elegante. Alla mia partenza da Londra, ebbi la soddisfazione di vederlo coprire il posto di poeta del teatro d'opera. Nessuno avrebbe potuto occuparlo con più onore. Fu presto licenziato e il posto dato a un altro. Io credo fosse il Signor Serafino, alias Correttore di Metastasio. In quell'occasione il Sig. Pananti pubblicò una poesia intitolata il Poeta di Teatro, che è una delle satire più argute e gustose che io abbia mai letto. Nessuno ha dipinto con colori più vivaci e divertenti gli intrighi di un teatro musicale, i pregiudizi dei direttori, le follie degli interpreti, le pretese dei ballerini, i capricci dei favoriti e l'insolenza delle *Care Mamme e Cari Mariti!* Un saggio di questo delizioso poema si troverà nel mio catalogo di scrittori italiani, che verrà pubblicato nel gennaio 1820.

¹⁷ Questo piccolo aneddoto darà un'idea delle difficoltà a cui si va incontro nel trasportare un'opera di teatro dal Francese in Italiano. Verso il 1798, il direttore del teatro d'opera voleva far rappresentare nel suo teatro, la *Bella Arsene* di Gretri. Per ragioni misteriose il dramma francese fu dato ai Signori Bonajuti e Baldinotti (due poeti che aspiravano ad essere incoronati poeti drammatici) con l'incarico di tradurlo in Italiano. Non c'erano dialoghi da tagliare, nessun personaggio da scartare, nessun'aria da introdurre, nessuna parte dell'intreccio da modificare. Il dramma era scritto originariamente in versi e doveva essere tradotto in Italiano. Fu anche offerto un cospicuo premio per il lavoro. Ma chi lo crederebbe? I Signori Bonajuti e Baldinotti, dopo una dura e inconcludente fatica di venti giorni, restituirono il libretto al suggeritore e la traduzione fu commissionata al poeta del teatro d'opera.

¹⁸ La copia della seguente lettera convincerà il mio lettore dell'assurdità e cattiveria di quelle osservazioni che non potevano avere per oggetto né la gloria di Mozart né l'interesse del direttore, essendo completamente estranee allo scopo, ma intese unicamente a

denigrare lo scrittore italiano.

Copia di una lettera che Salieri mi scrisse da Parigi. Detti una copia del vostro Figaro al Signor De Beaumarchais che mi incaricò di ringraziarvi cordialmente per la vostra cortesia. Pochi giorni dopo l'incontrai e chiesi il suo parere: Ho ammirato, mi disse, *l'arte del poeta italiano, nel condensare tanti Colpi di scena in così breve tempo senza che interferiscano fra loro e si distruggano!... fossi stato io a modificare care in questo modo la commedia di un altro autore, non avrei esitato un momento a chiamarlo lavoro mio.*

¹⁹ Una commedia in prosa di 230 pagine in 8vo, da me trasportata in versi, si è ridotta a 51 pagine in 12mo, sedici personaggi sono diventati undici: e il mio amico *Observer* li chiama pochi tagli!!! Affinché tutti possano constatare se le modifiche si sono limitate a questo o se sono stati necessari molti cambiamenti per trasformare una commedia francese in un'opera italiana, ho stampato alla fine di questo opuscolo, alcune delle arie da me introdotte e i brani corrispondenti dello scrittore francese, e chiedo al mio lettore di metterli a confronto. [I testi non compaiono in questa selezione. NdR].

²⁰ La traduzione di quella lettera fu inserita da Mr. J. Hall nel *Port Folio* pubblicato nel gennaio 1817 a Filadelfia.

²¹ Ho scritto a Vienna, *Il Ricco d'un Giorno*, *Il Burbero di buon core*, *Il Finto cieco*, *Le Nozze di Figaro*, *Gli equivoci*, *La Cosa rara*, *Il Bertoldo*, *Il Filosofo punito*, *L'Arbore di Diana*, *Il Don Giovanni*, *Assur Re d'Ormus*, *La scola degli Amanti*, *Il Pastor Fido*, *La Cifra*. *L'Ape Musicale*, *La Caffettiera*, *Il Davide*, *Il Sacrificio di Jefte*, *Flora e Minerva*, *il Ritorno felice*, *La Merope*, *Il Tesoro*, *L'Armida*, *L'Isola del Piacere*, *L'Accidente Curioso*, *La Vittoria*, *Il Ratto di Proserpina*, *L'Amor Fraterno*, (*Eco e Narciso*, e *il Disinganno de' Morti*, non ancora rappresentato).

²² La storia di questa persecuzione, come anche delle mie vicissitudini a Londra, costituisce la parte più interessante della mia vita; ma «non erat hic locus».

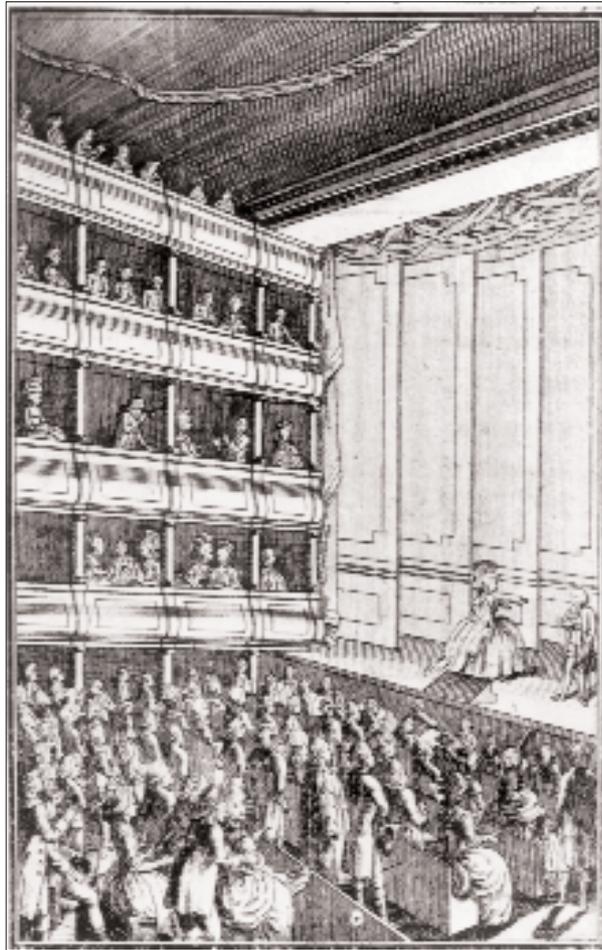
²³ Vedi *Edinburgh Magazine*.



Pietro Leopoldo e Giuseppe II. Incisione da un ritratto di Pompeo Batoni, dipinto a Roma nel 1769.



Michaelerplatz di Vienna: a destra il Burgtheater dove ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta delle *Nozze di Figaro* (1° maggio 1786). Incisione (fine secolo XVIII).



Il Burgtheater di Vienna durante la rappresentazione di una commedia. Incisione di Johann Ernst Mansfeld. (1785).

SGUARDI SU FIGARO

INTERPRETAZIONI STORICHE E REALIZZAZIONI SCENICHE

a cura di CARLIDA STEFFAN

Colta però l'occasione, andai, senza parlare con chi che sia, ad offrir il *Figaro* all'imperadore medesimo. «Come!» diss'egli. «Sapete che Mozart, bravissimo per l'istrumentale, non ha mai scritto che un dramma vocale, e questo non era gran cosa!» «Nemmeno io», replicai sommessamente, «senza la clemenza della Maestà Vostra non avrei scritto che un dramma a Vienna». «È vero», replicò egli; «ma queste *Nozze di Figaro* io le ho proibite alla truppa tedesca». «Sì», soggiunsi io; «ma, avendo composto un dramma per musica e non una commedia, ho dovuto omettere molte scene e assai più accorciarne, ed ho ommesso e raccorciato quello che poteva offendere la delicatezza e decenza di uno spettacolo, a cui la Maestà presiede».

[Lorenzo Da Ponte, *Memorie*]

Dalla parte di Giuseppe II

Oltre a quello che ci dice (o meglio ci vuol dire) Da Ponte, poco sappiamo di come effettivamente procede il lavoro di Mozart tra il tardo autunno del 1785 e la prima delle *Nozze di Figaro*, andata sulle scene viennesi il 1° maggio dell'anno seguente. Certo Wolfgang doveva essere in larga parte responsabile della scelta del soggetto di Beaumarchais; ma non ci rimane nessuna lettera al padre a proposito. Quest'ultimo scrive alla figlia l'11 novembre 1785:

Finalmente ho ricevuto una lettera di tuo fratello della lunghezza di dodici righe. Si scusa poiché si è buttato a capofitto nel compito di finire l'opera, *Le nozze di Figaro*... Conosco quel testo, è una commedia molto difficile e la

riduzione del libretto dal francese deve essere per forza libera, se si vuole che l'opera sia efficace. Dio volendo, la trama dovrebbe essere buona, non ho dubbi per quanto riguarda la musica; ma gli costerà parecchie corse avanti e indietro e discussioni prima che il testo sia organizzato in modo tale che ci si possa mettere a lavorare sopra [...].

Il lavoro doveva debuttare il 28 aprile, ma la prima viene spostata al primo maggio: Da Ponte nelle sue *Memorie*, scritte a partire dal 1823, quando era di stanza già da diversi anni a New York, parla di ritardi e contrattempi legati alla presenza del breve balletto, in quegli'anni solitamente proibito. Al di là di questo, Leopold annota in una sua lettera (scritta proprio il 28 aprile):

Oggi l'opera di tuo fratello, *Le nozze di Figaro*, sarà rappresentata per la prima volta. Sarà un gran risultato se avrà successo, dal momento che sono a conoscenza delle incredibili congiure che sono state montate contro di lui. [...] Il Signor e la Signora Duschek mi hanno riferito che tuo fratello deve muoversi in mezzo a mille congiure a causa della grande stima che si è guadagnato con il particolare suo talento e la sua intelligenza [...].

Le reazioni del pubblico, tuttavia, sono contrastanti; da Leopold sappiamo che alla seconda rappresentazione vengono ripetuti cinque numeri, alla terza sette, di cui, per ben tre volte, il duetto «Aprite, presto aprite» di Susanna e Cherubino: il giorno seguente l'Imperatore Giuseppe proibiva di ripetere i brani a più di una voce.

Quello stesso Giuseppe II che, come ci ri-

corda Da Ponte, aveva contrastato le rappresentazioni de *La folle journée* di Beaumarchais, ma certo poi seguito in maniera favorevole i cambiamenti che Da Ponte-Mozart erano andati assestando alla commedia originale.

Il fatto che lo scaltro librettista abbia cercato di far credere di essere stato lui a raggirare la censura imperiale ha per molti decenni segnato l'approccio storiografico alle *Nozze mozartiane*, tratteggiate come un isolato ed insormontabile capolavoro, scivolato furbescamente tra le maglie dei divieti imperiali. A fronte di fiumi d'inchiostro spesi a tal proposito, negli ultimi anni si è andati tratteggiando uno sguardo a tutto tondo verso la produzione buffa a Vienna nel ventennio conclusivo del Diciottesimo secolo: si è potuto così evidenziare il carattere politico sotteso a determinati soggetti, nonché – di riflesso – alle stesse strutture drammaturgiche e performative. Poiché era nell'oggettivo interesse riformatore della corte (dell'imperatore, in primis, che puntava sulla costruzione di un forte potere centralizzato: un prototipo dello stato retto da un solo sovrano, potente ed insieme "illuminato") denunciare comportamenti ambigui e di ascendenza feudale, incarnati – per esempio – dal Conte d'Almaviva, solo all'apparenza «un signor liberale, prudente e saggio», ma in realtà un personaggio sleale ed inaffidabile. D'altronde, come evidenzia il titolo dato all'epistolario fra Giuseppe e il conte Rosenberg, intendente del teatro, è noto che l'Imperatore agiva da vero e proprio "direttore teatrale" per i propri palcoscenici.

E nel recente volume di Mary Hunter (*The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton 1999) si sottolinea ulteriormente come

La lunga tenuta dell'opera buffa in Vienna testimonia non solo quanto risultasse piacevole, ma anche come in tal modo venivano sostenuti gli ideali della struttura di potere allora dominante. In verità, la compiacenza dell'imperatore verso l'allestimento delle *Nozze di Figaro* è stata letta come una mossa furba all'interno della sua guerra perso-

nale contro i privilegi dell'aristocrazia, come il lavoro che mostrò all'aristocrazia che componeva il pubblico la futilità di insistere su anacronistici e inappropriati "diritti". Questo, naturalmente, non può essere provato; sembra tuttavia almeno altrettanto verosimile che l'interesse di Giuseppe [III] per tale progetto abbia a che fare con l'intento di far apparire se stesso tollerante, piuttosto che con l'intenzione di rappresentare nel Conte un aristocratico austriaco. Sia come sia, *Le nozze di Figaro* non è certo l'unica tra le opere buffe di Vienna rivolta ad urgenti questioni di vita sociale, in particolare le relazioni tra le classi e i corretti comportamenti dei due sessi. Molte, se non tutte queste opere, sono politiche nel senso profondo del termine, anche se solo una piccola parte sembra così fortemente legata alla situazione politica esterna come *Figaro*.

Da Ponte, da parte sua, non ci dice invece niente a riguardo della strepitosa compagnia di cantanti che tenne a battesimo il capolavoro mozartiano. Guardando proprio in tal senso, Andrew Steptoe (*The Mozart-Da Ponte Operas*, Oxford 1988) e Daniel Hertz (*Mozart's Operas*, Berkeley 1990) hanno delineato nuove coordinate storiche e interpretative (a fronte di una tendenza analitica, da E. J. Dent fino a Stephan Kunze – traduzione italiana per Marsilio, 1990 – che si basava sullo studio di tipologie stilistiche e modelli formali indagati come risultato autonomo del genio musicale di Mozart), indagando il background dell'opera, setacciando il «cantiere» delle *Nozze di Figaro* (si veda, per l'appunto, dal libro di Hertz, il capitolo, «*Le nozze di Figaro*» in cantiere, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna 1991), mettendo in luce l'importanza di interpreti quali il «primo buffo» Francesco Benucci e il soprano Nancy Storaice, rispettivamente nella «creazione» del personaggio di Figaro e di Susanna. A loro volta, questi straordinari interpreti lasciavano con sé le vestigia di altri importanti ruoli rivestiti sulle scene viennesi: non sfuggono, in questo modo, le assonanze tra *Le nozze* e lavori come *Il Re Teodoro in Venezia*, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello,

Una cosa rara di Martín y Soler. Il fatto che il pubblico veneziano abbia potuto, negli ultimi anni, conoscere alcuni di questi interessanti titoli, che gettano molta luce su caratteri delle *Nozze*, rende ancora più attraente l'attuale ritorno al capolavoro di Mozart.

Oltre a Benucci e alla Storace, la compagnia di canto prevedeva Luisa Laschi nel ruolo della Contessa (la "prima" venne rimandata proprio perché il soprano era impegnato a Napoli nella stagione di Carnevale), l'esperto attore Stefano Mandini nei panni del Conte; Michael Kelly, invece, interpretò Don Basilio e Don Curzio.

Lo stesso Kelly così annota nelle sue memorie (1826):

Di tutti gli interpreti di allora uno solo sopravvive: io stesso. Tutti hanno ammesso che non ci fu mai una compagnia d'opera più valida. Io ne ho viste altre rappresentazioni in diversi momenti e in altri paesi, ed anche buone, ma non più paragonabili alla prima rappresentazione di quanto lo siano il giorno e la notte. Gli esecutori della "prima" avevano il vantaggio delle istruzioni del compositore stesso, che aveva trasfigurato nelle loro menti le sue ispirate intenzioni... alla prima prova con tutto l'organico, Mozart stava sul palcoscenico con il suo mantello cremisi, il cappello ornato d'oro messo di sghembo, battendo il tempo all'orchestra. L'aria di Figaro «Non più andrai farfallone amoroso», fu interpretata da Benucci con la più grande vivacità e potenza vocale. Io ero seduto vicino a Mozart che sotto voce continuava a ripetere bravo!, bravo Benucci! e quando Benucci arrivò al finale del brano «Cherubino alla vittoria, alla gloria militar», che rese con voce stentorea, l'effetto fu quello di una scossa elettrica, poiché tutti gli esecutori in scena e gli orchestrali, come animati dalla stessa sensazione di delizia, mormoravano Bravo! Bravo! [...]

In Europa

Vogliamo ora curiosare sulle altre scene teatrali europee, dove *Le nozze* arrivano a

volte sorprendentemente presto, a volte con ritardi "secolari" (ed è il caso del Teatro La Fenice), via via sopportando elegantemente i vari rimaneggiamenti, i giudizi perplessi, quando non l'entusiasmo o la fatica di comprensione da parte del pubblico. A fronte, ad esempio, dell'esuberante attenzione che un "dramma giocoso" come il *Don Giovanni* ha catalizzato attraverso tutto l'Ottocento, il Figaro mozartiano entra nel nuovo secolo con assai più circospezione; interessa solo marginalmente filosofi, pittori (Jean-Auguste Ingres oppure Moritz von Schwind), letterati (Stendhal, ad esempio, che dopo averlo ascoltato a Parigi, nell'ottobre 1810, era rimasto dapprima fisicamente provato – «mi fa male ancora il petto», scrive – e poi stordito da «una sensazione deliziosa»: «[...] nessuna cosa al mondo può essere paragonata alle *Nozze di Figaro*»); la sua ricezione è segnata dalle numerose traduzioni in lingua tedesca, dalle manipolazioni testuali attinte all'originale di Beaumarchais, dalle "inconvenienze" teatrali (arie cambiate ed aggiunte).

Ripartiamo da Vienna, 1786. A luglio, il critico della «Wiener Realzeitung», che – come di consueto – non rilascia alcun commento sull'aspetto performativo, sente tuttavia di poter etichettare il nuovo lavoro mozartiano come «capolavoro d'Arte»:

La musica del Signor Mozart è stata generalmente apprezzata dal pubblico della prima, ad eccezione di coloro il cui amor proprio e l'orgoglio non consentono di trovare nulla di bello se non in ciò che essi stessi hanno composto. D'altro canto, il pubblico – e al pubblico capita spesso di trovarsi in questa situazione – non sa in realtà che cosa pensare subito al primo ascolto. Inoltre è giusto dire che la prima esecuzione, a causa delle difficoltà della partitura, non fu delle migliori. Ma ora, dopo numerose repliche, bisognerebbe essere d'accordo con certe combriccole o mancare di gusto, se si volesse sostenere una tesi diversa da quella che riconosce che la musica del Signor Mozart è un capolavoro d'Arte; ha in sé tanta bellezza e tanta ricchezza di idee quale so-

lamente una mente geniale può partorire. Alcuni giornalisti hanno riferito, per partito preso, che l'opera di Mozart non è stato un successo affatto. Si può ben immaginare che razza di corrispondenti essi siano per mettere in circolazione simili falsità.

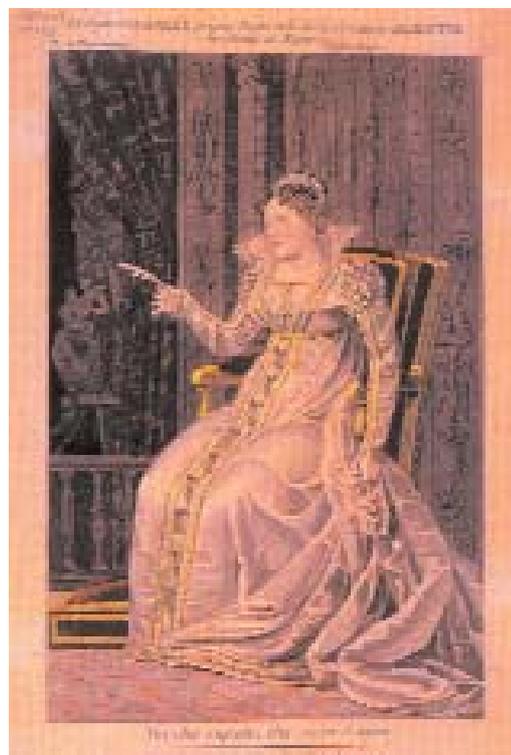
Figaro rimane sulle scene fino a dicembre; poi lo strepitoso successo decretato a *Una cosa rara* (Da Ponte- Martín y Soler) sposta l'attenzione del pubblico; e nei due anni seguenti *Le nozze* non vengono più date; solo nell'agosto 1789 Da Ponte si dà nuovamente da fare per allestirle: e, tra l'altro, Mozart compone due nuove arie destinate ad Adriana Ferrarese del Bene – da poco diventata l'amante del librettista – che nel nuovo allestimento veste i panni di Susanna.

A Praga, le rappresentazioni dell'inverno 1786/87 erano andate molto bene e lo stesso Mozart rimane inebriato del grande consenso tributato al suo Figaro, come scandisce alla moglie Costanze:

Qui, infatti, non si parla d'altro che del *Figaro*; non si rappresenta, non si suona, non si canta, non si fischietta se non il *Figaro*; non si va a vedere altro che il *Figaro*, e sempre il *Figaro*; certamente è un grande onore per me [...].

E non c'è da dubitare, visto che anche Franz Xavier Niemetschek, nella sua biografia, annota come a Praga «l'entusiasmo dimostrato da pubblico fu senza precedenti», tanto da non essere «mai sazi di ascoltarlo»: merito certo dell'«incomparabile orchestra [...] la quale capì come realizzare le idee di Mozart in modo tanto accurato e scrupoloso», tanto che il «noto direttore d'orchestra Strobach dichiarò che ad ogni esecuzione lui e i suoi colleghi erano così esaltati che avrebbero volentieri ricominciato da capo ancora una volta, nonostante comportasse molta fatica».

Ma al di fuori di queste piazze privilegiate – ovvero con brillanti compagnie di canto italiane a disposizione – le *Nozze* cominciano ad essere proposte in lingua tedesca, convertite in *Singspiel* (dove il recitativo diven-



Il soprano Marianna Barilli nel ruolo della Contessa. Parigi (1813 circa). Incisione colorata, edizioni Martinet.

tava quindi testo recitato); tuttavia, dietro all'operazione di "traduzione" si rifletteva anche un possibile modo di adattare alle singole situazioni locali il contenuto del testo originale, in un certo senso prendendo sempre più le distanze dall'originale francese, alleggerendolo proprio di quelle connotazioni sociali che ne costituivano il valore originale.

Tra i traduttori delle *Nozze* in tedesco compare, ad esempio, Adolf von Knigge, certamente intenzionato – visto il suo lavoro *Über den Umgang mit Menschen (Dei rapporti umani)* – a dare un taglio di "decoro e moralità" anche sul palcoscenico; non a caso nella «Hamburgische Theaterzeitung», del 7 luglio 1792, a proposito della recente esecuzione (25 giugno) de «*Le nozze di Figaro*, singspiel in due atti, dall'italiano, musica di Mozart», si legge:

Non sarà necessario ricordare che questo singspiel si basa su la *Folle journée* di Beaumarchais. Se non si conosce l'originale francese o si dimentica di conoscerlo, il divertimento è assicurato, in particolar modo perché il testo è stato tradotto in modo egregio da un traduttore di nome Barone von Knigge. Se non lo fosse già, la musica farebbe conoscere il nome di Mozart. In confronto a una qualsiasi sua composizione per il palcoscenico, qui la musica è più teatrale. Giusta caratterizzazione, melodie belle e argute, cori che veramente agiscono, ma in particolare uno spirito di piacevolezza e leggerezza le danno un valore che la faranno rimanere per sempre nei nostri teatri lirici.

Siamo quindi di fronte ad un'operazione di "distillazione" dei numeri musicali (soprattutto quelli dallo «spirito di piacevolezza e leggerezza»), di sublimazione del dettato mozartiano, che sembra connotarsi quasi in maniera autonoma rispetto al complesso sistema della messa in scena di un'opera.

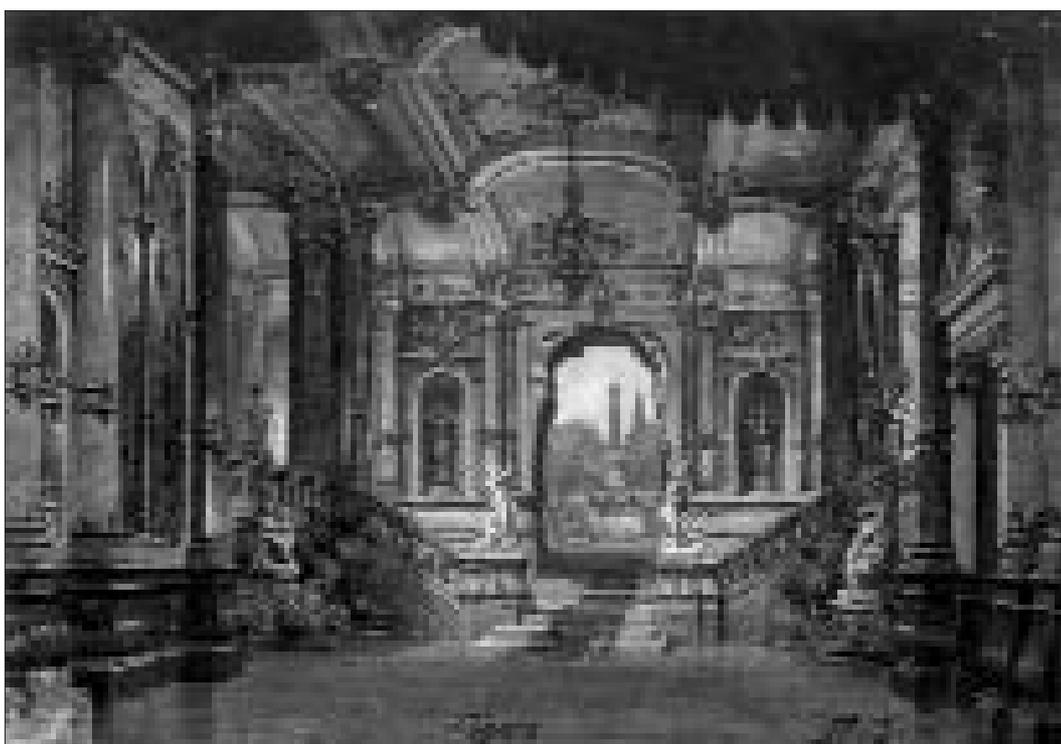
Ed ancora: in Francia, per altro verso, la partitura mozartiana viene presentata fino al primo decennio dell'Ottocento sotto forma di opéra-comique, con i numeri chiusi tradotti in francese e i dialoghi direttamen-

te ricavati dalla commedia di Beaumarchais; e solo dal 1807 compare nella versione operistica originale. Quasi dieci anni dopo, tuttavia, il famoso soprano Angela Catalani non esita a proporre una sua originale "versione" delle *Nozze*, trasportando tutto ciò le era scomodo per tessitura vocale e soprattutto sostituendo i numeri di Mozart con pagine di Vincenzo Puccitta, suo compositore di fiducia. Poi ci pensò Castil-Blaze a proporre una nuova soluzione per Figaro, "aggiustando" parole francesi alla musica di Mozart. E non diversamente le cose andarono a Londra alla fine degli anni Dieci, dove la trama viene snellita e modificata e l'orchestrazione qua e là arricchita.

Figaro in scena

Anche sulla scena – quella tedesca, s'intende, che ha mantenuto per due secoli in cartellone l'opera – possiamo seguire le trasformazioni che Figaro va assumendo: vuoi in ragione del cambiamento della composizione del pubblico (sempre più borghese), vuoi a fronte dei nuovi luoghi "deputati" alla messa in scena.

Nel novembre 1838, sul supplemento della «Wiener Allgemeine Theaterzeitung» appare un'incisione colorata di Karl Mahlknecht che riproduce Marie von Hasselt (Cherubino) e Jenny Lutzer (Susanna), secondo la versione scenica delle *Nozze* data al Kärntnertheater della città asburgica. Johann Heinrich Ramberg, uno dei principali illustratori di libri tascabili e almanacchi di Berlino, pubblica nel 1827 un intero ciclo su Figaro, dove sfodera scene spiritose e ricche di fantasia. E già nel 1825 il giovane pittore Moritz von Schwind – che aveva un debole per il personaggio di Cherubino, tanto da scegliere di raffigurare proprio il paggio e Barbarina in una delle sue prime *Immagini di viaggio* – illustra in ben 30 fogli il corteo nuziale di Figaro. (Nel 1866 Schwind sarà uno dei tanti artisti incaricati della decorazione della nuova Staatsoper di Vienna: tra i suoi 14 affreschi, che trovano posto nel ridotto del teatro, c'è ovviamente una scena delle *Nozze*).



Franz Gruber, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto III). Amburgo, Stadttheater, 1894.

Sul finire dell'Ottocento sembra farsi più prepotente il bisogno da parte della borghesia di scene sfarzose, come quelle progettate da Franz Gruber per Amburgo nel 1894, dove non mancano statue, specchi, colonne, vasi di fiori ed anche esotiche palme (cfr. foto nella pagina accanto).

Per tornare a Vienna, nel 1905 Rainer Simons (con la direzione musicale di Alexander von Zemlinsky) mette in scena *Le nozze* alla Volksoper (con i costumi di Heinrich Lefler che sottolineano l'aspetto buffonesco ed eccentrico dei personaggi - vedi foto accanto).

Con la scenografia di Alfred Roller e la nuova traduzione di Max Kalbeck, nel 1906, *Hochzeit des Figaro* costituiscono la conclusione del ciclo mozartiano approntato da Gustav Mahler per l'Hofopertheater di Vienna. Mahler (che non si esime da operare vari interventi sulla partitura) sceglie di ridar forza all'intenzionale critica sociale su cui si fondava l'opera; per sottolineare ciò inserisce la scena del tribunale (che Da Ponte aveva evitato) per la quale compone un recitativo accompagnato. I protagonisti si presentano sulla scena con costumi realistici; mentre la scenografia fa della stanza di Susanna un magazzino per la custodia di selle ed oggetti per la caccia, riservando invece un taglio sfarzoso per la camera della Contessa. A Strasburgo, nel 1911, Georg Daubner prepara per il quarto atto (il giardino di notte) un bozzetto in cui la sua sensibilità di paesaggista lo porta a cercare anche sul palcoscenico l'effetto di luminosità e di *plein air* (cfr. foto pag. 124).

L'anno precedente l'inglese Basil Crago progetta per Berlino dei costumi che tralasciano ogni correttezza storica, per cercare preziosità ed eleganza - *Le nozze* diventano così una perfetta miscela di lusso e decadenza, dove la Contessa sembra uscire da un teatro di rivista, come si vede chiaramente nella foto a pag. 126.

Non passa inosservata la straordinaria precocità con cui i personaggi mozartiani hanno vestito panni veramente "moderni": un'incunabolo di allestimenti che solo negli ultimi decenni si sono fatti coraggiosi (oltre a Zadek, di cui diremo, certo accatti-



Heinrich Lefler, figurini per *Le nozze di Figaro*. Vienna, Volksoper, 1905.



Georg Daubner, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto IV). Strasburgo, Stadttheater, 1911.

vante è la versione – disponibile in videocassetta – ambientata da Peter Sellars sullo sfondo di una nevrotica metropoli americana degli anni Novanta del nostro secolo, che – senza scardinare minimamente l’impianto drammaturgico di Da Ponte-Mozart – finisce per assomigliare vistosamente all’impianto delle attuali soap-opera televisive).

Negli anni Venti, sempre in terra tedesca, la scenografia operistica – sotto la spinta delle innovazioni e delle contaminazioni di genere che avvengono sempre più frequentemente sui palcoscenici – tende a rinunciare in misura crescente all’imitazione della realtà a favore di una riduzione a forme e simboli.

Nel 1928, per il teatro della città di Oberhausen, Gustav Singer propone invece un palcoscenico girevole, che riscopre il ritmo drammaturgico dell’opera buffa, scandito dai rapidi cambi di scena e situazione (vedi foto a p. 127). A Berlino, nel 1931, in occasione del 175° compleanno di Mozart, alla Krolloper si ritrovarono in un progetto di sperimentazione collettiva (purtroppo durata solo pochi anni e bruscamente troncata dal Terzo Reich) artisti come il regista Gustav Gründgen (attento all’aspetto di critica sociale insito nelle *Nozze*), lo scenografo Teo Otto (che si allontana dallo splendore apparente del rococò, impiegando muri bianchi incorniciati di nero e cupi alberi di un verde spento), nonché il prestigioso direttore Otto Klemperer.

Dopo il 1933, il mutato clima politico si rispecchia nella comparsa di sfarzosi allestimenti con architetture “vere” e costumi lussureggianti (come a Dresda, nel 1935 – regia di Hans Strohbach, direzione musicale di Karl Böhm e scenografia di Adolph Mahnke – dove i costumi di Leonhart Fanto impiegavano materiali pregiati, ricchi ornamenti, stoffe e decorazioni costose): così da ingabbiare Mozart entro le tinte sdolcinate e rassicuranti di uno specchio rococò, un’operazione ben gradita alla politica culturale nazionalsocialista. (Negli stessi anni, anche in Italia – prendo l’emblematico caso romano –, sulla scia dell’«Asse italo-germanico [...]», unione indis-

solubile di due grandi popoli i quali tanto sul piano fisico che su quello spirituale agiscono di comune accordo o vibrano con lo stesso ritmo», si “riscopre” con Mozart la musica tedesca e, dopo l’«esumazione» non felice del 1910, le *Nozze* trionfano al Teatro Reale dell’Opera, nel febbraio del 1931, direttamente importate da Berlino).

Anche nel secondo dopoguerra *Le nozze di Figaro* rimangono un titolo importante nei cartelloni dei teatri d’opera.

Il regista Walter Felsenstein mette in scena nel 1950 alla Komische Oper di Berlino Est (dopo Colonia 1934 e Salisburgo 1942) il capolavoro mozartiano, spingendo al massimo la sottolineatura politica: Figaro è un rivoluzionario fanatico, Susanna la sua alleata nella lotta di classe. (Dopo venticinque anni Felsenstein realizza una nuova versione, sempre per la Komische Oper: scomparsa ogni reminiscenza rivoluzionaria, si concentrerà sul rapporto tra testo e partitura).

A Friburgo nel 1951 la stagione si apre con *Le nozze* nell’allestimento di Rolf Christiansen: una scenografia trasparente, che si impone per chiarezza formale e realizzazione cromatica (vedi foto a p. 133).

Emozionante, invece, l’esperienza scenica realizzata ad Augusta nel 1962; lo scenografo Hans Ulrich Schmückle rinuncia a spazi realistici, utilizza solo una struttura architettonica con muri trasparenti, che vengono in parte riempiti da fotomontaggi, a loro volta riproduzioni di capolavori dell’arte erotica attraverso i secoli: da Boucher a Fragonard, da Carracci a Buonascari.

Nell’intenzione del regista Karl Bauer, *Le nozze di Figaro* assumono il carattere di un gioco prettamente erotico, dove la società è messa in movimento proprio grazie alle “trasgressioni amorose”. Lo scandalo è perfetto, i benpensanti reclamano l’intervento della Polizia; intervengono stampa, radio e televisione, per dare la notizia sensazionale: a Figaro viene alla fine dato il permesso di esibirsi sulla scena.

Accanto ad allestimenti di impronta tradizionale, vanno segnalati i bozzetti per i costumi di Sophia Schröcks – siamo a Colonia

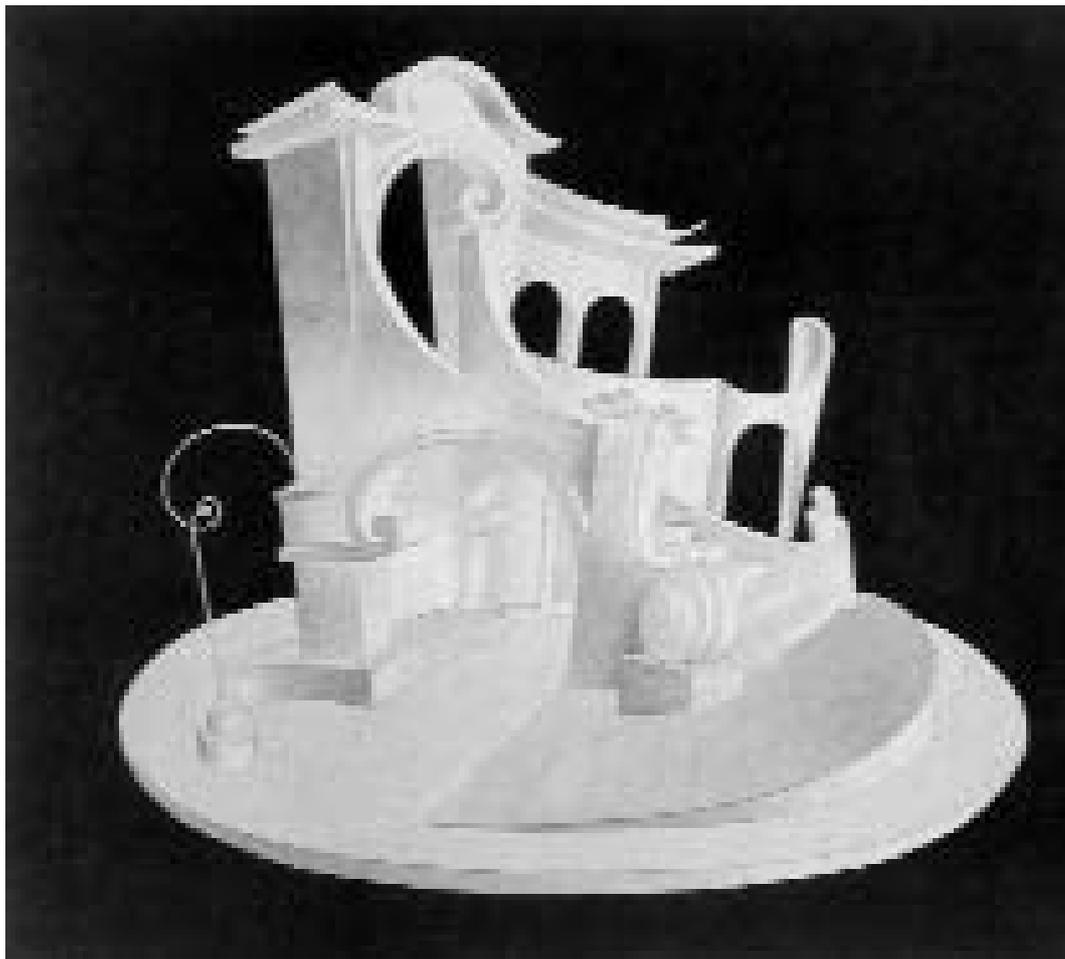


Basil Crage, figurino per *Le nozze di Figaro*. Berlino, 1910.

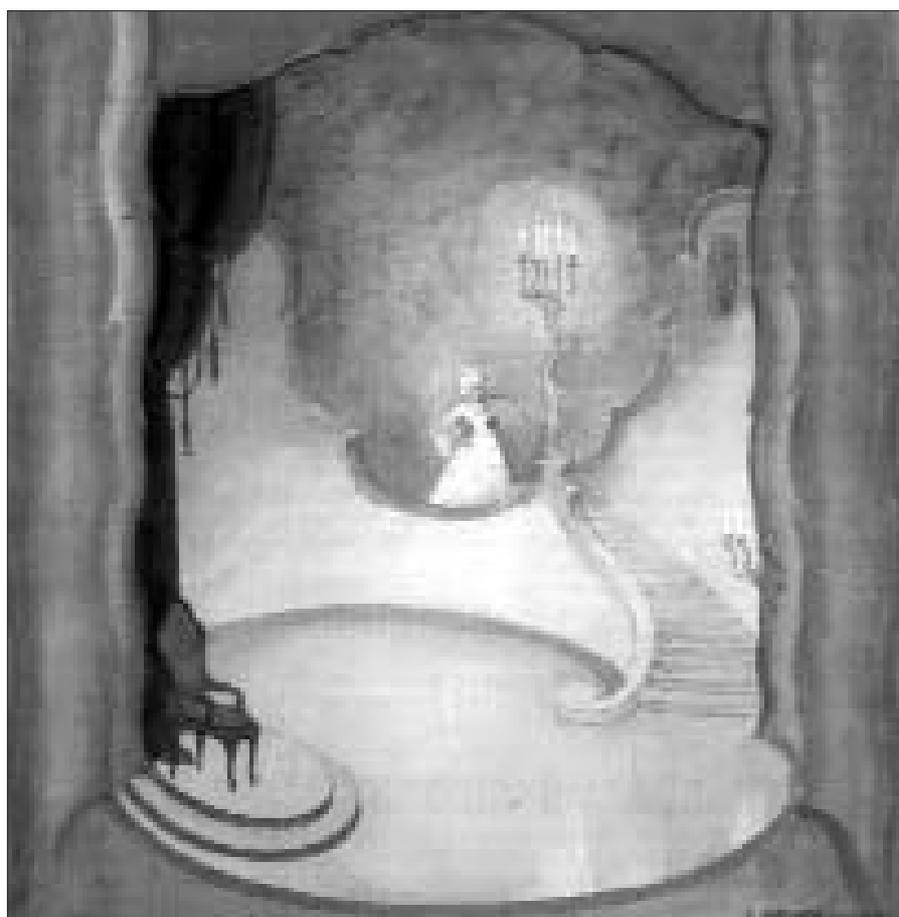
nel 1965 - , dove Figaro si mostra come danzatore di flamenco, quando non con provocatorio aspetto virile (camicia bianca con ruche aperta, lascia intravedere il petto villosa), sigillato da una fascia rossa in vita. Nel 1967 per la Staatsoper di Monaco è Rudolf Heinrich a disegnare scene e costumi (si vedano i figurini per il Conte e la Contessa a pag. 134); si concentra sui tratti realistici, quasi aggressivi dell'opera: il castello non è un luogo di atmosfera settecentesca, ma una fredda e grigia costruzione rinascimentale con finte finestre e un salone per le feste che nella sua freddezza assomiglia ad un ufficio pubblico. Il Finale - scena notturna nel giardino - si svolge nella nebbia, con i personaggi avvolti in un'atmosfera quasi spettrale (vedi foto p. 135).

La messa in scena di Götz Friedrich a Brema nel 1968 risente del clima di contestazione, puntando sia al tono rivoluzionario, sia al gioco degli scambi tipico della commedia musicale. L'accento è posto sul tema dell'amore in tutte le sue variazioni, sfumature e piste intricate: un amore che non contribuisce all'occultamento dei contrasti sociali, ma anzi li rende palesi. Così Karl Ernst Herrmann ha disegnato un palcoscenico volutamente incompiuto, dove le finestre e le porte sono posizionate nello spazio vuoto e danno pertanto allo spettatore una visione immediata dei personaggi.

Tra le letture provocatorie che, come accennavamo sopra, così ben si innestano nel ritmo vorticoso ed equivoco delle *Nozze*, ha lasciato un segno decisivo il lavoro di Peter Zadek per Stoccarda (1983), con la scenografia di Johannes Grützke (si vedano i suoi figurini nella pagina accanto) e la direzione d'orchestra di Dennis Russel Davies. Primo lavoro in campo operistico per Zadek - per lunghi anni considerato un *enfant terrible* tra i registi - trasporta l'azione nel Ventesimo secolo, dove Figaro interpreta la commedia umana di una classe media nevrotica e usa il linguaggio della generazione pop. Zadek punta su un teatro turgidamente sensuale rivolgendosi l'attenzione principalmente alle macchinazioni e alle tensioni erotiche. Anche il testo è stato ri-tradotto per ag-



Gustav Singer, modellino per *Le nozze di Figaro*.Oberhausen, Stadttheater, 1928.



Ludwig Sievert, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto II). Francoforte, Opernhaus, 1924.



Hans Strohbach, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto I). Colonia, 1926.



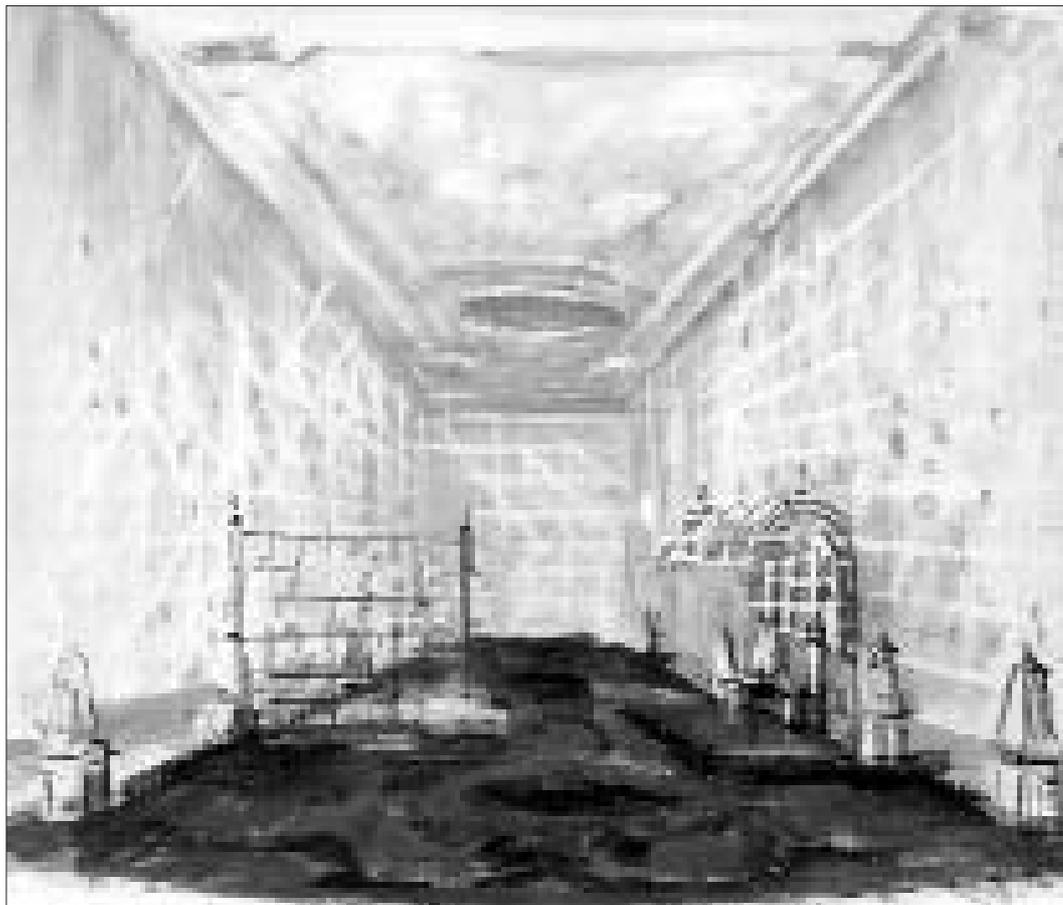
Eduard Löffler, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto IV). Mannheim, Nationaltheater, 1927.



Otto Reigbert, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto I). Colonia, 1934.



Robert Pudlich, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto III). Düsseldorf, 1947.



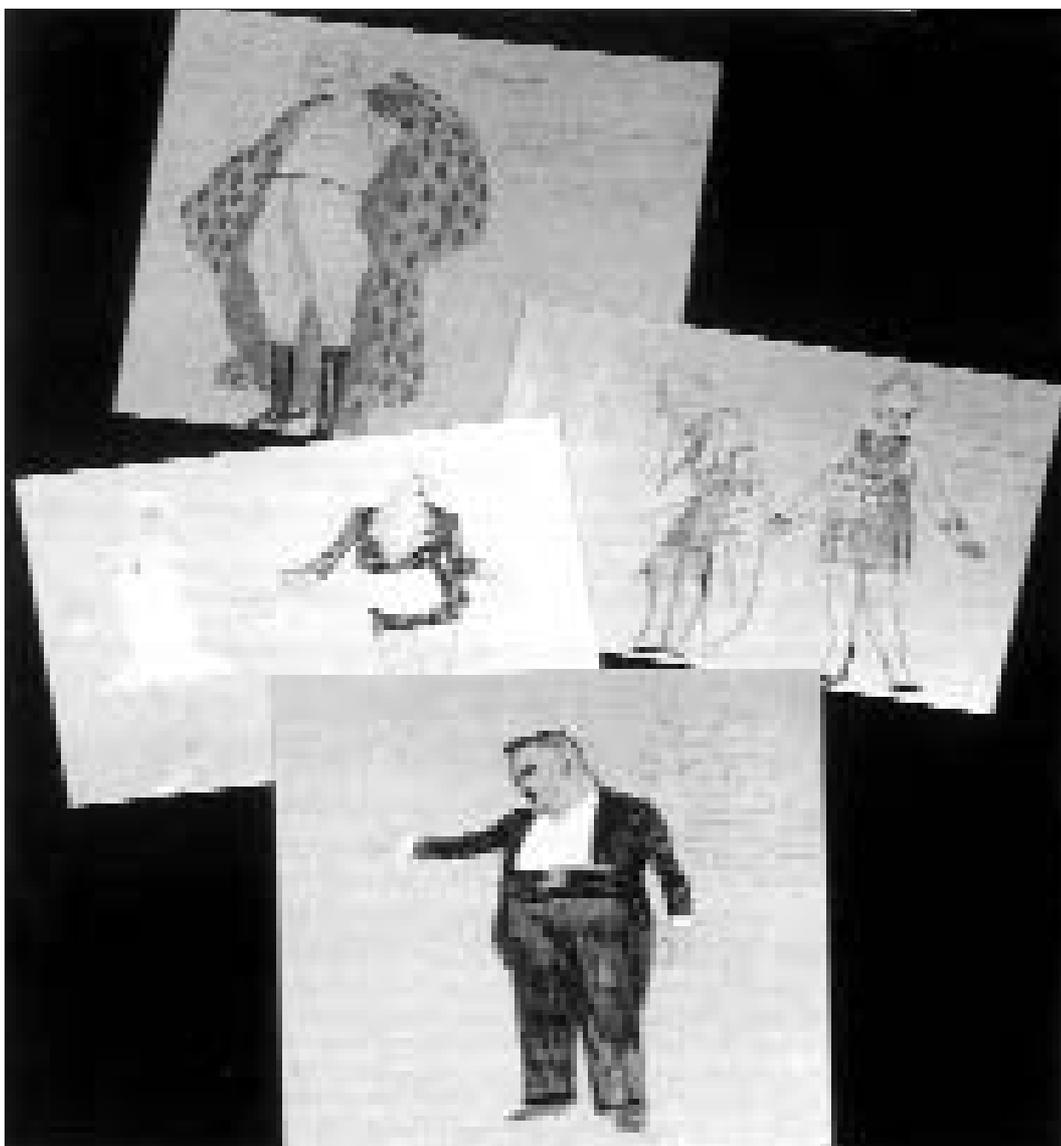
Rolf Christiansen, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* (atto III). Friburgo, 1951.



Rudolf Heinrich, figurini per *Le nozze di Figaro*. Monaco, Bayerische Staatsoper, 1967/68.



Rudolf Heinrich, bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro*. Monaco, Bayerische Staatsoper, 1967/68.



Johannes Grützke, figurini per *Le nozze di Figaro*. Stoccarda, 1983.

giornarlo con espressioni correnti e frasi in gergo; un linguaggio aggiornato per i “nuovi” personaggi: Susanna, una sorta di bambola bionda molto sexy, con ampia scollatura, che dorme con la contessa e gioca con gli uomini; la Contessa, in sottoveste, sciatta e annoiata, che ama i cocktail e i cioccolatini; Figaro, in frac con il grembiule e le scarpe di ginnastica; il conte in tenuta da caccia, in vestaglia e con bretelle, poi nell’ultimo atto vestito da torero. La scenografia del pittore berlinese Johannes Grützke, si limita a tele dipinte in cui le proporzioni sono aberrate, rimpicciolite, deformate e pittoricamente ridicolizzate. Con tali esagerazioni Peter Zadek non solo impegna il lavoro mozartiano in una sorta di resa dei conti dell’attuale mondo borghese, ma ha indicato ad altri registi la via verso forme innovative di mes-scena.

Sulle scene italiane

In Italia, a dirla con Marco Beghelli, si può parlare per le *Nozze* di una “precoce fortuna” mozartiana, calcolabile, nel corso dell’Ottocento, in tredici rappresentazioni, precedute da due vere “primizie”, senza dubbio da collegare proprio alla Casa d’Asburgo. Nel teatro di Monza – autunno 1787, quindi poco più di un anno dalla prima viennese – la «commedia per musica» è data alla presenza dell’Arciduca Ferdinando, Viceré della Lombardia; a Firenze nella primavera del 1788 Figaro va in scena sotto gli occhi del granduca di Toscana Pietro Leopoldo, fratello di Giuseppe II, e prossimo imperatore (per la sua incoronazione Mozart comporrà *La clemenza di Tito*: quanto all’allestimento fiorentino, forse l’aveva sollecitato lo stesso Giuseppe II, rinforzando il nostro sospetto che l’opera rispecchiasse davvero gli orientamenti dell’assolutismo illuminato di matrice asburgica). La consapevolezza non si esercita tanto nei confronti del capolavoro di Mozart (peraltro ben noto agli Asburgo d’Italia dai tempi di *Ascanio in Alba*, *Mitridate* e *Lucio Silla* a Milano negli anni Settanta): nel 1787 a Monza (dove le scene sono dis-

gnate dal “veneziano” Pietro Gonzaga), Arciduca e Signora avevano soprattutto a cuore il soggetto dell’opera, visto che si preoccuparono, per limitare la durata della serata, «di far rifare [...] la musica del terzo, e del quart’Atto», che – come si ricava dal libretto – viene affidata al compositore Angelo Tarchi. A Firenze, per iniziativa dell’Accademia degli Immobili presieduta dal Granduca, si esegue invece la partitura di Mozart, anche se i quattro atti sono «recitati due per sera consecutivamente, per essere brevi le sere» (le dimensioni dell’opera, che osava trasferire quasi per esteso sulle scene musicali una commedia fra le più lunghe e complesse mai composte, dovettero costituire una prova seria per la pazienza degli ascoltatori d’allora).

Poco più di una decina le rappresentazioni ottocentesche a cominciare da Torino (1811), dove il recensore de «Le Courrier de Turin» prima ancora dello spettacolo ragguaglia il pubblico che non conosce il genio di Salisburgo, ben consapevole «que Mozart n’a marché sur le traces de personne; qu’il s’est fait un style qui lui est particulier [...]; plein de verve et d’originalité». La reazione del pubblico comunque, non è dissimile da quella registrabile in altre situazioni e non solo italiane: musica straordinaria, ma difficile («Son succès a été complet; cependant cette musique ne sera vraiment sentie qu’après sept ou huit représentations»), tanto che poche settimane dopo si ripassa ad opere che certamente incontrano maggiormente il gusto del pubblico, come la *Camilla* di Paër o *Ser Marcantonio* di Pavesi. «Gens du beau monde – avvisa il giornale – si votre digestion a été laborieuse, si le tailleur n’a pas donné une coupe heureuse à votre habit, si votre maîtresse a forfait son serment, assistez à *Ser Marcantonio* et au *Portantino*: ces opéras sont faits pour vous distraire. Ames sensibles, si vous voulez goûter toutes les délices de l’harmonie, venez entendre Mozart: il vous a réservé une nouvelle source de plaisir». I torinesi ascoltarono, tra l’altro un cast di prim’ordine, dove spiccavano i coniugi García, probabili artefici del successivo passaggio dell’opera sia a Napoli che a Mi-



Cipriano Efisio Oppo, bozzetti per *Le nozze di Figaro*, (atto III e IV). Firenze, Maggio Musicale 1937.



Le nozze di Figaro, (atto III e IV). Scene di Cipriano Efisio Oppo e regia di Fernando Previtali. Venezia, Teatro La Fenice, aprile 1940. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Le nozze di Figaro, (atto III, Finale). Scene di Lorenzo Ghiglia e regia di Franco Enriquez. Venezia, Teatro La Fenice, 1961. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).

lano.

Infatti nel 1814 ritroviamo *Le nozze* al Teatro del Fondo partenopeo (la censura non manca l'occasione di "ripulire" il libretto da possibili impudicizie verbali – soprattutto quelle messe in bocca al giovane Cherubino); l'anno seguente a Milano (Teatro alla Scala), e di nuovo Napoli; nel 1816 vanno in scena a Trieste (Teatro Grande), poi passano al Teatro degli Intrepidi di Firenze (1818); replica l'anno seguente a Trieste; Firenze (Teatro della Pergola) nel 1821; poi agli Accademici Avvalorati di Livorno (1823), indi Milano (Teatro della Canobbiana) nel 1825 e l'anno seguente ancora a Torino (con Filippo Galli, questa volta al Teatro D'Angennes). Gli epigoni si registrano nella stessa Torino, nel maggio 1863 e, a chiudere il secolo, al Teatro Lirico di Milano.

Il Novecento vede la ri-conquista delle *Nozze* anche sui teatri italiani, nell'ordine ormai di qualche centinaia di rappresentazioni, inaugurate nel 1905 sempre alla Scala (poi ancora nel '28 e '29): per Venezia bisogna attendere fino all'aprile 1940. Nel corso dell'Ottocento, così come altre realtà teatrali italiane, c'è stata un'unica occasione per conoscere in laguna non certo la musica di Mozart, ma quantomeno il soggetto della commedia di Beaumarchais: per la stagione di carnevale 1837 si rappresentò al Teatro Apollo (l'attuale Goldoni) *Niente di Male, ossia le nozze di Figaro*, un ballo di mezzo carattere in tre atti ideato da Salvatore Taglioni e messo in scena da Antonio Coppini.

Per la "prima" veneziana delle *Nozze* (sovrintendente del Teatro La Fenice Goffredo Petrassi; tra i consiglieri Gianfrancesco Malipiero) si impiega un allestimento ripreso dal Maggio Musicale Fiorentino, con scene di Cipriano Efisio Oppo (critico, giornalista, pittore, è stato una personalità di rilievo nella cultura ufficiale del ventennio fascista) e regia di Fernando Previtali (vedi foto a p. 138-139). Nel gennaio 1953, sotto la regia di Frank de Quell i panni di Figaro sono quelli di Sesto Bruscantini, mentre Giulietta Simionato è il giovane Cherubino. Per la stagione di primavera del 1961 l'allesti-

mento scenico porta la firma di Lorenzo Ghiglia (vedi i bozzetti inseriti nel libretto); la regia è affidata a Franco Enriquez (foto accanto). L'impianto scenico verrà ripreso anche nel gennaio 1967: la regia passa nelle mani di Piero Faggioni.

Le nozze di Figaro mantengono sulle scene veneziane una scadenza quasi decennale: ricompaiono in gran forma nel 1978, con lo straordinario allestimento di tinta "spagnola" firmato da Luchino Visconti (già prodotto al Teatro dell'Opera di Roma), con Alberto Fassini alla regia; poi ripreso nel 1991, in occasione del bicentenario mozartiano (vedi foto pagine seguenti).



Le nozze di Figaro, (atto II). Scene di Lorenzo Ghiglia e regia di Piero Faggioni. Venezia, Teatro La Fenice, 1967. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



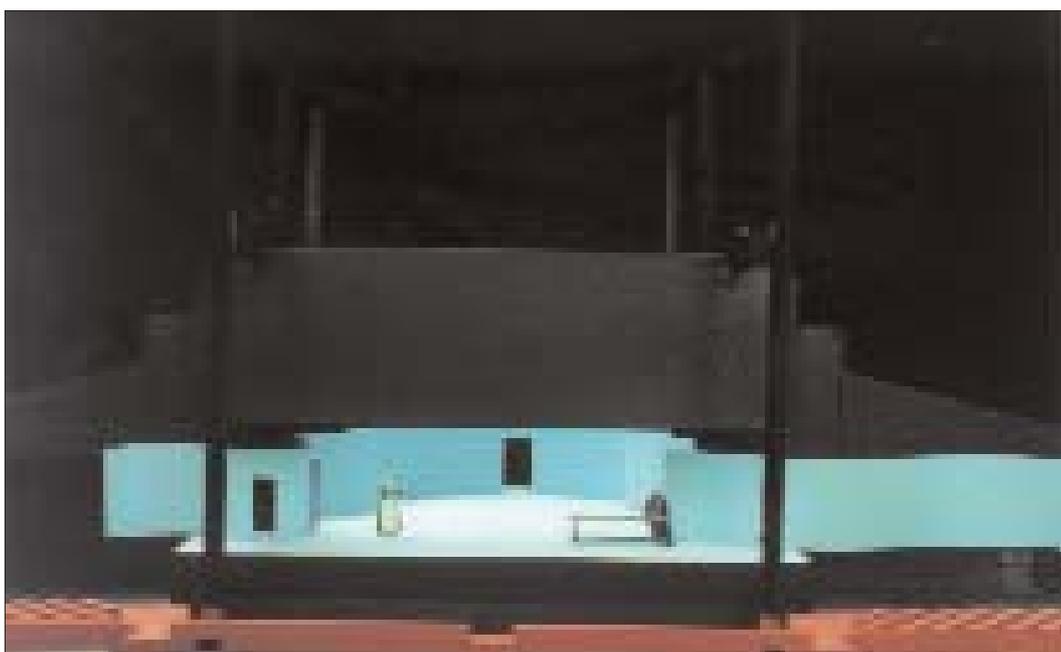
Le nozze di Figaro, (atto IV). Scene di Lorenzo Ghiglia e regia di Piero Faggioni. Venezia, Teatro La Fenice, 1967. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Le nozze di Figaro, (atto III). Scene di Luchino Visconti e regia di Alberto Fassini. Venezia, Teatro La Fenice, 1978. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Le nozze di Figaro, (atto II). Scene di Luchino Visconti e regia di Alberto Fassini. Venezia, Teatro La Fenice, 1991, in occasione del bicentenario mozartiano. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Toni Servillo e Daniele Spisa, modellino per *Le nozze di Figaro*. Venezia, PalaFenice, maggio 2000.

INTERVISTA A TONI SERVILLO

a cura di GIANFRANCO CAPITTA

Curiosamente, per un attore e regista nato e cresciuto nella ricerca più avanzata e “dura” della scena italiana, Toni Servillo ha conquistato un unanime riconoscimento di “specialista” per il teatro del Sei e Settecento. Non perché non siano stati importanti i ruoli e le messinscene che ha vissuto su tutt’altri versanti (dalle incursioni nel teatro di Eduardo alla scrittura di Enzo Moscato ai bellissimi Viviani dove si appresta a reimmergersi), ma per la forza inusitata che sulla scena hanno preso il Marivaux e i suoi due Molière. Ogni volta delle invenzioni, dove la recitazione e l’alterazione dello spazio scenico servono a mostrare in controtuce aspetti solitamente meno visibili di quei testi; a riscoprirne, se si vuole, la loro stringente contemporaneità. È la stessa strada, affine per epoca e per metodo, che Servillo sembra ormai aver intrapreso anche nell’opera lirica.

Dopo aver lavorato lo scorso anno, proprio qui, su Una cosa rara, adesso con Le nozze di Figaro ripercorri il confronto e la querelle che legarono alla nascita queste due opere.

C’è un dato piuttosto curioso: metto in scena le Nozze dopo la Cosa rara, e al loro debutto la prima opera fu mortificata clamorosamente dalla seconda. Le nozze ebbero cinque sole repliche e poi furono surclassate a Vienna e nei favori del pubblico dal successo della Cosa rara. Lavoro su due opere che sono state contemporanee, che allora erano in competizione, ma a cui la storia ha restituito poi le giuste proporzioni.

Quella che ebbe successo si è rivelata invece una pallida ombra dell’altra. Adesso che

arrivi al capolavoro, fai tesoro dell’esperienza fatta con l’altra?

Sicuramente. Mi serve perché ho avuto modo di capire concretamente in che cosa consiste la differenza tra Mozart e un’opera come *Una cosa rara*, fondamentalmente legata sul piano del racconto allo schema dell’opera buffa con una storia che era semplicemente un pretesto per dare sfogo alla grandissima perizia musicale di Martín y Soler e dove il rapporto tra i recitativi e l’aria era completamente separato. Quando partiva l’aria, era spesso soltanto il pretesto perché il cantante potesse dare sfogo alle proprie abilità canore. Nel caso di Mozart ci troviamo di fronte a una delle più alte espressioni di vera e propria drammaturgia musicale, dove il recitativo subisce un cambiamento profondo, passando da quello normale, accompagnato al clavicembalo, al recitativo accompagnato dall’orchestra, che si confonde con le arie fino ai formidabili concertati creando così un’unione assoluta di drammaturgia musicale e di drammaturgia testuale, come non si era mai ascoltata prima di quel momento e che diventerà lo “stampo” per le riflessioni che porteranno poi dritti al dramma musicale wagneriano. Ci troviamo di fronte a un capolavoro che è veramente un “capo d’opera”, dal quale cioè non si può più prescindere per il futuro. Un punto di partenza...

Dovendo lavorare sulle Nozze di Figaro che nascono dal teatro-teatro di Beaumarchais, hai lavorato anche sul commediano francese?

Naturalmente l’ho tenuto presente, e l’ho fatto tenere presente ai cantanti. Beaumarchais, nella sua prefazione all’opera, è una

miniera inesauribile, ha un'attenzione addirittura maniacale nell'indicare come si devono comportare i personaggi e perfino come devono essere vestiti. È una prefazione interminabile, bellissima, e la prima indicazione che ho dato ai cantanti è stata quella di leggerla attentamente. Sono partito da lì. Ma si può facilmente immaginare che avendo lavorato su Molière e Marivaux, questa opera rappresenta anche una sintesi delle mie recenti esperienze teatrali.

Beaumarchais è un genio del teatro che va verso la rivoluzione francese, mentre Mozart sta alla corte di Vienna e quindi nel cuore di un immobile impero, per quanto Giuseppe II potesse essere considerato "illuminato". Sono due situazioni opposte, per quanto simmetriche.

Mozart era un artista di assoluta, aristocratica "cittadinità", aveva il mito di Vienna e dell'imperatore. La sua vita e tutta la sua gioia si svolgevano tra quei quattro o cinque palazzi intorno a quello imperiale e al Burgtheater. Lo dimostrano anche *Le nozze di Figaro*, dove Mozart tratta le due piccole apparizioni del popolo con assoluta indifferenza. Sceglie le *Nozze* non perché vi legge dentro i prodromi di un'opera rivoluzionaria dal punto di vista sociale. Era piuttosto affascinato dal meccanismo teatrale, dalla complessità dell'intrigo, che esaltava la possibilità della sua incipiente rivoluzione teatrale-musicale. Mozart ha trovato, da artista, un libretto ideale per concepire quegli straordinari finali d'atto, quei concertati che non si erano mai sentiti prima, quei capovolgimenti di fronte, quelle agnizioni improvvise che danno la stura al suo genio musicale.

Facciamo giustizia allora di certe interpretazioni facilmente "politiche"?

Penso di sì. Non c'è in quest'opera un popolo sofferente e pre-rivoluzionario. Ripeto, Mozart credo che sia rimasto assolutamente abbagliato dal meccanismo, dalla tecnica teatrale di Beaumarchais. Ha trovato che quel meccanismo poteva essergli utile ad avviare la sua rivoluzione musicale.

Tu parli del libretto di Lorenzo Da Ponte, che è uno dei più belli...

...ma che poi è stato anche molto censurato. Giuseppe II aveva vietato la commedia di Beaumarchais. Da Ponte stesso nelle sue, per quanto immaginarie, *Memorie* racconta che ha dovuto faticare non poco per farla passare, stemperando ovviamente i contenuti sociali. Faccio un altro esempio: anche il meraviglioso, lunghissimo monologo di Figaro, nel quinto atto della commedia di Beaumarchais è pieno di contenuti anche sociali...

...è quasi un manifesto della rivoluzione...

...qui invece diventa l'aria del quarto atto, che è un'aria maschile contro le donne e si limita tutto sommato all'aspetto tematico dell'amore e dell'intreccio che lega i personaggi. L'impasto in cui si svolgono le *Nozze* è fondamentalmente legato alla sfera erotica. Molto stemperato è l'aspetto sociale. Piuttosto quello che tematicamente rimane dell'opera di Beaumarchais è la vecchia antinomia, affascinante, che ho ritrovato nel *Misanthropo* e nel *Tartufo*: nel teatro del Settecento i servi sanno vivere la vita, ma ne sono impediti per ragioni sociali, e di legittimità sociale. Al contrario, i nobili sono nelle condizioni giuste per viverla, ma sono incapaci di coglierla. Questa antinomia nel testo di Mozart è fortemente presente nel conflitto fra Figaro e il Conte, però è una partita giocata soprattutto nella sfera dell'erotico e, come poi vedremo del demoniaco, legato alla figura di Cherubino, ovvero l'eros come demone.

Nella sfera dell'incontrollato c'è sempre l'adesione alla massoneria di Mozart, e comunque anche il rapporto erotico è un rapporto sociale, non di classe, ma di genere, altrettanto forte...

In questo sta la modernità del messaggio mozartiano, pur essendo questo messaggio legato alla sfera erotica. Mozart immaginava un amore dove il sentimento e l'eros non erano disgiunti, e attraverso la figura nobilissima della Contessa lancia un messaggio di femminilità che arriva modernamente fino ai nostri giorni. Ma anche la fi-



Toni Servillo e Daniele Spisa, modellino per *Le nozze di Figaro*. Venezia, PalaFenice, maggio 2000.

gura di Susanna, che vive l'erotismo in maniera così naturale, schietta e problematica, ha una sua modernità. Invece nel Conte condanna l'erotismo come prevaricazione, come furia prevaricatrice. Portando la sfera dei conflitti dal sociale all'erotico, il segnale mozartiano rimane oggi fortemente moderno.

Veniamo a Cherubino, quello che tu dici essere l'aspetto demoniaco, quindi incontrollabile. La sua ambiguità è in parte motore di tutta la storia e noi sappiamo oggi che questa è una intuizione lunga, anche se è vero che c'era la tradizione vocale dei castrati...

Già Beaumarchais immaginava che Cherubino non potesse essere interpretato che da una donna; nella commedia ha 12 anni, in Mozart ne ha 14. Ma io credo che l'androginità sia la caratteristica di Cherubino. Perché il personaggio racconta quella stagione dell'amore che non ha oggetto, che è insieme maschile e femminile. Il «Non so più cosa son, cosa faccio» fino a «un desio, un desio», esprime un dolore – un dolore-piacere naturalmente – di chi desidera senza poter riconoscere di fronte a sé la chiarezza dell'oggetto cui indirizzare questo desiderio.

Quindi eros puro?

Desiderio puro, e puro movimento. Questa è la ragione per cui Cherubino è il motore di tutta l'azione. Se non fosse in questa casa, con il suo contagio demoniaco legato alla sfera dell'eros, probabilmente nulla di questa vicenda prenderebbe azione. Cherubino contagia il Conte, Susanna, la Contessa. È colui che si muove all'interno di questa casa creando le condizioni dell'intrigo, imbrogliando le carte. In questa condizione di purezza di movimento e di desiderio, secondo me, Cherubino è una sinopia di Mozart musicista. Per dirla con Savinio – che in *Scatola sonora* ha scritto delle pagine bellissime sull'argomento – Mozart è un musicista «presocratico», come in Bach, la sua musica è puro movimento, puro fluire, sgorga incoscientemente da se stessa; bisognerà invece arrivare a Beethoven per ave-

re una musica che è cosciente di se stessa, per avere una musica che diventa storia. Mozart è profondamente “cherubinesco”, puro movimento, pura poesia, collocato in forme musicali che si muovono dall'una all'altra, confermandosi e smentendosi continuamente. Come un Cherubino che non trova l'oggetto del suo desiderio. Secondo me c'è una fortissima identificazione. Mozart compone rimanendo – dice Savinio – «al di qua dei dodici anni», non avendo attraversato la tragedia del diventare adulti, ma irridendovi, e questo spesso ci infastidisce.

In questo senso Mozart come Cherubino è un elemento perturbatore. C'è un bellissimo aneddoto su Mozart che alla fine dell'opera andò tutto contento dall'imperatore chiedendogli il suo parere, e l'imperatore rispose: «Troppe note». La massa musicale che Mozart mette in movimento assomiglia a quel *desio* e a quella quantità di cose che Cherubino porta dentro, e che creano dolore e piacere contemporaneamente, turbamento e disorientamento insieme.

Qual è a questo punto il rapporto tra il tuo lavoro in teatro e quello all'opera?

C'è una cosa alla quale tengo molto, e che mi coglie anche nel vivo di questa esperienza. Io, scegliendo i classici, faccio in teatro un lavoro legato all'interpretazione dei testi, e che si basa su questo presupposto: si da teatro quando esiste una condivisione, in atto, di questi tre elementi, il pubblico, il testo e gli attori. Nelle regie d'opera per me succede la stessa cosa sostituendo semplicemente i cantanti agli attori. Ora lavorando su Mozart mi accorgo di trovarmi di fronte al più grande regista mai incontrato, a uno dei più grandi uomini di teatro. Dal punto di vista della rappresentazione della natura umana, prima di lui è esistito solo Shakespeare, e dopo di lui soltanto Cechov. Questa capacità, attraverso la commedia, di rendere la natura di come noi uomini siamo fatti, questa natura prismatica, le nostre contraddizioni, questa capacità di raccontare, e non di isolare un particolare della vita (come accade nella tragedia dove questo particolare viene sbattuto nei cieli

del mito e dell'assoluto), ma di rappresentare la vita nella sua ripetitività stereotipata, per poi prendere questa ripetitività e darle una forma classica, è ciò che ci procura quel piacere, quel godimento dell'assistere. Mozart mi disorienta nel lavoro di messinscena perché da una parte sembra un conservatore e dall'altra è assolutamente un innovatore.

Conservatore perché nella musica, nelle sue scelte musicali e tematiche, ti obbliga a tutte le indicazioni di regia possibili per i cantanti. Non c'è tema, non c'è orchestrazione che non sia intimamente legata alla natura psicologica del personaggio, al ruolo, alla distinzione tra ruolo e personaggio: lui con la musica prende per mano il cantante-personaggio e lo porta attraverso la strada del ruolo, con un atteggiamento che dovrebbe avere una regia salda, di tipo tradizionale. Dall'altra parte, è un artista d'avanguardia, perché mischia con assoluta indifferenza i generi, e all'interno di queste strutture così precise, crea sorprese continue. Quando spinge sul pedale dell'opera buffa, dopo un poco, utilizza un corale da pura musica sacra, come se utilizzasse la musica nel senso del bricolage surrealista, accostando generi musicali completamente diversi con un effetto spiazzante sul pubblico. Questa è la sua assoluta modernità. L'esempio di capolavoro moderno sta anche in questo. Come regista, quindi, uno si trova di fronte a un genio definitivo. Il mio tentativo, il mio piacere nell'affrontare quest'opera, è nel riuscire a far condividere queste cose tra i cantanti, la musica e il pubblico. Nell'assoluta economia scenografica, nella semplicità di arredo che corrisponde poi a quanto ho fatto per *Tartufo* e per *Misanthropo*. Non bisogna poi dimenticare che la musica lega le situazioni di una commedia, di un testo in una maniera talmente istantanea e fulminea come neanche la poesia riesce a fare.

Già la rivelazione di Cherubino nelle Nozze è uno spettacolo...

Credo che sia uno dei personaggi più straordinari della drammaturgia europea. È qualcosa che esiste malgrado noi. Cheru-

bino è come Charlot, non come Chaplin. Quando capii che c'era un uomo che interpretava Charlot, io ebbi una profonda delusione. È una cosa che diceva Copeau, nella sue *Riflessioni*: Charlot è qualcuno che esiste nel mondo perfetto dell'arte, poi è evidente che Chaplin gli dà la natura. Cherubino è qualcosa di altrettanto potente. Esiste in un mondo che vive malgrado noi stessi, e a cui poi la natura dell'interprete dà la condizione particolare dell'evento a cui assistiamo. Cherubino, al suo apparire in scena, è un personaggio che ci impedisce immedesimazioni di tipo romantico. Cherubino è una forza che appare e ci travolge. Successivamente, ripensandoci, ci accorgiamo di aver provato qualcosa di simile a quello che prova lui, in qualche momento della nostra vita che abbiamo dimenticato.

...quindi a Cherubino fai riferimento per lo sviluppo di tutti gli altri personaggi, il Conte, la Contessa, Figaro...

Sì, ma senza togliere nulla alla grandezza dei personaggi principali. La nobiltà purissima dei sentimenti della Contessa, che riunisce l'anelito della filosofia mozartiana di felicità, che racchiude la natura e lo spirito in una logica massonica. L'amabile astuzia di Figaro. Oppure la forza dongiovannesca del Conte, la sua furia erotica, che in qualche modo appartiene anche a Cherubino. Kierkegaard diceva che Cherubino era un Don Giovanni in sedicesimo. Nella trilogia di Beaumarchais, nel terzo testo, *La mère coupable*, che è infinitamente inferiore al *Barbiere di Siviglia* e alle *Nozze di Figaro*, Cherubino ha un destino tragico, concepisce un figlio con la Contessa e poi va in guerra e muore. C'è la morte nell'orizzonte di Beaumarchais che riguarda Cherubino, come c'è una sfida del demone erotico fino alla morte nel *Don Giovanni*. Tra Cherubino e Don Giovanni c'è il Conte questa figura tragica di una naturalità e di un furore erotico, che però sono costretti dentro alla sfera del sociale e dei comportamenti sociali, che esplose nell'aria del terzo atto, di una potenza quasi verdiana...



Ortensia De Francesco, figurino per Figaro.
Venezia, PalaFenice, maggio 2000.

Hai voluto prescindere, radicalmente, da una lettura come quella di Peter Sellars, che portava la vicenda ai giorni nostri in un condominio newyorkese, e che ha avuto molto successo...

Non amo questo genere di interpretazioni, ma non lo dico con spirito polemico. Lo dico perché sono convinto che il torto maggiore che si può fare a quest'opera è metterla a contatto con i simulacri della modernità.

Ma anche con l'eccesso di filologia, se si pensa ad allestimenti con centinaia di costumi...

La semplicità, che contraddistingue anche il mio andare all'essenzialità della recitazione è la stessa che chiedo a questo teatro musicale.

Qual'è, rispetto a quello con gli attori, il rapporto con i cantanti?

La direzione di questo teatro mi offre un cast di cantanti molto giovani, quindi con una forte tensione allo svecchiamento, al venir fuori dallo stereotipo. Si può facilmente immaginare la quantità di stereotipi che esistono su quest'opera. La notorietà di certe arie porterebbe naturalmente a venire a proscenio e a cantare. Ho trovato invece una grande disponibilità anche su pezzi come «Non più andrai farfallone amoroso» a fare in modo che il cantante condivida quello che dice con il pubblico, sia dal punto di vista testuale che musicale, proprio perché il testo non è mai irrilevante, mai in secondo piano. Quando Da Ponte mette uno di fronte all'altro Figaro e il Conte, e Figaro dice con aria di sfida «Io non impugno mai quel che non so», questa è una battuta teatrale profondissima, una sintesi della relazione tra servo e padrone, cui accennavo prima.

In questa compagnia ho trovato terreno fertile. Sono fortunato perché eredito, come mi era successo nella precedente opera, attori/cantanti che hanno già lavorato con Brook, che essendo un maestro del teatro che si preoccupa fondamentalmente dell'interpretazione del testo, ha abituato alcuni di loro a immaginare che anche in un'o-

pera lirica si può approfondire uno studio del testo, del personaggio, del ruolo, attraverso prove lunghe e interminabili, e che prescindono dalla semplice preoccupazione del cantare le note. Poi non bisogna dimenticare una cosa: tutto questo ha anche un sapore filologico – non sterile naturalmente, non noioso – i cantanti che lavoravano con Mozart erano attori, fondamentalmente, e poi erano attori italiani, nel caso della “trilogia italiana”, che non erano arrivati, come cantanti, al livello di perfezione musicale che possiamo riscontrare oggi. Però supplivano alla bellezza delle voci di oggi con una capacità interpretativa straordinaria. Oggi bisognerebbe recuperare l’esatto equilibrio tra queste due condizioni.

Con questi cantanti mi sono trovato molto bene. Inoltre, il fatto di avere un Conte e un Figaro che hanno la stessa età, comunica, secondo me, ancora più chiaramente la particolarità del loro conflitto che non è soltanto sociale o di classe ma soprattutto naturale, oserei dire animalescamente legato come dicevo prima alla sfera dell’eros. Il fatto che Susanna sia attratta dalla corte di un uomo giovane, bello e altrettanto forte come Figaro, nel corso dell’opera, risulta amplificata. D’altronde le commedie, al di là dei ruoli secondari, hanno sempre avuto nei loro protagonisti, come condizione essenziale, la giovinezza. I protagonisti sono tutti giovani, giovanissimi. I miei cantanti non superano i 35 anni, ma nel teatro di Marivaux, come in quello di Molière e di Mozart, non superano i 22, perché ovviamente il movimento, la pulsione erotica, la vita e certe sue complessità appartengono spesso a una stagione anagrafica precisa, piuttosto che ad un’altra.

Per mettere in scena queste Nozze ti è stata più utile l’esperienza fatta con Marivaux o quella con Molière?

Direi Marivaux, nel senso che il clima modernissimo di allusività, di non detto, di mascheramento verbale, che c’è in Marivaux io lo ritrovo molto forte anche qui. In Molière invece le parole sono pietre. Molière appartiene a una sfera sociale, filosofica

e di comportamento legata al Seicento, e qui invece siamo in pieno Settecento, soprattutto la felicità, o il desiderio che muove all’ottenimento della felicità, sono concetti profondamente settecenteschi, più legati all’esperienza marivaudiana.

Non hai nascosto finora una vera felicità per quello che stai facendo.

Sono assolutamente sedotto da questa esperienza. Aggiungi il fatto che tutta questa energia di contenuti e di forme viene realizzata esclusivamente dall’umano, inteso come fisiologia, dalla forza con cui l’orchestra dà energia all’arcata sul violino, fino allo sforzo del cantante. Questo è meraviglioso, veramente meraviglioso, e purtroppo così poco riconosciuto. Io sono convinto che il pubblico giovanile, se potesse entrare all’interno di questo meccanismo, impazzirebbe dalla gioia. Non c’è macchina, tutto è fisiologicamente legato a una condizione umanissima. È tutto umano, e questo è meraviglioso dell’opera.

Vuol dire che anche la scenografia vive solo della fisicità dei cantanti?

Anche dal punto di vista scenografico, questo allestimento mi mette in una condizione particolare. Opero una sintesi tra l’allestimento del *Misanthropo* e quello del Marivaux. Come per il *Misanthropo*, anche qui ho aperto un settore centrale del pubblico e lì ho collocato l’orchestra, in modo da avere quanto più possibile l’azione vicina alla prima fila di spettatori. Come nel *Misanthropo* ho preso il palco e l’ho portato in platea. La scena invece somiglia molto al Marivaux: una fuga di broccati chiusi dentro un grande plafone nero che crea una forte concentrazione visiva. Ho fatto una sintesi, per andare a ripescare nel mio “laboratorio”.

A COLLOQUIO CON GIANCARLO ANDRETTA

a cura di PIERANGELO CONTE

Regolarmente invitato a dirigere prestigiose orchestre in Italia ed in Europa, Giancarlo Andretta è da alcuni anni legato alla programmazione del Teatro La Fenice: a partire dal 1998 è infatti presente nei cartelloni del teatro veneziano, per il quale ha diretto *La gazza ladra*, *L'inganno felice*, *Una cosa rara* ed un concerto sinfonico nell'ambito della stagione 1999 - 2000.

Quale atteggiamento interpretativo bisogna tenere nei confronti di un capolavoro quale Le nozze di Figaro?

Le grandi opere d'arte sono tali anche perché manifestano uno spirito di universalità pur esprimendo l'essenza del loro tempo. In una partitura quale *Le nozze di Figaro*, l'artista non si deve porre il dilemma di cercare a tutti i costi un'interpretazione che magari lo distingua, bensì con grande impegno ed umiltà deve riscoprire, riapprofondire, "scavare", rivivere in totalità il messaggio d'una partitura che attraverso la figura musicale, la tonalità, il divenire della linea vocale, le "arguzie" nell'armonia descrive con geniale, estrema precisione, il vivere emotivo, la natura psicologica d'ogni personaggio: anche senza bisogno d'immagini, si "vede" nella musica una regia perfetta.

Qual'è la strada da seguire per recuperare una visione musicalmente filologica?

Credo che sia necessario ritrovare la cura dell'articolazione degli strumenti sia ad arco che a fiato, riscoprire con strumenti moderni il gusto di un "suono orchestrale" vicino al tempo di Mozart, determinare ad esempio un equilibrio tra i vari reparti d'orchestra ricordando che, al Tea-

tro di Corte, Mozart aveva a disposizione 6 violini primi, 6 violini secondi, 4 viole, 4 violoncelli, 2 contrabbassi ed il gruppo di fiati come dato. Questo equilibrio deve imporsi anche tra voci ed orchestra. Queste devono poter cantare in tutta naturalezza utilizzando tutte le caratteristiche appunto naturali di emissione, fraseggio e gusto del bel canto, il quale ripudia qualsiasi forzatura a partire dall'intensità della voce. Ritornando allo stile, bisogna rispettare fedelmente le indicazioni di tempo che seguivano allora una rigorosa logica sia nell'agogica che nel "carattere": un *Allegro* ad esempio è ben diverso da un *Allegro molto* o da un *Allegro con spirito*. Bisogna essere accorti e sensibili nel realizzare gli ornamenti del tempo e l'appoggiatura, allora di prassi. Anche la lettura dei segni di dinamica richiede un altro "occhio" musicale.

Oltre a dirigere, realizza anche i recitativi al cembalo...

Non è un aspetto irrilevante, tuttavia solo sottoponendosi a tale impegno si chiariscono molte "congiunzioni" tra recitativo secco e conseguente numero musicale. Altresì il modo di arpeggiare, cadenzare, ornare e "commentare" lo sviluppo dell'azione teatrale crea stimolo ed impulso ad un'azione che si vive in prima persona e non da "spettatore". Il fatto d'avere per cinque anni eseguito i recitativi secchi con i Wiener Philharmoniker a Vienna, a Salisburgo, in tournée è stata ovviamente un'esperienza di fondamentale sostegno. *Come ha lavorato con la compagnia di canto?*

Con i cantanti, all'inizio delle prove, ci sia-

mo imposti di lavorare tanto su Da Ponte quanto su Mozart. Il rischio di cadere nell'abitudine data dalla "memoria di studio" o routine di palcoscenico è fortissimo. Bisogna lottare contro di esso affinché, attraverso vitalità, varietà ritmica e dinamica così come piena comprensione e sincerità emotiva, il recitativo viva.

Come considera gli spostamenti d'epoca nelle opere di tradizione?

Ci sono opere che funzionano "ammoderate" ed altre credo di no: per le *Nozze* ad esempio gli spostamenti d'epoca sono problematici perché è fondamentale restituire il senso settecentesco della gerarchia

nelle classi sociali e delle convenzioni che reggevano vita e teatro nel Settecento. Il rapporto tra concezione registica e musica sono in questo basilari ed è per me ancora una soddisfazione lavorare con un uomo di teatro quale Toni Servillo che, alla raffinatezza, alla cultura unisce una spiccata musicalità teatrale. L'aver già affrontato con successo assieme *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler ci ha aiutato non poco nel "leggere" insieme queste *Nozze*.



Toni Servillo e Giancarlo Andretta. Venezia, PalaFenice, maggio 2000.



Ritratto di Mozart eseguito da Hieronymus Löschenkohl per essere incluso nel Musik- und Theater-Almanach pubblicato nel 1786. Silhouette.

WOLFGANG AMADÉ MOZART

a cura di MIRKO SCHIPILLITI

La nostra ricchezza muore con noi, poiché l'abbiamo tutta nella nostra testa.¹

Non so scrivere in modo poetico, non sono un poeta. Non so distribuire frasi con arte, in modo che proiettino ombra e luce, non sono un pittore. Non so neppure esprimere i miei sentimenti e i miei pensieri con cenni e con la mimica, non sono un ballerino. Ma posso farlo con la musica, perché sono un musicista.²

Sarei più contento avendo così da comporre, che è la mia unica gioia e passione. [...] Basta infatti che io senta parlare di un'opera, che sia a teatro, che senta cantare [...] e già sono completamente fuori di me.³

W.A. MOZART

1756

Il 27 gennaio Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (che semplificherà il nome in Wolfgang Amadé⁴) nasce a Salisburgo, in Getreidegasse,⁵ figlio di Leopold Mozart (1719-1787) e Anna Maria Pertl (1720-1778), sposi dal 1747. Ha una sorella, Maria Anna (Nannerl), più grande di quattro anni e mezzo. La madre è originaria dei dintorni di Salisburgo; il padre, violinista e compositore di Augusta (dove la presenza dei Motzhart risale al 1486) insegna violino e suona nell'orchestra presso la corte del principe-arcivescovo di Salisburgo Sigmund von Schrattenbach, diventando vice maestro di cappella nel 1763. Leopold Mozart è un musicista di non poco valore e competenza, autore di un importante *Metodo per lo studio del violino*, pubblicato nello stesso anno.

1758

Il piccolo Wolfgang assiste alle lezioni di cembalo che il padre dà alla sorella Nannerl, vuole imitarla allo strumento, ricercando gli accordi sulla tastiera, dimostrando una rara capacità d'ascolto. Leopold ne coglie il raro intuito musicale, iniziando così a seguire il bambino insegnandogli il cembalo e i primi rudimenti di armonia e composizione. Le testimonianze sulla precocità di Mozart provengono soprattutto da Johann Andreas Schachter, amico dei Mozart:⁶

Non appena egli cominciò a dedicarsi alla musica, tutti i suoi sentimenti per le altre occupazioni furono come morti e perfino le fanciullaggini e i giochi dovevano, per risultare interessanti, essere accompagnati dalla musica. [...] Non voleva mai suonare se i suoi ascoltatori non erano grandi intenditori di musica. [...] Si dedicava completamente a ciò che gli si dava da studiare, [...] per esempio quando imparava a far di conto, il tavolo, la sedia, le pareti, addirittura il pavimento erano ricoperti di cifre scritte col gesso. [...] Se non avesse avuto un'educazione così ben indirizzata, sarebbe potuto diventare anche il più infame scellerato, tanto era recettivo ad ogni stimolo, che non era in grado di giudicare se fosse buono o cattivo.⁷

Nannerl aggiunge:

Essendo troppo preso dalla musica, non poteva dare prova delle sue doti in altri campi. [...] Fin dall'infanzia preferiva suonare e comporre di notte e di mattina.

1760

Viene sorpreso dal padre mentre compone un concerto per cembalo, di cui viene ammirata la chiarezza musicale:

Si mise a suonare e riuscì a cavare quel tanto che bastava a far capire ciò che voleva.⁸

La sorella testimonia che

quando Wolfgang ebbe quattro anni, nostro padre iniziò a insegnargli alcuni minuetti; a Wolfgang occorreva solo mezz'ora per eseguirli perfettamente. Fece progressi così straordinari che già a cinque anni componeva brevi pezzi, che poi suonava al padre perché questi li trascrisse.

1761

Realizza le sue prime composizioni, forse non completamente originali, in parte corrette o ritoccate dal padre che le trascrive. Non si tratta del tradizionale *Minuetto* per pianoforte K1 indicato dal vecchio catalogo Köchel⁹ (probabilmente scritto da Leopold Mozart¹⁰ e incluso nei due quaderni per l'apprendistato di Wolfgang e Nannerl realizzati nel 1762), ma di quattro brevi pezzi (un *Andante* K1a, due *Allegro* K1b e K1c, un *Minuetto* K1d). Canta nel coro del *Sigismundus Hungariae Rex*, opera di Johann Ernst Eberlin, maestro di cappella a Salisburgo.

1762

A sei anni impara da solo a suonare il violino, che studierà regolarmente. Il padre ambizioso – secondo cui «il più grande prodigio del secolo non poteva restare ignorato in quel piccolo angolo di mondo», Salisburgo – organizza una serie di viaggi ben architettati per far conoscere Wolfgang, molto redditizi (frutteranno oltre 10000 fiorini dopo quello conclusosi nel 1767), coinvolgendo l'intera famiglia. Scriverà Leopold:

È questo il momento in cui i miei figli possono suscitare l'ammirazione di tutti, in virtù della loro giovane età... Ogni momento perso è perso per sempre. E se mai ho intuito quanto sia prezioso il tempo per la

gioventù, ora lo capisco appieno. Lei sa che i miei figli sono abituati a lavorare. Ma se con la scusa che una cosa ostacola l'altra dovessero abituarsi a ore di ozio, tutto il mio piano andrebbe in pezzi.¹¹

E se mai dovrà essere mio compito convincere il mondo di questo miracolo, il momento è questo, in cui la gente mette in ridicolo qualsiasi cosa venga definita miracolo e nega ogni miracolo.¹²

E Wolfgang si era dimostrato sempre molto servizievole:

Non manifestava mai la minima contrarietà quando suo padre gli ordinava qualche cosa. [...] Anche quando gli capitava di esibirsi per tutta una giornata, accettava senza brontolare di ricominciare a suonare per chiunque, se solo suo padre ne esprimeva il desiderio.¹³

Mozart stesso scrisse più volte:

Subito dopo Dio viene papà.

La sua istruzione non segue una tradizionale formazione scolastica, ma gli viene impartita prevalentemente dal padre. Imparerà un po' di latino, italiano, francese, aritmetica, storia, geografia, mentre non esistono prove di un sistematico insegnamento paterno del contrappunto. Ad ogni modo alla figura educatrice di Leopold sono indissolubilmente legati i primi anni della vita di Mozart. Il primo viaggio, in gennaio, è a Monaco (tre settimane), dove il piccolo conquista la corte ottenendo notevole risonanza. Inizia a farsi conoscere nell'alta società come *enfant prodige*, suona per i nobili («Suona in modo meraviglioso: amabile, vivace, affascinante» secondo il conte Karl Zinzerdorf): si esibisce in duo con la sorella, improvvisa su temi proposti al momento, dimostra un orecchio assoluto.¹⁴ Già prima di partire le sue doti musicali erano state rilevate:

Bastava dargli il primo tema che passasse per la mente per una fuga o un'invenzione:

lo sviluppava con strane variazioni e passaggi sempre nuovi finché si voleva; improvvisava in stile fugato su un tema per ore e ore, e suonare queste fantasie era la sua più grande passione.¹⁵

Invitato dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria a Vienna (a Schönbrunn sbalordisce tutti), fa conoscenza della tecnica del pianista e compositore di corte Georg Christoph Wagenseil e si esibisce nei palazzi più notabili. Inizia così un periodo di spostamenti che durerà circa un decennio. Suona anche a Passau, Linz, Bratislava.

1763

Nel secondo lungo viaggio si esibisce anche come violinista: con tutta la famiglia si reca di nuovo a Monaco, poi ad Augusta (dove ascolta il violinista Pietro Nardini), Ludwigsburg (apprezzato dal compositore italiano Niccolò Jommelli), Schwetzingen (dove ascolta la famosa orchestra di Mannheim), Heidelberg, Treviri, Magonza, Francoforte (presente il giovane Goethe), Coblenza, Bonn, Colonia, Liegi, Bruxelles, Aquisgrana (suona dalla principessa Amalia). A Parigi, dove sosta per cinque mesi, sostenuto dall'enciclopedista barone Melchior Grimm, suona davanti alla famiglia reale, ascolta a Versailles la cappella del principe Conti guidata da François-Joseph Gossec, incontra il compositore e clavicembalista Johann Schobert. I viaggi costituiscono anche una preziosa opportunità per venire a contatto con le differenti esperienze musicali dominanti in Europa, soprattutto in centri artisticamente importanti come Parigi e Londra. Di questo periodo e del 1764, con influssi di Schobert, Eckart e Honauer, sono le *Sonate per pianoforte e violino* K6, 7, 8, 9, prime pubblicazioni di Mozart.

1764

A Londra per quindici mesi, frequenta un allievo di J.S.Bach, Karl Friedrich Abel, e l'ultimo dei figli di Bach, Johann Christian, che lo introduce al mondo dell'opera: influssi della musica italiana gli arrivano dalle opere di Giardini, Vento, Cirri, Graziani,

Paradisi; il bel canto gli giunge dalle lezioni del soprano Giovanni Manzuoli. Suona davanti ai reali d'Inghilterra. Qui, nel 1764-65 scrive le sue prime sinfonie, alcuni brani vocali (la sua prima *Aria da concerto* K21), e una raccolta di 43 pezzi pianistici – il *Londoner Skizzenbuch*, «quaderno musicale londinese» o *Chelsea-Notenbuch* – in cui sperimenta differenti forme compositive. Lo studioso Daines Barrington lo sottopone a una serie di prove musicali per verificarne la precocità, presentando i risultati alla Royal Society di Londra segnalandone il «talento precocissimo e quasi soprannaturale».

1766

Durante il viaggio di ritorno, dopo essere passato per l'Aja (dove aveva suonato nel 1765 davanti alla principessa Caroline von Nassau-Weilburge e al principe Guglielmo V d'Orange), Amsterdam, Utrecht, ammalatosi gravemente a Lille e all'Aja (di tifo), è ancora a Parigi – vi scrive il suo primo lavoro sacro, il *Kyrie* K33 – poi a Lione, in Svizzera e in Germania. A Losanna il filosofo Auguste Tissot ne segnala

il carattere di forza che è l'impronta del genio, la varietà che dichiara il fuoco dell'immaginazione e quel fascino che dimostra un gusto sicuro.

Grazie alle esperienze accumulate nel lungo viaggio, ha perfezionato molto le proprie capacità, con le quali si è fatto conoscere in tutta Europa. Presto biografia e attività musicale diventano inscindibili: la crescita di Mozart è indissolubilmente legata all'atto del comporre musica.

1767

Ritornato a Salisburgo dopo tre anni e mezzo, si dedica agli studi e realizza con Anton Cajetan Adlgasser e Michael Haydn l'oratorio *L'obbligo del primo comandamento* K35 (su invito dell'Arcivescovo che diffidente del suo talento ne controlla la stesura tenendolo sotto chiave). La sua prima esperienza teatrale, la commedia latina *Apollo et Hyacinthus*, va in scena per i gesuiti al-

l'Università locale. Realizza il suo primo *Concerto per pianoforte e orchestra* K30, in realtà una rielaborazione di sonate di Raupach e Honauer come i successivi sei concerti (compresi i tre K107, rielaborazioni di sonate di J.C. Bach), scrive alcuni *Divertimenti* e musiche per fiati. Da settembre soggiognerà a Vienna per due anni, trasferimento dovuto alle speranze di Leopold di poter far esibire i figli per le nozze dell'arciduchessa (prematamente scomparsa) con il re di Napoli.

1768

A Vienna compone le sue prime due messe (fra cui quella in do minore K159), quattro sinfonie e le sue prime opere teatrali: l'opera buffa *La finta semplice* su un libretto di Goldoni, per la quale sono vani gli sforzi del padre per una rappresentazione viennese, a eccezione di qualche esecuzione parziale a Olomouc e Brno (debutterà a Salisburgo alla corte dell'arcivescovo, nel 1769) e il singspiel¹⁶ *Bastien und Bastienne*, commissionato dal medico-teorico del magnetismo Anton Mesmer e rappresentato con successo. Sono anni non facili, segnati da un'epidemia di vaiolo che colpisce anche Wolfgang e Nannerl e una certa diffidenza e invidia verso la precocità del giovane Mozart, che forse cominciava a non entusiasmare più. A Vienna ha modo di studiare e conoscere opere di Gluck (*Alceste*), Hasse, Piccinni, Haydn, Dittersdorf, Wanhall, Gassmann. Ma l'attività intensa ne minava la salute: Mozart si ammalava spesso.

1769

Nuovamente a Salisburgo: scrive musica sacra, danze, serenate e cassazioni. È molto apprezzato, tanto da guadagnarsi il posto di primo violino (Konzertmeister) nell'orchestra di corte accanto a Michael Haydn. Ormai tutta la vita familiare viene subordinata alla sua attività musicale:¹⁷ con il padre intraprende in dicembre il suo primo viaggio in Italia (dal 13 dicembre 1769 al 28 marzo 1771). Prima tappa è Rovereto, dove tiene la sua prima esibizione musicale d'oltrelpe e conquista i cittadini suonando l'or-

gano in duomo. L'esigenza di Leopold Mozart di spostarsi nuovamente non nasce questa volta soltanto dal desiderio di mostrare i prodigi del figlio, bensì di poterlo mettere in contatto con i migliori musicisti italiani, di mostrarne le doti di compositore, di ottenere qualche impiego importante. Il talento verrà sottoposto in ogni città a dure prove, sia come esecutore sia come compositore, superando anche le più difficili con la meraviglia dei presenti.

1770

È a Verona, città dove assiste per la prima volta a un'opera italiana in Italia, il *Ruggero* di Pietro Guglielmo. Dopo il successo del concerto all'Accademia Filarmonica, gli verrà conferito l'anno successivo il titolo di Maestro di cappella onorario. Passato per Mantova – suonando al Teatro Scientifico (la locale Accademia Filarmonica lo accoglie come «espertissimo giovanetto» in un programma dove legge e canta a prima vista, improvvisa una fuga, vengono eseguite sue sinfonie) – e Cremona, a Milano viene esaminato con successo da una commissione di cui è membro Giovanni Battista Sammartini, presso il governatore mecenate conte Firmian, per il quale Mozart compone delle arie da concerto. Otterrà l'incarico per quattro sinfonie, per un'opera, *Mitridate re di Ponto*, e una serenata teatrale per le nozze dell'arciduca Ferdinando, *Ascanio in Alba* (libretto di Parini), ma l'imperatrice Maria Teresa si opporrà all'assunzione del giovane musicista presso l'arciduca, ritenendo la sua famiglia «persone inutili». A Milano conosce il compositore Piccinni, a Lodi compone il primo *Quartetto per archi* K80 (cosiddetto «quartetto di Lodi»).¹⁸ Successivamente a Bologna incontra il famoso castrato Farinelli e il noto compositore e didatta padre Giambattista Martini, da cui riceve alcune importanti lezioni di contrappunto. Dopo Firenze, sarà la volta di Roma, dove nella Cappella Sistina ascolta il *Miserere* di Gregorio Allegri, che trascrive a memoria¹⁹ ricevendo l'ordine dello Speron d'Oro da papa Clemente XIV. Nel frattempo, a Napoli, suona in una serie di concerti, conosce i compositori De Majo e Paisiello, as-

siste all'*Armida abbandonata* di Jommelli. Nuovamente a Bologna viene nominato membro dell'Accademia Filarmonica dopo un difficile esame di ammissione,²⁰ poi è ancora a Milano.

1771

Dopo Torino, è a Venezia durante il carnevale, dall'11 febbraio al 12 marzo («Venezia mi piace moltissimo»): si divide fra divertimenti e alcuni concerti.²¹ Passando per Padova, vi ottiene l'incarico per l'oratorio *La Betulia Liberata*. In marzo i Mozart ritornano a Salisburgo. Durante il secondo viaggio in Italia (dal 15 agosto al 15 dicembre 1771) a Milano viene rappresentata felicemente *Ascanio in Alba*.

1772

Per la nomina del nuovo arcivescovo di Salisburgo, l'austero e rigido conte Hieronymus Colloredo, successore del defunto Schratzenbach, Mozart realizza l'azione drammatica *Il sogno di Scipione*. Scrive moltissima musica, per tutte le più importanti istituzioni della sua città (compone gli incantevoli *Divertimenti* K156, 157, 158). In dicembre – è il terzo viaggio in Italia, fino al marzo 1773 – si reca a Milano per il *Lucio Silla*, nuova opera per il Teatro Ducale, che però non ottiene molto clamore. Per il castrato Rauzzini, interprete dell'opera, scriverà nel 1773 il mottetto *Exultate, jubilate*; nascono i sei *Quartetti per archi* K155-160. Incontra Giovanni Paisiello; conserverà sempre un ottimo ricordo dell'Italia:

Tutto considerato, in nessun paese ho ricevuto tanti onori e in nessun luogo sono stato tanto apprezzato come in Italia, e chi ha scritto opere laggiù gode di molto credito.²²

1773

Dopo la lunga serie di viaggi la situazione economica dei Mozart è alquanto soddisfacente, ma a Salisburgo l'ambiente musicale non è dei più promettenti. Col padre a Vienna per due mesi, nella speranza di qualche incarico a corte, Mozart non ottiene molto oltre al compito di scrivere le musiche per

il singspiel *Thamos, re d'Egitto* di Gebler e alla possibilità di venire a contatto con la musica di Haydn (non è chiaro quando i due si videro per la prima volta, viene riferito un incontro risalente al 1784). Si dedica al contrappunto, compone molto: scrive sei *Quartetti per archi* K168-173 e il suo primo *Concerto per pianoforte e orchestra* K175 interamente originale (ne seguiranno altri venti, fino al 1791), porta a più di trenta il numero delle *Sinfonie* con sette nuovi lavori. Per quattro anni, fino al 1777, rimarrà a Salisburgo al servizio dell'arcivescovo Colloredo, dimostrandosi enormemente prolifico in ogni genere musicale, destinando i suoi lavori alle occasioni più disparate. Qui comporrà alcune celebri sinfonie, come la K185 in sol minore (pare in due giorni), la K201, del 1774 (anno in cui scrive le prime cinque *Sonate per pianoforte*, in previsione dei concerti che avrebbe tenuto fuori Salisburgo). Per molti studiosi sono queste due i primi esempi autentici del suo genio, che inizierà a manifestare la propria originalità nelle serenate, nei divertimenti, nei concerti per violino. Ma va ben ricordato che l'intensissima attività compositiva intrapresa fin da giovanissimo fu una componente non irrilevante per il raggiungimento di una scrittura musicale di esemplare chiarezza. Le correzioni e le cancellature sui manoscritti sono poche, Mozart scrive con rapidità leggendaria²³ dominando perfettamente la partitura:

Ho una notevole capacità di assimilare e di imitare qualunque genere e qualunque stile di composizione.²⁴

Le passioni, violente o no, non devono mai essere espresse fino al punto da suscitare disgusto, e la musica, anche nella situazione più terribile, non deve mai offendere l'orecchio, ma piuttosto dilettarlo e restare pur sempre musica.²⁵

1775

A Monaco viene rappresentata *La finta giardiniera*, prima opera buffa di Mozart, scritta su incarico del principe Massimilia-

no III per il carnevale, riscuotendo un grandissimo successo. Sulle «Cronache tedesche» scrive il poeta e filosofo Daniel Schubart:

Qua e là lampeggiano fiamme di genio, ma non è il fuoco d'altare silenzioso, quieto, che si leva al cielo in nubi d'incenso. Se Mozart non è una pianta coltivata in serra diventerà uno dei più grandi compositori mai esistiti.

Per la corte di Salisburgo compone l'opera *Il re pastore*; nascono i *Cinque concerti per violino e orchestra*. Durante gli anni di permanenza a Salisburgo si dedica molto alla musica da camera (otto *Divertimenti* nel 1776) e religiosa.

1777

Nonostante il rifiuto iniziale di Colloredo, Mozart si dimette dal suo incarico per dirigersi a Parigi, verso opportunità di lavoro migliori di quelle salisburghesi:

Salisburgo non è luogo che si addica al mio talento! In primo luogo perché i musicisti non godono di alcuna considerazione, e in secondo luogo perché non è possibile ascoltare nulla; non esiste teatro, non si rappresentano opere.²⁶

Questa orchestra di corte, grossolana, stracciona, dissoluta. Un uomo onorato, che ha un'educazione, non può vivere con loro. Invece di prendersi cura di loro, deve vergognarsene. E poi, forse proprio per questo motivo, la musica da noi non è amata e non gode di alcuna considerazione.²⁷

Questa volta, a causa degli impegni paterni, viaggia insieme alla madre. Intanto aveva rifiutato un sovvenzionamento propostogli da Mesmer a Vienna affinché potesse affermarsi. Raggiunta Monaco, desideroso di stabilirvisi, non riesce a essere assunto da Massimiliano III poiché «non ci sono posti vacanti». Ad Augusta (dove ammira i pianoforti di Johann Andreas Stein) alloggia dallo zio, dal quale fa amicizia con la figlia,

sua cugina Anna Thekla, con cui manterrà un ambiguo rapporto e una corrispondenza densa di quel linguaggio colorito e sboccato, ricco di umorismo fecale, giochi verbali (codici cifrati, scrittura al contrario, nomignoli) sua bizzarra caratteristica ludica. Giunto a Mannheim – nemmeno qui è possibile un impiego a corte – stringe amicizia con Christian Cannabich, alla guida della celebre orchestra locale, e diventa amico della famiglia Weber, che ricopriva incarichi musicali per il principe. Aloysia Weber – soprano – è il primo e forse unico vero amore di Mozart, tristemente non corrisposto. A lei dedicherà l'*Aria* K295 e la grandiosa K316, progettando un viaggio in Italia. Per mantenersi dà lezioni e scrive su commissione componendo per flauto due *Quartetti*, l'*Andante* e i *Concerti*.

1778

Sotto un'imposizione paterna lascia Mannheim (i sentimenti per Aloysia lo spingevano a rimanere) verso Parigi, dove sosta per sei mesi. In un clima di indifferenza, nella capitale francese in piena polemica musicale tra i sostenitori di Piccinni e Gluck, compone la *Sinfonia n. 31 «Pari-ser»* K297, le musiche per il balletto *Les petits riens*, il *Concerto per flauto e arpa* per il Duca di Guines e la figlia; dà lezioni ad alcune nobildonne, viene eseguita una sua sinfonia ai «Concerts Spirituels», mentre l'editore Sieber gli pubblica *Sei sonate per pianoforte e violino* K301-306, scritte a Mannheim e Parigi. Rinuncia all'incarico di organista a Versailles. A Parigi muore la madre di Mozart, che si ritrova solo e molto addolorato:

Spesso mi chiedo se valga la pena di vivere.

[...] Non sono né caldo né freddo e non trovo piacere in nulla.

Il viaggio non si rivela vantaggioso, non procurando impieghi o commissioni di rilievo. La famiglia accumula debiti, tanto da spingere Leopold, costante controllore ossessivo di ogni aspetto della vita del figlio, a richiamarlo urgentemente a Salisburgo sotto forti pressioni economiche. Tuttavia

Mozart raccolse alcuni influssi positivi, come l'amicizia con Cannabich, i rapporti con l'orchestra di Mannheim, i musicisti Wendling, Ramm, Raaf, Johann Christian Bach, l'esperienza della prima opera nazionale tedesca (*Günther von Schwarzburg* di Ignaz Holzbauer, compositore di Mannheim). Nei cinque mesi del viaggio di ritorno scrive solo le musiche per il melodramma *Semiramide* (perdute), l'incompiuto *Concerto per violino, pianoforte e orchestra*, l'*Aria* K316. Passa per Strasburgo, Mannheim, Kaisheim (accolto dai monaci cistercensi), Monaco (dove Aloysia rifiuta la sua dichiarazione).

1779

Dopo quasi un anno e mezzo è a Salisburgo, riassunto grazie al padre, e nominato organista di corte (Hoforganist) al duomo. Compose il *Concerto per due pianoforti* K365, la *Sinfonia concertante* K364, quattro sinfonie, divertimenti, una serenata per fiati, sonate da chiesa, molta musica liturgica fra cui la celebre *Messa dell'Incoronazione* K317: l'*Agnus Dei* verrà ripreso nell'aria «Dove sono i bei momenti» delle *Nozze di Figaro*. Recupera e accresce le musiche per *Thamos, re d'Egitto*, per l'impresario Böhm, predecessore di Schikaneder (del quale i Mozart diventano presto amici), a cui seguirà, sempre per Böhm, *Zaide*, altro singspiel, ma incompiuto: l'amicizia con Böhm e Schikaneder gli insegnò molto sul teatro. Le giornate salisburghesi alternavano le attività musicali a visite ad amici, giochi di carte, birilli, tiro a segno. Mozart è un appassionato di biliardo (ne avrà uno a Vienna) e adora il carnevale e le feste, ma non è affatto una persona superficiale:

Mi piace divertirmi, ma stia sicuro che so essere serio come chiunque altro.²⁸

1781

Recatosi a Monaco, assiste al suo *Idomeneo re di Creta*, opera seria commissionata per il carnevale, ottenendo notevole successo fra i musicisti, meno fra il pubblico. Le speranze per un impiego dal principe vengono

abbandonate. Di questo periodo sono le famose *Sonate per pianoforte* K330-333. Per doveri di servizio l'arcivescovo di Salisburgo lo richiama a Vienna, dove Mozart vorrebbe rimanere contro la volontà del suo superiore e del padre. Ormai non accetta più di sottostare ai doveri di corte, alle resistenze verso la sua attività concertistica, alle limitazioni dell'arcivescovo, ai trattamenti da servitore, al rigido controllo della propria attività da parte del padre. Vuole separarsi da Salisburgo desideroso di una carriera indipendente:

Non soltanto Salisburgo, ma anche il principe e la superba noblesse mi diventano ogni giorno più insopportabili. Attenderei quindi con gioia che mi facesse scrivere di non aver più bisogno di me.

...quanto io detesti Salisburgo, e non solo per tutte le ingiustizie che il mio caro padre ed io abbiamo subito.²⁹

Il 10 maggio si licenzia definitivamente dall'incarico presso Colloredo, dimissioni rifiutate. Gli costeranno gli epiteti di «furfante, scapestrato» dall'arcivescovo e in giugno «un calcio nel culo³⁰» dal camerlengo Conte Arco, dopo che questi aveva tentato di fare da paciere. Mozart si stabilisce a Vienna sperando di ottenere qualche incarico di corte o come insegnante:

Il mio scopo principale qui è di arrivare in qualche bella maniera all'imperatore, perché voglio assolutamente che mi conosca. [...] È mio desiderio raggiungere onore, fama, ricchezza.³¹

Diventa amico del conte Coblenz e dell'arciduca Massimiliano Francesco; dà lezioni, ma ad allievi non molto dotati che presto abbandona. I migliori, negli ultimi anni, saranno il compositore Johann Nepomuk Hummel, Anton Eberl e Franz Xaver Süssmayer (che completerà il *Requiem*³²); non è certo se anche il giovane Beethoven avesse preso qualche lezione nel 1787. Nel campo dell'editoria Mozart non aveva ancora molto successo; le *Sei sonate per pianofor-*

te e violino pubblicate da Artaria furono la sua prima opera stampata a Vienna. L'attività musicale viennese di Mozart si basava per lo più su sottoscrizioni,³⁵ per le quali componeva ed eseguiva soprattutto *Concerti per pianoforte e orchestra*: su ventisette numeri ne scriverà diciassette dal 1782 al 1786. L'autore apprezza il proprio lavoro, dedicato a un pubblico eterogeneo, chiave dei successi viennesi:

Questi concerti sono proprio una via di mezzo tra il troppo difficile e il troppo facile: sono molto brillanti, gradevoli all'orecchio e naturali e senza cadere nella vacuità. In alcuni punti solo gli intenditori possono ricavarne diletto, ma faccio in modo che anche i non intenditori restino contenti, pur senza sapere il perché.

Aveva rimarcato le proprie abilità compositive riguardo la Sinfonia *Pariser*:

Non so se piacerà, e a dire il vero me ne importa pochissimo. E dopo tutto, a chi non piacerà? Ai pochi francesi di buon senso che saranno presenti posso garantire che piacerà; agli stupidi...non mi pare una gran sciagura se non piacerà loro. Spero comunque che anche i somari vi trovino qualcosa di loro gusto.³⁴

Ha una notevole autostima:

Sono un compositore e sono nato da un maestro di cappella. Non voglio e non posso seppellire [...] il mio talento di compositore, di cui il buon Dio mi ha fatto generosamente provvisto (posso dirlo senza presunzione perché lo sento adesso più di un tempo).³⁵

Dopo l'esecuzione del *Divertimento K287* aveva scritto:

Ho suonato come se fossi il più grande violinista di tutta Europa.

E ancora:

Non [sarò] io a cercare la corte, ma la corte a cercare me.

...rifiutando un incarico a Versailles:

Bisogna languire per sei mesi in un luogo in cui non esiste altra possibilità di guadagno e seppellire il proprio talento.³⁶

Era molto critico sui contemporanei:

Ho ascoltato una messa del Grua. Cose di questo genere se ne potrebbero fare al ritmo di una mezza dozzina al giorno.³⁷

Davanti all'imperatore si esibisce con successo in una gara-concerto col pianista e compositore italiano Muzio Clementi, sul quale commenta:

Clementi se la cava bene con la mano destra. Il suo forte sono i passaggi di terze, per il resto non ha un briciolo di sentimento o di gusto. In una parola: è un semplice meccanico.³⁸

Ora bisogna che dica due parole a mia sorella a proposito delle *Sonate* di Clementi. Che non significhino niente dal lato della composizione, è cosa che potrà constatare chiunque le suonerà o ascolterà. Non c'è nessun passaggio notevole.³⁹

Mozart fu un giudice attento e severo. Così descrive l'esecuzione del violinista Fränzl di Mannheim:

Mi piace molto; voi sapete che non amo affatto le difficoltà. Egli suona in modo difficile, ma non si ha l'impressione che sia difficile, al contrario sembra di poter fare subito come lui. E questa è la verità. Ha anche un bellissimo suono rotondo; non sbaglia una nota e si sente tutto: tutto è marcato. Ha un bello staccato, sia in arco in su sia in giù; un trillo doppio come il suo non l'ho ancora sentito. In una parola: secondo me non è uno stregone, ma un violinista solido.⁴⁰

Fino al 1785 la vita a Vienna sarà per Mozart abbastanza soddisfacente, le sottoscrizioni richiamano i membri della più nobile aristocrazia, i consensi sono numerosi. Na-

scono la *Sonata per due pianoforti* e la *Serenata Gran partita* K361.

1782

Periodo molto produttivo, con più di centocinquanta composizioni fino al 1785. Viene rappresentata la prima opera viennese di Mozart, *Il ratto dal serraglio*, singspiel di enorme successo,⁴¹ con quindici repliche e una fortuna smisurata anche in altri teatri, a Praga, Mannheim, Francoforte, Bonn, Lipsia, Monaco, Kassel, Berlino, Stoccarda. Il successo pare comunque economicamente inadeguato, tanto da suggerire un nuovo viaggio a Parigi e Londra: piano abbandonato. Entra nella cerchia del barone van Swieten, direttore della biblioteca di corte, cultore della musica antica, di J.S. Bach e Händel; spinge Mozart a dedicarsi molto al contrappunto, alla fuga, nonché alla revisione di opere del passato: trascrive per quartetto d'archi alcune fughe di J.S. Bach del *Clavicembalo ben temperato*; nel 1788 verrà nominato direttore musicale della Società di musica antica (detta «Società dei cavalieri associati») capeggiata da van Swieten, dirigerà e orchestrerà musiche di Händel.⁴² Progetta di redigere un libro di pedagogia musicale, ma tralascia l'idea:

Avrei desiderio di scrivere un libro, una piccola critica musicale con esempi, ma, N.B., non sotto il mio nome.⁴³

Manteneva ancora ottimi rapporti con la famiglia Weber (trasferitasi a Vienna) presso la quale aveva anche alloggiato. Aloysia aveva sposato l'attore Lange, mentre la madre architettava le nozze dell'altra figlia, Constanze, con Mozart. I pettegolezzi su questa relazione lo spinsero – innamorato – al matrimonio, su pressioni della futura suocera, contro l'iniziale opposizione paterna. Inoltre, desiderando una relazione stabile, Mozart voleva in qualche modo sistemarsi, in difficoltà nel gestire la propria indipendenza fin da bambino, accudito in tutto dai genitori:

Con il mio temperamento, che mi rende

più incline alla tranquilla vita domestica che al disordine, io, che fin dalla giovinezza non sono mai stato abituato a occuparmi delle mie cose, come biancheria, vestiti e simili, non riesco a concepire nulla di più necessario di una moglie.⁴⁴

Il padre gli fece notare:

Non sei stato abituato a occuparti di tutto e a non dipendere dall'aiuto altrui.⁴⁵

Ribadito dalla sorella Nannerl:

Eccezion fatta per la sua musica, fu quasi sempre un bambino e tale rimase: questo è un aspetto saliente della parte nascosta del suo carattere; ebbe sempre bisogno delle cure di un padre, una madre o di qualche altro custode. Sposò una ragazza decisamente inadatta per lui, contro il volere del padre, da cui il grande caos domestico alla sua morte e successivamente.⁴⁶

Avrà sei figli, di cui solo due sopravviveranno: Karl Thomas (1784-1858), impiegato statale, e Franz Xaver Wolfgang (1791-1844), compositore e pianista.

1783

L'intendente dei teatri viennesi, conte Rosenberg Orsini, gli commissiona un'opera in italiano, *L'oca del Cairo*, in parte musicata ma abbandonata per necessità economiche, preferendo *Lo sposo deluso*, anch'esso incompiuto, su libretto di ignoto, un tempo ritenuta la prima collaborazione con Lorenzo Da Ponte. Tuttavia è quest'anno che Mozart conosce il letterato italiano in casa del barone Wetzlar von Plankenstern (che in seguito si sarebbe impegnato a portare *Le nozze di Figaro* a Parigi o Londra se non fosse stato possibile rappresentarle a Vienna). Da Ponte racconta che

...gli domandai se gli piacerebbe di porre in musica un dramma da me scritto per lui. «Lo farei volentierissimo,» rispos'egli immediatamente, «ma son sicuro che non ne avrò la permissione». «Questo,» soggiunsi, «sarà mia cura».⁴⁷

Confermato da Mozart:

Qui come poeta abbiamo un certo *abate* Da Ponte. [...] Deve scrivere *per obbligo* un libretto completamente nuovo per Salieri; [...] Mi ha promesso di scrivermene uno nuovo; ma chissà se potrà – o vorrà! – mantenere la parola! Lei lo sa bene, gli italiani quando li hai davanti sono molto amabili. Basta, li conosciamo.⁴⁸

L'ammirazione per le grandi forme polifoniche confluisce nell'incompiuta *Messa in do minore* K427, eseguita a Salisburgo, dove Mozart e Constanze sono ospiti di Leopold, visita nella città natale inizialmente evitata per paura di ritorsioni da parte dell'arcivescovo. Ritornando a Vienna, a Linz viene composta ed eseguita la *Sinfonia Linz* K425.

1784

A Vienna entra nelle logge «Alla beneficenza» del massone barone von Gemmingen-Hornberg, e «Alla vera concordia» del barone Ignaz von Born, successivamente incorporata, nel 1786, nella «Speranza nuovamente incoronata», per la quale Mozart scriverà una serie di musiche massoniche (lieder, alcune cantate, musica da camera, una marcia funebre). Pur senza forti ideali politici, nella massoneria – dove estende le proprie amicizie – Mozart colloca una società giusta, valori autentici (libertà, uguaglianza, fraternità), una visione religiosa non dogmatica, il senso del dovere e l'assiduità nel lavoro, attributi assimilati dal padre:

Non c'è niente di più gradevole che poter vivere un po' tranquilli e per questo bisogna lavorare assiduamente, e io sono contento di farlo.

E abbraccia così una tranquillizzante visione dell'esistenza:

Poiché la morte (a ben guardare) è l'ultimo, vero fine della nostra vita, da qualche anno sono entrato in tanta familiarità con quest'a-

mica sincera e carissima dell'uomo, che la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma mi appare addirittura molto tranquillizzante e consolante! E ringrazio il mio Dio di avermi concesso la fortuna di avere l'opportunità (lei mi capisce) di riconoscere in essa la chiave della nostra vera felicità. Non vado mai a letto senza pensare che (per quanto giovane io sia) l'indomani forse non ci sarò più. Eppure nessuno fra tutti coloro che mi conoscono potrà dire che in compagnia io sia triste o di cattivo umore.⁴⁹

I riti massonici provocavano inoltre la sua fantasia e l'attitudine al gioco (incontrando in seguito trasfigurazioni musicali nel *Flauto magico*). Saranno gli amici massoni, il figlio del botanico Jacquin (suo intimo amico) e il commerciante Puchberg, ad aiutarlo quando Vienna gli volterà le spalle. Mozart avrebbe voluto fondare una sua loggia col nome *La Grotta*. Inizia a redigere puntualmente un catalogo tematico delle proprie opere. Compone il *Quintetto per pianoforte e fiati* K452.

1785

Sono gli anni migliori:⁵⁰ moltissimi, decine i concerti pubblici e privati presso la nobiltà viennese, un successo senza precedenti a Vienna. Scrive i *Concerti per pianoforte* K466 e K467, K482, il *Quartetto per pianoforte e archi* K478, il lied *Das Veilchen* su testo di Goethe K476. Porta a compimento i *Sei quartetti per archi* dedicati a Joseph Haydn⁵¹ («Amico mio carissimo» nella dedica, e amico massone), tre dei quali eseguiti in sua presenza a casa Mozart, tanto da far dichiarare da Haydn a Leopold Mozart (intanto ospitato da Wolfgang a Vienna per due mesi):

Io le dico, dinanzi a Dio, da uomo onesto, che suo figlio è il più grande compositore che io conosca di persona e di nome.⁵²

Non mancano le pubblicazioni⁵³ e le lezioni:

Tutta la mattina se ne va con le lezioni, sicché per il mio amato lavoro, per la composizione, non mi resta altro che la sera.⁵⁴

Ciononostante si faranno avanti ristrettezze economiche: Mozart non rinuncia a spese e lussi, con una casa costosa, un fortepiano con pedale, un biliardo, una carrozza con cavallo,⁵⁵ abbigliamento di qualità, prelibatezze gastronomiche, divertimenti, spese per i copisti e qualche servitore, le numerose gravidanze e le cure per i disturbi di salute della moglie, persino per l'iscrizione del figlio a un prestigioso collegio; è generoso e concede prestiti; ha una rete di amicizie vastissima. Con *Le nozze di Figaro*, che inaugurano finalmente la fortunatissima collaborazione con Da Ponte, ritorna all'opera dopo una lunga pausa, dovuta all'assenza di commissioni e all'esigenza di libretti di buona fattura, di maggiore coincidenza fra testo e musica:

I versi per la musica, sono assolutamente indispensabili, ma le rime per le rime sono la cosa più dannosa: i signori che procedono in modo così pedante naufragheranno sempre, insieme con la musica [...]. La cosa migliore è quando un buon compositore che conosce il teatro ed è in grado di dare un suo contributo, e un poeta intelligente – una vera e propria araba fenice – si incontrano.⁵⁶

Aveva assistito nel 1783 al *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Vienna, ed è lui stesso a proporre il soggetto di Beaumarchais a Da Ponte – ufficialmente «poeta dei teatri imperiali» – che vi appone strategiche modifiche per aggirare l'iniziale censura imperiale. *Le nozze di Figaro* è l'unica opera di Mozart a nascere senza commissione. La stesura della musica comincia tra ottobre e novembre, Da Ponte passa il libretto al compositore un po' alla volta, e pare che Mozart l'abbia musicato per temi, senza un ordine cronologico rispecchiante la storia, in un arco temporale di sei mesi (non sei settimane):

...e di mano in mano ch'io scrivea le parole, [Mozart] ne faceva la musica. In sei settimane tutto era all'ordine.⁵⁷

Racconta il padre:

Deve portare a termine a rotta di collo l'opera *Le nozze di Figaro*; [...] per essere libero la mattina, ha spostato tutti i suoi allievi al pomeriggio. [...] È un lavoro molto faticoso. [...] Quanto alla musica non nutro alcun dubbio. Ci vorranno certo molti andirivieni e molte discussioni, e lui [Mozart] avrà rimandato e se la sarà presa comoda, secondo la sua bella abitudine; ora però deve far le cose sul serio, perché è aizzato dal conte Rosemberg.⁵⁸

Leopold sarà preoccupato:

Sarebbe sorprendente se dovesse essere un successo, poiché so che si stanno macchinando potentissimi intrighi [...]. Salieri e tutti i suoi sostenitori tenteranno ancora di muovere cieli e terra per affossare la sua opera.⁵⁹

Da Ponte non è da meno:

Non piacque questa novella agli altri compositori di Vienna; non piacque a Rosemberg che non amava quel genere di musica, ma sopra tutto non piacque a Casti. [...] Il conte [Rosemberg] nulladimeno [...] volle che [Casti] scrivesse un'altra opera per Salieri, che desiderava vivamente d'oscurare con qualche cosa di grande l'opera di Mozart.⁶⁰

Da Ponte narra come durante le prove l'intendente dei teatri conte Rosemberg avesse tagliato il balletto del terzo atto, ma l'imperatore lo fece reintrodurre.⁶¹ Riferisce come Mozart aveva ottenuto fin dall'inizio i consensi del sovrano:

Gli fece udire diversi pezzi che piacquerli maravigliosamente e, senza esagerazione alcuna, lo stordirono.⁶²

Nella prefazione al libretto, dichiara

...il desiderio nostro [di Mozart e Da Ponte], particolarmente, di offrire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato e di sì giudizioso intendi-

mento.

1786

Simultaneamente alla stesura delle *Nozze di Figaro*, lavora a una commedia musicale in un atto *L'impresario teatrale*, su incarico imperiale, rappresentata in febbraio alla residenza di Schönbrunn. La partitura delle *Nozze di Figaro* viene febbrilmente terminata il 29 aprile, l'*Ouverture* composta per ultima, in un giorno.⁶³ Il debutto è al Burgtheater di Vienna l'1° maggio 1786, Mozart dirige le prime due recite al fortepiano. Guadagna 450 fiorini, contro i 200 di Da Ponte. A Vienna l'opera, rivoluzionaria nella forma e nel soggetto, ha un gran clamore, con nove repliche fino alla fine dell'anno (nel 1791 arriverà a trentotto rappresentazioni), anche se non sappiamo esattamente quale fu l'autentica reazione del pubblico, che probabilmente applaudì un successo crescente, tante erano le interruzioni e le richieste di bis da costringere l'imperatore a limitarli alle sole arie, per non allungare eccessivamente lo spettacolo. Da Ponte ricorda:

Si rappresentò frattanto l'opera di Mozart, che, ad onta de' «sentiremo» e de' «vedremo» di tutti gli altri maestri e de' lor partigiani, ad onta del conte [Rosemberg], di Casti e di cento diavoli, piacque generalmente e fu dal sovrano e da' veri intendenti come cosa sublime e quasi divina tenuta. Anche il libretto si trovò bello.⁶⁴

La «Wiener Realzeitung» riporterà l'11 luglio:

«Di questi tempi, quello che non si può esprimere, lo si canta», si potrebbe dire con *Figaro*. Questo lavoro, che è stato vietato a Parigi e che qui non si è permesso di rappresentare come commedia, in una traduzione buona o cattiva che fosse, abbiamo finalmente avuto il piacere di vederlo in scena come opera. [...] Il pubblico [...] il primo giorno non sapeva proprio da che parte stare. [...] La musica del Signor Mozart è stata generalmente apprezzata dal pubblico della prima, ad eccezione di coloro il cui amor

proprio e l'orgoglio non consentono di trovare nulla di bello se non in ciò che essi stessi hanno composto. [...] È giusto dire che la prima esecuzione, a causa delle difficoltà della partitura, non fu delle migliori. Ma ora, dopo numerose repliche, bisognerebbe essere d'accordo con certe combriccole o mancare di gusto, se si volesse sostenere una tesi diversa da quella che riconosce che la musica del Signor Mozart è un capolavoro d'Arte; ha in sé tanta bellezza e tanta ricchezza di idee quale solamente una mente geniale può partorire.

Rapidamente offuscata da *Una cosa rara* di Martín y Soler, dopo il 1786 l'opera tornerà a Vienna nel 1789. In scena da dicembre a Praga (Mozart dirige una replica), ottiene un immenso trionfo (in gennaio «il teatro era così pieno da non potersi muovere»⁶⁵) facendo schierare tutti dalla parte di Mozart, quindi impegnatosi per l'occasione nella *Sinfonia K504 «Prager»*. L'«Oberpostamtszeitung» praghese riporta:

Gli intenditori che hanno visto quest'opera a Vienna non possono fare a meno di dichiarare che qui è stata eseguita molto meglio. [...] Persino il grande Mozart deve averlo sentito dire, perché corre voce che voglia venire qui di persona per assistere alla rappresentazione.

Niemetschek, uno dei primi biografi, riferisce che a Praga

le arie di Figaro risuonavano per le strade, nei giardini, persino gli arpisti dei ritrovi dovevano suonare il loro *Non più andrai* se desideravano essere ascoltati.⁶⁶

Mozart stesso ne è onorato:

Ho [...] guardato con sommo piacere tutta questa gente saltarmi intorno, piena di autentica allegria, sulle note del mio *Figaro*, trasformato in contraddanze e in allemande. Perché d'altro non si parla se non di *Figaro*, altro non si suona, intona, canta e fischietta se non *Figaro*. Non si assiste ad altra opera se non a *Figaro* e sempre *Figaro*.

È certo un grande onore per me.⁶⁷

Alcune idee musicali delle *Nozze di Figaro* verranno riprese da Mozart successivamente: nel *Quartetto per archi* K499 e nella *Sinfonia Prager* (terminati in agosto e in dicembre), mentre nel marzo 1791 (anno che vedrà molte repliche dell'opera a Vienna) la celebre aria «Non più andrai farfallone amoroso» diventerà anche una contradanza (K609 n. 1). In giugno Mozart conclude la serie dei *Quattro concerti per corno* (il primo è del 1782) per l'amico cornista Ignaz Leutgeb. I compensi di questi periodi provengono anche dal *Quartetto per pianoforte e archi* K493, tre *Trii per pianoforte e archi*, i *Concerti per pianoforte* K488 e K491. Durante il carnevale di Vienna fa circolare in via anonima gli «Estratti dai frammenti di Zoroastro» una serie di otto indovinelli e quattordici proverbi scritti di suo pugno, esemplare segno della sua carica ludica e stravagante: oltre a giochi verbali di ogni tipo, nel 1772 aveva imparato il linguaggio dei sordomuti; i testi sboccati dei *Canoni* scritti negli anni di Vienna inneggiano al divertimento.

1787

Purtroppo dal 1786, dopo *Le nozze di Figaro*, a Vienna era iniziato un periodo di declino per Mozart: scarsi gli incarichi, lo stipendio, e i diritti d'autore, peggiora lo stato di salute, sorgono difficoltà economiche (a Vienna cambierà continuamente alloggio). Lo stile innovativo della sua musica non trovava sempre i favori degli ascoltatori, compresi i colleghi. Compone il sestetto *Eine Musikalischer Spass*, la celebre *Eine Kleine Nachtmusik* e tre *Quintetti per archi*. I successi praguesi lo portano a scrivere per Praga il *Don Giovanni*, ancora su libretto di Da Ponte, altro importante successo che dirige personalmente nella città boema. L'imperatore lo nomina compositore da camera di corte (Kammermusicus) a Vienna, successore di Gluck (anche se con uno stipendio nettamente inferiore):

Mozart fu preso a servizio della corte espressamente per evitare che un artista di

tanto genio fosse costretto a cercarsi da vivere all'estero.⁶⁸

Ma il nuovo incarico si limita alla composizione di musica da ballo, moltissima: minuetti, contraddanze, danze tedesche, ländler. La morte del padre è un duro colpo;⁶⁹ i rapporti con la sorella si incrinano sempre di più.

1788

A Vienna sono scarsi i consensi per *Don Giovanni*, pochi i concerti pubblici. Mozart si trova in preda a serie difficoltà economiche, e senza rinunciare alle proprie spese, pregando ripetutamente e insistentemente molti amici creditori (soprattutto il commerciante Puchberg) per aiuti finanziari.⁷⁰ In tre mesi nascono le ultime tre sinfonie, K543, K550 in sol minore, K551 (*Jupiter*), capolavori assoluti della letteratura musicale. Poco note le motivazioni per cui compose tali opere, forse programmate per alcune accademie, forse eseguite. In occasione della guerra contro la Turchia scrive un *Canto di guerra tedesco* K539 e la *Contradanza* K535 «*La battaglia*». Rimangono comunque poche le opere degli ultimi mesi.

1789

Le esibizioni pubbliche viennesi continuano a scarseggiare. Nel tentativo di trovare fortuna altrove viaggia con il seguito del principe e amico massone Karl Lichnowsky verso Praga, Dresda (si esibisce in competizione con l'organista Hässler), Lipsia (suona con successo l'organo della Thomaskirche), Berlino e Potsdam, ottenendo dal re Federico Guglielmo II di Prussia solo l'incarico per Sei quartetti e Sei sonate per pianoforte.⁷¹ A Vienna *Le Nozze di Figaro* vengono rappresentate ventisei volte fra il 1789 e il 1790, e portate in Germania da compagnie girovaghe. Mozart sostituisce l'aria *Deh, vieni non tardar* con *Al desio di chi t'adora* K577 e l'aria *Venite, inginocchiatevi* con *Un moto di gioia* K579 per adeguare le parti a nuovi interpreti. Per il clarinetista Anton Stadler scrive il *Quintetto per clarinetto e archi*.

1790

Al Hofburgtheater di Vienna va in scena *Così fan tutte*, ultima opera su libretto di Da Ponte, commissionata dall'imperatore dopo i recenti consensi delle *Nozze di Figaro*, ma senza rilevante successo, anche se con un compenso soddisfacente. Compone i *Quartetti per archi* K589, K590 e il *Quintetto per archi* K593. Per alcuni concerti è a Francoforte, Mainz, Mannheim, Monaco, ma senza guadagnare molto. La situazione economica è sempre peggiore, tanto da costringerlo a un prestito che impegna l'intero mobilio di casa come garanzia. Per necessità compone su commissione alcuni pezzi per organo meccanico, benché la sua produttività sia veramente esigua, subendo questa volta un calo notevole, ai limiti della paralisi. L'umore stesso di Mozart è altalenante:

Probabilmente da qualche tempo ha notato la mia costante tristezza.⁷²

1791

L'attività compositiva riprende intensamente. Nei primi mesi scrive il *Quintetto per archi* K614, il *Concerto per pianoforte e orchestra* K595 e alcuni pezzi per organo meccanico, oltre a quelli per glasharmonika.⁷³ La moglie si reca spesso a Baden per cure termali; per il maestro di cappella della parrocchia locale Mozart scrive l'*Ave Verum* K618. Dopo la morte dell'imperatore Giuseppe II, gli viene commissionata da Praga – dove si reca con la famiglia da agosto a settembre – un'opera seria per l'elezione del successore Leopoldo II, *La clemenza di Tito*, rappresentata in settembre. Il Consiglio municipale di Vienna lo nomina assistente del maestro di cappella, senza compenso, ma con la quasi sicura possibilità di ottenere l'incarico principale in futuro. Intanto lavora a *Il flauto magico*, sua ultima opera, su invito e libretto dell'amico impresario e teatrante Emanuel Schikaneder, in scena al Theater auf der Wieden di Vienna il 30 settembre con enormi successi. Per Stadler, amico clarinettista e massone, compone il *Concerto per clarinetto* K622. Il conte Franz Walsegg zu Stuppach

lo incarica tramite un anonimo committente di scrivere un *Requiem* (per la morte della moglie), che in realtà avrebbe fatto eseguire come proprio.⁷⁴ L'ultima composizione compiuta è la *Piccola cantata massonica* K623, scritta una ventina di giorni prima della morte, diretta personalmente alla loggia. Sempre più malato dalla fine di novembre, costretto a letto, porta avanti il lavoro del *Requiem*, provandolo in casa con alcuni cantanti anche il giorno prima di morire. Lo lascerà incompiuto, spirando il 5 dicembre poco prima dell'una di mattina per «febbre miliare acuta», diagnosi dell'epoca. A stroncarlo fu quasi sicuramente un'insufficienza renale causata da una nefrite (forse conseguenza delle frequenti tonsilliti che lo avevano colpito da bambino) complicata da una broncopneumonia. Non si trattò di un avvelenamento, come volle la leggenda romantica costruita sulla pressoché improvvisa scomparsa di un genio e sulle testimonianze dei sospetti di Mozart, coinvolgendo persino Salieri.⁷⁵ Le ristrettezze economiche lo destinano ad una fossa comune nel cimitero di Sankt Marx a Vienna; ai funerali furono forse presenti Salieri, Süßmayer, van Swieten. Molti saranno i concerti commemorativi a Vienna, Praga, Kassel, Berlino, ma non a Salisburgo; l'imperatore ne patrocinerà uno in beneficenza per la famiglia e assegnerà una pensione alla moglie. L'ambiente viennese non si era dimostrato sempre accogliente per Mozart, come testimonia Lorenzo Da Ponte:

Non ve n'eran in Vienna che due, i quali meritassero la mia stima. Martini, il compositore allor favorito di Giuseppe, e Wolfgang Mozart [...] il quale, sebbene dotato di talenti superiori forse a quelli d'alcun altro compositore nel mondo passato, presente e futuro, non avea mai potuto, in grazia della cabale de' suoi nemici, esercitare il divino suo genio in Vienna, e rimaneva sconosciuto ed oscuro, a guisa di gemma preziosa, che, sepolta nelle viscere della terra, nasconde il pregio brillante del suo splendore.⁷⁶

In realtà proprio nell'ultimo periodo di vita la condizione economica di Mozart stava per migliorare, grazie a un contratto con l'importante impresario teatrale londinese Salomon e l'amicizia con Da Ponte; ricchi ungheresi lo avrebbero mantenuto con una sovvenzione annua; ad Amsterdam si prospettavano ulteriori incarichi, oltre al suo prossimo impiego come nuovo Kappelmeister a Vienna. Il testo della cantata massonica K623a,⁷⁷ fra le ultimissime opere di Mozart, riporta singolarmente queste parole:

Concludiamo questo lavoro,
fratelli, con le mani giunte,
tra lieti canti di giubilo.

Scrisse Franz Schubert nel suo diario:

Le magiche note della musica di Mozart mi avvincono ancora gentilmente, come da lontano [...]. Ci fanno vedere, nelle tenebre di questa vita, una distanza luminosa, serena, incantevole, in cui sperare con fiducia.

NOTE

¹ Lettera al padre, 7 febbraio 1778.

² Lettera al padre, 8 novembre 1777.

³ Lettera al padre, 11 ottobre 1777.

⁴ Dal greco Teophilus derivava il tedesco Gottlieb, tradotto da Mozart in Amadeo dal 1770 e definitivamente in *Amadé* dal 1778. Nei documenti pervenuti, il latino Amadeus compare solo tre volte.

⁵ Ora casa-museo.

⁶ Trombettista alla corte di Salisburgo e molto più vecchio di Wolfgang, in seguito diventerà suo amico.

⁷ Lettera a Nannerl Mozart. L'aneddotica riferita da Schachter è molto ricca, con storie quasi «leggendarie», come l'episodio in cui Wolfgang avrebbe suonato a prima vista una parte di violino senza aver mai preso lezioni di strumento.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Il catalogo delle opere di Mozart fu redatto da Ludwig Köchel nel 1862. Più volte aggiornato, comprende tradizionalmente 626 brani ordinati in ordine più o meno cronologico, numerati e preceduti dalla sigla K o KV (Köchel-Verzeichnis).

¹⁰ Va ricordato che molte prime opere di Mozart ci sono giunte manoscritte dal padre.

¹¹ Lettera di Leopold Mozart a Lorenz Hagenauer, 10 novembre 1766.

¹² Lettera di Leopold Mozart a Lorenz Hagenauer, 30 luglio 1768.

¹³ In *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart* di Friedrich Schlichtegroll, una delle prime biografie su Mozart, che riporta molte testimonianze di Nannerl Mozart.

¹⁴ Il manifesto delle esibizioni di Mozart a Londra annuncia: «Concerto di un bambino, il quale non si limiterà a eseguire sul pianoforte le più difficili musiche, ma eseguirà anche un concerto per violino e accompagnerà al pianoforte con tastiera coperta da un panno. Egli nominerà con esattezza tutte le note che verranno suonate sul pianoforte o su qualsiasi altro oggetto: campanelli, bicchieri, orologi, ecc.»

¹⁵ Testimonianza del frate Placidus Scharl.

¹⁶ Il *singspiel* è una forma di teatro musicale che alterna sezioni cantate a parti puramente recitate.

¹⁷ Nonostante le tradizioni religiose dei Mozart e dell'epoca, la partenza per il primo viaggio in Italia era stata stabilita per il 15 dicembre, smembrando la famiglia a Natale. Mozart passerà il Natale da solo nel 1778, di ritorno dall'infruttuoso viaggio a Parigi. Nel 1772, durante il terzo viaggio in Italia, Leopold dedicherà alla moglie solo poche righe in occasione del loro venticinquesimo anniversario di matrimonio.

¹⁸ Ne ritroveremo l'incipit nell'aria «Porgi amor» delle *Nozze di Figaro*, anticipata anche dall'*Andante* della *Sinfonia* K154 del 1772 e dall'*Agnus Dei* della *Messa* K337 del 1779.

¹⁹ La fortuna del *Miserere* era stata tale che il papa ne aveva vietato la pubblicazione, ma probabilmente Mozart aveva potuto prendere visione della partitura originale.

²⁰ Pare che Martini gli avesse dato un aiuto.

²¹ Sulla permanenza a Venezia si veda il recente lavoro di PAOLO CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio 2000.

²² Lettera al padre, 1777.

²³ La sua febbrile attività era tale da costringerlo a procurarsi uno scrittoio quasi verticale, per non stare troppo ricurvo quando componeva. Colpisce anche la sua capacità di comporre in situazioni inadeguate, in carrozza o in compagnia di amici, dimostrando uno dei tanti scarti incommensurabili tra l'altezza della natura della sua musica e le circostanze in cui veniva composta.

²⁴ Lettera al padre, 7 febbraio 1778.

²⁵ Lettera al padre, 26 settembre 1781.

²⁶ Lettera all'abate Bullinger, 7 agosto 1778.

²⁷ Lettera al padre, 9 luglio 1778.

²⁸ Lettera al padre, 20 dicembre 1777.

²⁹ Lettera all'abate Bullinger, 7 agosto 1778.

³⁰ Lettera al padre, 9 giugno 1781.

³¹ Lettera al padre, 24 marzo 1781.

³² Altri completamenti del *Requiem* furono quelli di Benjamin Britten e di Franz Beyer.

³³ La sottoscrizione consisteva in una raccolta di adesioni in denaro per la realizzazione del concerto (la cosiddetta *accademia*), una specie di prevendita di biglietti per pagare le spese. L'accademia prevedeva un programma lunghissimo, di alcune ore. Ecco quella che Mozart tenne il 23 marzo 1783: Sinfonia *Haffner*, Aria dall'*Idomeneo*, *Concerto per pianoforte* K415, *Aria da concerto* K369, due movimenti dalla *Serenata* K320, *Concerto per pianoforte* K175, *Aria dal Lucio Silla*, improvvisazioni di Mozart (fughe, variazioni su temi di Gluck e Paisiello), *Aria da concerto* K416, replica dell'ultimo tempo della *Haffner*.

³⁴ Lettera al padre, 12 giugno 1778.

³⁵ Lettera al padre, 7 febbraio 1778.

³⁶ Lettera al padre, 3 luglio 1778.

³⁷ Lettera al padre, 15 novembre 1780.

³⁸ Lettera al padre, 16 gennaio 1782.

³⁹ Lettera al padre, 7 giugno 1785.

⁴⁰ Lettera al padre, 29 novembre 1777.

⁴¹ Al commento dell'imperatore «molte note» Mozart risponde con la celebre frase «esattamente quelle necessarie, sua maestà».

⁴² *Aci e Galatea*, il *Messia*, *Alexander's Feast*, *Ode per il giorno di Santa Cecilia*.

⁴³ Lettera al padre, 28 dicembre 1782. Nel 1784 realizzerà 20 esercizi K455b per pianoforte per l'allieva Barbara Ployer, mentre fra il 1785 e il 1786, scriverà un «quaderno di esercizi» di contrappunto e composizione per l'allievo inglese Thomas Attwood.

⁴⁴ Lettera al padre, 15 dicembre 1781.

⁴⁵ Lettera di Leopold a Wolfgang, 18 dicembre 1777.

⁴⁶ Friedrich Schlichtegroll, op.cit.

⁴⁷ DA PONTE, *Memorie*, a cura di G.Armani, Milano, Garzanti 1976.

⁴⁸ Lettera al padre, 7 maggio 1785.

⁴⁹ Lettera al padre, 4 aprile 1787.

⁵⁰ Mozart scriveva soprattutto su commissione, a eccezione della musica destinata alle proprie esibizioni. Molte opere sono rimaste allo stato di abbozzo o francamente abbandonate e incomplete perché le commissioni venivano sospese.

⁵¹ Sono i quartetti K587, 421, 428, 458, 464, 465.

⁵² Lettera di Leopold a Nannerl, 16 febbraio 1785.

⁵³ Allora la tiratura media era di un centinaio di copie.

⁵⁴ Lettera al padre, 10 febbraio 1784. Di solito Mozart si alzava alle sei, svegliato ogni mattina da un parruc-

chiere che veniva appositamente per pettinarlo; dalle sette alle nove o alle dieci componeva, poi fino all'una dava lezioni. Pranzava alle due o alle tre, poi visite di società fino alle cinque-sei, dopo ritornava a scrivere anche fino all'una di notte.

⁵⁵ Mozart aveva diversi animali: possedeva anche un canarino, uno storno, e il cane Wimperl.

⁵⁶ Lettera al padre, 13 ottobre 1781.

⁵⁷ DA PONTE, op.cit.

⁵⁸ Lettera di Leopold a Nannerl, 11 novembre 1785.

⁵⁹ Lettera di Leopold a Nannerl, 28 aprile 1786.

⁶⁰ DA PONTE, op.cit.

⁶¹ Allora i balletti erano stati proibiti. Inoltre alla corte di Vienna era sorta una competizione tra Da Ponte e il librettista Giovanni Battista Casti, sostenuto da Rosemberg. Casti aveva collaborato con Salieri in una satira musicale che parodiava proprio Da Ponte. C'era anche fermento per l'opera che sarebbe dovuta andare in scena il giorno della prima: o *Le Nozze di Figaro* di Mozart o il *Demogorgone* di Righini o *La grotta di Trofonio* di Salieri.

⁶² DA PONTE, op.cit.

⁶³ Nella versione iniziale dell'*Ouverture* Mozart voleva inserire una sezione lenta in 6/8 (Andante con moto), con un *solo* di oboe in re minore, idea scartata dopo poche battute.

⁶⁴ DA PONTE, op.cit.

⁶⁵ Secondo il giornale praghese «Oberpostamtszeitung».

⁶⁶ FRANZ NIEMETSCHKE, *Vita del Maestro di Cappella di Sua Maestà reale ed Imperiale Wolfgang Gottlieb Mozart*, Torino, EDT 1990 (prima edizione, Praga 1798).

⁶⁷ Lettera a Jacquin, 15 gennaio 1787.

⁶⁸ *Memorandum di corte*, 1792.

⁶⁹ La scarsità delle informazioni sugli ultimi anni di vita di Mozart è dovuta anche alla conseguente interruzione della corrispondenza con il padre.

⁷⁰ Mozart era arrivato al punto di essere anche costretto a chiedere soldi in prestito per pagare i vecchi creditori.

⁷¹ Comporrà tre quartetti per archi, cosiddetti «prussiani» (K575, 589, 590). In realtà non esistono documenti di corte riguardo all'esibizione di Mozart e alle commissioni, ma soltanto le sue testimonianze nelle lettere alla moglie.

⁷² Lettera a Puchberg, primavera 1790.

⁷³ Armonica a bicchieri. Si tratta di brani scritti per una suonatrice cieca.

⁷⁴ Mozart si sentiva perseguitato da questa figura oscura, tanto da convincersi di scrivere in realtà il *Requiem* per se stesso. Una lettera del settembre 1791 indirizzata probabilmente a Da Ponte, di dubbia autenticità (manca il manoscritto originale) aveva creato un mito su questo misterioso intermediario.

⁷⁵ Va comunque tenuto presente che il mercurio – tossico per i reni – era all'epoca inopportuno ritenuto un farmaco utile, frequentemente applicato. Quanto a Salieri, questi si autoaccusò dell'avvelenamento di Mozart quando nel 1825 fu colpito da demenza senile. Pare che non avrebbe potuto comunque avere le conoscenze necessarie per una tale azione.

⁷⁶ DA PONTE, op.cit.

⁷⁷ Nel 1946 è diventata l'inno austriaco.



Wolfgang Amadeus Mozart in un dipinto di metà Ottocento.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

a) cataloghi:

- *Cronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadè Mozarts*, a cura di L. A. F. VON KÖCHEL, Breitkopf & Härtel, Lipsia 1862; 6a ediz. a cura di F. Giegling, A. Weinmann e G. Sievers, Wiesbaden 1964.
- W. A. MOZART, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bärenreiter, Kassel-Basilea-London-New York, 1955 – in corso.
- G. CASAGLIA, *Il catalogo delle opere di W. A. M.*, Bologna, Editrice Compositore 1976.
- U. BALESTRINO, *Catalogo tematico delle opere di W. A. M.*, Milano, Carisch 1988.

b) lettere e documenti:

- *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, a cura di O. E. DEUTSCH, Bärenreiter, Kassel-Basilea-London-New York, 1961. Il volume fa parte della cit. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, serie X, gruppo 34, 1961; 2a ed. 1981.
- *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura di W. A. BAUER e O. E. DEUTSCH e J.H. EIBL, Bärenreiter, Kassel-Basel-Paris-London-New York, 1962-75 e sgg. (in italiano, una vecchia scelta, malamente tradotta, è A. ALBERTINI, *W. A. Mozart. Epistolario*, Torino, 1927). Con le lettere e i documenti relativi a Mozart per il periodo 1755-1857, figura anche il *Verzeichnis aller meiner Werke*, redatto dal compositore in ordine cronologico dal 9-II-1784 al 15-XI-1791.
- *The Letters of Mozart and his Family*, 2 voll., London, ed. E. Anderson, 1966.
- W. A. MOZART, *Lettere*, raccolta antologica a cura di E. RANUCCI, con una introduzione di Enzo Siciliano, Milano, Guanda, 1985.
- L. DA PONTE, *Memorie*, 4 voll., New York 1823-27; tra le edizioni moderne: a cura di F. NICOLINI

- e G. GAMBARIN, 2 voll., Bari, Laterza, 1918; a cura di G. ARMANI, Milano, Garzanti, 1976.
- F. NIEMETSCHKE e F. VON SCHLICHTEGROLL, *Mozart. I due testi d'epoca, le prime fonti biografiche dirette, le prime testimonianze critiche*, a cura di G. PUGLIARO, Torino, EdT 1990.

c) biografie, monografie, saggistica generale:

- H. ABERT, *W. A. Mozart*, 2 voll., Leipzig, 1919-21 (autonoma ed originale rielaborazione della monografia mozartiana di O. JAHN, Lipsia, 1856-59), 7a edizione a cura di A. A. ABERT, 1955-56; traduzione italiana di B. Porena e I. Cappelli, 3 voll., Milano, Il Saggiatore, 1984-86, a cura di P. GALLARATI.
- T. DE WYZEWA e G. DE SAINT-FOIX, *W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, 5 voll., Paris, 1912-46.
- B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Berlino, 1927 (trad. it. *Mozart*, Torino, Einaudi, 1945; 1978)
- A. EINSTEIN, *Mozart, His Character, His Works*, New York, Oxford University Press, 1945; trad. it. di Raffaella Lotteri, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi 1951.
- M. MILA, *W. A. Mozart*, Torino 1945; ampliato e integrato dai *Saggi mozartiani* (Milano 1945), Pordenone, Ed. Studio Tesi, 1980; 2a ed. 1985.
- E. J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London, 1913, nuova ediz. 1947 (trad. it. *Il teatro di Mozart* [dall'ediz. 1947], Milano, Rusconi 1979).
- C. BELLAIGUE, *Mozart. Biographie critique*, Paris 1950.
- G. BARBLAN e A. DELLA CORTE, *Mozart in Italia, i viaggi e le lettere*, Milano, Ricordi 1956.
- *The Mozart Companion*, a cura di H. C. ROBINS, LONDON e D. MITCHELL, London 1956; New York, 1969.

-
- J.V. HOCQUARD, *La pensée de Mozart*, Paris, 1958.
 - J. et B. MASSIN, *Wolfgang Amadeus Mozart. Biographie, Histoire de l'oeuvre*, Paris, 1959; 1990 [3a ed.].
 - A. GREITHER, *W. A. Mozart*, Reinbeck bei Hamburg, 1962 (*M.*, Torino, Einaudi, 1968, con catalogo generale dell'opera e riscontro fra le varie edizioni del *Köchel Verzeichnis*).
 - SADIE, S., *Mozart*, London 1966; trad. it., *M.*, Firenze, Ricordi-Giunti 1987.
 - M. CADIEU, *W. A. Mozart*, Paris 1966.
 - J. V. HOCQUARD, *Mozart*, Paris, Édition du Seuil (serie Solfèges), 1966.
 - A. GREITHER, *Mozart*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968.
 - C. ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, The Vicking Press, New York 1971; trad. it. di Riccardo Bianchini, Milano, Feltrinelli, 1979.
 - M. LEVEY, *The Life and Death of Mozart*, London 1971.
 - G. CONFALONIERI, *Mozart*, in *Storia della Musica*, Milano, Accademia 1975.
 - P. GALLARATI, *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi 1975.
 - J. H. EIBL, *W. A. Mozart: Chronik eines Lebens*, Kassel, 1975 (trad. it. *Mozart. Cronaca di una vita*, Milano, 1991).
 - A. HUTCHINGS, *Mozart. The Man. The Musician*, London, Thames and Hudson Ltd, 1976.
 - C. GIANTURCO, *Le opere del giovane Mozart*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1976.
 - W. HILDESHEIMER, *Mozart*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1977; trad. it. di D. Schwendimann Barra, Sansoni, Firenze 1979.
 - W. MANN, *The Operas of Mozart*, London 1977.
 - A. TYSON, *Mozart Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Mass. - London, 1977.
 - C. OSBORNE, *The complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London 1978; trad. it. di Maria Serena Gavioli, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni 1982.
 - P. PETROBELLI, *Mozart in Italy (1769-1773)*, in «M.-Jahrbuch», 1978-79.
 - *Mozart und Italien* («Analecta Musicologica», n.18), Köln, 1978, Atti del Convegno tenuto a Roma, 1974.
 - G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, in *Storia della Musica*, a cura della S.I.D.M., Vol. VI, Cap. III, Torino, EdT 1979.
 - I. KEYS, *Mozart: His Life in His Music*, London, 1980.
 - STENDHAL, *Vita di Mozart*, prefazione di Enzo Siciliano, Firenze, Passigli 1982.
 - E. STINCHELLI, *Mozart, la vita e le opere*, Roma, Newton Compton, 1986.
 - G. GRUBER, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.
 - M. MILA, *Sarti contro Mozart*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXI, 2, 1987.
 - H. C. ROBBINS LANDON, *M. The Golden Years 1781-1791*, Londra 1988, trad. ital. di E. M. Ferrando, F. Giannini Iacono, P. Pacciani, L. Sosio, Milano, Garzanti, 1989.
 - H. C. ROBBINS LANDON, *1791 M.'s Last Year*, s.l., 1988; trad. it. di F. Giannini Iacono, Milano, Garzanti, 1989.
 - J. V. HOCQUARD, *Écrits et propos sur Mozart*, Paris, 1988.
 - J. V. HOCQUARD, *Mozart l'unique*, Paris, 1989.
 - D. FARAVELLI, *W. A. Mozart, 1756-1791. Un musicista fra Antico Regime e Mondo Nuovo*, Roma, Editori Riuniti 1989.
 - A. MOLTENI, *W. A. Mozart. La vita, le opere*, Milano, Kaos Edizioni 1989.
 - C. CASINI, *Amadeus. Vita di Mozart*, Milano, Rusconi 1990.
 - G. CARLI BALLOLA e R. PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi 1990 (rist. 1996).
 - J. V. HOCQUARD, *Mozart. L'amour, la mort*, Paris, 1990.
 - C. KÜSTER, *Mozart: Eine musikalische Biographie*, Stuttgart, 1990.
 - *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*, a cura di H. C. ROBBINS LANDON, New York, 1990.
 - G. KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*, Berlin, 1991 (trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Milano, 1995).
 - *Mozart*, a cura di S. DURANTE, Bologna, Il Mulino, 1991.
 - *Mozart Studies*, a cura di C. EISEN, Oxford, 1991.
 - F. SGRIGNOLI, *Invito all'ascolto di Mozart*, Milano, Mursia, 1991.
 - N. ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio*, a cura di M. Schröter (introduzione all'edizione italiana di G. Pestelli), Bologna, Il Mulino, 1991.
 - A. POGGI e E. VALLORA, *Mozart. Signori, il catalogo è questo! Dal K1 al K626: l'analisi ragionata di tutte le composizioni*, Torino, Einaudi, 1991.
-

-
- T. DELL'ERA, *E Mozart*, Fasano di Brindisi, Schena, 1991.
 - M. PAROUTY, *Mozart. Prediletto dagli Dei*, Milano, 1992.
 - ACCADEMIA DEI LINCEI, *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte*, [Atti dei Convegni Lincei, 98], Roma, 1993.
 - *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a cura di G. FORNARI, Lucca, 1994.
 - *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, a cura di A. BINI, Lucca, 1995.
 - M. SOLOMON, *Mozart. A Life*, Cambridge, Mass., 1995 (trad. it. *Mozart*, Milano, Mondadori, 1996).
 - P. CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000.
- d) saggi sul teatro mozartiano:
- *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di M. BEGHELLI, Milano, Garzanti, 1990.
 - B. DEL FABBRO, *Mozart. La vita. Le opere teatrali*, con interventi di G. BARBLAN, G. GONFALONIERI, E. GARA, G. GAVAZZENI, M. MILA, F. MOMPPELLIO, G. SARTORI, e discografia di R. CELLETTI, Milano, Edizioni della Scala (per il bicentenario della nascita di Mozart), 1956.
 - A. GREITHER, *Die Sieben grossen Opern M.s.*, Heidelberg 1956; 2a ed. ampliata, 1970.
 - A. DELLA CORTE, *Tutto il teatro di Mozart*, Torino, ERI 1957.
 - S. HUGHES, *Famous Mozart Operas*, London 1957.
 - B. BROPHY, *Mozart the Dramatist*, New York, 1964; 1988.
 - H. FEDERHOFER, *Die Harmonik als dramatischer Ausdrucksfaktor in M.s. Meisternoperen*, in «M.-Jahrbuch», 1968-70.
 - S. DÖHRING, *Die Arienformen in M.s. Opern*, *ibidem*.
 - C. H. MAHLING, *Typus und Modell in Opern M.s.*, *ibidem*.
 - J. LIEBNER, *Mozart on the Stage*, London 1972.
 - F. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Netherlands, Martinus Nijhoff-The Hague 1977; trad. it. di Luigia Minardi: Id., *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio 1993 (in particolare sulle *Nozze di Figaro* i capp. I e II della prima parte: «*Le nozze di Figaro*»: la citazione musicale come procedimento drammaturgico, pp.17-31, e «*Le nozze di Figaro*»: tensioni sociali, pp. 32-55).
 - F. NOSKE, *Zur Semantik der Orchestration in M.s. Opern*, in «M.-Jahrbuch», 1978-79.
 - J. V. HOCQUARD, *Les grands opéras d Mozart*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979; Paris, Archimbaud, 1995 .
 - R. STRICKER, *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Paris, 1980; 1987.
 - Ch. BALLANTINE, *Social and philosophical outlook in Mozart's operas*, in *Musical quarterly*, Vol. LXVII/4 (ott. 1981), pp. 507-26.
 - B. WILLIAMS, *Mozart's comedies and the sense of ending*, in *Musical times, Great Britain*, Vol. CXXII/1661 (lug. 1981), pp. 451-454.
 - G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
 - S. KUNZE, *M.s. Opern*, Stoccarda, 1984; trad. it.: *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Venezia, Marsilio, 1990.
 - P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EdT/Musica 1984, pp. 87-93, 154-205.
 - J. PLATOFF, *Music and Drama in the Opera Buffa-Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna*, Ph. Diss., Univ. of Pennsylvania, 1984.
 - I. NAGEL, *Autonomie und Gnade: über Mozarts Opern*, München, 1985 (trad. ingl. *Autonomy and Mercy. Reflections on Mozart's Operas*, Cambridge, Mass., 1991).
 - C. e I. PALDI, *Le grandi opere liriche di Mozart*, Roma, Palombi, 1985.
 - D. GOLDIN, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 77-163.
 - S. CORSE, *Opera and the uses of language: Mozart, Verdi, and Britten*, Rutherford, N.Y., Fairleigh Dickinson U., 1987.
 - A. STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford, 1988.
 - L. L. TYLER-SCHMIDT, *Mozart and Operatic Conventions in Austria and Southern Germany, 1760-1800*, Ph. Diss., Princeton Univ., 1988.
 - R. ANGEMÜLLER, *Mozart's Operas*, New York, 1988.
 - A. STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas*, Oxford, Clarendon, 1988.
 - P. GALLARATI, *Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos*, in *Cambridge Opera*
-

- ra *Journal*, I/3 (nov. 1989), pp. 225-247.
- B. REED HAY, *Types of soprano voices intended in the Da Ponte operas of Mozart*, DM doc., disert. dott., Indiana Univ., 1989.
 - J. PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera buffa Finale*, in *Journal of Musicology*, VII (1989), pp. 101-230.
 - E. RESCIGNO, *Da Ponte*, Milano, Bompiani 1989.
 - N. SCHALZ, *Mozart, ou les intuitions de la modernité*, in *Les cahiers du CIREM*, 14-15 (dic-mar, 1989-90), pp. 31-55.
 - J. PLATOFF, *The Buffa Aria in Mozart's Vienna*, in *Cambridge Opera Journal*, II (1990), pp. 99-120.
 - A. JONA, *Il paggio, il libertino e il filosofo: per una parabola mozartiana di Eros e Finzione*, Milano, Unicopli, 1990.
 - M. HUNTER, *Some Representations of "opera seria" in "opera buffa"*, in *Cambridge Opera Journal*, III (1991), pp. 89-108.
 - J. WEBSTER, *The Analysis of Mozart's Arias*, in *Mozart Studies*, a cura di C. EISEN, Oxford, 1991, pp. 101-199.
 - *Mozart: Die Da Ponte-Opern*, a cura di H. K. METZGER - R. RIEHN, «Musik- Konzepte» [numero speciale], München, 1991.
 - *Il teatro di Mozart in Italia nel Novecento*, a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, Gaeta, Geroglifico, 1991.
 - A. LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992.
 - *L. Da Ponte librettista di Mozart*, a cura di M. MAYMONE SINISCALCHI - P. SPEDICATO, Atti del Convegno, New York, 28-30 marzo 1988, Roma, 1992.
 - P. GALLARATI, *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Torino, 1993.
 - N. TILL, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*, New York, 1993.
 - W. WITZENMANN, *Zur Instrumentation in Mozarts Opernorchester. Ein Vergleich mit neapolitanischen Komponisten*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, 1993, pp. 207-233.
 - D. HEARTZ, *Mozart and Da Ponte*, in *The musical quarterly*, vol. LXXIX/4 (inverno 1995), pp. 700-718.
 - S. CRISE, *Come una veste al corpo: interpreti mozartiani e prassi esecutiva all'epoca e nei luoghi di Mozart*, Milano, Rugginenti, 1995.
 - K. KÜSTER, *Lorenzo Da Ponte's Viennese librettos*, in *Music in eighteenth-century Austria*, New York, Oxford U., 1996, pp. 221-231.
 - F. DEGRADA, *Mozart, la maschera, la musica*, in *Mozart Studien*, a cura di M. H. SCHMID, Vol. 6, Tutzing, 1996, pp. 43-58.
- e) saggi sulle *Nozze di Figaro*:
- S. LEVARIE, *M.'s «Le nozze di Figaro»: a Critical Analysis*, Chicago 1952; rist. 1977.
 - C. SARTORI, «Le nozze di Figaro». *Elegia della giovinezza*, in *Mozart. La vita e le opere*, a cura di F. ARMANI, Milano, 1955, pp. 127-154.
 - J. A. WESTRUP, *Cherubino and the g Minor Symphony*, in *Fanfare for Ernest Newman*, London, 1955, pp. 181-191.
 - A. LIVERMORE, *Rousseau and Cherubino*, in *The Musical Quarterly*, XLIII (1962), pp. 218-223.
 - R. MOBERLY - CH. RAEBURN, *Mozart's Figaro: the Plan of Act III*, in *Music and Letters*, XLVI (1965), pp. 134-136.
 - G. REISS, *Die Thematik der Komödie in «Le nozze di Figaro»*, in *Mozart-Jahrbuch 1965-66*, Salzburg, 1967, pp. 164-178.
 - D. LEWIN, *Some Musical Jokes in Mozart's «Le nozze di Figaro»*, in *Strunk Festschrift*, Princeton, 1968, pp. 443-447.
 - B. BROPHY, *Figaro and the Limitations of Music*, in *Music and Letters*, LI (1970), pp. 26-36.
 - A. LIVERMORE, *Rousseau, Beaumarchais and Figaro*, in *The Musical Quarterly*, LVII (1971), pp. 218-223.
 - G. LANZA TOMASI, *Le nozze di Figaro*, in *Guida all'opera*, Milano, Mondadori 1971 (rist. 1983).
 - J. PROUST, *Beaumarchais et Mozart. Une mise au point*, in *Studi Francesi*, 46 (1972), pp. 32-45.
 - H. GOLDSCHMIDT, *Die Cavatina des Figaro. Eine semantische Analyse*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 15 (1973), pp. 185-207.
 - Y. LENOIR, *Les Noces de Figaro: l'affaire Tarchi-Mozart*, in *Mélanges de Musicologie*, 1974, pp. 56-66.
 - P. E. CARAPEZZA, *Figaro e Don Giovanni: due folli giornate*, Palermo, S. F. Flaccovia, 1974.
 - *Le nozze di Figaro*, programma di sala del Teatro alla Scala (saggi di L. ARRUGA, F. D'AMICO, G. GUALERZI, C. MARINELLI, S. MARTINOTTI, G.

-
- PIEMONTE), Milano, 1974.
- H. L. SCHEEL, «*Le mariage de Figaro*» von Beaumarchais und das Libretto der «*Nozze di Figaro*» von Da Ponte, in «Die Musikforschung», 1975.
 - W. RUF, *Die Rezeption von M.s «Le nozze di Figaro» bei den Zeitgenossen*, in «Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», XVI, Wiesbaden, 1977 (importante per la storia del teatro musicale a Vienna nel decennio 1780-90).
 - M. MILA, *Lettura delle «Nozze di Figaro». Mozart e la ricerca della felicità*, Torino, Einaudi, 1979.
 - J. V. HOCQUARD, *Le nozze di Figaro de Mozart*, Paris, Aubier Montagne, 1979.
 - A. JONA, *L'eros e la dissimulazione di eros ne «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni», «Così fan tutte» di W.A. Mozart*, Tesi di laurea in Estetica musicale, Univ. di Torino, 1980-81.
 - G. PESTELLI, *Le nozze di Figaro*, Teatro Regio stagione lirica 1981-82, Torino 1981.
 - S. KUNZE, *Elementi veneziani nella librettistica di Lorenzo Da Ponte*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di M. T. MURARO, Firenze, 1981.
 - W. OSTHOFF, *Endecasillabi villottistici in Mozart*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di M. T. MURARO, Firenze, 1981, pp. 293-311.
 - S. PUNTSCHER-RIEKMANN, *Mozart, ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» und «Così fan tutte»*, Wien - Köln - Graz, 1982.
 - W. J. ALLANBROOK, *Rhythmich Gesture in Mozarts «Le nozze di Figaro» and «Don Giovanni»*, Chicago, 1983.
 - S. DUDLEY, *Les premières versions françaises du Mariage de Figaro de Mozart*, in *Revue de Musicologie*, 69 (1983), pp. 55-83.
 - *The Marriage of Figaro*, a cura di N. JOHN, London, 1983.
 - F. ORLANDO, *L'ultima festa dell'ancien Régime (Mozart e le commedie francesi)*, in id., *Le costanti e le varianti*, Bologna, 1983, pp. 373-393.
 - W. J. ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in M.'s «Le nozze di Figaro» and «Don Giovanni»*, Chicago, 1983.
 - R. ANGERMÜLLER, *Figaro*, Salzburg, 1986.
 - B. A. BROWN, *Beaumarchais, Mozart and the Vaudeville. Two Examples from «The Marriage of Figaro»*, in *The Musical Times*, CXXVII (1986), pp. 261-265.
 - D. HEARTZ, *Setting the Stage for Figaro*, in *The Musical Times*, CXXVII (1986), pp. 256-260 (rist. in id., *Mozart's Operas*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, 1990).
 - A. TYSON, *Some Problems in the Text of «Le nozze di Figaro»: Did Mozart Have a Hand in Them?*, in *Journal of the Royal Musical Association*, 112 (1986-87), pp. 99 ss.
 - *Die Hochzeit des Figaro: Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di A. CSAMPAI - D. HOLLAND, Reinbek bei Hamburg, 1987.
 - D. HEARTZ, *Constructing «Le nozze di Figaro»*, in *Journal of the Royal Musical Association*, CXII (1987), pp. 77-98 (rist. in id., *Mozart's Operas*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, 1990; trad. it. «*Le nozze di Figaro*» in cantiere, in *Mozart*, Bologna, a cura di F. DURANTE, 1991, pp. 317-344).
 - N. PIRROTTA, *Causerie su Beaumarchais e la musica teatrale*, in id., *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, 1987.
 - T. CARTER, *W. A. Mozart: «Le nozze di Figaro»*, New York, Cambridge 1987.
 - A. TYSON, *The 1786 Prague Version of Mozart's «Le nozze di Figaro»*, in *Music & Letters*, LXIX/3 (1988), pp. 321-333.
 - M. PAZDRO, «*Le nozze di Figaro*». *L'avant-scène opéra*, n.136 (nov-dic 1990), Paris 1990.
 - F. NOSKE, «*Le nozze di Figaro*». *Musical Quotations as a Dramatic Device: the Fourth Act of «Le nozze di Figaro»*, e *Social Tensions in «Le nozze di Figaro»*, in id., *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, 1990, pp. 3-17 e 18-38 (trad. it. *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, 1990).
 - R. SCHLÖTTERER, *Das Duettino «Che soave zeffiretto» in «Le nozze di Figaro»*, in *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, a cura di N. DUBOWY - S. MEYER-ELLER, Pfaffenhofen, 1990, pp. 233-246.
 - W. SEIDEL, *Figaros Cavatine «Se vuol ballare Signor Contino»: Ein Degen- oder Fintenstück?*, in *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber, 1990, pp. 149-170.
 - M. BEGHELLI, *Funzione drammaturgica delle pause nelle «Nozze di Figaro»*, in *L'analisi musicale: Atti del Convegno di Reggio Emilia, 16-19 marzo 1989*, Milano, Unicopli, 1991, pp. 307-321.
-

-
- E. ISTER, *Dramaturgische Analyse von Da Ponte Libretto zu Mozarts Figaros Hochzeit*, in *Musik-Konzepte*, München 1991, pp. 88-111.
 - D. HOLLAND, «*Il resto nol dico*»: Zur “*Sprache der Musik und ihrem (verdecken) “politischen“ Gehalt in Mozarts «Le nozze di Figaro»*», in *Musik-Konzepte*, München 1991, pp. 112-128.
 - CH. BERGER, «*Tutto è disposto*»: *Figaros Aria «Aprite un po’ quegl’occhi» im Kontext des Dramas*, in *Mozart-Jahrbuch* (1991), pp. 856-862.
 - A. GIER, *Archetyp Cherubino: Zur Fortune einer Opernfigur*, in *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert: Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, bildender Kunst und den Medien*, Anif/Salzburg, 1991, pp. 165-180.
 - D. HEARTZ, *Susanna’s Hat*, in *Early Music*, XIX/4 (1991), pp. 585-589.
 - J. PLATOFF, *Tonal Organization in Buffo Finales and the Act II Finale of «Le nozze di Figaro»*, in *Music & Letters*, LXXII/3 (1991), pp. 387-403.
 - J. PLATOFF, «*Non tardar amato bene*». *Completed, but not by Mozart*, in *The Musical Times*, CXXXII (1991), pp. 557-560.
 - D. RIEGER, «*Notre opéra peu de musique*». *Zu Möglichkeiten und Grenzen der Gesellschaftskritik in der Oper (Figaro-Masaniello-Tarare)*, in *Romanische Forschungen*, CIII/1 (1991), pp. 21-48.
 - R. WARNING, *Von der Revolutionskomödie zur Opera buffa: «Le nozze di Figaro» und die Erotik der Empfindsamkeit*, in *Mozarts Opernfiguren: Grosse Herren, rasende Weiber, gefährliche Liebschaften*, a cura di D. BORCHMEYER, Bern, 1991, pp. 49-70.
 - W. J. ALLANBROOK, *Human Nature in the Unnatural Garden: Figaro as Pastoral*, in *Current Musicology*, 51 (1993), pp. 82-93.
 - F. DEGRADA, *Polistilismo e polilinguismo in Mozart*, in *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte (Roma, 13-14 novembre 1991)*, Roma, 1993 [Atti dei Convegni Lincei, 98], pp. 23-29.
 - M. GECK, *Lust und Sehnsucht: Mozarts Susanna und Beethovens Leonore*, in «*Musica*», XLVII/4 (1993), pp. 212-214.
 - *Die historische Position von «Le nozze di Figaro»*, a cura di G. GRUBER, in *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991*, Baden-Wien, 1993, pp. 81-90.
 - G. HAAS, *Spielarten der Erotik: Zur Hosenrolle in «Le nozze di Figaro»*, *ibid.*, pp. 659-667.
 - M. KUBE, «*... an der Musik zweifle ich nicht*»: *Zum musikalischen Wesen Cherubinos*, *ibid.*, pp. 717-723.
 - A. FEIL, *Figaros Arie «Non più andrai»*, in «*Mozart Studien*», III (1993), pp. 137-141.
 - E. HÖLLERER, *Musik und Verstellung bei Mozart: über zwei Musikstücke aus der «Hochzeit des Figaro»*, in *Zwischen Aufklärung & Kulturindus-trie: Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. II: Musik/Theater*, Hamburg, 1993, pp. 59-68.
 - E. SALA DI FELICE - R. DI BENEDETTO, *L’aria del Conte nelle «Nozze di Figaro»*, in *La cultura fra Sei e Settecento*, a cura di E. SALA DI FELICE - L. SANNIA NOWÉ, Modena, 1994, pp. 211-246.
 - G. BEGHELLI, *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia*, in *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, Lucca, LIM, 1995.
 - D. HEARTZ, *Mozart and Da Ponte*, in *The Musical Quarterly*, 79 (1995), pp. 700-718.
 - J. SCHAARWÄCHTER, *Fragen an den Kompositionprozeß und die Dramaturgie von Mozart s«Le nozze di Figaro»*, in *Die Musikforschung*, Vol. XLVIII/2 (apr-giu, 1995), pp. 144-153.
 - P. ARCA, «*Le nozze di Figaro*»: *il miracolo ritrovato*; F. Degrada, «*Le nozze di Figaro*»: *maschera e catarsi*; E. Sala Di Felice, «*Le nozze di Figaro*»: *un mélange sublime d’esprit et de mélancolie*, nel programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, stagione 1996-97.
 - S. KUNZE, *Mozart e Da Ponte: Un felice incontro fra poesia e musica drammatica?*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, Tutzing, Schneider, 1996, pp. 15-29, 30-42.
 - E. SALA DI FELICE, *Cherubino alla ribalta*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, Tutzing, Schneider, 1996, pp. 179-203.
 - M. H. SCHMIDT, *Almaviva’s and Susanna’s duet in Mozart’s Figaro, or, Does anyone really love the Count?*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, Tutzing, Schneider, 1996, pp. 277-298.
 - F. DELLA SETA, *Cosa accade nelle «Nozze di Figaro», II, VII-VIII? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, in «*Il Saggiatore musicale*», Anno V, 1998, n.2, pp. 269-307.
-



Ortensia De Francesco, figurini per *Le nozze di Figaro*. Venezia, PalaFenice, maggio 2000.

WWW.LE NOZZE DI FIGARO

a cura di GIOVANNI FERRARI



I siti dedicati alla celebre opera mozartiana possono essere raggruppati in tre categorie principali: quelli di carattere culturale-educativo, in cui troviamo informazioni sul compositore, sul libretto e altro; quelli di informazione discografica in cui sono recensite numerose registrazioni e interpretazioni; infine quelli dei vari teatri d'opera in cui troviamo la locandina dello spettacolo, il programma della stagione, i links ad altri avvenimenti culturali e altre particolarità. Iniziamo ad elencare per ciascuna di queste categorie una scelta di indirizzi: tra i siti di tipo culturale-educativo sono da segnalare <http://www.operaed.org/learningcenter/figaro/about.htm> e <http://opera.stanford.edu/opera/main.html> entrambi ricchi di informazioni di carattere storico-musicologico; il secondo è particolarmente interessante in quanto si tratta di un vasto database in cui possiamo trovare opere, librettisti, compositori, ed altro secondo vari criteri di ricerca: ad esempio nella lista delle opere consultabili si va da *L'abbandono di Arianna* a *Die Zauberflöte*; <http://php.indiana.edu/~lneff/libretti-figaro.htm> è un altro sito educativo di minore spessore ma adatto per chi volesse trovare un'edizione del libretto di Da Ponte pronta per essere stampata. Una curiosità è invece <http://esi24.esi.umontreal.ca/pum/livres/catalog/10026.html> qui ci troviamo nel sito del-

l'Università di Montreal dove è schedato il lavoro della professoressa Marie - Thérèse Paquin che ha tradotto in francese il libretto di Lorenzo da Ponte per la serie Opéras et Lieder. La serie di siti dedicati alle recensioni di incisioni discografiche dell'opera mozartiana, interessante per chi desidera fare una scelta ragionata prima di procedere all'acquisto del CD, inizia con <http://www.bmgclassics.com/classics/opera/nozze-figaro-e.html> una scheda in lingua inglese sull'opera: compositore, libretto, data e luogo della prima rappresentazione, personaggi e ruoli, le registrazioni suggerite, trama dell'opera e alla fine un interessante Audio Help. All'indirizzo <http://discophile.qc.ca/discographies/mozart/nozze.htm> invece la lingua è il francese e la homepage propone una interessante tabella in cui sono messe a confronto secondo parametri quali la qualità dell'incisione e dell'interpretazione alcune registrazioni. Per i cultori delle registrazioni da collezione <http://www.musicweb.f9.co.uk/music/classrev/nov99/nozze.htm> con una breve presentazione della registrazione dell'opera mozartiana diretta da Karajan con Elisabeth Schwarzkopf e i Wiener Philharmoniker nel 1950 della EMI Great Recordings of the Century.

Terminiamo questa breve rassegna con gli indirizzi corrispondenti alla categoria dei siti dedicati ai maggiori teatri d'opera del mondo http://www.slote-company.com/sf/opera/current/html/le_nozze_di_figaro.htm è l'indirizzo dell'Opera di San Francisco <http://www.staatsoperberlin.de/repert/figaro99.htm> quello dell'Opera di Berlino e http://www.lascalea.milano.it/ita/1996_97/opera/nozze/soggetto.html quello del Teatro La Scala accomunati dalle loro rappresentazioni dell'opera mozartiana in periodi diversi.

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

GIANCARLO ANDRETTA

Si è diplomato con menzione ad honorem e con il Würdigungs Preis del Ministero della Scienza e Ricerca austriaco, in direzione d'orchestra ed in prassi della concertazione all'Accademia di Musica di Vienna quindi in pianoforte, organo e composizione organistica in Italia. È stato Direttore Principale e Consulente Musicale alla Sovrintendenza del Teatro dell'Opera di Graz. Dal 1996 ha seguito in qualità di Direttore Artistico l'Orchestra del Teatro Olimpico «Città di Vicenza», della quale è Direttore Principale. Dal 1998 segue altresì, in veste di Direttore Principale e Consulente Musicale, l'Orchestra Filarmonia Veneta. Ha ricoperto prestigiosi incarichi a Vienna, Salisburgo, Parigi, Copenhagen. Collabora stabilmente con numerose orchestre europee con le quali ha ottenuto favorevolissimi consensi ed ha realizzato diverse registrazioni per emittenti radiotelevisive e per importanti case discografiche. È regolarmente ospite in importanti teatri d'opera europei. La collaborazione con il Teatro La Fenice inizia nel 1998 con *La gazza ladra*, che inaugurava la stagione; successivamente ha diretto *L'inganno felice* al Teatro Verdi di Padova, la nuova produzione di *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler a Orvieto, Dresda e Venezia ed un concerto nell'ambito della Stagione Sinfonica 1999 – 2000.

TONI SERVILLO

Regista e attore tra i principali del panorama italiano, ha fondato nel 1977 il Teatro Studio di Caserta con il quale ha rea-

lizzato diversi spettacoli nella doppia veste di regista ed interprete (*Propaganda*, 1979 – *Norma*, 1982 – *Guernica*, 1985 – *Billy il bugiardo*, 1989). Nel 1986 ha iniziato a collaborare con il gruppo Falso Movimento, interpretando *Ritorno ad Alphaville* di Mario Martone e mettendo in scena *E...* su testi di Eduardo De Filippo. Toni Servillo, tra i fondatori di Teatri Uniti nel 1987, ha continuato a svolgere un originale lavoro sul tessuto poetico della lingua teatrale napoletana attraverso varie produzioni: *Partitura* (1988) di Enzo Moscato, *Ha da passà a nuttata* (1989) dal lavoro di Eduardo De Filippo, *Rasoi* (1991) di Enzo Moscato, *Zingari* (1993) di Raffaele Viviani. Ha inoltre messo in scena *L'uomo dal fiore in bocca* (1990/1996) di Luigi Pirandello e *Sik-Sik l'artefice magico* di Eduardo De Filippo (nel 1997 presentati in versione portoghese al Teatro di Oporto), *Natura Morta* (1990) dagli atti del XXXIII Congresso del Pcus, *Il misantropo* (1995) di Molière. È stato protagonista in *Eliogabalo* (1981) diretto da Memè Perlini, nell'opera di Franco Battiato *Il cavaliere dell'intelletto* (1994) ed insieme a Mariangela Melato in *Tango Barbaro* (1995) diretto da Elio De Capitani. Al cinema con Mario Martone ha interpretato *Morte di un matematico napoletano* (1992), *La salita*, episodio dei *Vesuviani* (1997) e *Teatro di guerra* (1998). Ha curato la regia di *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler presentata a Orvieto, Dresda e Venezia per la Fenice e ancora più recentemente ha messo in scena le *False confidenze* di Marivaux e il *Tartufo* di Molière per il Teatro Argentina di Roma.

DANIELE SPISA

La sua carriera è caratterizzata da molteplici esperienze professionali. Dal 1972 al 1978, membro del Gruppo della Rocca, si occupa della scenotecnica degli allestimenti collaborando con scenografi quali Luciano Damiani, Maurizio Balò e Lele Luzzati. Come direttore degli allestimenti, con compagnie diverse, lavora con Vittorio Gassmann, Roberto De Simone, Gabriele Lavia e con Luca Ronconi per cui realizza spettacoli come *Commedia della seduzione*, *Ignorabimus* ed altri. Per Luca Ronconi inoltre firma le scene de *Gli ultimi giorni dell'umanità* al Lingotto di Torino e *Davila Roa* al Teatro di Roma. Le sue ultime collaborazioni come scenografo sono con Ugo Chiti, con cui è alla quinta realizzazione, e Toni Servillo. Con quest'ultimo mette in scena *Il Misanthropo*, *Le false confidenze*, *Tartufo* e per il Teatro La Fenice *Una cosa rara*.

ORTENSIA DE FRANCESCO

Ha firmato costumi per il cinema, il teatro e più recentemente per la lirica (*Una cosa rara* nel 1999). Ha incominciato la carriera nel 1993 lavorando a due produzioni teatrali (*Il medico dei pazzi* e *Zingari*), al film *Libera* di Pappi Corsicato e al video musicale degli Avion Travel *Cuore grammatico*. Da allora ha lavorato intensamente con artisti del calibro di Mario Martone, Toni Servillo, Fabrizio Bentivoglio e Roberto de Francesco (con quest'ultimi due ha realizzato due mediometraggi, rispettivamente *Tipota* e *Pugni nell'aria* in concorso a Venezia l'anno scorso).

FRANCO VASSALLO

Messosi in luce nel 1984 con la vittoria all'As.Li.Co., ha debuttato nella *Diavolessa* di Galuppi andata in scena a Como, Macerata, Cremona e Milano. L'affermazione nel 1997 al Concorso di Budapest, organizzato in collaborazione con l'Arena di Verona, lo ha invece condotto al debutto nel ruolo di Ford in *Falstaff*. Ha cantato nel *Barbiere di Siviglia*, nella *Lucia di Lammermoor* e nella *Gazza ladra* al PalaFenice, mentre è stato impegnato in *Madama Butterfly* all'Arena di Verona. Si è esibito al Teatro Grande di Brescia con *Manon Lescaut*, poi circuitata nei teatri di Cremona, Piacenza e Modena. Svolge regolare attività concertistica, esibendosi con successo in Italia ed all'estero: nel 1996 è stato in Giappone per alcuni concerti a Fukuoka in occasione delle Universiadi.

ROBERT GIERLACH

Le vittorie nel «Viotti» di Vercelli e nel «A. Kraus» di Las Palmas gli hanno spalancato le porte di un'interessante carriera. Dal 1993 il basso svolge infatti un'intensa attività in tutta Europa. Ha cantato nell'*Holocaust Cantata* diretta da Menuhin, in *Krol Roger* con Dutoit a Parigi e con Rattle a Londra e Salisburgo, in *Otello* a Bologna sotto la bacchetta di Thielemann, nella *IX Sinfonia* di Beethoven diretta da Jurowski (in seguito a Dresda con Plasson), in *Don Giovanni* a Marsiglia con Desderi, nell'*Orione* al Teatro Goldoni di Venezia e in *Maria di Rohan* al PalaFenice. Tra i prossimi impegni ci saranno: *La Cenerentola* (Alidoro) all'opra di Roma, *Le nozze di Figaro* (Figaro) al Fesdtival di Glyndebourne e

Don Giovanni al Teatro dell'Opera di Amsterdam.

FRANCESCA PEDACI

Il debutto nella *Cecchina* di Piccinni, i grandi successi alla Scala con *Lodoiska* e *Le nozze di Figaro* dirette da Muti, *Saffo* di Pacini al Festival di Wexford, *Don Giovanni* (Elvira) al Wiener Staatsoper proposto anche al Festival di Aix-En-Provence e al Piccolo di Milano con la regia di Peter Brook per la direzione di Daniel Harding, sono alcune delle tappe fondamentali della carriera artistica di Francesca Pedaci. Ha inaugurato il PalaFenice con il *Don Giovanni* diretto da Isaac Karabchevsky. Ha cantato in *Otello*, *Turandot*, in *Giulia e Sesto Pompeo*, in *Bohème* (al Metropolitan), in *Carmen*. È attivamente impegnata anche sul fronte discografico.

RACHELE STANISCI

Giovanissima intraprende gli studi musicali, nel 1987 vince il concorso per accedere alla «Scuola di perfezionamento artisti lirici» della Scala, nel 1989 il «Maria Caniglia» di Sulmona, nel 1991 l'As.Li.Co., che le consente di partecipare alle produzioni della *Bohème* (come Mimì e Musetta), del *Lazarus* di Schubert, del *Turco in Italia* nei teatri lombardi. Nel 1995 ha cantato a Montpellier ne *Le Chateau des Carpathes* di Hersant, rappresentata in prima mondiale, nel 1994 a Liegi nel *Trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti, nel 1995 a Tolosa nel *Falstaff* e a Bruxelles nel *Turco in Italia* (proposta anche a Parigi). Dopo essersi esibita in più occasioni al Festival di Dresda, ha preso parte al *Re Teodoro in Venezia* a Montpellier ed a Venezia e ad *Una cosa rara*.

NICOLA ULIVIERI

Dal debutto professionale, avvenuto nel 1995 con *La notte di un nevrastenico* di Rota al Teatro Rendano di Cosenza, Nicola

Ulivieri, regolarmente invitato nelle stagioni dei principali teatri e dei più importanti festival, si è fatto apprezzare in Italia ed all'estero principalmente nell'interpretazioni di opere del repertorio mozartiano (*La clemenza di Tito*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) e rossiniano (*Il barbiere di Siviglia*, *L'inganno felice*, *Viaggio a Reims*), presentato sotto la bacchetta di direttori di prestigio quali Claudio Abbado, Daniele Gatti, Jordi Savall, Alberto Zedda. In ambito discografico si ricordano tra l'altro le incisioni de *Li puntigli delle donne* di Spontini e di *Elena da Feltre* di Mercadante.

LISA LARSSON

Il soprano svedese, dopo un'iniziale carriera concertistica in qualità di flautista, ha debuttato a Zurigo con Harnoncourt nel ruolo di Barbarina, quindi si è proposta nei panni di Susanna, Pamina, Adina, Oscar, Ilia, Servilia. Ha partecipato come Papagena al *Flauto magico* diretto da Muti alla Scala, in seguito ha preso parte a produzioni del *Boris Godunov* (con Claudio Abbado a Salisburgo) e del *Don Giovanni* (Zerlina sotto la bacchetta di Abbado e per la regia di Peter Brook al Festival di Aix-en-Provence). Frequentemente impegnata anche sul versante concertistico, vanta un'importante attività discografica soprattutto in ambito barocco.

JAHO ERMONELA

Conclusi gli studi in Albania, si è perfezionata in Italia con Paolo Montarsolo. Ha preso parte a produzioni dell'*Amico Fritz* di Mascagni, del *Don Pasquale*, di *Maddalena* di Prokofev. Primo premio al «Majolati Sontini» nel 1998 e al «Zandonai» nel 1999, Jaho Ermonela ha impersonato Mimì al Comunale di Bologna, ha partecipato alla produzione di *Sadkò* presentata quest'anno al PalaFenice ed ha tenuto numerosi concerti in Italia.

DANIELA SCHILLACI

Appena ventiduenne, Daniela Schillaci ha iniziato la sua carriera interpretando il ruolo di Ines (*Trovatore*) nelle produzioni andate in scena nei teatri di Pavia e Como. In seguito ha cantato a Palermo in *Gianni Schicchi* e nella *Lupa*, vestendo i panni rispettivamente di Nella e Gloria, in *Werther* a Venezia e Spoleto, in *Così fan tutte* ed in *Socrate immaginario* a Savona, in *Elisir d'amore* a Treviso e Rovigo, in *Un ballo in maschera* a Venezia.

TUVA SEMMINGSEN

L'inizio della sua carriera si svolge sotto il segno del repertorio concertistico sacro, di cui ha interpretato i massimi capolavori bachiani, händeliani e vivaldiani, e liederistico, spaziando da Mozart a Strauss. Nella scorsa stagione ha debuttato nel ruolo di Cherubino al Royal Theatre di Copenhagen.

MARCO SPOTTI

Formatosi nel repertorio lirico verdiano sotto la guida di Carlo Bergonzi, ha cantato nella *Traviata* (anche al San Carlo sotto la direzione di Guingal), in *Macbeth* (al fianco di Renato Bruson e Maria Guleghina), nel *Roberto Devereux* diretto da Evelino Pidò, nella *Manon* di Massenet a Klagenfurt. Nel 1998 ha debuttato nel *Ballo in maschera* andato in scena al Teatro Regio di Parma sotto la direzione di Angelo Campori. Ha partecipato alle produzioni veneziane di *Un ballo in maschera* (1999) e di *Sadkò* (2000).

SONIA PRINA

Vincitrice in numerosi concorsi, nonostante la giovane età si è già esibita in importanti teatri e festival italiani e stranieri. Ha partecipato tra le altre alla produzione di *Cavalleria rusticana* (con Andretta), del *Giulio Sabino* di Sarti, di *Armide* di Gluck (con Muti), di *Manon* (con Bertini), del *Barbiere di Siviglia* (con Chailly alla Scala). È stata diretta da Biondi e Chung a S. Cecilia nella stagione concertistica.

LUIGI PETRONI

Affermatosi in vari concorsi internazionali, ha debuttato nel *Matrimonio segreto*. Nel corso della carriera ha cantato in numerose opere: *The Civil Wars* di Glass, *Don Giovanni* con Maag, *Quattro rusteghi*, *Barbiere*, *Semiramide*, *Matilde di Shabran* e *Ricciardo e Zoraide* al Rossini Opera Festival, *Fra' Diavolo* e *Mavra* di Stravinskij al Festival dei Due Mondi a Spoleto, *Scala di seta* a Budapest, *Il burbero di buon cuore* di Martín y Soler a Montpellier, *La gazza ladra*, *L'inganno felice* e *Una cosa rara* a Venezia. Si è confrontato anche con il grande repertorio sacro realizzando il *Messiah*, *La Creazione*, la *Passione secondo Matteo*, lo *Stabat Mater* di Rossini, il *Mosè in Egitto*, il *Requiem* di Mozart.

DARIO BENINI

Conclusi gli studi in pianoforte e canto e terminato il periodo di perfezionamento, Dario Benini si è affermato in vari concorsi internazionali e quindi ha debuttato nella stagione 1990/1991 al Teatro Regio di Parma nella *Manon* di Massenet. Da allora ha avviato una notevole attività artistica che lo ha condotto ad esibirsi in Italia ed in Europa.

GIOVANNI MAINI

Diplomatosi al Conservatorio di Piacenza, si è perfezionato con Leo Nucci quindi ha intrapreso la carriera artistica stabilendo regolari collaborazioni soprattutto con istituzioni liriche italiane e svizzere. Al Comunale di Bologna ha preso parte ad una nuova opera ideata da Leo Nucci, mentre ad Hamamatsu (Giappone) ha cantato in una *Madama Butterfly* curata registicamente da Robert Wilson. A Venezia ha partecipato al *Sansone e Dalila* e alla *Manon Lescaut* andate in scena al PalaFenice.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore musicale*

Jeffrey Tate, *primo direttore ospite*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Paolo Costa

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Giorgio Pressburger

Pietro Marzotto

Angelo Montanaro

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dell'organizzazione scenica e tecnica
Giuseppe Morassi

segretario artistico
Francesco Bellini

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di maggio 2000

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

JEFFREY TATE

primo direttore ospite

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico

Giuseppe Marotta*

Silvano Zabeo*

maestri di sala

Stefano Gibellato *

Roberta Ferrari ♦

maestri di palcoscenico

Ilaria Maccacaro ♦

Maria Cristina Vavolo ♦

maestro suggeritore

Pierpaolo Gastaldello ♦

maestro alle luci

Gabriella Zen*

Violini primi

Mariana Stefan •
Roberto Baraldi •
Nicholas Myall
Mania Ninova ♦
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Gisella Curtolo
Enrico Enrichi
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron

Viole

Alfredo Zamorra •
Paolo Pasoli
Antonio Bernardi
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Simone Gramaglia ♦

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin

Flauti

Angelo Moretti •
Chiara Piccinelli •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia ♦

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella ♦

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ♦

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Bruna Paveggio
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Rossana Sonzogno

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Paola Rossi
Sabrina Canola ◆
Mirca Molinari ◆
Orietta Posocco ◆
Cecilia Tempesta ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Roberto De Biasio ◆
Dario Meneghetti ◆
Luigi Podda ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ◆

◆ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

altro direttore di palcoscenico
Lorenzo Zanoni

responsabile allestimenti scenici
Massimo Checchetto

responsabile tecnico
Vincenzo Stupazzoni

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

capo reparto elettricisti
Vilmo Furian

capo reparto macchinisti
Valter Marcanzin

capo reparto attrezzisti
Roberto Fiori

capo reparto sartoria
Maria Tramarollo

responsabile falegnameria
Adamo Padovan

responsabile ufficio promozione e decentramento
Domenico Cardone

responsabile ufficio segreteria artistica
Vera Paulini

responsabile ufficio economato
Adriano Franceschini

*responsabile ufficio ragioneria
e contabilità*
Andrea Carollo

responsabile ufficio personale
Lucio Gaiani

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Sarte
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra
Tebe Amici ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Nicola Zennaro
Oscar Gabbanoto
Vittorio Garbin

Scenografia

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Manutenzione

Umberto Barbaro
Giancarlo Marton

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Cristiano Beda

Servizi Ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Vladimiro Piva
Roberto Urdich

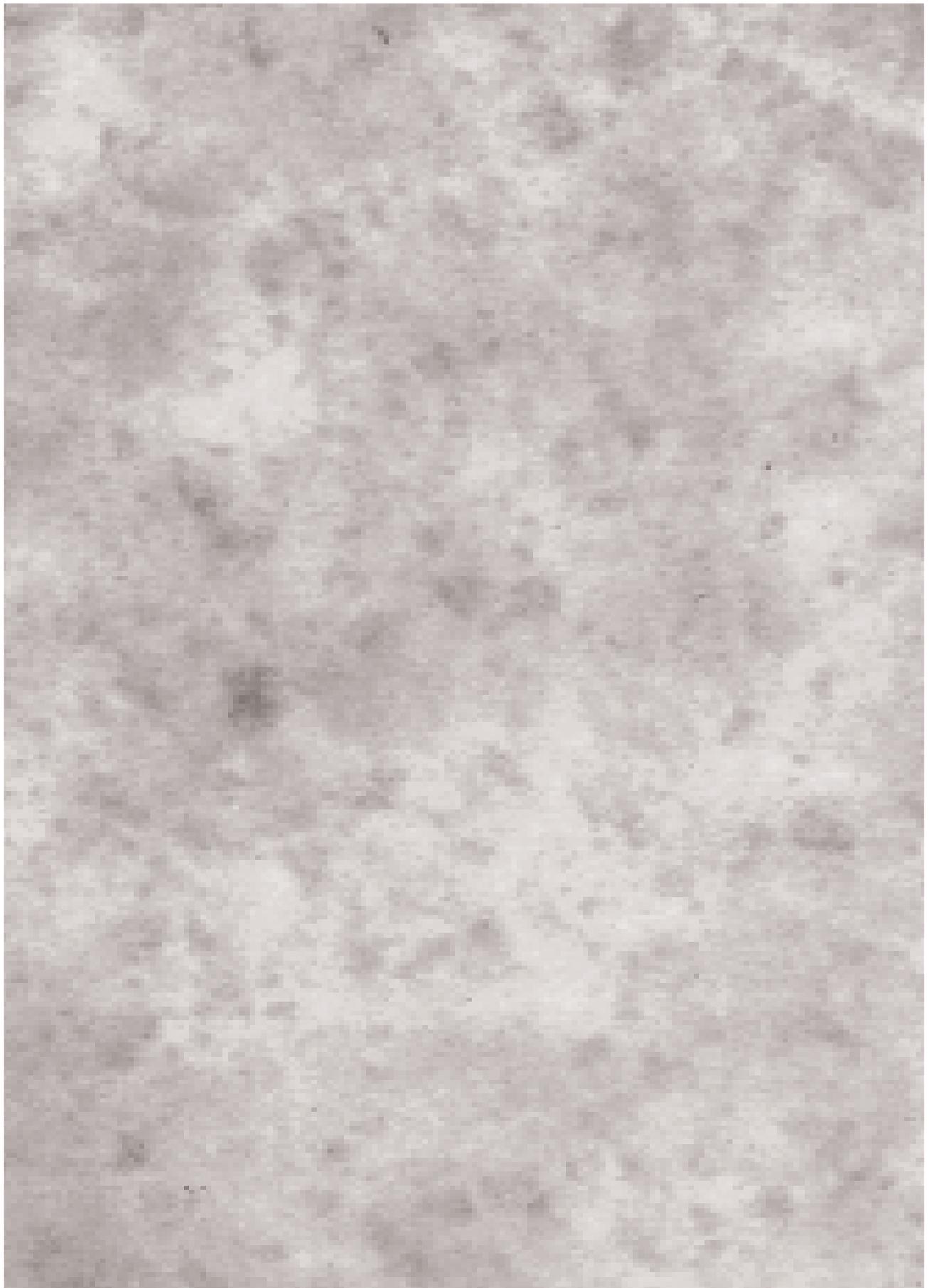
Biglietteria

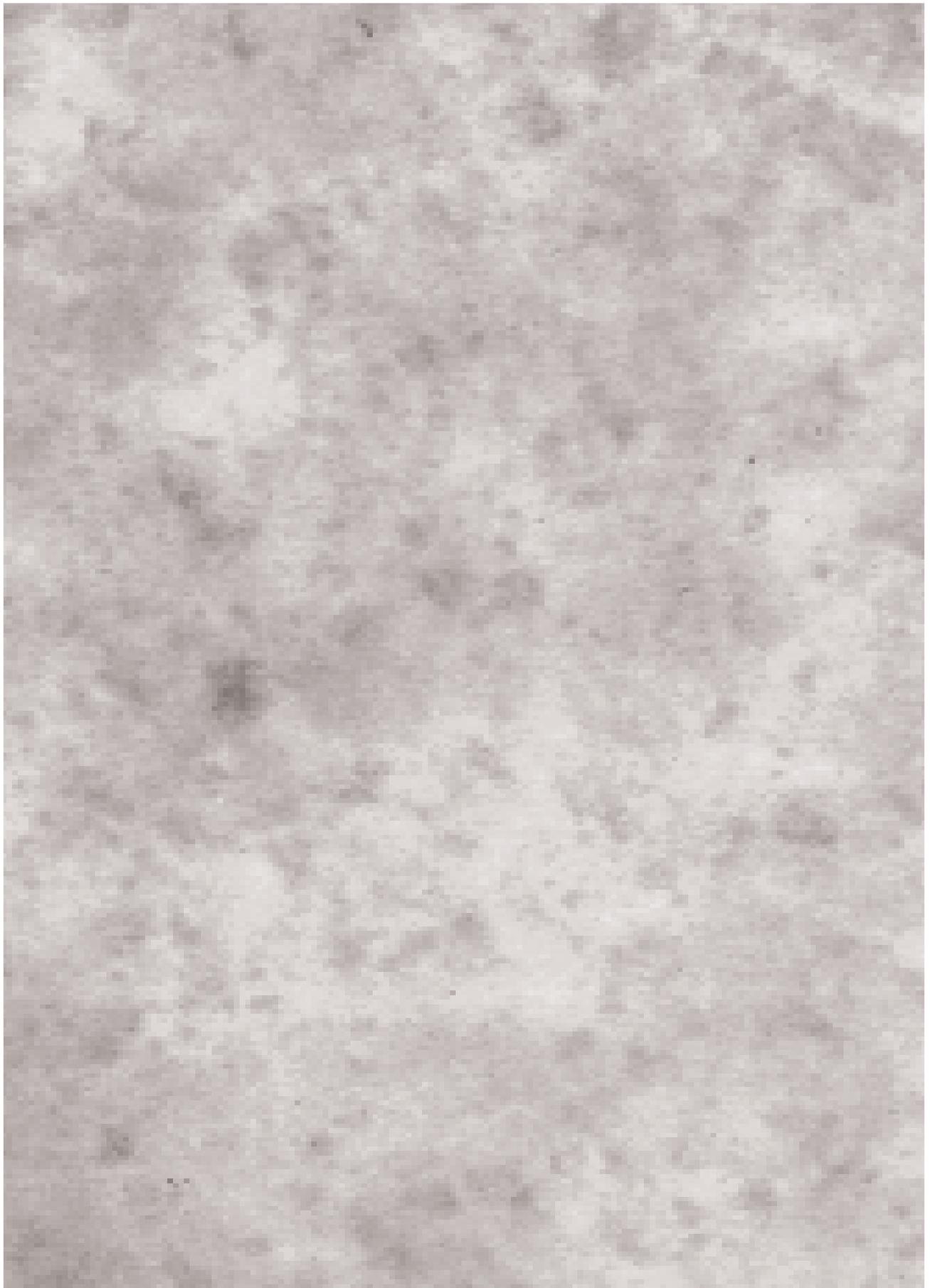
Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Anna Migliavacca ♦
Fernanda Milan
Barbara Montagner ♦
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tileti
Alessandra Toffolutti ♦
Francesca Tondelli
Anna Trabuo ♦
Irene Zahtila

♦ a termine







FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

ABBONATI SOSTENITORI

Air Dolomiti S.p.A.

AMAV S.p.A.

APT Azienda di Promozione Turistica di Venezia

ASPIV S.p.A.

Banca Nazionale del Lavoro S.p.A.

Cassa di Risparmio di Venezia

Garage San Marco S.p.A.

Gruppo Coin S.p.A.

ICCEM S.r.l.

Il Gazzettino

Italgas Area Nord Est



ASSOCIAZIONE RICHARD
WAGNER
DI VENEZIA



gennaio - dicembre 2000

Visite guidate alla Sala Wagner
di Ca' Vendramin Calergi
(sabato mattina - solo per appuntamento)
tel. 0415232544 ACIT
(entro venerdì mattina)

12 febbraio 2000 ore 17.30

Fondazione G. Cini
OMAGGIO A RICHARD WAGNER
(† Venezia 13.2.1885)
Recital del duo pianistico
DAG ACHATZ, YUKIE NAGAI
Musiche di Richard Wagner nella
trascrizione per due pianoforti di
MAX REGER
Presentazione Programma 2000

Ciclo di Conferenze
novità editoriali 2000
WAGNER E NIETZSCHE

16 marzo 2000
Fondazione Levi ore 18.00
MAURIZIO GIANI
Le letture di Richard Wagner
Presentazione di **Luca Zoppelli**

13 aprile 2000
Fondazione Levi ore 18.00
EMANUELE SEVERINO
L'anello del ritorno
Presentazione di **Quirino Principe**

11 maggio 2000
Fondazione Levi ore 18.00
LOU-ANDREAS SALOMÉ
Vita di Nietzsche
Presentazione di **Giorgio Cusatelli**

25 maggio 2000
Fondazione Levi ore 18.00
INCONTRO MUSICALE CON I BORSISTI
BAYREUTH 2000
Musiche di Richard Wagner

21 aprile 2000
Palazzo Albrizzi
WAGNER A BAYREUTH
Parsifal, Dramma Sacro in tre atti di R. Wagner
Proiezione in occasione del Venerdì Santo

1-4 giugno 2000 - Berlino

Convegno Internazionale Associazioni Richard
Wagner

16 giugno 2000 - Graz

Il Concorso per Registi e Scenografi - Finale
Wagner Forum

7-9 luglio 2000 - Symposium

Die Meistersinger R. Wagner
OperNürnberg
Scambio culturale Venezia-Nürnberg

9 luglio 2000 - Bayreuth

Recital V. BRESCIANI (Borsista Bayreuth 1996)
Scambio culturale Venezia-Bayreuth

4-7 agosto 2000 - Bayreuth

Concorso Voci Wagneriane e Concerto Borsisti
Bayreuth

10-12 ottobre 2000 - Saarbrücken

Concorso Voci Wagneriane - Semifinale/Finale

LE GIORNATE WAGNERIANE 2000

novembre - dicembre

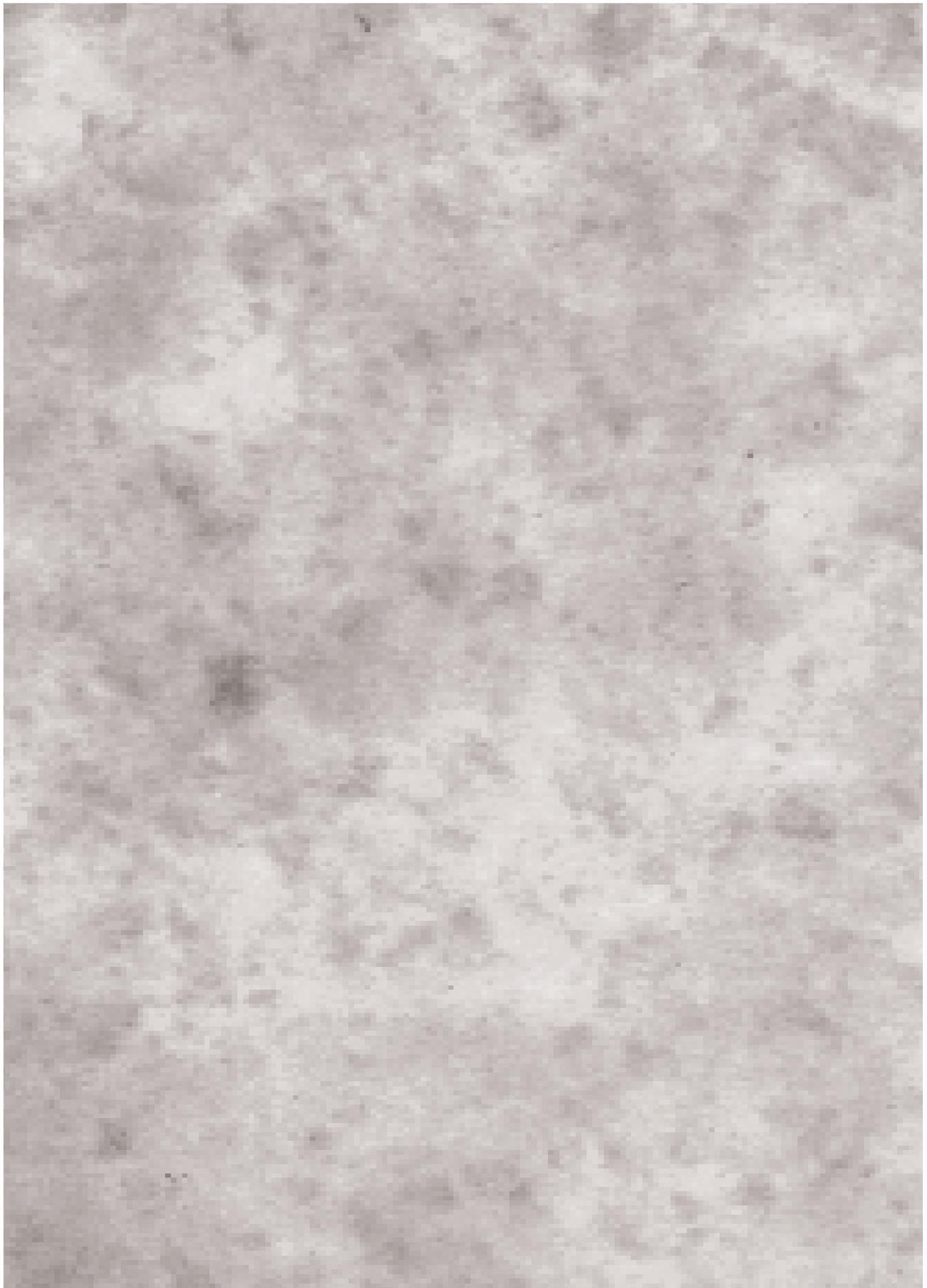
Convegno Internazionale di Studi:
Wagner e Nietzsche nel centenario della morte
del grande filosofo.
Concerti - Ciclo "Giovani Concertisti"

dicembre 2000 - gennaio 2001

Symposium, Mostra, Concerti, Films

Piano Editoriale C.E.S.R.R.W.

- Prima traduzione italiana *Richard Wagner in*
Venedig di Henry Perl 1885
(Traduzione e note di Quirino Principe)
- *Wagner a Venezia* a cura di G. Gualerzi e C.
Marinelli
- Atti Convegni: 1) Tannhäuser 1845/1875 - 1996; 2)
Wagner e Verdi - 1998; 3) Wagner e gli operisti
italiani - 1999



FENICE - STONEFLY F.C.



La squadra di calcio “Fenice - Stonefly F.C.” si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro “La Fenice” si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995 e altri vari riconoscimenti. La squadra ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da **Stonefly, Kele & Teo** Tour Operator srl; **Cassa di Risparmio di Venezia**; **Transport Service**; **Bullo** Tecnologie e Servizi srl; **Regazzo** Strumenti Musicali; **Arti Grafiche Venete - La Tipografica** srl; **Damatherm** srl; **Gruppo Togni**

AMICI DELLA FENICE

Incontro con l'opera

Conservatorio «B. Marcello» Sala dei Concerti
27 gennaio 2000, ore 18.00

MARIO BORTOLOTTO
SADKO
di NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV

Ateneo Veneto Sala Tommaseo
21 febbraio 2000, ore 18.30

PAOLO COSSATO
LADY BE GOOD
di GEORGE GERSHWIN

Conservatorio «B. Marcello» Sala dei Concerti
20 marzo 2000, ore 18.00

GUIDO SALVETTI
MANON LESCAUT
di GIACOMO PUCCINI

Ateneo Veneto Aula Magna
20 maggio 2000, ore 18.00

GIORGIO PESTELLI
LE NOZZE DI FIGARO
di WOLFGANG AMADEUS MOZART

Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti
19 giugno 2000, ore 18.00

SERGIO PEROSA e SERGIO SEGALINI
BILLY BUDD
di BENJAMIN BRITTEN

Ateneo Veneto Sala Tommaseo
26 settembre 2000, ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI
FENICE 108
di JOHN CAGE

Ateneo Veneto Aula Magna
4 ottobre 2000, ore 18.00

ROBERTO PUGLIESE
ALEXANDR NEVSKIJ
di SERGEJ PROKOF'EV

Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti
25 ottobre 2000, ore 18.00

GIOVANNI CARLI BALLOLA
ANACRÉON
di LUIGI CHERUBINI

Ateneo Veneto Sala Tommaseo
25 novembre 2000, ore 18.00

PAOLO PINAMONTI
¡AY AMOR!
di MANUEL DE FALLA

Ateneo Veneto Aula Magna
4 dicembre 2000, ore 18.00

PIER LUIGI PETROBELLI
MESSA DA REQUIEM
di GIUSEPPE VERDI

*Clavicembalo francese a due manuali
copia dello strumento di Goermans-
Taskin, costruito attorno alla metà
del XVIII secolo (originale presso la
Russel Collection di Edimburgo).
Opera del M° cembalario Luca
Vismara di Seregno (MI); ultimato
nel gennaio 1998.*

*Le decorazioni, la laccatura a
tampone e le chinoiserie – che sono
espressione di gusto tipicamente
settecentesco per l'esotismo
orientaleggiante, in auge soprattutto
in ambito francese – sono state
eseguite dal laboratorio dei fratelli
Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).
Caratteristiche tecniche:
estensione Fa¹ - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247x 93x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*
