

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011  
Lirica e Balletto

*Wolfgang Amadeus Mozart*

# LE NOZZE DI FIGARO



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

ECU3E

BMW

[www.bmw.it](http://www.bmw.it)



Piacere di guidare



# UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.



CI SONO INFINITI MODI  
DI ESSERE PRESENTI  
SULLA SCENA. IL NOSTRO,  
STORICAMENTE, STA NEL FARE  
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,  
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO  
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

Montegrappa  
ITALIA

© 2010 Elmo & Montegrappa S.p.A.



220<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF  
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"  
Limited Edition

[montegrappa.com](http://montegrappa.com)

TESTOLINI S.r.l.

S. Marco Calle dei Fabbri 4744/45/46 - 30124 Venezia – Tel. 041/5223085



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

[direzione.generale@cavspa.it](mailto:direzione.generale@cavspa.it)

[www.cavspa.it](http://www.cavspa.it)

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2011



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell 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  $fa^1 - fa^3$ ,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

*Incontro con l'opera*

lunedì 24 gennaio 2011 ore 18.00

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

**Intolleranza 1960**

martedì 22 febbraio 2011 ore 18.00

LUCA MOSCA

**La bohème**

martedì 22 marzo 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

**Rigoletto**

lunedì 16 maggio 2011 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

**Lucia di Lammermoor**

enerdì 17 giugno 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

**Das Rheingold**

martedì 5 luglio 2011 ore 18.00

GIANNI GARRERA

**Sogno di una notte di mezza estate**

mercoledì 31 agosto 2011 ore 18.00

PAOLO COSSATO

**Il barbiere di Siviglia**

martedì 13 settembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

**Don Giovanni**

martedì 11 ottobre 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

**Le nozze di Figaro**

lunedì 24 ottobre 2011 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

**Acis and Galatea**

lunedì 28 novembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI GAVAZZENI

**Il trovatore**

*Incontro con il balletto*

martedì 26 aprile 2011 ore 18.00

SILVIA POLETTI

**Cenerentola**

giovedì 15 dicembre 2011 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

**La bella addormentata**

tutti gli incontri avranno luogo presso  
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



---

# GRAN TEATRO LA FENICE

---

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: [www.geticket.it](http://www.geticket.it).



*Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing*



*di Pat Carra*

IL FARFALLONE AMOROSO È FEMMINA.      IL FARFALLONE ODIOSO È MASCHIO.



I.P.

*Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».*

*Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.*

*Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.*

*APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.*



**APV Investimenti**

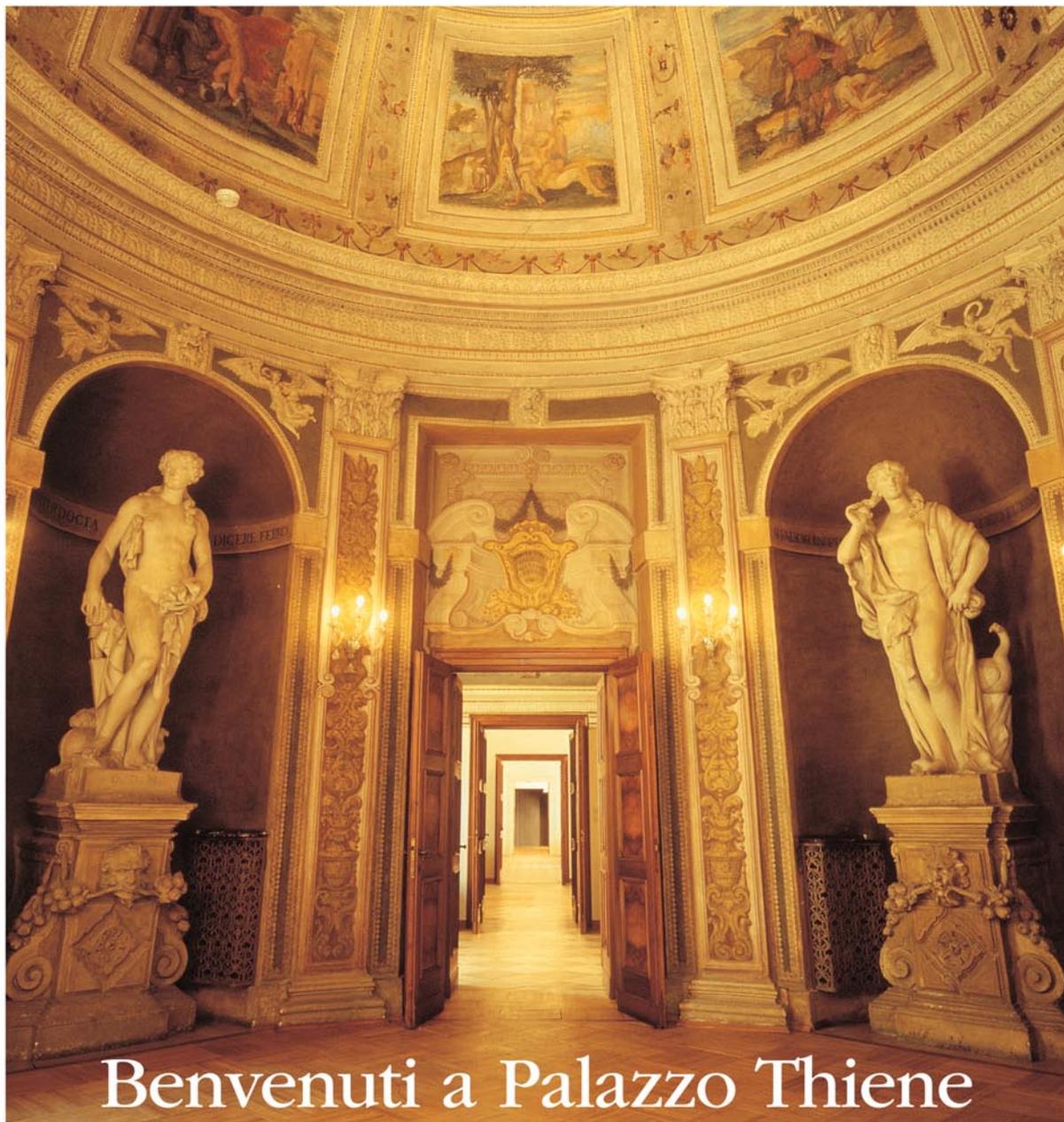
Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali  
Harbour projects management and developing***

***www.apvinvest.it***

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia  
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia  
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



# Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

**Info**  
[www.palazzothiene.it](http://www.palazzothiene.it)  
 Numero Verde 800.297886

**Prenotazione visite guidate**  
 Tel. 0444 542131  
 Fax 0444 544519  
 e-mail: [palazzothiene@popvi.it](mailto:palazzothiene@popvi.it)

Palazzo Thiene  
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca  
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura



La passione in una tazzina.



[www.hausbrandt.com](http://www.hausbrandt.com)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2011  
*trasmesse in diretta o in differita*  
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 28 gennaio 2011 ore 19.00

**Intolleranza 1960**

venerdì 25 febbraio 2011 ore 19.00

**La bohème**

sabato 9 luglio 2011 ore 19.00

**Sogno di una notte di mezza estate**

mercoledì 26 ottobre 2011 ore 19.00

**Acis and Galatea**

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011  
*trasmessi in differita dal*

*Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Omer Meir Wellber (giovedì 18 novembre 2010)

Sir John Eliot Gardiner (sabato 8 gennaio 2011)

Juraj Valčuha (venerdì 11 febbraio 2011)

Diego Matheuz (venerdì 1 aprile 2011)

Yutaka Sado (giovedì 21 aprile 2011)

Michel Tabachnik (sabato 7 maggio 2011)

John Axelrod (venerdì 10 giugno 2011)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner that reads "TEATRO VENICE". The eagle and banner are rendered in a light, embossed style against a textured, light-colored background.

# TEATRO VENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



---

## SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Fondazione di Venezia

## SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
VENEZIA



CONFINDUSTRIA  
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE  
group

superjet  
INTERNATIONAL  
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

---

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni  
*presidente*

Giorgio Brunetti  
*vicepresidente*

Marco Cappelletto  
Fabio Cerchiai  
Cristiano Chiarot  
Achille Rosario Grasso  
Mario Rigo  
Luigino Rossi  
Paolo Trevisi  
Francesca Zaccariotto  
*consiglieri*

---

*sovrintendente*

Cristiano Chiarot

*direttore artistico*

Fortunato Ortombina

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*  
Giampietro Brunello  
Adriano Olivetti  
Andreina Zelli, *supplente*

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---



# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---

## SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS  
POUR LA SAUVEGARDE  
DE VENISE



CASINÒ DI VENEZIA



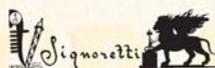
CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



RUBELLI



STUDIO DE POLI  
VENEZIA

**l'Adige**



**CORRIERE DELL'ALTO ADIGE**

**CORRIERE DEL TRENINO**

ANCV

---

# LE NOZZE DI FIGARO

---

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

*musica di* **Wolfgang Amadeus Mozart**

## **Teatro La Fenice**

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

---

La Fenice prima dell'Opera 2011 4





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

## Sommario

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



Locandina della prima rappresentazione assoluta.

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

# LE NOZZE DI FIGARO

*commedia per musica in quattro atti KV 492*

*libretto di Lorenzo Da Ponte*

dalla commedia *La folle journée ou Le mariage de Figaro*  
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

prima rappresentazione assoluta: Vienna, Burgtheater, 1 maggio 1786

*personaggi e interpreti*

<i>Il conte di Almaviva</i>	Markus Werba (14, 16, 18, 20, 22) Simone Alberghini (15, 19, 21, 23)
<i>La contessa di Almaviva</i>	Carmela Remigio (14, 16, 18, 20, 22) Sabina von Walther (15, 19, 21, 23)
<i>Susanna</i>	Rosa Feola (14, 16, 18, 20, 22) Caterina Di Tonno (15, 19, 21, 23)
<i>Figaro</i>	Alex Esposito (14, 16, 18, 20, 22) Vito Priante (15, 19, 21, 23)
<i>Cherubino</i>	Marina Comparato (14, 16, 18, 20, 22) Josè Maria Lo Monaco (15, 19, 21, 23)
<i>Marcellina</i>	Elisabetta Martorana
<i>Bartolo</i>	Umberto Chiummo
<i>Basilio</i>	Bruno Lazzaretti
<i>Don Curzio</i>	Emanuele Giannino
<i>Barbarina</i>	Arianna Donadelli
<i>Antonio</i>	Matteo Ferrara
<i>Due giovani</i>	Nicoletta Andeliero, Francesca Poropat (14, 16, 18, 20, 22) Anna Malvasio, Marta Codognola (15, 19, 21, 23)

*maestro concertatore e direttore*

**Antonello Manacorda**

*regia* **Damiano Michieletto**

*scene* Paolo Fantin

*costumi* Carla Teti

*light designer* Fabio Baretin

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

*maestro al cembalo* Stefano Gibellato

*con sopratitoli*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

---

<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Maria Victoria Di Pace
<i>assistente ai costumi</i>	Andrea Grazia
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Paolo Polon
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) Marc Art (Treviso)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Calzature artistiche Sacchi (Firenze)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

# Un romagnolo della Giudecca

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

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

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

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

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

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

Michele Girardi



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



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

Michele Girardi

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

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

Figaro



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

due corni



Davvero Figaro pensa che un uomo debba aspettarsi da una donna solo corna?<sup>2</sup>

Basilio



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>4</sup> La precisazione sul rango viene dalla prefazione della prima puntata della trilogia: «jeune personne d'extraction noble» (PIERRE-AUGUSTE CARON DE BEAUMARCHAIS, *Le barbier de Séville ou La précaution inutile*, Paris, Ruault, 1775<sup>3</sup>, p. 1); sparisce ogni riferimento alla nobiltà del personaggio nelle principali opere che utilizzano questa fonte, dal *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (1782: «orfelina [calco dal francese orphéline], pupilla di Bartolo, amante di Lindoro»), a quello di Rossini (1816), dove Rosina è «ricca pupilla in casa di Bartolo», e viene descritta da Figaro come «grassotta, genialotta, / capello nero, guancia porporina, / occhio che parla, mano che innamora».

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

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

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

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

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

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



Il fandango in una stampa di fine Settecento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 6. «L'ho perduta, me meschina» (IV.1)

Anche a Barbarina, come a tutte le seconde parti dell'opera, spetta un brano a solo, la cavatina n. 24; si tratta di un'aria d'azione, alla stregua di «Venite, inginocchiatevi» di Susanna (II.2, n. 13), ma situata in una posizione importante (apre l'atto conclusivo), a un'altezza musicale negata da Mozart ai colleghi della fanciulla (Marcellina e Basilio che canteranno dopo di lei in nn. 25 e 26) e tale da rivaleggiare con le arie dei protagonisti, nonostante le proporzioni ridotte (di battute, trentasei, e di organico, soli archi). Questo grazie all'alata melodia in fa, una piccola gemma della sfarzosa partitura per la qualità sublime dell'ispirazione, che poggia su tinte elegiache in orchestra e su uno sfondo armonico inquieto. È anche l'unico brano vocale in modo minore dell'intera opera, e la relazione col 'fandango' orchestrale cui s'accennava poc'anzi<sup>9</sup> realizza anche, e soprattutto, un gesto drammaturgico-musicale: di fronte all'assillante ricerca che impegna la fanciulla e dopo lo scambio di battute immediatamente successivo Figaro capisce ciò che non ha compreso prima e piomba in preda al furore.

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

<sup>8</sup> Su questo episodio riferisce brillantemente Lorenzo Da Ponte: il poeta difese le ragioni drammatiche del ballo dell'atto terzo dall'ottusità del conte Rosenberg che intendeva espungerlo, e racconta di come salvò il suo lavoro e quello di Mozart coinvolgendo Giuseppe II (cfr. LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1981<sup>2</sup>, pp. 114-115).

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



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

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

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

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

ESEMPIO 1 – I.5, n. 6, bb. 91-100

Adagio Tempo I

Cherubino [= Allegro vivace]

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

me, con me, par-lo d'a-mor con me.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

ganno presunto. Si legga, in proposito, l'opinione di Stefan Kunze, uno fra i più raffinati esegeti di Mozart e del suo teatro (STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart [Mozarts Opern]*, Venezia, Marsilio, 1990<sup>1</sup>, pp. 272-391).

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

ESEMPIO 2 – IV.11, n. 29, bb. 51-54



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

ESEMPIO 3 – II.9, n. 16, bb. 137-141

Susanna



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

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

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

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



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

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

## 12. *Moralité*

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

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

<sup>13</sup> Nancy Storace era a Vienna dai primi mesi del 1783 e, tra le altre parti, aveva indossato i panni di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, il 13 agosto 1783 (cfr. table 1 *Nancy Storace's Roles*, in *Arias for Nancy Storace: Mozart's first Susanna*, a cura di Dorothea Link, Middleton (WIS), A-R Editions, 2002, p. XIV-XVII: XIV); accanto a lei come conte d'Almaviva figurava Michael Kelly, primo interprete dei ruoli di Basilio e Don Curzio, che rievoca con ampiezza di particolari le prove e la ricezione delle *Nozze di Figaro* alla corte di Giuseppe II, dove la Storace era al centro delle attenzioni (cfr. *Reminiscences of Michael Kelly*, 2 voll., London, Colburn, 1826, I, pp. 257-262). La cantante era ben conosciuta da Lorenzo Da Ponte, che dopo aver lasciato Vienna l'incontrò anche a Londra (si veda la fondamentale biografia di ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992<sup>1</sup>, *passim*). Mozart fece omaggio all'artista dedicandole una delle sue arie da concerto più importanti, eseguita da entrambi in occasione del suo congedo da Vienna il 23 febbraio 1787: «Ch'io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene», KV 505, per soprano, pianoforte obbligato e orchestra, registrata come «Scena con Rondò mit klavier Solo. Für Mad.<sup>sele</sup> Storace und Mich.» nel catalogo delle proprie opere redatto dal compositore.



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

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

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

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



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

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

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

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

<sup>15</sup> Ivi, v.19, p. 222.



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

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

L'attacco della coda è eloquente:

ESEMPIO 4 – IV.15, n. 29, bb. 448-456

**Allegro assai**

Susanna, la Contessa  
Marcellina

Basilio, il Conte  
Antonio, Figaro

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

Vlc.  
Cb.

Susanna, la Contessa  
Marcellina

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

Basilio, il Conte,  
Antonio, Figaro

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

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

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

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



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

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

---

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

Carlo Vitali

## Vuoti di (s)memoria

Quale maligna tentazione da pubblici ministeri ci spinge ad aprire i libri dei Grandi Attori della Storia (a volte persino dei comprimari) per sceverare fra realtà e leggenda, tra fatti documentati, ricordi di copertura, tentati depistaggi e consapevoli falsi? L'arte della dimenticanza ci aiuta a sopravvivere ed operare nel mondo; ancor meglio di Freud ce l'ha insegnato Borges.<sup>1</sup> La memorialistica è un ponte stretto sospeso sugli abissi del tempo; per varcarlo senza angoscia, anzi compiacendosi del paesaggio, si richiederebbe un atteggiamento di radicale candore, una *suspension of disbelief* analoga a quella dello spettatore teatrale. Dalle *Confessiones* del santo vescovo Agostino, dottore della Chiesa, a quelle variamente titolate di Rousseau, Goldoni, Alfieri, Massimo D'Azeglio, e via elencando fino ai nostri giorni, persino l'autoflagellazione può divenire una forma di edificazione cosmetica dell'Io, l'esercizio di un fondamentale diritto umano all'immagine, l'*apologia pro vita sua* di un reo confesso di fronte al tribunale di Dio, se credente, o di quel suo laico sostituto che è la Posterità. «Confesso che ho vissuto» è l'articolo primo di questi documenti; tutto il resto solo un corollario.

Se Mozart, a somiglianza dei sopracitati, fosse vissuto abbastanza da giungere a scrivere un bilancio della propria esistenza, possiamo star sicuri che avrebbe generato una schiera di esegeti maggiormente interessati alle sue dimenticanze più o meno volontarie che non alle creazioni del suo genio, ridotte a sfondo della narrazione in distratte note a piè di pagina: ipotetici 'mozartisti' come e più dei realissimi 'dapontisti' e 'casanovisti', vittime quasi sempre volontarie della divisione del lavoro intellettuale alle quali va comunque tutto il nostro rispetto per la loro fenomenale capacità di lavoro sulle fonti e l'acribia di cui continuano a dare prova. Sulla scia delle loro ricerche potrebbe poi svilupparsi un genere di *fiction* storicamente informata forse appena un po' meno becero e autoproiettivo di quanto non sia accaduto fino ad oggi coi vari Shaffer, Forman e compagnia.

È quanto cercheremo di mostrare nelle pagine seguenti, sia pure nei limiti sperimentali di un 'piccolo' caso: l'inizio della collaborazione fra Mozart e Da Ponte, ossia la *Entstehungsgeschichte* (per dirla alla pedantesca) delle *Nozze di Figaro*, dal germogliare dell'idea generatrice sino all'indomani della prima.

---

<sup>1</sup> JORGE LUÍS BORGES, *Funes, o della memoria* in ID., *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1974; pp. 97-105.

## I

Nel rapporto coi suoi librettisti Mozart aspirava al controllo totale:

In un'opera la poesia dev'essere per forza la figlia obbediente [*gehorsame Tochter*] della musica. [...] I versi sono la cosa più necessaria per la musica, ma la rima fine a se stessa è la più dannosa. [...] L'ideale sarebbe che s'incontrassero un buon compositore che capisca di teatro e possa dire la sua in materia, e quell'Araba Fenice che è un poeta giudizioso.<sup>2</sup>

L'allusione polemica è al testardo abate Varesco, che a Monaco gli aveva fatto sudar sangue sull'*Idomeneo*; meglio si trovò con Stephanie jr., capace di verseggiare la *Entführung aus dem Serail* su musica già composta a sua insaputa: «mi sta adattando il libretto a puntino proprio come voglio io, e di più, per Dio! non pretendo da lui».<sup>3</sup> Sei volte nella sua carriera di compositore Mozart poté attuare l'imperativo antimonteverdiano di asservire la poesia alla musica: *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*.

Comunque la si pensi sul rapporto ottimale fra le due muse, i risultati lodano l'atto tirannico. «Ho esaminato almeno cento libretti, anzi certo di più, solo non ne ho trovato quasi nessuno che m'andasse bene» (7 maggio 1783).<sup>4</sup> A quell'epoca, in una Vienna affamata di opere buffe italiane, nemmeno la richiesta di mercato bastò a fargli terminare *Lo sposo deluso* e *L'oca del Cairo*. Con golosa speranza vedeva affacciarsi sulle scene dello Hofburgtheater, da poco riaperto a questo genere ormai di gran moda in tutta Europa, due nuove stelle:

il Buffo è particolarmente bravo, si chiama Benuci [...]. Qui abbiamo come poeta un certo abate da Ponte – gli arrangiamenti che fa per il teatro gli danno un daffare pazzesco – deve fare *per obbligo* un libretto tutto nuovo per Salieri, che non sarà pronto prima di due mesi, e poi ha promesso di farne uno nuovo per me. Chissà se potrà o vorrà mantenere la parola! Lei sa bene che di facciata i Signori Italiani sono tanto gentili! Basta, li conosciamo! Se lui se la intende con Salieri, non ne otterrò mai uno finché vivo. Eppure mi piacerebbe troppo esibirmi anche in un'opera italiana.<sup>5</sup>

Ma intanto gli toccava tenersi buono l'abate Varesco, e scrivere rappezzi per le riprese viennesi di più fortunati autori italiani come Pasquale Anfossi, per di più dovendosene quasi scusare.<sup>6</sup>

Sennonché, contro ogni speranza, stavolta il Signore Italiano sembra mantenere la parola, sia pure avvolto nel mantello di un anonimato che non inganna nessuno e con

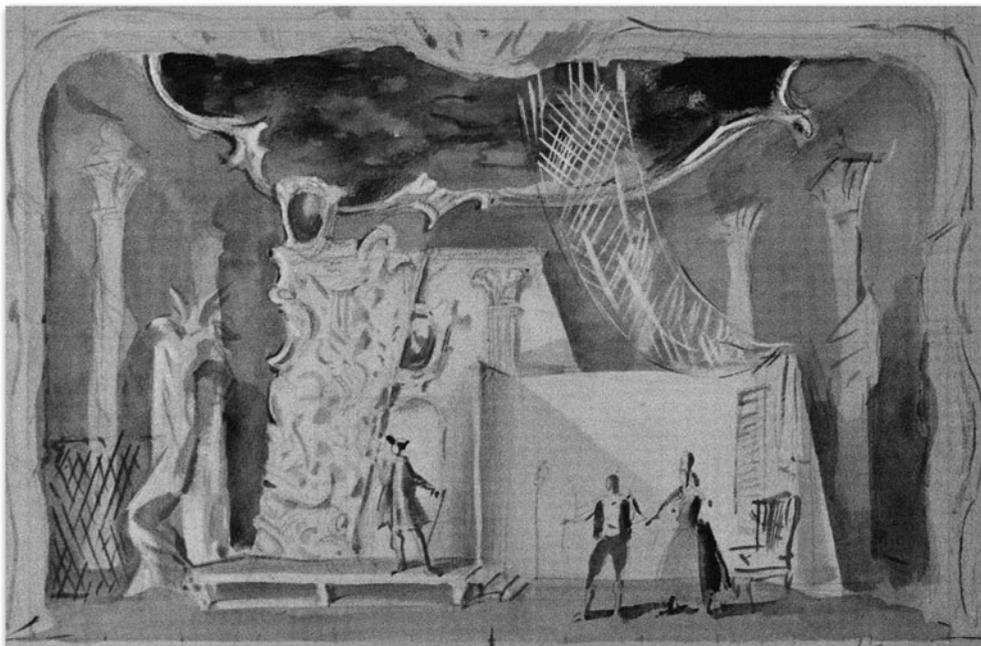
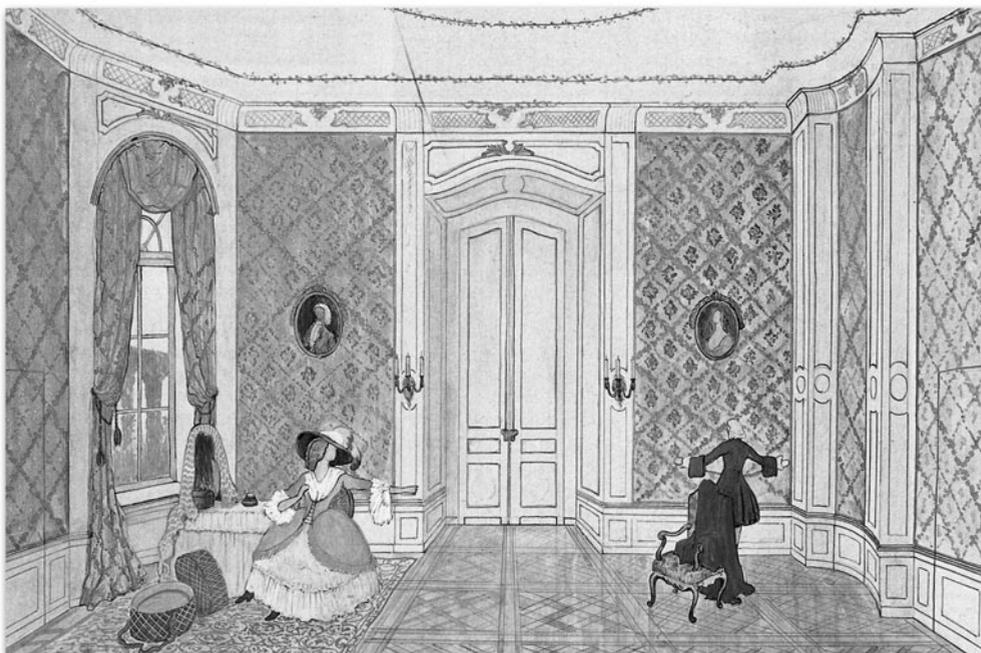
<sup>2</sup> Lettera del 13 ottobre 1781, in *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975, III pp. 166-168.

<sup>3</sup> Lettera del 26 settembre 1781, *ivi.*, pp. 161-164.

<sup>4</sup> *Ivi.*, p. 267-269.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Arie di bravura KV 419 e KV 420, composte nel giugno 1783 per una ripresa del *Curioso indiscreto* di Anfossi e corredate nel libretto dall'avvertimento: «Le due Arie à carta 36 e a carta 102 sono state messe in Musica dal Sig:r Maestro Mozart [...] questo si vuole far noto perché ne vada l'onore à chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del già molto cognito Napolitano».



Gustav Wunderwald (1882-1945), bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* alla Deutsche Oper di Berlino, 1912. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln.

Stefan Hlawa (1896-1977), bozzetto scenico per *Le nozze di Figaro* al Festival di Salisburgo, 1952; regia di Herbert Graf. Vienna, Nationalbibliothek.

le solite riserve di dominatore da parte di Wolfgang, che il 5 luglio 1783 torna a scrivere a Leopold:

Circa l'opera Lei mi ha dato un consiglio che mi ero già dato io stesso: visto che io tendo a lavorare lentamente e con riflessione, credo di non poter mai cominciare troppo presto. Ora un poeta italiano di qui mi ha portato un libretto che forse accetterò, se lui acconsente a tagliuzzarlo a modo mio. [...] P.S.: Perciò Lei non deve smettere di sollecitare Varesco; chissà se mi piacerà l'opera del poeta italiano?<sup>7</sup>

Che poi si trattasse davvero di un incunabolo delle *Nozze di Figaro* può apparire improbabile rispetto alla data della prima ufficiale del dramma di Beaumarchais (Parigi, 27 aprile 1784); ma non si può nemmeno escludere a priori, visto che la lunga battaglia con la censura francese durava già da anni, e che nel frattempo il copione, approvato con entusiasmo dagli attori della Comédie-Française nel 1781, poteva circolare alla macchia in copie manoscritte e persino venir rappresentato in forma privata, come di fatto avvenne il 22 settembre 1783 nel castello di Gennevilliers, residenza del conte di Vaudreuil. Inoltre l'imminente ripresa a Vienna del *Barbiere* di Paisiello (agosto 1783), già annunciata nemmeno un anno dopo la trionfale prima pietroburghese, sarebbe stato un ghiotto incentivo a sfruttare l'effetto-sequela. Siamo nel campo delle pure ipotesi, alle quali non è prudente affezionarsi senza precisi riscontri documentari. Forse si sarà trattato di tutt'altro, anche se Bauer e Deutsch, gli editori del carteggio mozartiano, o meglio il loro indicizzatore analitico Joseph Heinz Heibl, sembrano aver avuto in mente qualcosa di simile.

Purtroppo, a differenza di quanto accadeva nel periodo precedente con le dettagliate spiegazioni tecniche e poietiche relative a *Idomeneo* e al *Ratto*, poco dopo la conoscenza fra Wolfgang e Da Ponte il carteggio familiare s'inaridisce. O meglio: da un lato si accentua la dispersione di lettere delle quali conosciamo solo indirettamente l'esistenza tramite rimandi interni, dall'altro si nota un effettivo raffreddarsi della confidenza fra padre e figlio perfino in materia di scelte artistiche. Della prima circostanza possiamo forse incolpare il caso o magari la nota *pruderie* censoria degli eredi intenti a curarne l'edificazione del monumento: la sorella Nannerl maritata baronessa von Sonnenburg e la vedova Constanze rimaritata Nissen (il «von» del secondo marito era in effetti abusivo, ma sorvoliamo su questo snobistico dettaglio come sulle malignità che lo vorrebbero primariamente interessato all'archivio del defunto, e alle grazie di lei solo in via subordinata).

## II

«9. Der lustige Tag oder die Hochzeit des Figaro, 1785»: come il truciolo sopravvissuto in un angolo del ben spazzato laboratorio di un falegname, questa voce nell'inven-

<sup>7</sup> Mozart. *Briefe* cit., ivi, pp. 277-279.

tario *post-mortem* dei non molti libri trovati nello studio di Mozart<sup>8</sup> ci spingerebbe a pensare che in fondo, a parte qualche dettaglio cronologico, le cose potrebbero davvero essere andate come le racconta Da Ponte nelle sue *Memorie*. Secondo lui il primo serio contatto professionale sarebbe databile soltanto agli inizi del 1786:

Non andò guari, che vari compositori ricorsero a me per libretti. Ma non ve n'eran in Vienna che due, i quali meritassero la mia stima. Martini [Vicente Martín y Soler], il compositore allora favorito di Giuseppe, e Volfango Mozart, cui in quel medesimo tempo ebbi occasione di conoscere in casa del barone Vetzlar, suo grande ammiratore ed amico [...]. Dopo dunque la buona riuscita del *Burbero*,<sup>9</sup> andai dal suddetto Mozart e [...] 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».<sup>10</sup>

Poche settimane dopo, scontato il prevedibile fiasco di un'opera di Giuseppe Gazzaniga alla quale avrebbe contribuito contro voglia e senza troppo impegno,<sup>11</sup>

mi misi serenamente a pensar a' drammi, che doveva fare pe' miei due cari amici Mozart e Martini. Quanto al primo, io concepì facilmente che la immensità del suo genio domandava un soggetto esteso, multiforme, sublime. Conversando un giorno con lui su questa materia, mi chiese se potrei facilmente ridurre a dramma la commedia di Beaumarchais, intitolata *Le nozze di Figaro*. Mi piacque assai la proposizione e gliela promisi. Ma v'era una difficoltà grandissima da superare. Vietato aveva pochi di prima l'imperadore alla compagnia del teatro tedesco di rappresentare quella commedia, che scritta era, diceva egli, troppo liberamente per un costumato uditorio: or come proporgliela per un dramma?<sup>12</sup>

Secondo scarto cronologico: la proibizione imperiale risaliva non «a pochi dì», ma ad un intero anno prima.

Mi misi dunque all'impresa, e, di mano in mano ch'io scrivea le parole, ei ne faceva la musica. In sei settimane tutto era all'ordine. La buona fortuna di Mozart volle che mancassero spartiti al teatro. 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!»<sup>13</sup> «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

<sup>8</sup> Il documento è pubblicato in ARTHUR SCHURIG, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt*, 2 voll., Lipsia, Insel, 1913: II, pp. 318-321.

<sup>9</sup> *Il burbero di buon cuore*, libretto di Da Ponte (da Goldoni), musica di Martín y Soler; prima rappresentazione al Burgtheater, 4 gennaio 1786.

<sup>10</sup> LORENZO DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 104-105.

<sup>11</sup> *Il finto cieco*, prima rappresentazione al Burgtheater, 20 febbraio 1786.

<sup>12</sup> DA PONTE, *Memorie* cit., p. 105.

<sup>13</sup> Parlando con un italiano Giuseppe II intendeva naturalmente *Idomeneo*, non potendo ambire un *Singspiel* come *Die Entführung aus dem Serail* al rango di «dramma vocale». Ultimi fuochi di una colonizzazione culturale cui la corte asburgica si era mostrata permeabile fin dal Seicento.

commedia, ho dovuto omettere molte scene e assai più raccorciarne, ed ho ommesso e raccorciato quello che poteva offendere la delicatezza e decenza d'uno spettacolo, a cui la Maestà sovrana presiede. Quanto alla musica poi, per quanto io posso giudicare, parmi d'una bellezza meravigliosa.» «Bene: quand'è così, mi fido del vostro gusto quanto alla musica e della vostra prudenza quanto al costume. Fate dar lo spartito al copista.»

Corsi subito da Mozart, ma non aveva ancora finito di dargli la buona nuova, che uno staffiere dell'imperatore venne a lui e gli portò un biglietto, ove ordinavagli d'andar subito alla reggia collo spartito. Ubbidì al comando reale; gli fece udire diversi pezzi che piacquerli maravigliosamente e, senza esagerazione alcuna, lo stordirono. Era egli d'un gusto squisito in fatto di musica, come lo era veracemente in tutte le belle arti.<sup>14</sup>

L'immagine suggerita dal memorialista, a meno che non si tratti di una condensazione del ricordo non impossibile da parte di chi scriveva a decenni di distanza dai fatti e a migliaia di chilometri dai luoghi – a New York, e come minimo nel 1820 – è quella di una creazione di getto, affrontata in paritaria simbiosi fra i due autori (altro che «se acconsentirà a tagliuzzarlo a modo mio»!) e fortunatamente andata in scena dopo pochi giorni di prove. Formidabile avventura romantica, che però diversi indizi concorrono a smentire. Vediamoli in compendiosa forma tabellare:

	versione Mozart & Mozart (dal carteggio)	versione Da Ponte (dalle <i>Memorie</i> )	altri avvenimenti
1783	prima del 7 maggio: Wolfgang incontra Da Ponte che gli promette un libretto. Da Ponte sta scrivendo per Salieri un libretto nuovo [ <i>Il ricco d'un giorno</i> ] e conta d'impiegarci non meno di due mesi.  prima del 5 luglio: un poeta italiano residente a Vienna (Da Ponte?) offre in visione a Wolfgang un suo libretto.		
1784		6 dicembre: fiasco del <i>Ricco d'un giorno</i> al Burgtheater, di cui s'incolpano reciprocamente il compositore e il poeta. Temporanea rottura fra Salieri e Da Ponte.	Salieri va a Parigi per comporre <i>Les Danaïdes</i> (prima all'Opéra: 26 aprile). 27 aprile: prima parigina della <i>Folle journée, ou Le mariage de Figaro</i> alla Comédie-Française.
1785			31 gennaio: Giuseppe II raccomanda al conte Pergen di far vietare o almeno censurare drasticamente il dram-

<sup>14</sup> DA PONTE, *Memorie* cit., p. 106.

	<p>metà settembre: in una lettera spedita al padre (perduta), Wolfgang «diceva qualcosa di una nuova opera». In seguito, lamenta Leopold con la figlia Nannerl, non si è più fatto vivo.</p> <p>2 novembre: in un biglietto di 12 righe (perduto), Wolfgang lamenta col padre di essere impegnato «fino al collo perché deve approntare l'opera <i>Le nozze di Figaro</i>». Leopold ne dà notizia alla figlia in due successive lettere dell'11 e 16 novembre. La commissione è già ufficiale perché Leopold si preoccupa della lentezza del figlio e delle possibili pressioni da parte del conte Rosenberg, soprintendente dei teatri imperiali.</p>	<p>Martín y Soler giunge a Vienna mentre Da Ponte resta a lungo inattivo (secondo lui due anni, ma forse solo alcuni mesi) causa una grave intossicazione; verso la fine dell'anno i due collaborano al <i>Burbero di buon cuore</i>.</p>	<p>ma di Beaumarchais, che la compagnia Schikaneder progettava di rappresentare al Kärntertortheater per il 3 febbraio nella traduzione del massone Johann Rautenstrauch.</p> <p>28 febbraio: «finito di stampare» per la prima edizione autorizzata della <i>Folle journée</i> (Parigi, Pierres), mentre già ne circolavano in Francia diverse edizioni pirata.</p> <p>Esclusa dalla rappresentazione, la traduzione di Rautenstrauch viene invece autorizzata per la stampa, prima in forma di estratti sul giornale «Wienerblättchen» (febbraio-marzo), poi in volume entro la fine dell'anno col titolo <i>Der närrische Tag, oder die Hochzeit des Figaro</i>, Vienna, s.n.t.</p> <p>Nel corso del 1785 ulteriori traduzioni tedesche si pubblicano a Norimberga, Kehl (nella tipografia sul confine renano gestita dallo stesso Beaumarchais), Lipsia, Monaco, Dessau, Berlino.</p> <p>Date le ampie oscillazioni linguistiche di titolo e sottotitolo non è possibile stabilire se l'edizione citata nell'inventario <i>post-mortem</i> della biblioteca di Mozart possa o meno identificarsi con una di esse.</p>
<p>1786</p>		<p>metà-fine gennaio: dopo il successo del <i>Burbero</i> al Burgtheater (prima: 6 gennaio) Da Ponte conosce Mozart in casa del barone von Wetzlar e si offre di scrivergli un libretto. In un successivo colloquio Wolfgang propone come soggetto <i>Le nozze di Figaro</i>; Da Ponte accetta, avvertendo però che «pochi di prima» (in realtà circa un anno!) Giuseppe II aveva vietato il dramma. Il barone von Wetzlar si offre di far rappresentare l'opera a Londra o in Francia.</p>	

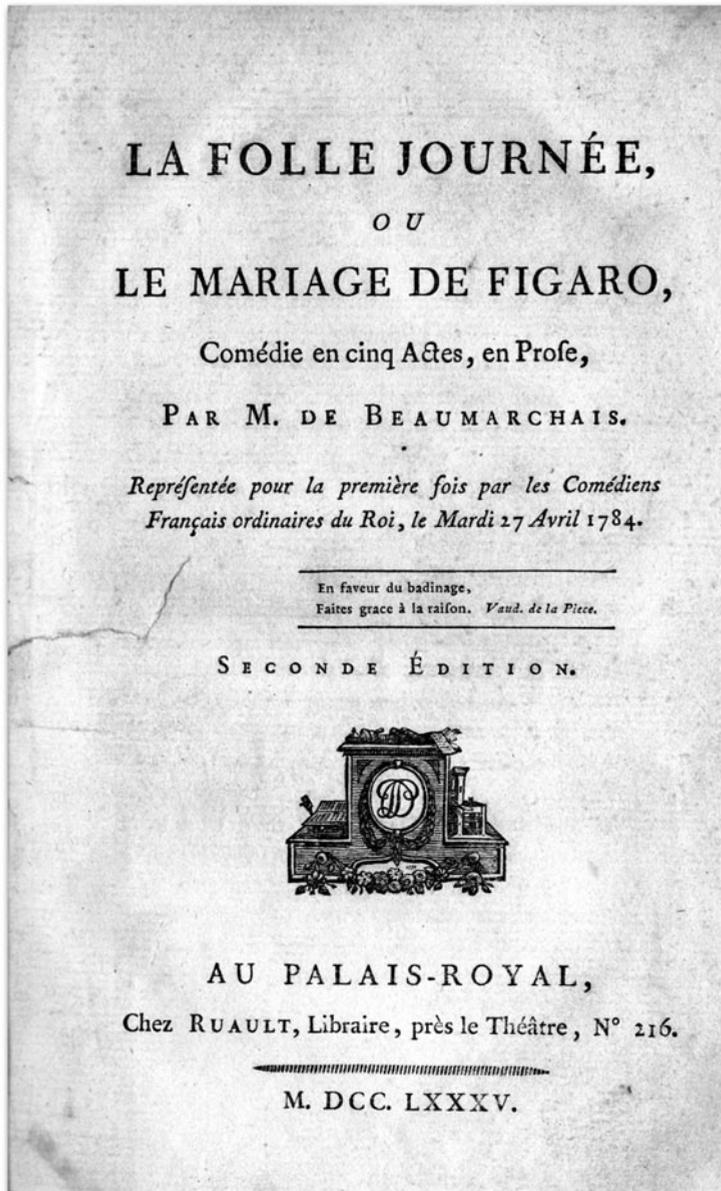
	<p>28 aprile: Basandosi certo su informazioni fornitigli dal figlio, Leopold scrive a Nannerl che «oggi l'opera di tuo fratello, <i>Le nozze di Figaro</i>, va in scena per la prima volta». Afferma che «Salieri e tutto il suo partito faranno ancora ogni sforzo per mettere in moto cielo e terra» e allude alle potenti «cabale» messe in opera contro Wolfgang per invidia del suo talento.</p> <p>29 aprile: Wolfgang registra l'opera nel suo catalogo manoscritto, dopo averne, come d'uso, scritta la Sinfonia quale ultimo brano.</p> <p>18 maggio: Leopold annuncia a Nannerl che alla seconda recita sono stati bis-sati 5 pezzi, e alla terza ben 7, «fra cui un duettino si è dovuto cantare tre volte».<sup>15</sup> Per fine mese si attende l'invio a Salisburgo di libretto e partitura.</p>	<p>metà marzo-fine aprile: Mozart e Da Ponte cominciano il lavoro senza la certezza di poterlo rappresentare a Vienna e lo terminano in sole sei settimane. «La buona fortuna di Mozart volle che mancassero spartiti al teatro» e il suo <i>Figaro</i> va subito in prova. «Non eravamo perciò senza un giusto timore, tanto Mozart che io, di non dover soffrir delle nuove cabale».</p> <p>Dopo alcuni incidenti risolti dal favore imperiale, l'opera debutta con trionfale successo.</p>	<p>1.° maggio, ore 18.30: Debutto dell'opera al Burgtheater. Mozart concerta personalmente le prime due recite e riceve un onorario di 450 fiorini; a Da Ponte ne vanno 200.</p>
--	---	---	--

Decostruita la favola della conoscenza tardiva, delle sei settimane di lavoro e della commissione imperiale *last-minute*, resta da capire perché Da Ponte, o meglio la sua (s)memoria, attribuisca quest'ultimo miracolo alla mancanza di partiture nuove per il Burgtheater. Un altro testimone ben informato dei fatti e lui pure memorialista tardivo, il tenore Michael Kelly (sul quale vedi più avanti a p. 45), afferma rotondamente il contrario:

C'erano sul tappeto tre opere, una di Regini [*recte*: Righini, ndr], un'altra di Salieri (*La grotta di Trofonio*)<sup>16</sup>, e una di Mozart su speciale commissione dell'imperatore. Mozart aveva scelto di far arrangiare in opera italiana la commedia francese di Beaumarchais *Le mariage de Figaro*, compito realizzato con grande abilità dal Da Ponte. Questi tre lavori erano quasi pronti

<sup>15</sup> Dovrebbe trattarsi di «Che soave zeffiretto», uno dei due soli brani mozartiani inseriti dal Da Ponte nel pasticcio *L'ape musicale*, da lui allestito nel 1789 per la scena del Burgtheater: una *hit-parade* delle stagioni precedenti con se stesso nella parte di poeta affamato e trafficante. L'altro era «Là ci darem la mano» da *Don Giovanni*.

<sup>16</sup> *Recte*: *Cublai, gran Can dei Tartari*, mai rappresentata. *La grotta di Trofonio* era già stata allestita al Burgtheater nella stagione precedente, con prima il 12 ottobre 1785.



Frontespizio della seconda edizione della *Folle journée, ou Le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Paris, Ruault, 1785. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Personaggi: Le comte Almaviva, grand-corrégidor d'Andalousie; La Comtesse, sa femme; Figaro, valet-de-chambre du Comte, et concierge du château; Suzanne, première camariste de la Comtesse, et fiancée de Figaro; Marceline, femme de charge; Antonio, jardinier du château, oncle de Suzanne et père de Fanchette; Fanchette, fille d'Antonio; Chérubin, premier page du Comte; Bartholo, médecin de Séville; Bazile, maître de clavecin de la Comtesse; Don Gusman Brid'Oison, lieutenant du siège; Doublemain, greffier, secrétaire de don Gusman; Un huissier-audancier; Grippe-Soleil, jeune pastoureau; Une jeune bergère; Pédrille, piqueur du Comte.

per la rappresentazione nello stesso momento, e ciascun compositore reclamava il diritto di mettere in scena per primo la propria opera. Tale concorso sollevò molte discordie, e si formarono dei partiti. I caratteri dei tre uomini erano tutti assai differenti. Mozart era suscettibile come polvere da sparo, e giurava di voler dare alle fiamme la partitura della sua opera se non fosse andata in scena per prima; le sue pretese erano sostenute da un forte partito: al contrario Regini lavorava nell'oscurità come una talpa al fine di ottenere la precedenza.

Il terzo candidato era Maestro di Cappella della corte, uomo abile e astuto, in possesso di quella che Bacone chiamava «contorta saggezza»; le sue pretese erano appoggiate da tre degli interpreti principali, i quali formavano una cabala difficile da smontare. Nella compagnia di canto tutti prendevano parte alla contesa. Io solo ero partigiano di Mozart; abbastanza ovviamente, perché egli aveva diritto ai miei più fervidi auspici, originati dalla mia adorazione del suo potente genio e dal debito di gratitudine che avevo nei suoi confronti a causa di molti favori personali.

La gran contesa fu terminata da Sua Maestà, il quale emise un mandato per mettere in prova all'istante *Le nozze di Figaro* di Mozart; e nessuno più di Michael O'Kelly gustò il trionfo del piccolo grande uomo sui suoi rivali.<sup>17</sup>

In apparenza un altro fedelissimo di Mozart, il quale però ci rivela l'esistenza non di una, ma di ben tre cabale intrecciate, entro un quadro dove Wolfgang non fa esattamente la figura dell'agnello indifeso contro il lupo Salieri. Dei suoi sostenitori faceva parte con ogni probabilità quella che i nostalgici di un'epoca sciagurata chiamerebbero una lega «pluto-giudaico-massonica» e che noi, rilassando le regole del gioco, preferiamo qui di seguito abbozzare in forma di dialoghetto drammatico.

---

<sup>17</sup> *Reminiscences of Michael Kelly*, 2 voll., London, Colburn, 1826, I, pp. 257-258.

*Grande Cabala, piccole cabale**Dramatis personæ*

UN INFORMATORE: basso funzionario della burocrazia asburgica, massone senza fanatismo; rispettoso delle gerarchie statali e preoccupato di mostrare la propria fedeltà ad entrambe le organizzazioni.

GEMMINGEN: Otto barone von Gemmingen-Hornberg (1755-1836). Diplomatico e letterato, massone 'deviato' in contatto con le sette esoteriche dei Fratelli asiatici e degli Illuminati. S'interessa di Mozart fin dal 1778, quando lui e il compositore Cristian Cannabich (altro Illuminato) lo accompagnano da Mannheim a Parigi con lettere di raccomandazione dirette al barone Grimm e presumibilmente ai confratelli della Loge olympique, che gestiva le stagioni del prestigioso Concert spirituel.

*Fine aprile 1786, interno giorno. La scena si svolge a Vienna, in un salottino privato del modernissimo Trattnerhof, caffè-concerto con annessa casa da gioco.*

*(Due personaggi sobriamente vestiti di nero conversano giocando a scacchi)*

GEMMINGEN: Tre maestri di cappella e tutti pretendono l'apertura di stagione? Dove l'avete saputo?

INFORMATORE: Qui di fronte, al Club degli Inglesi, solo mezz'ora fa.

GEMMINGEN: Chi ve l'ha detto?

INFORMATORE: Un giovane fratello inglese, il conte di Crawford.

GEMMINGEN: E lui come fa a saperlo?

INFORMATORE: Glielo ha confidato quel piccolo irlandese: il tenore O'Kelly che canta nella compagnia del Burgtheater.

GEMMINGEN: Hmm. Ma O'Kelly non era venuto a Vienna su invito del conte Rosenberg? E non ha debuttato qui in un'opera di Salieri?

INFORMATORE: Sì, ma ora ha cambiato bandiera. La casa del fratello Mozart è ormai diventata un secondo club degli Inglesi. Il suo allievo Attwood gli dà lezioni di lingua, Nancy Storace gli fa gli occhi dolci, e dall'abate Da Ponte si è fatta promettere un libretto per suo fratello Stephen. O'Kelly gioca con Mozart a biliardo, ha la delicatezza di perdere sempre e lo paga subito. Il barone von Wetzlar, quello che ha fatto incontrare Mozart e Da Ponte, promette di pagare di tasca propria per fare rappresentare l'opera a Londra se non verrà accettata a Vienna.

GEMMINGEN: Perché non dite il «fratello Wetzlar»?

INFORMATORE: Come volete, ma alle riunioni di loggia io non l'ho mai visto.

GEMMINGEN: Però non c'è dubbio che in Inghilterra lui e suo padre abbiano importanti relazioni d'affari, anche coi fratelli all'Oriente di Londra.

INFORMATORE: Ne hanno di ben più estese coi banchieri giudei di laggiù: coi convertiti di fresco come loro, e perfino con quelli rimasti nella Sinagoga.

GEMMINGEN: Capisco.

INFORMATORE: Non crediate ch'io sia vittima di pregiudizi tanto contrari ai lumi moderni. Semmai sono i nostri fratelli giudei a voler conservare – come dire? – una certa separatezza anche nei lavori del nostro Ordine.

GEMMINGEN: Cosa intendete dire, fratello?

INFORMATORE: Parlo della Venerabile Loggia di San Giovanni e delle sue liste coperte. Della loro doppia affiliazione a società che paiono dedite a riti occulti quando non addirittura superstiziosi: Illuminati di Baviera, Rosacroce, Fratelli Asiatici. Parlano ebraico, studiano la Grande Cabala, l'alchimia, l'astrologia. Non ne conoscete, fratello Gemmingen?

GEMMINGEN: Più di quanti non crediate.

INFORMATORE: Anche voi, dunque, sareste del numero? E il fratello Mozart; non foste proprio voi a presentarlo nella Loggia «Alla Beneficenza» quando eravate Maestro della Sedia?

GEMMINGEN: Quella loggia non esiste più, come ben sapete. Per decreto imperiale dello scorso dicembre è confluita nella «Speranza incoronata di nuovo», che il fratello Mozart frequenta regolarmente col grado di Maestro. Con le sue stupende musiche ha celebrato la saggia decisione imperiale e continua a deliziare i fratelli istruendoli nei nostri sacri misteri. Questo è tutto. Se poi lui abbia rapporti con Fratelli asiatici, Illuminati e quant'altro sono affari suoi che non conosco e non voglio conoscere. Prudenza, fratello!

INFORMATORE: Vogliate scusarmi, signor barone; capisco di aver domandato troppo. Resta il problema del fratello Mozart. Egli è giovane e pronto ad esplodere come polvere da sparo. Se non verrà data la precedenza alla sua opera, *Le nozze di Figaro*, dice di voler gettare la partitura nel fuoco. Ma è stato l'imperatore in persona a commissionargliela dopo un'audizione! Sarebbe un affronto imperdonabile che gli può costare gli arresti o l'esilio. E per il nostro Ordine, che ha appena assaggiato i frutti amari del sospetto imperiale, una pessima pubblicità. Lo sapete quanti fratelli sono entrati in sonno dopo il decreto di unificazione forzata delle logge?

GEMMINGEN: Troppi! Dalla loggia «Alla Verità», mi dice il Gran Maestro von Born, si sono eclissati già in trenta, e altrettanti o più si aspetta che facciano lo stesso entro la fine dell'anno; chi per paura della polizia e chi per disgusto. Ma noi abbiamo bisogno anche di musicisti. Haydn e Mozart padre si erano iniziati solo per far piacere al ragazzo. Chi li ha più visti? Se non facciamo qualcosa per Mozart figlio perderemo qualunque credito con la categoria. Chi sono i suoi rivali per la precedenza?

INFORMATORE: Il primo è il *Capellmeister* di corte, signor Salieri, con un libretto dell'abate Casti intitolato *Cublai, gran Can dei Tartari*. È l'anticipo di un poema eroico-

mico sulle dissolutezze della zarina Caterina, che il Casti si propone di dedicare all'imperatore.

GEMMINGEN: Quel Casti è un pazzo. Il rancore per i cattivi trattamenti che dice di aver ricevuto a Pietroburgo lo acceca. Non sa che l'imperatore ha un vero culto per Sua Maestà russa, e che insieme mirano ad attaccare il Sultano alla prima occasione? Faremo vietare il libretto dalla censura. Lo so che Rosenberg protegge Casti e Salieri; tanto meglio. L'imperatore ha bisogno di tutti e tre, li stima ma non li ama. E poi sono tre profani; per il nostro Ordine sarà un piacere dar loro una lezione. Chi sarebbe l'altro candidato?

INFORMATORE: Un certo Reghini o Righini, un bolognese; pure lui un profano. È cerimonioso, serio, devoto, abile a lavorare sott'acqua. A corte ha un suo partito fra i clericali e Salieri lo spinge avanti, credo più che altro per far dispetto a Mozart.

GEMMINGEN: Mai sentito. E questo Righini cosa vuole rappresentare?

INFORMATORE: *Demogorgone o il filosofo confuso*, parole dell'abate Da Ponte.

GEMMINGEN: Ancora lui! Che Dio confonda questi abati italiani facitori di versi! Soprattutto quel Da Ponte: un giudeo battezzato che si è fatto prete e poi si è spretato per correre dietro alle sottane. Dicono che sia colpa delle sue idee, perché predicava il *Contratto sociale* di Rousseau. Ma la versione dell'ambasciatore veneziano è ben diversa. Basta: faremo stare quieto anche lui.

INFORMATORE: A chi pensate di rivolgervi, posso umilmente chiedere?

GEMMINGEN: Al fratello von Sonnenfels, per molti buoni motivi. Lui ha la fiducia dell'imperatore tanto che l'ha convinto a lasciar stampare in tedesco il dramma di Beaumarchais; dirige l'ufficio di censura, è un giudeo battezzato come Da Ponte, conosce Mozart, ammira la sua musica, gli fa omaggio dei libri che pubblica. In loggia li ho visti spesso parlare insieme. Farà dire a Righini che non insista se gli preme restare a Vienna, e Da Ponte lo incoraggerà in questo senso. In premio della sua docilità, l'opera di Righini sarà rappresentata dopo *Le nozze di Figaro*.

INFORMATORE: E per Salieri?

GEMMINGEN: Quello è un osso più duro, un autentico virtuoso delle vie traverse. Rosenberg lo protegge, dite voi? Lo sappiamo, ma quello ha ben altre carte nella manica! Tirerà in ballo Gluck e la regina di Francia, che una letterina all'imperiale fratello non la negherà di certo. Però la contromina io ce l'ho pronta. Stasera stessa vado al ricevimento dell'ambasciatore di Russia; glielo darà lui il Gran Can dei Tartari! Fra due giorni l'imperatore darà ordine di partire con le prove del *Figaro* perché la stagione deve assolutamente cominciare il 28 aprile, come annunciato. Vi ha detto O'Kelly da che parte sta la compagnia del Burgtheater?

INFORMATORE: Lui dice quasi tutta dalla parte di Salieri, e quindi anche di Righini. Naturalmente meno lui stesso e la Storace, che con Mozart se l'intende di nascosto alla moglie legittima. Fra gli Italiani forse Benucci è neutrale o forse no; tutti gli altri stan-



*Le mariage de Figaro* (I) alla Comédie-Française di Parigi, 1910. In scena: Berthe Cerny (Suzanne), Marie Leconte (Chérubin), Jacques Fenoux (le Comte). Foto Bert. Da «Le Théâtre», agosto 1910.

no per la cabala italiana e sono pronti a fare qualche scandalo contro Mozart, magari perfino a stonare per mandarlo a fondo. Soprattutto Bussani: cantante, ispettore di scena, ispettore del vestiario, *régisseur*; uno che sa fare tutti i mestieri, dicono, fuori che quello del galantuomo.

GEMMINGEN: Buona questa! Di chi è?

INFORMATORE: Dell'abate Da Ponte in persona. Lui se ne intende di musica; il suo interesse di poeta teatrale lo porta a stare con Mozart più che con tutti i Gazzaniga, Righini, Peticchio e compagnia, perché dalle partiture di simili ciabattini può attendersi di guadagnare solo fischiare. E poi Wetzlar li finanzia entrambi, poeta e compositore. Quella bella casa in Schulerstrasse, 480 fiorini di affitto annuale, chi gliela paga al fratello Mozart? Dai registri ufficiali non risulta, ho controllato. Non sarà per caso Wetzlar, che l'ha tenuto come ospite non pagante fin da quando si è sposato con la signorina Constanze Weber?

GEMMINGEN: Parlano tanto della cabala massonica, ma in confronto a quella italiana e a quella ebraica noi ci facciamo la figura dei lattanti. Non sarà mica un po' giudeo anche Mozart? Con quel naso... Naturalmente stavo scherzando.

INFORMATORE: Naturalmente, signor barone. Voi siete un uomo senza pregiudizi, un vero illuminato come il nostro imperatore.

*Altri personaggi citati (in ordine di non apparizione)*

O'KELLY: Michael Kelly, detto anche O'Kelly, Occhely e Occhelli (1762-1826). Tenore, compositore, agente teatrale e mercante di vini nativo di Dublino. Perfezionatosi in Italia coi castrati Giuseppe Aprile e Tommaso Guarducci, fece parte della compagnia stabile del Burgtheater dal 1783 al 1787. Nelle *Nozze di Figaro* ricoprì il doppio ruolo di Basilio e Don Curzio. Le sue gradevoli *Reminiscences* in due volumi abbracciano mezzo secolo di vita musicale europea.

SALIERI: Antonio Salieri (1750-1825). Come compositore tutt'altro che un mediocre; come uomo, benché non esattamente uno stinco di santo, vittima di una *character assassination* quasi senza precedenti. A titolo di antidoto su entrambi i versanti si consiglia la lettura dell'ottima monografia di Volkmar Braunbehrens: *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts* (München, Piper, 1989).

CONTE ROSENBERG: Franz Xaver Wolfgang conte, poi principe, von Orsini-Rosenberg (1723-1796). Diplomatico e statista viennese di alto rango, qui citato per la sua carica di *Obersthofmeister* (gran ciambellano), incaricato anche della sovrintendenza sui teatri imperiali.

ATTWOOD: Thomas Attwood (1765-1838). Organista e compositore londinese. Studiò a Napoli dal 1783 al 1785 e si perfezionò a Vienna con Mozart nel biennio successivo.

NANCY STORACE: Ann Selina Storace, detta Nancy (1765-1817). Soprano inglese di origine italiana. Londinese di nascita, si perfezionò a Napoli debuttando con enorme successo a quindici anni. Al Burgtheater, dove rimase dal 1783 al 1787, cantò in numerosi ruoli di prima donna, fra cui Rosina alla prima viennese del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (agosto 1783) e Susanna nelle *Nozze di Figaro*. Donna di grande bellezza, le si attribuirono relazioni col basso Francesco Benucci (vedi sotto), con Mozart, e naturalmente con Giuseppe II. Mozart compose per lei l'aria da concerto «Ch'io mi scordi di te» KV 505.

STEPHEN: Stephen Storace, fratello della precedente (1763-1796). Violinista e compositore di stile mozartiano; la sua carriera si sviluppò in associazione con la celebre sorella. Il libretto dapontiano cui qui si allude è *Gli equivoci*, adattamento da *A Comedy of Errors* di Shakespeare. L'opera andò in scena al Burgtheater nel dicembre del 1786.

VON WETZLAR: Raimund Wetzlar, barone von Plankenstern (1752-1810). Aveva ereditato il titolo dal padre Carl Abraham, un ricco mercante e banchiere convertito al Cattolicesimo nel 1777. Sostenitore e finanziatore a vita di Mozart, tenne a battesimo il suo primogenito Raimund. Non abbiamo notizie certe circa una sua affiliazione alla Massoneria. Ancora nel 1829 invocato da Lorenzo Da Ponte, che sembra ignorarne la morte, quale testimonia dei propri meriti nella scoperta del genio mozartiano. Per la sua offerta di far debuttare all'estero *Le nozze di Figaro* la fonte è sempre la medesima:

Il baron Vetzlar offriva con bella generosità di darmi un prezzo assai ragionevole per le parole, e far poi rappresentare quell'opera a Londra od in Francia, se non si poteva a Vienna; ma io rifiutai le sue offerte e proposi di scrivere le parole e la musica secretamente, e d'aspettar un'opportunità favorevole da esibirla a' direttori teatrali o all'imperadore, del che coraggiosamente osai incaricarmi.<sup>18</sup>

VON BORN: Ignaz von Born (1742-1791). Insigne studioso di mineralogia, geologia e paleontologia. Riorganizzò il museo imperiale di Vienna secondo criteri scientifici, fu membro del Consiglio delle miniere e della Zecca. Massone di alto rango con probabili simpatie per la setta degli Illuminati. Si è ipotizzato un suo intervento nella redazione del libretto per *Die Zauberflöte*.

ABATE CASTI: Giovanni Battista Casti (1724-1803). Letterato, poeta satirico e librettista; dal 1792 al 1797 poeta cesareo alla corte di Vienna, incarico che perse per il sospetto di tendenze giacobine. Viaggiò in lungo e in largo, da Pietroburgo a Madrid, da Berlino a Costantinopoli; morì a Parigi. Talvolta paragonato all'Aretino per il contenuto dei suoi versi e la sfrontatezza dei metodi promozionali, non alieni dal ricatto politico-sessuale. Notevole il ritrattino in versi dedicatogli dal suo collega Giuseppe Parini:

Un prete brutto, vecchio e puzzolente,  
dal mal moderno tutto quanto guasto  
e che, per bizzarria dell'accidente,  
dal nome del casato è detto casto [...]

RIGHINI: Vincenzo Righini (1756-1812). Compositore coetaneo di Mozart e come lui allievo di Padre Martini a Bologna. Ebbe mediocre successo a Vienna, dove fin dal 1777 aveva messo in scena al Kärtnertortheater un suo *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto*, ma fu maggiormente apprezzato in Germania (Magonza e Berlino). La sua opera *Il Demogorgone*, cui qui si allude, fu in effetti rappresentata al Burgtheater nel luglio del 1786.

VON SONNENFELS: Joseph von Sonnenfels (1732-1817). Di origini israelite, figura centrale dell'Illuminismo austriaco, massone dell'ala razionalista. Esercitò a corte vari incarichi, fra cui quello di censore. Interessato al valore educativo del teatro, combatté le farse che avevano come protagonista Hanswurst, l'Arlecchino tedesco, e tentò d'invitare a Vienna il celebre drammaturgo Lessing, noto fra l'altro per la sua amicizia con l'illuminista ebreo Moses Mendelssohn. Nella biblioteca di Mozart figuravano i primi quattro volumi delle opere complete di Sonnenfels, stampati a Vienna nel 1783. Nel 1919 il drammaturgo Heinrich Jacob stampò a Monaco una commedia in quattro atti sui rapporti fra Sonnenfels e Beaumarchais.

REGINA DI FRANCIA: Maria Antonia arciduchessa d'Asburgo (1755-1793), dal 1770 consorte di Luigi XVI col nome di Marie-Antoinette.

<sup>18</sup> DA PONTE, *Memorie* cit., p. 105.

BENUCCI: Francesco Benucci (ca. 1745-1824). Basso-baritono fiorentino, divo assoluto nella compagnia del Burgtheater dove restò quasi senza interruzioni dal 1783 al 1795. Splendido attore dalla voce elegante e rotonda, stigmatissimo da Mozart e dall'imperatore Giuseppe II. Cantò Don Bartolo alla prima viennese del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (agosto 1783). Per lui Mozart creò i ruoli di Figaro nelle *Nozze* e di Guglielmo in *Così fan tutte*; fu inoltre Leporello nella ripresa viennese del *Don Giovanni* (1788) e il Conte Robinson nella prima del *Matrimonio segreto* di Cimarosa (1792).

BUSSANI: Francesco Bussani (1743-post 1807). Romano, buffo di mezzo carattere per oltre un quarantennio sulle principali piazze operistiche italiane. Cantò il ruolo di Figaro nella prima viennese del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (agosto 1783); da Mozart fu impiegato in doppio ruolo nelle *Nozze* come Bartolo e Antonio, altrettanto come Commendatore e Masetto nella ripresa viennese del *Don Giovanni* e infine come Don Alfonso in *Così fan tutte*. Sua moglie Dorotea Sardi, nata a Vienna verso il 1763 da Carlo, professore all'Accademia militare, debuttò accanto al marito nelle *Nozze di Figaro* nel ruolo di Cherubino e fu poi Despina in *Così fan tutte*. Dopo i sensazionali esordi viennesi continuerà a galleggiare per oltre un decennio in partecine di *soubrette* a Napoli, Roma e Firenze. Il giudizio di Da Ponte sul marito e le di lui «cabale» per sabotare la messa in scena del *Figaro* mozartiano<sup>19</sup> è già noto ai lettori; quanto alla moglie così ne descrive le virtù:

sebbene sguaiata e di poco merito, pure, a forza di smorfie, di pagliacciate e forse di mezzi più teatrali, s'era formata un gran partito tra cuochi, staffieri, camerieri, lacchè, perrucchieri, ecc., e per conseguenza si teneva per una gioia.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 113-115.

<sup>20</sup> Ivi, p. 133.

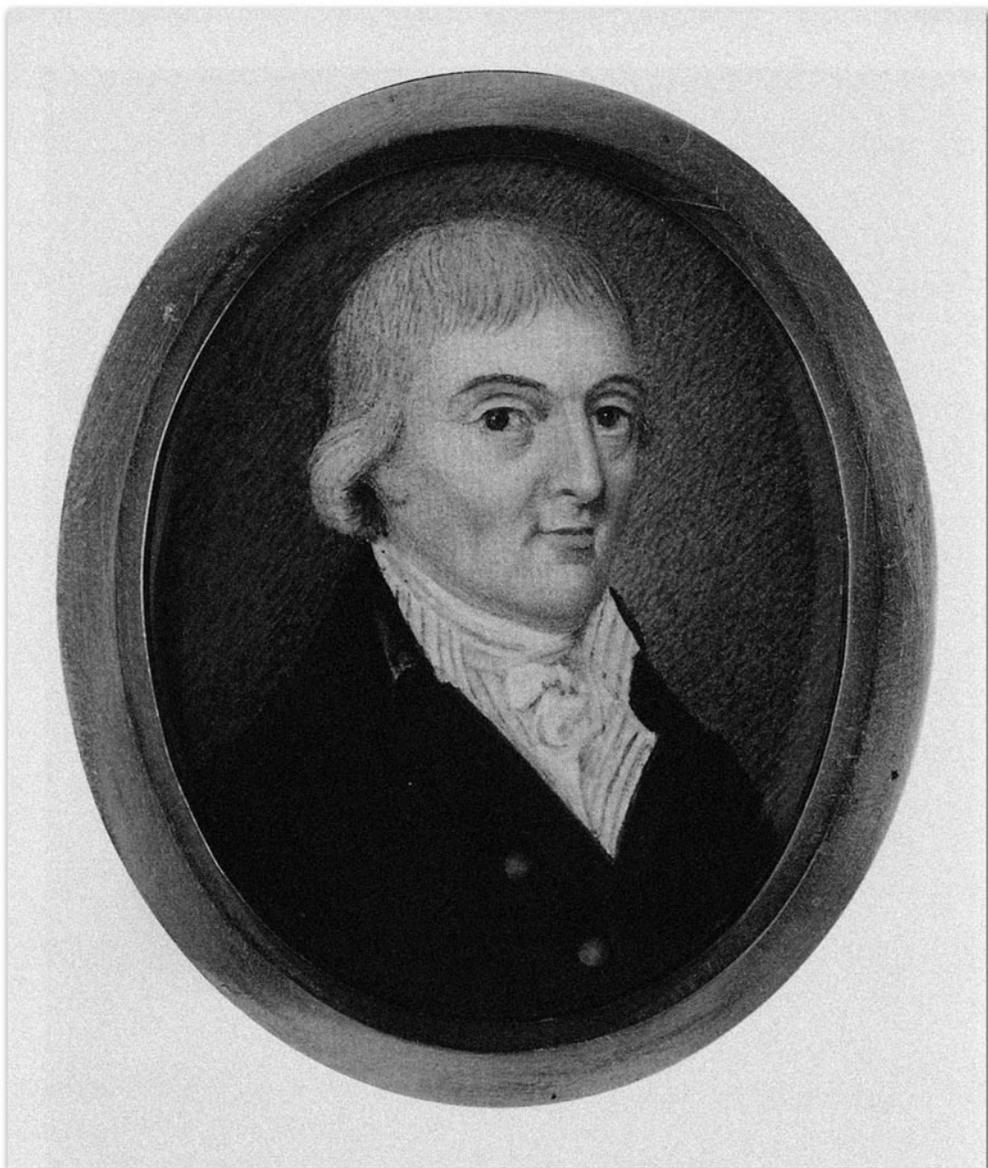


Cécile Sorel, Contessa nella ripresa del *Mariage de Figaro* alla Comédie-Française di Parigi, 1910. Foto Reitlinger. Da «Le Théâtre», agosto 1910. Insieme con quelli di Célimène (*Le misanthrope*) ed Elmire (*Le Tartuffe*), il ruolo di Rosine fu tra i preferiti dalla Sorel (Céline-Émilie Seurre; 1873-1966), che si esibì con successo anche nel teatro di varietà.

# LE NOZZE DI FIGARO

Libretto di Lorenzo Da Ponte

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,  
con guida musicale all'opera



Lorenzo Da Ponte in una cromolitografia eseguita dopo la metà dell'Ottocento da un acquerello poi perduto. Collezione privata. Da *Lorenzo Da Ponte. Lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei fratelli*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani, 1995. Da Ponte (Emmanuele Conegliano; 1749-1838) scrisse per Mozart *Le nozze di Figaro*, *Il dissoluto punito, o sia Il Don Giovanni* e *Così fan tutte*. Tra gli altri libretti: *Una cosa rara, o sia Bellezza e onestà* e *L'arbore di Diana* per Martín y Soler; *Axur, re d'Ormus*, *Il talismano* e *Il pastor fido* per Salieri; *Merope* e *Armida* per Bianchi; *L'ape musicale* (pasticcio).

# *Le nozze di Figaro*, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Allestite per la prima volta il 1 maggio 1786 al Burgtheater di Vienna, *Le nozze di Figaro* riscossero un successo caloroso, anche se l'opera circolò poco nei mesi successivi, beneficiando solamente di nove repliche entro la fine dell'anno. Quando però il lavoro venne presentato nel mese di dicembre al pubblico di Praga, il trionfo fu sensazionale: Mozart stesso fu invitato ad assistervi per dirigere l'opera di persona, ottenendo immediatamente una nuova commissione, da cui sarebbe nato il *Don Giovanni*, secondo frutto del felice sodalizio con Lorenzo da Ponte.

Il testo adottato per questa edizione è il libretto della *première* viennese dell'opera<sup>1</sup> che, messo a confronto con quello della ripresa praghese,<sup>2</sup> presenta poche varianti, soprattutto lessicali e di disposizione scenica, includendo però ancora quei versi mai intonati da Mozart e quindi espunti nelle successive ristampe. È il caso, in particolare, dell'arietta di Cherubino «Se così brami, teco verrò» a metà dell'atto terzo e di ulteriori quattro versi, sempre affidati al paggio, che dovevano introdurre il finale dell'ultimo atto.

Parole e versi non intonati sono resi in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze significative tra il libretto e la partitura d'orchestra (ivi comprese le didascalie)<sup>3</sup> sono state segnalate con numeri romani posti in apice. Per le note relative alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.<sup>4</sup> Non vengono segnalati, infine, gli interventi relativi ai numerosi problemi di interpunzione (assai frequente lo

---

<sup>1</sup> LE NOZZE / DI FIGARO / - / Comedia per musica / tratta dal francese / in quattro atti. / - / Da rappresentarsi / nel Teatro di Corte / l'anno 1786. / [fregio] / In Vienna, / presso Giuseppe Nob. De Kurzbek, / stampatore di S.M.I.R. La riproduzione in facsimile del libretto viennese è contenuta in *The Librettos of Mozarts Operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll., New York-London, Garland, 1992, III. *The Da Ponte Operas*, pp. 1-103.

<sup>2</sup> LE NOZZE / DI FIGARO / o sia / LA FOLLE GIORNATA / - / Comedia per musica / tratta dal francese / in quattro atti. / - / Da rappresentarsi / nei Teatri di Praga / l'anno 1786. / [fregio] / presso Giuseppe Emanuele Diesbach. Sulle varianti tra i due libretti si veda in particolare ALAN TYSON, *The 1786 Prague Version of Mozart's «Le nozze di Figaro»*, «Music & Letters», 69/3, 1988, pp. 321-333.

<sup>3</sup> Abbiamo trascritto anche le didascalie aggiunte nella *Neue Mozart Ausgabe* per chiarire a chi si rivolge il personaggio (cfr. nota 4). Per rendere la lettura più scorrevole si è deciso di non annotare la frequente prescrizione «da sé», lasciando fra parentesi tonde il testo cantato corrispondente.

<sup>4</sup> Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra licenziata dalla *Neue Mozart-Ausgabe*: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro, opera buffa in vier Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 492, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1973 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Sing-*

scambio tra il punto esclamativo e il punto interrogativo o la confusione tra il punto e i due punti), di elisione o di grafie scorrette nient'affatto rare nei libretti italiani stampati all'estero, così come le correzioni dei refusi più evidenti.

ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 55
ATTO SECONDO	<i>Scena I</i>	p. 72
ATTO TERZO	<i>Scena I</i>	p. 93
ATTO QUARTO	<i>Scena I</i>	p. 107
	<i>Scena IV</i>	p. 109
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 121
	<i>Le voci</i>	p. 123

---

spiele; Band 16). Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante il numero chiuso di appartenenza e quello di battuta; le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori).

# LE NOZZE DI FIGARO

Comedia per musica  
tratta dal francese  
in quattro atti

La poesia è dell'ab. [Lorenzo] da Ponte, poeta del Teatro Imp.  
La musica è del signor Volfgango Mozart, maestro di cappella, tedesco

## Attori

IL CONTE DI ALMAVIVA	Basso
LA CONTESSA DI ALMAVIVA	Soprano
SUSANNA, <i>promessa sposa di</i>	Soprano
FIGARO	Basso
CHERUBINO, <i>paggio del Conte</i>	Soprano
MARCELLINA	Mezzosoprano
BARTOLO, <i>medico di Siviglia</i>	Basso
BASILIO, <i>maestro di musica</i>	Tenore
DON CURZIO, <i>giudice</i>	Tenore
BARBARINA, <i>figlia di</i>	Soprano
ANTONIO, <i>giardinere del Conte e zio di Susanna</i>	Basso

Coro di paesani, coro di villanelle, coro di vari ordini di persone, servi.  
La scena si rappresenta nel castello del conte di Almaviva.

---

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, e 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 intero 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 e 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 tener 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.

*Il poeta*

## ATTO PRIMO

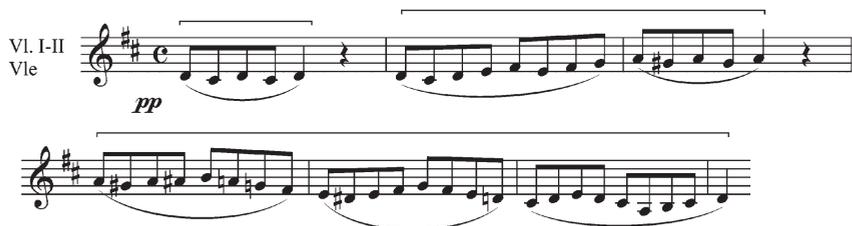
### SCENA PRIMA

Camera non affatto ammobiliata, una sedia d'appoggio in mezzo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sinfonia. *Presto* – e, Re.

Celeberrima come nessun'altra nella produzione operistica di Mozart, la sinfonia delle *Nozze di Figaro* introduce in modo meravigliosamente efficace la *folle journée* durante la quale si svolgerà l'intricata vicenda drammatica. Scartata presto l'idea di un movimento centrale lento in tonalità minore, come già sperimentato nella *Entführung aus dem Serail*, il compositore optò per la consueta forma sonata, priva però della sua sezione di sviluppo. Introdotto da una frase sinuosa di archi e fagotti in *pianissimo* dal curioso disegno irregolare,

ESEMPIO 1a (Sinfonia, bb. 1-7)



il primo tema giunge quasi improvviso nella sua piena irruenza sonora dopo quattro battute di accordi in *piano* dei fiati divisi. Costruito su un inciso discendente di quarta ripetuto per tre volte (cfr. es. 1b), il motivo sprigiona una straordinaria forza propulsiva, rinforzata non solo dall'impiego a pieno organico dell'orchestra, ma anche dalle insistenti figurazioni ribattute e dai rapidi movimenti scalari di crome di archi e fiati:

ESEMPIO 1b (bb. 12-17)



Segue poi una breve sezione (cfr. es. 1c) caratterizzata da brusche appoggiature dei violini primi a cui rispondono agili arabeschi in terze di oboi e flauti,

ESEMPIO 1c (bb. 60-67)





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

E in questa stanza?

FIGARO

Certo: a noi la cede  
generoso il padrone.

SUSANNA

Io per me te la dono.

FIGARO

E la ragione?

SUSANNA<sup>III</sup>

La ragione l'ho qui.

FIGARO<sup>IV</sup>Perché non puoi  
far che passi un po' qui?

SUSANNA

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

segue nota 2

die - ci...

si associa all'indole pratica di Figaro, intento a misurare con scrupolosa attenzione la stanza che il Conte ha loro offerto come camera nuziale, mentre la risposta lirica di Susanna, raddoppiata dall'oboe e di respiro ben più ampio, evidenzia il diverso corso di ragionamenti della donna, che si sta provando un cappello allo specchio che trova adattissimo alla sua persona:

ESEMPIO 2b (bb. 30-36)

(specchiandosi)

Susanna

O - ra si ch'io son con ten ta; sem bra  
fat to in ver per me, sem bra fat to in ver per me.

Delle due personalità quella dominante pare proprio essere quella del soprano; cedendo infatti alle pressanti richieste dell'amata, Figaro interrompe i suoi rilevamenti e nell'ammirare la fidanzata intona con lei la stessa melodia. Elemento concreto della maliziosa civetteria con cui viene presentata Susanna, il cappello diverrà poi nel finale un importante segno scenico.

<sup>III</sup> Aggiunta: «(toccandosi la fronte)».

<sup>IV</sup> Aggiunta: «(facendo lo stesso)».

FIGARO

Ma non capisco  
perché tanto ti spiaccia<sup>v</sup>  
la più comoda stanza del palazzo.

SUSANNA

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

FIGARO

Grazie; non tanti elogi! *Osserva*<sup>vi</sup> un poco  
se potriasi star meglio in altro loco.

FIGARO

Se a caso madama<sup>3</sup>  
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;<sup>vii</sup> e a mia porta  
il diavol lo porta,  
don don; e<sup>viii</sup> 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

Or bene; ascolta, e taci!

<sup>v</sup> «spiace».

<sup>vi</sup> «Guarda».

<sup>3</sup> n. 2. Duetto. *Allegro* –  $\frac{2}{4}$ , Sib

Nel secondo duetto i ruoli sembrano invertirsi: adesso è Figaro che cerca di rassicurare l'amata sulla bontà della posizione della stanza, ma invano. Alla tenera frase in maggiore del basso – con i fiati che imitano il suono dei due campanelli che il Conte e la Contessa usano per chiamarli:

ESEMPIO 3a (n. 2, bb. 5-9)

Figaro

Se\_a ca - so ma - da - ma la not - te ti chia - ma,

– Susanna risponde preoccupata nella tonalità del relativo minore, eccitando quindi la sua gelosia nel ricordargli che la vicinanza della camera a quella del Conte potrebbe permettere al padrone di giungere facilmente da lei durante l'assenza del marito:

ESEMPIO 3b (bb. 43-47).

Susanna

Co si se il mat ti no il ca ri Con ti no,

Il recitativo seguente spiega nei dettagli ciò che la musica ha già detto con estro spiritoso, fra *dim din* e *don don*. Ma è irrinunciabile la prima di una lunga serie di battute fulminee dei personaggi, dovute alla penna sapiente di Da Ponte: inizia Figaro, che definisce «pelosa» la 'carità' del padrone.

<sup>vii</sup> «Don don».

<sup>viii</sup> «ed ecco».

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,  
né già di sua consorte, bada bene,  
appetito gli viene...

FIGARO

E di chi dunque?

SUSANNA

Della tua 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 tenti  
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... Figaro bello.

FIGARO

Coraggio, mio tesoro.

SUSANNA

E tu, cervello.<sup>ix</sup>

#### SCENA SECONDA

FIGARO *solo* (*passeggiando con foco 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,<sup>4</sup>  
signor Contino,

<sup>ix</sup> Aggiunta: «(Parte)».

<sup>4</sup> n. 3. Cavatina Figaro. *Allegretto-Presto* –  $\frac{3}{4}$ , Fa

Rimasto solo dopo che il campanello della Contessa ha richiamato Susanna, Figaro medita agitato sulle parole della fidanzata. Ora comprende quello che si cela sotto il progetto del Conte di portarli entrambi a Londra nella sua nuova veste di ambasciatore, e nel primo assolo dell'opera giura di far fallire i piani del padrone fingendo però di stare al suo gioco. Stile e metro sono quelli di danza: prima un minuetto sul pizzicato degli archi,

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  
 rovescierò.  
 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<sup>5</sup>  
 fissato a le sue nozze

per parlarmi 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 (*prende il contratto dalle mani di Marcellina*)

Bene, io tutto farò: senza riserve  
 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!<sup>6</sup>

è un piacer serbato ai saggi.

Obbliar l'onte e gli oltraggi

è bassezza, è ognor viltà.

Coll'astuzia... coll'arguzia...

col giudizio... col criterio...

si potrebbe... il fatto è serio...

ma credete si farà.

*segue nota 4*

ESEMPIO 4 (n. 3, bb. 1-4)

Figaro 

Se vuol bal - la - re, si - gnor Con - ti - no,

poi una contraddanza dall'andamento più svelto. Eppure sotto il mantello di una esibita ilarità le note ribattute sostenute dal corno sembrano dar credito al tono minaccioso delle parole del basso. Poco più di una decina di minuti sono bastati a Mozart per presentare l'argomento principale dell'intreccio – le nozze di Figaro e Susanna – e allo stesso tempo introdurre la coppia degli innamorati in rapporto al loro contesto sociale.

<sup>5</sup> Con l'ingresso di due nuovi personaggi l'azione riceve nuovo impulso. Oltre al Conte, indicato poc'anzi da Figaro come suo avversario dichiarato, apprendiamo infatti che vi sarà anche una seconda coppia di antagonisti, per il momento: Marcellina e Bartolo; alla prima Figaro ha promesso un matrimonio 'riparatore' nel caso non riesca a risarcirle un debito contratto, il secondo ha invece con il protagonista un vecchio conto in sospeso – come ben sa chi conosce *Il barbiere di Siviglia*.

<sup>6</sup> n. 4. Aria Bartolo. *Allegro* – c, Re.

L'aria dai tratti grandiosi con cui si presenta Bartolo, medico e cittadino fra i più in vista di Siviglia (almeno a sua detta), è sorretta dall'intervento in orchestra degli ottoni e ci descrive un saccente tronfio delle proprie no-

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 con cuffia da donna, un  
nastro e un abito da donna)

MARCELLINA  
Tutto ancor non ho perso:<sup>7</sup>  
mi resta la speranza.  
Ma Susanna si avvanza: io vo' provarmi...<sup>x</sup>  
Fingiam di non vederla.<sup>xi</sup>

E quella buona perla  
la vorrebbe sposar!  
SUSANNA (*resta indietro*)  
(Di me favella.)

MARCELLINA  
Ma da Figaro infine  
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<sup>xii</sup>  
Via, resti servita,<sup>8</sup>  
madama brillante.

*segue nota 6*

zioni presunte in materia di legge (si osservi in tal senso il denso contrappunto orchestrale). Se l'apparato marziale serve a ironizzare sul personaggio, Mozart mette Bartolo ancor più in ridicolo affidandogli virtuosi sillabati dal chiaro sapore comico (udiamo da lui il primo scilinguagnolo dell'opera nella sezione in quinari «Se tutto il codice / dovessi volgere»).

<sup>7</sup> Bartolo parte ed entra Susanna: inizia qui un confronto fra le due rivali in amore di cui il recitativo offre già spunti piccanti. Marcellina sfoggia il suo francese, e parte subito all'attacco.

<sup>x</sup> Aggiunta: «(Piano)».

<sup>xi</sup> Aggiunta: «(Forte)».

<sup>xii</sup> Aggiunta: «(facendo una riverenza)».

<sup>8</sup> n. 5. Duettino Marcellina-Susanna. *Allegro – c, La*.

La profonda antipatia che separa le due donne trova quindi espressione compiuta in un duetto assai movimentato fra Susanna e Marcellina, che iniziano un vivace battibecco a suon di finte moine e complimenti. Il brano ricalda il modello del duetto litigioso nell'opera buffa settecentesca: motivo conduttore è un'agile frase dei violini primi,

ESEMPIO 5a (n. 5, bb. 2-5)



sulla quale si susseguono le piccate repliche delle due signorine trattate in imitazione canonica all'unisono:

SUSANNA<sup>xii</sup>

Non sono sì ardita,  
madama piccante.

MARCELLINA<sup>xiii</sup>

No, prima a lei tocca.

SUSANNA<sup>xiii</sup>

No, no, tocca a lei.

A DUE<sup>xiii</sup>

Io so i dover miei,  
non fo inciviltà.

MARCELLINA<sup>xiii</sup>

La sposa novella!

SUSANNA<sup>xiii</sup>

La dama d'onore!

MARCELLINA<sup>xiii</sup>

Del Conte la bella!

SUSANNA<sup>xiii</sup>

Di Spagna l'amore!

MARCELLINA

**Il merito!**

SUSANNA

**Il titolo!**<sup>xiv</sup>

MARCELLINA

**Il posto!**

SUSANNA

L'età!

MARCELLINA<sup>xv</sup>

Per Bacco precipito,  
se ancor resto qua.

SUSANNA<sup>xvi</sup>

Sibilla decrepita,  
da rider mi fa.<sup>xvii</sup>

segue nota 8

ESEMPIO 5b (bb. 9-17)

Susanna

no, no, tocca\_a lei, no, no, tocca\_a lei:

Marcellina

no, pri-ma\_alci toc-ca, no, pri-ma\_alci toc-ca: io so\_i do-ver mie-i, so\_i do-ver mie-i, non fo\_in - ci - vil - tà;

mie-i, so\_i do-ver mie-i, so\_i do-ver mie-i, non fo\_in - ci - vil - tà;

Marcellina quasi non batte ciglio quando Susanna l'apostrofa come «di Spagna l'amore», ma non appena il discorso si sposta sull'età è costretta a battere in ritirata.

<sup>xiii</sup> Aggiunta: «(riverenza)».

<sup>xiv</sup> «I meriti / SUSANNA / L'abito /».

<sup>xv</sup> Aggiunta: «(infuriata)».

<sup>xvi</sup> «SUSANNA (minchionandola) / L'età, l'età, l'età».

<sup>xvii</sup> Aggiunta: «([Marcellina] parte infuriata)».

## SCENA QUINTA

(SUSANNA e poi CHERUBINO)

SUSANNA

Va' là, donna<sup>xviii</sup> pedante,<sup>9</sup>  
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,  
grazia 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...<sup>xix</sup> Ah, se in tuo loco...  
Cos'hai li? – Dimmi un poco...

SUSANNA (*imitandolo*)

Ah, il vago nastro, e la notturna cuffia  
di comare sì bella.

CHERUBINO (*toglie il nastro di mano a Susanna*)

Deh, dammela sorella,  
dammela per pietà!

SUSANNA (*vuol riprenderglielo*)

Presto quel nastro!

CHERUBINO (*si mette a girare intorno la sedia*)

O caro, o bello, o fortunato nastro!

Io non tel renderò che colla vita!

(*Bacia e ribacia il nastro*)

SUSANNA (*seguita a corrergli dietro, ma poi s'arresta  
come fosse stanca*)

Cos'è quest'insolenza?

CHERUBINO

Eh via, sta' cheta!

In ricompensa poi  
questa mia canzonetta io ti vo' 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,<sup>10</sup>  
or di foco, ora sono di ghiaccio,  
ogni donna cangiar di colore,

<sup>xviii</sup> «vecchia».<sup>9</sup> L'uscita in scena di Cherubino dà il via alla terza fase dell'intreccio, costruita sulla complessa serie di imbarazzanti inconvenienti scatenati involontariamente dal maldestro paggio. Lo scompiglio inizia subito col furto del nastro della Contessa, il suo idolo (un po' di feticismo non guasta), ma i suoi problemi sono iniziati il giorno prima, come racconta, quando il Conte lo ha sorpreso in flagrante mentre amoreggiava con Barbarina: un'azione che rivedremo fra poco...<sup>xix</sup> Aggiunta: «(*Con un sospiro*)».<sup>10</sup> n. 6. Aria Cherubino. *Allegro vivace-Adagio-Tempo 1* – ♩, Mi♭

Prima di ingarbugliare però il flusso narrativo, Mozart congela d'un tratto la situazione offrendo un delicatissimo ritratto del giovane in quella che è una delle più sublimi espressioni musicali dell'adolescenza nel suo fiore

ogni donna mi fa palpar.  
 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,  
 all'acque, all'ombre, ai monti,  
 ai fiori, all'erbe, ai fonti,  
 all'eco, all'aria, ai venti,  
 che il suon de' vani accenti  
 portano via con sé.  
 E se non ho chi mi oda,  
 parlo d'amor con me.  
 (Va per partire e vedendo il Conte da lontano, torna  
 indietro impaurito e si nasconde dietro la sedia)

## SCENA SESTA

(CHERUBINO, SUSANNA e poi IL CONTE)

CHERUBINO

Ah, son perduto!

SUSANNA (*cerca mascherar Cherubino*)Che timor!... Il Conte!<sup>11</sup>

Misera me!

IL CONTE

Susanna, tu mi sembri  
agitata e confusa.

SUSANNA

Signor... io chiedo scusa...

ma... se mai... qui sorpresa...

per carità! Partite.

IL CONTE (*si mette a sedere sulla sedia, prende Susanna per la mano, ella si distacca con forza*)

Un momento, e ti lascio.

Odi.

*segue nota 10*

e nel suo avvicinarsi alla passione amorosa: la melodia si addensa in impulsive frasi dal carattere lirico sopra un sensuale accompagnamento sincopato dei violini con sordina sorretti da accordi di viole e fiati:

ESEMPIO 6 (n. 6, bb. 1-3)

Allegro vivace

Cherubino

Non so più co-sa son, co-sa fac-cio,

VI. I-II

*con sordino*

*p*

Vlc.

Cb.

L'anelito del ragazzo è infinito e non si placa nemmeno in mancanza di interlocutori – particolare che emerge in coda al brano, con garbo ma in maniera esplicita.

<sup>11</sup> L'improvviso arrivo del Conte e quello successivo, ancor più impreveduto, di Basilio conducono al momento culminante dell'atto. Cherubino si nasconde in fretta, mentre il gentiluomo inizia a corteggiare la serva, poi Basilio ha modo di mostrare il suo zelo al padrone, celatosi a sua volta. Sa della canzonetta che Cherubino ha offerto pochi minuti prima in cambio del nastro, ed ha già avuto modo di notare che il paggio nutre una debolezza per la Contessa. E anche lui ha un'uscita spiritosa, per quanto acida («È un maligno con voi chi ha gli occhi in testa»).

SUSANNA

Non odo nulla.

IL CONTE

Due parole. Tu sai  
che ambasciatore a Londra  
il re mi dichiarò; di condur meco  
Figaro destina.

SUSANNA (*timida*)

Signor, se osassi...

IL CONTE (*sorge; con tenerezza e tentando di ripren-  
derle la mano*)

Parla, parla, mia cara, e con quel dritto  
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!

IL CONTE (*come sopra*)

Ah no, Susanna, io ti vo' far felice!  
Tu ben sai quanto io t'amo: a te Basilio  
tutto già disse. Or senti,  
se per pochi momenti  
meo in giardin sull'imbrunir del giorno...  
Ah per questo favore io pagherei...

BASILIO<sup>xx</sup>

È uscito poco fa.

IL CONTE

Chi parla?

SUSANNA

Oh dei!

IL CONTE

Esci, e alcuno non entri.

SUSANNA (*inquietissima*)

Ch'io vi lasci qui solo?

BASILIO<sup>xxi</sup>

Da madama ei sarà, vado a cercarlo.

IL CONTE (*addita la sedia*)

Qui dietro mi porrò.

SUSANNA

Non vi celate.

IL CONTE

Taci, e cerca ch'ei parta.

(*Il Conte vuol nascondersi dietro il sedile. Susanna  
si frappone tra il paggio e lui. Il Conte la spinge dol-  
cemente. Ella rincula, intanto il paggio passa al da-  
vanti del sedile, si mette dentro in piedi, Susanna il  
ricopre colla vestaglia*)

SUSANNA

Ohimè! Che fate?

SCENA SETTIMA

(*I suddetti 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

(Oh stelle!)<sup>xxii</sup> Ei cerca

chi dopo voi più l'odia.

IL CONTE

(Veggiam come mi serve.)

BASILIO

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

SUSANNA (*con risentimento*)

Sortite, vil ministro  
dell'altrui sfrenatezza: io non ho d'uopo  
della vostra morale,  
del Conte, del suo amor...

BASILIO

Non c'è alcun male.

Ha ciascun i suoi gusti: io mi credea  
che preferir dovrete per amante,  
come fan tutte quante,

<sup>xx</sup> Aggiunta: «(*dentro le quinte*)».<sup>xxi</sup> Aggiunta: «(*dentro*)».<sup>xxii</sup> «*cieli!*».

un signor liberal, 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,  
ed altrui nulla dico;  
è per voi, per madama...

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

BASILIO

A proposito, figlia,  
instruitemi 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.

IL CONTE (*sorte dal loco<sup>xxiii</sup>*)

Come, che dicono tutti!

BASILIO

Oh bella!

SUSANNA

Oh cielo!

IL CONTE<sup>xxiv</sup>

Cosa sento! Tosto andate,<sup>12</sup>  
e scacciate il seduttore.

BASILIO

In mal punto son qui giunto,  
perdonate, o mio signor.

SUSANNA<sup>xxv</sup>

Che ruina, me meschina,  
son oppressa dal dolor.

<sup>xxiii</sup> «*sortendo*».

<sup>xxiv</sup> Aggiunta: «(a Basilio)».

<sup>xxv</sup> Aggiunta: «(quasi svenuta)».

<sup>12</sup> n. 7. Terzetto Conte-Basilio-Susanna. *Allegro assai-Recitativo-In tempo - e, Sib*

Poiché Da Ponte segue l'analoga scena di Beaumarchais, Mozart si trova di fronte a un'idea drammatica tanto ingegnosa – il racconto che il Conte fa dell'episodio avvenuto il giorno prima, già citato poco prima dal paggio (la scoperta della tresca amorosa tra lui e Barbarina), diventa, suo malgrado, realtà scenica a tutti gli effetti (Cherubino viene ancora una volta smascherato mentre è nascosto in camera di Susanna) – quanto difficile da rendere in musica. La soluzione trovata testimonia appieno il genio teatrale del suo autore e la sua capacità di fondere il piano drammatico e quello musicale: servendosi di semplici e duttili motivi il compositore li dispone in combinazioni sempre diverse realizzando una complessa architettura formale – in questo caso una forma sonata in miniatura – che prende le mosse dal loro mutevole significato all'interno della scena. Si osservi, dei motivi legati ai tre personaggi (ess. 7a-b-c), quello di Basilio in particolare, costituito da un ostinato inciso discendente. Presentato inizialmente come timida e impacciata reazione alla minacciosa richiesta del Conte di scovare il seduttore di Susanna (e della Contessa), diventa poi espressione del «lavorio sottile» con cui il maestro di musica insinua il sospetto nel suo padrone, quindi passa al Conte, ormai strumento nelle mani di Basilio, nel momento in cui egli scopre che la supposizione di quest'ultimo corrisponde al vero:

ESEMPIO 7a (n. 7, bb. 4-11)

(a Basilio)

Il Conte

Co - sa sen - to! To - sto, an - da - te, e scac - cia - te il se - dut - tor.

BASILIO e IL CONTE<sup>xxvi</sup>

Ah già svien la poverina!  
Come oddio le batte il cor!

BASILIO (<sup>xxvii</sup> *in atto di farla sedere*)

Pian pianin su questo seggio.

SUSANNA<sup>xxviii</sup>

Dove sono! Cosa veggio!  
(*Si stacca da tutti due*)  
Che insolenza, andate fuor!

BASILIO (*con malignità*)

Siamo qui per aiutarvi,  
è sicuro il vostro onor.

IL CONTE

Siamo qui per aiutarti,  
non turbarti, o mio tesor.

BASILIO<sup>xxix</sup>

Ah, del paggio quel che ho detto  
era solo un mio sospetto.

SUSANNA

È un'insidia, una perfidia,  
non credete all'impostor.

IL CONTE

Parta, parta il damerino!

SUSANNA e BASILIO

Poverino!

IL CONTE<sup>xxx</sup>

Poverino!

Ma da me sorpreso ancor.

SUSANNA

Come!

BASILIO

Che!

IL 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...<sup>xxxii</sup> Ah! cosa veggio!

SUSANNA<sup>xxxii</sup>

Ah! crude stelle!

BASILIO<sup>xxxiii</sup>

Ah! meglio ancora!

segue nota 12

ESEMPIO 7b (bb. 16-23)

Basilio



In mal pun-to son qui giun-to, per-do - na-te, oh mio si - gnor.

ESEMPIO 7c (bb. 23-27)

Susanna



Che ru - i - na, me mes - chi - na, son op - pres - sa dal - do - lor.

Non solo: l'istante decisivo nel quale il Conte, spostando la vestaglia, trova il paggio nascosto è svolto mediante la ripresa del motivo in direzione ascendente sopra una trama accordale immobile dei fiati, con l'ulteriore paradosso di far coincidere l'unico momento di azione con l'azzeramento della musica.

<sup>xxvi</sup> Aggiunta: «(sostenendola)».<sup>xxvii</sup> Aggiunta: «(approssimandosi al sedile)».<sup>xxviii</sup> Aggiunta: «(rimviene)».<sup>xxix</sup> Aggiunta: «(al Conte con malignità)».<sup>xxx</sup> Aggiunta: «(ironicamente)».<sup>xxxii</sup> Aggiunta: «(Imita il gesto colla vestaglia e scopre il paggio; con sorpresa)».<sup>xxxiii</sup> Aggiunta: «(con timore)».<sup>xxxiii</sup> Aggiunta: «(con riso)».

IL CONTE

Onestissima signora!  
or capisco come va.

SUSANNA

Accader non può di peggio;  
giusti dei! Che mai sarà!

BASILIO

Così fan tutte le belle;  
non c'è alcuna novità!

IL CONTE

Basilio, in traccia subito<sup>xxxiv</sup> 13  
di Figaro volate:  
(*Addita Cherubino che non si muove di loco*)  
io vo' ch'ei veda...

SUSANNA (*con vivezza*)

Ed io che senta; andate.

IL CONTE

Restate, che baldanza! E quale scusa  
se la colpa è evidente?

SUSANNA

Non ha d'uopo di scusa un'innocente.

IL CONTE

Ma costui quando venne?

SUSANNA

Egli era meco  
quando voi qui giungete, e mi chiedea  
d'impegnar la padrona  
a intercedergli grazia. Il vostro arrivo  
in scompiglio lo pose,  
ed allor in quel loco ei si nascose.

IL CONTE

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

CHERUBINO (*timidamente*)

Ed allora di dietro io mi celai.

IL CONTE

E quando io là mi posi?

CHERUBINO

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

IL CONTE (*a Susanna*)

Oh ciel, dunque ha sentito  
quello ch'io ti dicea!

CHERUBINO

Feci per non sentir quanto potea.

IL CONTE

Oh perfidia!

BASILIO

Frenatevi: vien gente!

IL CONTE (*lo tira giù dal sedile*)

E voi restate qui, picciol serpente!

SCENA OTTAVA

(FIGARO *con bianca veste in mano. Coro di contadine e di contadini vestiti di bianco che spargono fiori, raccolti in piccoli panieri, davanti al Conte e cantano il seguente*)

CORO

Giovani liete<sup>14</sup>  
fiori spargete  
davanti al nobile  
nostro signor.  
Il suo gran core  
vi serba intatto  
d'un più bel fiore  
l'almo candor.

xxxiv «tosto».

<sup>13</sup> La situazione è invero sin troppo imbarazzante, ma Susanna affronta il Conte a muso duro, forte della sua onestà, mentre Cherubino mette in mostra ottime doti diplomatiche, quando ricorda al padrone, in tono lievemente ricattatorio, che ha fatto il possibile per non sentire il suo corteggiamento a Susanna (si vorrà valere di questa informazione anche nella scena del giardino, volgendola tuttavia ai danni di Susanna).

<sup>14</sup> nn. 8-9. Coro Contadini. *Allegro* –  $\frac{6}{8}$ , Sol.

Accompagnato da una folla di contadini che intona due volte un coro dallo schietto sapore rustico in lode del suo signore, Figaro cerca di strappare al Conte l'autorizzazione a celebrare subito le nozze.

IL CONTE<sup>xxxv</sup>

Cos'è questa commedia?

FIGARO<sup>xxxvi</sup>(Eccoci in danza:<sup>15</sup>

secondami, cor mio.)

SUSANNA

(Non ci ho speranza.)

FIGARO

Signor, non isdegnate

questo del nostro affetto

meritato tributo: or che aboliste

un diritto sì ingrato a chi ben ama...

IL CONTE

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

FIGARO

Della 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, coprir di questa,

simbolo d'onestà, candida vesta.

IL CONTE

(Diabolica astuzia!

Ma fingere convien.) Son grato, amici,  
ad un senso sì onesto!

Ma non merto per questo

né tributi, né 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!

IL 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, spargono il resto dei fiori e partono)*

FIGARO

Evviva!

SUSANNA

Evviva!

BASILIO

Evviva!

FIGARO<sup>xxxvii</sup>

E voi non applaudite?

SUSANNA

È afflitto poveretto!

Perché 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<sup>xxxviii</sup>

Perdono, mio signor...

IL CONTE

No! meritate.

SUSANNA

Egli è ancora fanciullo!

IL CONTE

Men di quel che tu credi.

<sup>xxxv</sup> Aggiunta: «(*a Figaro con sorpresa*)».<sup>xxxvi</sup> Aggiunta: «(*piano a Susanna*)».<sup>15</sup> Con furbizia il *factotum* celebra la liberalità del signore che ha abolito lo *jus primæ noctis* di fronte al popolo del castello, ma Almaviva prende tempo e decide intanto di cacciare Cherubino. Anche per lui una battuta felice: la replica fulminea alla richiesta di clemenza di Figaro («Egli è ancora fanciullo!» – «Men di quel che tu credi!»).<sup>xxxvii</sup> Aggiunta: «(*A Cherubino*)».<sup>xxxviii</sup> Aggiunta: «(*s'inginocchia*)».

CHERUBINO

È ver, mancai; ma dal mio labbro alfine...

IL CONTE<sup>xxxix</sup>

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...

IL CONTE

No, parta tosto.

CHERUBINO (*con passione e sospirando*)

A ubbidirvi, signor, son già disposto.

IL CONTE

Via, per l'ultima volta

la Susanna abbracciate.

(*Inaspettato è il colpo.*)

(*Cherubino abbraccia la Susanna che rimane confusa*)

FIGARO

Ehi capitano

a me pure la mano

(*Piano a Cherubino*)

(io vo' parlarti

pria che tu parta);<sup>xl</sup> addio,

picciolo Cherubino:

come cangia in un punto il tuo destino!<sup>xli</sup>

Non più andrai farfallone amoroso<sup>16</sup>

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,

<sup>xxxix</sup> Aggiunta: «(*lo alza*)».

<sup>xl</sup> Aggiunta: «(*Con finta gioia*)».

<sup>xli</sup> Aggiunta: «(*a Cherubino*)».

<sup>16</sup> n. 10. Aria Figaro. *Allegro [vivace]* – c, Do

L'atto si conclude con un nuovo numero per Figaro, dopotutto eroe eponimo, questa volta in forma di rondò (ABACAcoda) – il ritornello è basato su arpeggi nei gradi fondamentali di Do (1-V<sup>7</sup>-1):

ESEMPPIO 8 (n. 10, bb. 1-9)

(*a Cherubino*)

Figaro

Non più an - drai, far - fal - lo - ne, a - mo - ro - so, not - te, e gior - no d'in - tor - no gi -  
ran - do; del - le bel - le tur - ban - do, il ri - po - so Nar - ci - set - to, A - don - ci - no d'a - mor,

In quest'aria il protagonista finge di salutare il paggio che sta per intraprendere una nuova vita da soldato (in realtà ha bisogno di lui per attuare il suo piano) e lo schernisce con finezza cogliendo nel ritornello un tratto della sua persona, quel «vermiglio, donnesco color» sparso da una musica lieve e danzante, che si contrapporrà alla svolta 'eroica' della «marcia per il fango» (con tanto di ritmo marziale sostenuto da legni e ottoni, stilemi ricorrenti nella musica militare). Il rapporto perfetto tra verso e musica, col ritratto sonoro tutt'altro che idilliaco della vita militare nella conclusione ironica scandita dalla fanfara di ottoni, rende giustamente quest'aria una tra le più famose del teatro lirico d'ogni tempo. Se si vuol trovare uno scorcio connotato 'politicamente' (in senso antimilitaristico) nelle *Nozze*, bisogna far riferimento a questo finale, oltretutto privo di modello nella fonte.

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,  
che le palle in tutti i tuoni  
all'orecchio fan fischiar.  
Cherubino alla vittoria,  
alla gloria militar!

*(Partono tutti al suono di una marcia)*<sup>XLIH</sup>

---

<sup>XLIH</sup> «*alla militare*».

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

*Camera ricca con alcova e tre porte.*

*(La CONTESSA; poi SUSANNA e poi FIGARO)*

LA CONTESSA

Porgi, amor, qualche ristoro<sup>17</sup>  
al mio duolo, a' miei sospir.  
O mi rendi il mio tesoro,  
o mi lascia almen morir.

*(Susanna entra)*

Vieni, cara Susanna,<sup>18</sup>  
finiscimi l'istoria.

SUSANNA

È già finita.

LA CONTESSA

Dunque volle sedurti?

SUSANNA

Oh, il signor Conte

non fa tai complimenti  
colle donne mie pari;  
egli venne a contratto di danari.

LA CONTESSA

Ah, il crudel più non m'ama!

SUSANNA

E come poi

è geloso di voi!

LA 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<sup>xliii</sup>

La lan la la lan la la lan lera.

La lan la la lan la lan là.<sup>xliiv</sup>

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 segretamente

<sup>17</sup> n. 11. Cavatina Contessa. *Larghetto* –  $\frac{2}{4}$ , Mi $\flat$

A differenza della *pièce* originale, in cui la Contessa compariva già nelle ultime scene dell'atto primo, Da Ponte ebbe la trovata di riservare la sua sortita all'atto secondo, permettendo così a Mozart di dare maggior risalto al personaggio e di introdurre un ulteriore piano narrativo che si interseca con quelli della coppia Figaro-Susanna da un lato e del partito del Conte e suoi aiutanti dall'altro. Sola e trascurata dal marito, la Contessa invoca gli dei dell'amore di riconsegnarle l'affetto del consorte con una cavatina tenera e raccolta, una quartina di ottonari che esprime l'anelito alla felicità della protagonista. Nella melodia principale si sposano eleganza e malinconia,

ESEMPIO 9 (n. 11, bb. 18-25)

La Contessa

Por gi - a - mor \_\_\_ qual - che ri - sto - ro al mio

duo - lo a' miei \_\_\_ so - spir. \_\_\_

sentimenti che trovano espressione nel dialogo costante tra la voce e gli arabeschi delicati dei clarinetti.

<sup>18</sup> Già dal primo scambio l'affiatamento tra la Contessa e Susanna è palese. Dal canto suo Figaro sembra in questo scorcio molto più vicino al geniale barbiere che era prima di essere assunto da Almaviva, e sciorina un piano dettagliato per opporsi ai desideri del padrone.

<sup>xliii</sup> Aggiunta: «*(cantando entro la scena)*».

<sup>xliiv</sup> «La la la la la la la la la / la la la la la la la la la».

ricuperar vorria  
il diritto feudale.  
Possibile è la cosa, e naturale.

LA CONTESSA

Possibil!

SUSANNA

Natural!

FIGARO

Naturalissima.

E se Susanna vuol possibilissima.

SUSANNA

Finiscila una volta.

FIGARO

Ho già finito.

Quindi prese il partito  
di scegliere me corriero, e la Susanna  
consigliera segreta 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  
(*Alla Contessa*)  
che per l'ora del ballo  
a un amante voi deste...

LA CONTESSA

Oh 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'aspetti nel<sup>xlv</sup> giardino.  
Il picciol Cherubino  
per mio consiglio non ancora 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.

LA CONTESSA<sup>xlvi</sup>

Che ti par?

SUSANNA

Non c'è mal.

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

LA CONTESSA

E poi?...

FIGARO

E poi...

<sup>xlv</sup> «attendati in».

<sup>xlvi</sup> Aggiunta: «(a Susanna)».

Se vuol ballare,<sup>19</sup>  
signor Contino,  
il chitarrino  
le suonerò.

(Parte)

SCENA SECONDA

(La CONTESSA, SUSANNA, poi CHERUBINO)

LA CONTESSA

Quanto duolmi, Susanna,<sup>20</sup>  
che questo giovinetto 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<sup>XLVII</sup>

Ah sì... certo...

SUSANNA<sup>XLVIII</sup>

Ah sì... certo... Ipocritone!

Via presto, la canzone  
che stamane a me deste  
a madama cantate.

LA CONTESSA

Chi n'è l'author?

SUSANNA (*additando Cherubino*)

Guardate: egli ha due braccia  
di rossor sulla faccia.

LA 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<sup>21</sup>

che cosa è amor,  
donne, vedete  
s'io l'ho nel cor.

Quello ch'io pruovo  
vi ridirò,  
è per me nuovo,  
capir nol so.

<sup>19</sup> *Allegretto* –  $\frac{3}{4}$ , Fa

Attentissimo alle ragioni del dramma, Da Ponte riprende la prima quartina del n. 3, offrendo a Mozart un'occasione preziosa: il compositore la intona a partire dalla seconda metà, rafforzando i progetti bellicosi di Figaro con la musica della seconda coppia di versi («il chitarrino / le suonerò»). L'inserto nel recitativo suona poi quasi come un auspicio per l'esito fortunato della vicenda che perturba la felicità amorosa della coppia Figaro-Susanna.

<sup>20</sup> Con la breve citazione del minuetto «Se vuol ballare» Figaro ha sottolineato come la situazione scenica sia diretta conseguenza della sua decisione di vendicarsi del padrone; ora che è uscito tocca a Susanna continuare a tessere le fila della trama: l'accompagnamento sul chitarrino che esegue durante la canzone di Cherubino suggerisce che anche lei partecipi in prima persona all'inganno. Come nell'atto precedente Cherubino è investito della funzione di perno dell'intreccio, ma se prima era estraneo all'azione principale, ora viene coinvolto direttamente nel complotto ordito da Figaro e Susanna ai danni del Conte.

<sup>XLVII</sup> Aggiunta: «(*sospirando*)».

<sup>XLVIII</sup> Aggiunta: «(*imitandolo*)».

<sup>21</sup> n. 12. Arietta Cherubino. *Andante* –  $\frac{3}{4}$ , Sib

L'aria del paggio (ABA), concepita come 'composizione' dello stesso Cherubino, fa da naturale *pendant* a quella di sortita nell'atto primo: uguale è l'andamento sincopato dei violini, anche se l'apporto dell'orchestra, e in particolare dei fiati, è più denso e il tempo più moderato:

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.  
 Ricerca 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 né dì,  
 ma pur mi piace  
 languir così.  
 Voi che sapete  
 che cosa è amor,  
 donne, vedete  
 s'io l'ho nel cor.

LA CONTESSA  
 Bravo! Che bella voce! Io non sapea<sup>22</sup>  
 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<sup>xlix</sup>  
 Lasciatemi veder. Andrà benissimo!  
 Siam d'uguale statura...  
 Giù quel manto.<sup>1</sup>

LA CONTESSA  
 Che fai?

SUSANNA  
 Niente paura.

LA CONTESSA  
 E se qualcuno entrasse?

SUSANNA  
 Entri, che mal facciamo?

segue nota 21

ESEMPIO 10 (n. 12, bb. 9-12)

Cherubino  
 Voi che sa - pe - te che co - sa è a - mor.

VI. I  
 VI. II  
 p  
 pizz.

Vlc.  
 Cb.  
 pizz.

Mozart adotta tutti i mezzi a sua disposizione per far percepire in musica la tensione erotico-affettiva del giovane: nella sezione centrale, ad esempio, ricorre a modulazioni lontane soltanto accennate, e sfoggia un'appassionata progressione prima del ritornello per enfatizzare i sospiri e i gemiti del paggio, ancora immerso in un anelito d'amore che non conosce fine.

<sup>22</sup> Le due donne, qui particolarmente solidali, cominciano poco alla volta a prendere gusto al progetto di Figaro. Come nell'atto primo, il librettista accenna nuovamente al nastro della Contessa, uno degli elementi scenici che servivano a connotare le inclinazioni feticiste di Cherubino, ma è un nuovo oggetto ora a rivelarsi molto utile per il prosieguo dell'azione: la patente priva di sigillo saltata fuori per caso dalla giacca del paggio.

<sup>xlix</sup> Aggiunta: «(si misura con Cherubino)».

<sup>1</sup> Aggiunta: «(Gli cava il manto)».

La porta chiuderò.<sup>11</sup> Ma come poi  
acconciargli i capelli?

LA 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, l'apre e vede che manca il sigillo)*

Che carta è quella?

CHERUBINO

La patente.

LA CONTESSA

Che sollecita gente!

CHERUBINO

L'ebbi or da Basilio.

LA CONTESSA *(gliela rende)*

Dalla fretta obliati hanno il sigillo.

SUSANNA *(sorte)*

Il sigillo di che?

LA CONTESSA

Della patente.

SUSANNA

Cospetto! Che premura!

Ecco la cuffia.

LA CONTESSA

Spicciati: va bene.

Miserabili noi, se il Conte viene.

SUSANNA

Venite, inginocchiatevi;<sup>23</sup>

*(Prende Cherubino e se lo fa inginocchiare davanti poco discosto dalla Contessa che siede)*

restate fermo lì.

Pian piano, or via, giratevi.

*(Lo pettina da un lato, poi lo prende pel mento e lo volge a suo piacere)*

Bravo, va ben così.

La faccia ora volgetemi.

*(Cherubino mentre Susanna lo sta acconciando guarda la Contessa teneramente)*

Olà, quegli occhi a me.

Drittissimo: guardatemi.

*(Seguita ad acconciarlo ed a porgli la cuffia)*

Madama qui non è.

Più alto quel colletto...

quel ciglio un po' più basso...

le mani sotto il petto...

vedremo poscia il passo

quando sarete in piè.<sup>111</sup>

Mirate il bricconcello!

Mirate quanto è bello!

Che furba guardatura!

Che vezzo, che figura!

Se l'amano le femmine

han certo il lor perché.

LA CONTESSA

Quante buffonerie!

SUSANNA

Ma se ne sono<sup>24</sup>

<sup>11</sup> Aggiunta: «*(Chiude la porta)*».

<sup>23</sup> n. 13. Aria Susanna. *Allegretto* –  $\frac{2}{4}$ , Sol

Invece di relegare in uno spiccio recitativo la scena chiave del travestimento di Cherubino – il paggio deve prendere il posto di Susanna e presentarsi in sua vece all'appuntamento col Conte organizzato da Figaro, così che la Contessa possa coglierli sul fatto e smascherare il marito –, il compositore decide di darle pieno spessore musicale. A Susanna è così affidata un'insolita aria (la sua prima) d'azione, sorretta da un'orchestrazione leggera e maliziosa, che richiede al contempo la partecipazione attiva sul palco degli altri due personaggi presenti: Cherubino e la Contessa, alla quale il ragazzo indirizza tenere effusioni con gli occhi. Versi e musica parrebbero attestare un coinvolgimento quasi di natura erotica della cameriera, la quale certo non ignora le ragioni del fascino dell'adolescente. Il brano viene talvolta sostituito dall'aria strofica «Un moto di gioia», che Mozart inserì durante una replica viennese nel 1789 per il soprano Adriana Ferrarese del Bene.

<sup>111</sup> Aggiunta: «*(Piano alla contessa)*».

<sup>24</sup> Susanna seguita a folleggiare, e forse un poco esagera, tanto che la Contessa si sente in obbligo di riprenderla. Purtroppo per loro, analogamente a quanto succedeva nell'atto primo, anche nel secondo il Conte irrompe d'improvviso in scena richiamato dalla caccia dalla lettera anonima scritta da Figaro, ma un po' troppo in anticipo. Il caso complica dunque la trama ordita dalle due donne e dal paggio: quest'ultimo si nasconde precipitosamente nel gabinetto, mentre Susanna, uscita a prendere un altro nastro, rientra non vista in scena. Il colloquio

io medesima gelosa; eh, serpentello,<sup>LIII</sup>  
volete tralasciar d'esser sì bello?

LA CONTESSA

Finiam le ragazzate: or quelle maniche  
oltre il gomito gli alza,  
onde più agiatamente  
l'abito gli si adatti.

SUSANNA (*eseguisce*)

Ecco.

LA CONTESSA

Più indietro.

Così.

(*Scoprendo un nastro, onde ha fasciato il braccio*)

Che nastro è quello?

SUSANNA

È quel ch'esso involommi.

LA CONTESSA

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 io mi fasciai.

SUSANNA

Mostrate: non è mal. Cospetto! Ha il braccio  
più candido del mio! Qualche ragazza...

LA CONTESSA

E seguì a far la pazzà?  
Va' nel mio gabinetto, e prendi un poco  
d'inglese taffetà, ch'è sullo scrigno.

(*Susanna parte in fretta*)

In quanto al nastro... inver... per il colore...  
(*Guarda un poco il suo nastro. Cherubino inginoc-*  
*chiato la osserva attentamente*)

mi spiacea di privarmene...

SUSANNA (*le dà il taffetà e le forbici*)

Tenete.

E da legargli il braccio?

LA CONTESSA

Un altro nastro

prendi insiem col vestito.

(*Susanna parte per la porta ch'è in fondo e porta se-*  
*co il mantello di Cherubino*)

CHERUBINO

Ah, più presto m'avria quello guarito!

LA CONTESSA

Perché? Questo è migliore!

CHERUBINO

Allor che un nastro...

legò la chioma, ovver toccò la pelle...

d'oggetto...

LA CONTESSA (*interrompendolo*)

forastiero,

è buon per le ferite! Non è vero?

Guardate qualità ch'io non sapea!

CHERUBINO

Madama scherza; ed io frattanto parto.

LA CONTESSA

Poverin! Che sventura!

CHERUBINO

Oh, me infelice!

LA CONTESSA (*con affanno e commozione*)

Or piange...

CHERUBINO

Oh ciel! Perché morir non lice!

Forse vicino all'ultimo momento...

questa bocca oseria!

LA CONTESSA

Siate saggio; cos'è questa follia?

(*Gli asciuga gli occhi col fazzoletto*)

Chi picchia alla mia porta?

IL CONTE<sup>LIV</sup>

Perché è chiusa?

*segue nota 24*

fra moglie e marito è concitato, e vede la donna soccombere all'incalzare dell'uomo, il che non le impedisce, quando si parla dei turbamenti che Susanna ispirerebbe, di replicare con una battuta che le rende un po' di dignità («Ah, questa serva / più che non turba me turba voi stesso»).

<sup>LIII</sup> Aggiunta: «(*Prende pel mento Cherubino*)».

<sup>LIV</sup> Aggiunta: «(*fuori della porta*)».

LA CONTESSA

Il mio sposo, oh dei! son morta!  
Voi qui, senza mantello!  
In quello stato! Un ricevuto foglio...  
la sua gran gelosia!

IL CONTE (*con più forza*)  
Cosa indugiate?

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

IL CONTE  
E a chi parlate?

LA CONTESSA  
A voi... certo... a voi stesso...

CHERUBINO  
Dopo quel ch'è successo, il suo furore...  
Non trovo altro consiglio!  
(*Entra nel gabinetto, chiude. La Contessa prende la chiave*)

SCENA TERZA  
(*La CONTESSA ed IL CONTE da cacciatore*)

LA CONTESSA  
Ah, mi difenda il cielo in tal periglio!

IL CONTE  
Che novità! Non fu mai vostra usanza  
di rinchiudervi in stanza!

LA CONTESSA  
È ver; ma io...  
io stava qui mettendo...

IL CONTE  
Via, mettendo...

LA CONTESSA  
Certe robe... era meco la Susanna...  
che in sua camera è andata.

IL CONTE  
Ad ogni modo

voi non siete tranquilla.  
Guardate questo foglio.

LA CONTESSA  
(*Numi! È il foglio*)  
che Figaro gli scrisse!

(*Cherubino fa cadere un tavolino e una sedia in gabinetto con molto strepito*)

IL CONTE  
Cos'è codesto strepito?

LA CONTESSA  
**Strepito?**

IL CONTE  
In gabinetto  
qualche cosa è caduta.

LA CONTESSA  
Io non intesi niente.

IL CONTE  
Convien che abbiate i gran pensieri in mente.

LA CONTESSA  
Di che?

IL CONTE  
Là v'è qualcuno.

LA CONTESSA  
Chi volete che sia?

IL CONTE  
Lo chiedo a voi.

Io vengo in questo punto.

LA CONTESSA  
Ah sì, Susanna... appunto...

IL CONTE  
Che passò mi diceste alla sua stanza!...

LA CONTESSA  
Alla sua stanza, o qui – non vidi bene...

IL CONTE  
Susanna! – E donde viene  
che siete sì turbata?

LA CONTESSA (*con un risolino sforzato*)  
Per la mia cameriera?

IL CONTE  
Io non so nulla;  
ma turbata senz'altro.

LA CONTESSA  
Ah, questa serva  
più che non turba me turba voi stesso.

IL 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 del gabinetto sta favellando*)

Susanna, or via, sortite,<sup>25</sup>  
sortite, io così vo'.

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

SUSANNA  
Cos'è codesta lite?  
Il paggio dove andò?

IL CONTE  
E chi vietarlo or osa?

LA CONTESSA  
Lo vieta l'onestà.  
Un abito da sposa  
provando ella si sta.

IL CONTE  
Chiarissima è la cosa:  
l'amante qui sarà.

LA CONTESSA  
Bruttissima è la cosa,  
chi sa cosa sarà.

SUSANNA  
Capisco qualche cosa,  
veggiamo come va.

IL CONTE  
Dunque parlate almeno,  
Susanna, se qui siete...

LA CONTESSA  
Nemmen, nemmen, nemmeno;  
io v'ordino: tacete.  
(*Susanna si nasconde entro l'alcova*)

SUSANNA  
Oh cielo, un precipizio,  
un scandalo, un disordine  
qui certo nascerà.

IL CONTE e LA CONTESSA  
Consorte <sup>mia,</sup> giudizio,  
<sub>mio,</sub>

un scandalo, un disordine  
schiviam per carità!

IL CONTE  
Dunque voi non aprite?

LA CONTESSA  
E perché deggio  
le mie camere aprir?

IL CONTE  
Ebben, lasciate,  
l'aprirem senza chiavi. Ehi, gente!

LA CONTESSA  
Come?  
Porreste a repentaglio  
d'una dama l'onore?

IL 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*)

LA CONTESSA (*a parte*)  
(Ciel! che imprudenza!)

IL CONTE (*con affettata ilarità*)  
Voi la condiscendenza  
di venir meco avrete.  
Madama, eccovi il braccio, andiamo.

LA CONTESSA (*con ribrezzo*)  
Andiamo.

IL CONTE (*accenna il gabinetto*)  
Susanna starà qui finché torniamo.<sup>1v</sup>

<sup>25</sup> n. 14. Terzetto Conte-Contessa-Susanna. *Allegro spiritoso* –  $\frac{3}{4}$ , Do

La situazione drammatica è identica a quella precedente e simile è il trattamento musicale: una forma sonata delineata dai sentimenti contrastanti del terzetto – la cieca gelosia del Conte, il terrore della Contessa e l'ansia di Susanna che commenta la scena di nascosto. L'azione rimane come cristallizzata dal clima di greve nervosismo, ma la tensione palpabile è destinata di lì a poco a sfogarsi in un vorticoso succedersi di imprevisti.

<sup>1v</sup> Aggiunta: «(*Partono*)».

## SCENA QUARTA

(SUSANNA e CHERUBINO)

SUSANNA<sup>LVI</sup>

Aprite, presto, aprite;<sup>26</sup>  
 aprite, è la Susanna.  
 Sortite, via sortite,  
 andate via di qua.

CHERUBINO<sup>LVII</sup>

Ohimè, che scena orribile!  
 Che gran fatalità!

SUSANNA<sup>LVIII</sup>

Partite, non tardate;  
 di qua, di qua, di là.

A DUE

Le porte son serrate,  
 che mai, che mai sarà!  
 Qui perdersi non giova.  
 M' uccide se mi trova.  
 V' uccide se vi trova.

CHERUBINO<sup>LIX</sup>

Veggiamo un po' qui fuori.  
 Dà proprio nel giardino.<sup>LX</sup>

<sup>LVI</sup> Aggiunta: «(uscendo dall'alcova in fretta; alla porta del gabinetto)».<sup>26</sup> n. 15. Duetto Susanna-Cherubino. *Allegro assai* – c, Sol

Usciti il Conte e la Contessa, gli archi staccano un motivo vaporoso, dove i violini secondi rispondono ai primi innestando una situazione assai dinamica,

ESEMPIO 11a (n. 14, bb. 1-5).

*Allegro assai*

Susanna attacca sviluppando il motivo introduttivo,

ESEMPIO 11b (bb. 5-11)

*(alla porta del gabinetto)*

e Cherubino le risponde. Insieme danno vita a un vivacissimo duetto sussurrato, che mette in moto il clima d'elettrizzante tensione drammatica destinata a travasarsi poche battute dopo nel grandioso finale d'atto. Per non essere colto in flagrante per la seconda volta Cherubino si getta infine dal balcone nel giardino.

<sup>LVII</sup> Aggiunta: «(confuso e senza fiato)».<sup>LVIII</sup> Aggiunta: «(accostandosi or ad una, or ad un'altra porta)».<sup>LIX</sup> Aggiunta: «(affacciandosi alla finestra)».<sup>LX</sup> Aggiunta: «(Facendo moto di saltar giù)».

SUSANNA<sup>LXI</sup>

Fermate, Cherubino!  
Fermate per pietà!

CHERUBINO<sup>LXII</sup>

Un vaso o due di fiori;  
più mal non avverrà.

SUSANNA<sup>LXIII</sup>

Tropp'alto per un salto.

CHERUBINO<sup>LXIV</sup>

Lasciami,<sup>LXV</sup> pria di nuocerle  
nel fuoco volerei.  
Abbraccio te per lei,  
addio. Così si fa.<sup>LXVI</sup>

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!<sup>27</sup>

È già un miglio lontano.

Ma non perdiamci invano.

Entriam nel gabinetto,

venga poi lo smargiasso, io qui l'aspetto.

*(<sup>LXVII</sup>Si chiude dietro la porta)*

## SCENA QUINTA

*(La CONTESSA, il CONTE con martello e tenaglia in  
mano; al suo arrivo esamina tutte le porte etc....)*

IL CONTE

Tutto è come il lasciai: volete dunque

aprir voi stessa, o deggio...

*(In atto di aprir a forza la porta)*

LA CONTESSA

Ahimè, fermate;

e ascoltatevi un poco.

*(Il Conte getta il mantello e la tenaglia sopra una se-  
dia)*

Mi credete capace  
di mancare al dover?

IL CONTE

Come vi piace.

Entro quel gabinetto  
chi v'è chiuso vedrò.

LA CONTESSA *(timida e tremante)*

Sì, lo vedrete...

Ma uditemi tranquillo.

IL CONTE<sup>LXVIII</sup>

Non è dunque Susanna?

LA CONTESSA *(come sopra)*

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...

IL CONTE<sup>LXIX</sup>

Chi è dunque? Dite!...

L'ucciderò.

LA CONTESSA

Sentite!

Ah, non ho cor!

<sup>LXI</sup> Aggiunta: «*(trattenendolo)*».

<sup>LXII</sup> Aggiunta: «*(tornando a guardare)*».

<sup>LXIII</sup> Aggiunta: «*(trattenendolo sempre)*».

<sup>LXIV</sup> Aggiunta: «*(cercando di sciogliersi d'essa)*».

<sup>LXV</sup> Aggiunta: «*(Si scioglie)*».

<sup>LXVI</sup> Aggiunta: «*(Salta fuori)*».

<sup>27</sup> Susanna prende il posto del paggio nel gabinetto, e si prepara a sostenere la sfida a testa alta: il caso ha favorito la persona giusta. Invece la Contessa, di ritorno col marito, frana rovinosamente e anticipa al marito geloso una situazione scabrosa. Tuttavia Almaviva trova modo di uscirne con una battuta divertente, anche se a denti stretti («E mi farà il destino / ritrovar questo paggio in ogni loco!»).

<sup>LXVII</sup> Aggiunta: «*(Entra in gabinetto e)*».

<sup>LXVIII</sup> Aggiunta: «*(alterato)*».

<sup>LXIX</sup> Aggiunta: «*(più alterato)*».

IL CONTE

Parlate.

LA CONTESSA

È un fanciullo...

IL CONTE

Un fanciull!...

LA CONTESSA

Sì... Cherubino...

IL CONTE

(E mi farà il destino

ritrovar questo paggio in ogni loco!)

*(Forte)*

Come? Non è partito? Scellerati!

Ecco i dubbi spiegati: ecco l'imbroglio,  
ecco il raggio, onde m'avverte il foglio.

SCENA SESTA

*(il CONTE, la CONTESSA e poi SUSANNA in gabinetto)*IL CONTE<sup>LXX</sup>Esci omai, garzon malnato,<sup>28</sup>  
sciagurato, non tardar.LA CONTESSA<sup>LXXI</sup>Ah, signore, quel furore  
per lui fammi il cor tremar.

IL CONTE

E d'opporvi ancor osate?

LA CONTESSA

No, sentite...

IL CONTE

Via parlate.

<sup>LXX</sup> Aggiunta: «*(alla porta del gabinetto con impeto)*».<sup>28</sup> n. 16. Finale. A. *Allegro - c*, Mi♭

Con il finale dell'atto secondo Mozart raggiunge una delle vette più alte nella letteratura operistica di ogni tempo nel conciliare con meccanismo perfetto sviluppo drammatico e continuità musicale: le enormi dimensioni del numero – ben 940 battute – nulla tolgono alla scorrevolezza dell'insieme, colto nei suoi snodi cruciali mediante i singoli brani che lo compongono (per una ventina di minuti in totale). Due soli sono i cantanti in scena all'inizio, segue poi una progressiva accumulazione dei personaggi (e l'ingresso di ciascuno di essi porta con sé un cambio di tonalità, di tempo e un nuovo 'scatto' nella trama) fino a una confusione generale conclusiva nella quale tutti i possibili scioglimenti rimangono aperti. Il clima espressivo con cui il finale incomincia è quello rabbioso del terzetto precedente: con accenti vigorosi in ritmo puntato il Conte esige che chiunque si nasconda nel gabinetto venga fuori:

ESEMPIO 12a (n. 16, bb. 1-5)

*(alla porta del gabinetto con impeto)*

Il Conte



E sci-o-mai, gar-zon mal-na-to, scia-gu-ra-to non tar-dar.

Con agitazione la Contessa professa l'innocenza di Cherubino (che lei e il Conte credono sia là dentro), riprendendo più avanti la stessa melodia del marito quando questi afferma la sua intenzione di uccidere il presunto amante della moglie:

ESEMPIO 12b (bb. 90-94)

La Contessa



gli fa far. Ah la cie-ca ge-lo-si-a

Il Conte

mo-ra, mo-ra e più non si-a, ria ca-gion,

<sup>LXXI</sup> Aggiunta: «*(ritirandolo a forza dal gabinetto)*».

LA CONTESSA<sup>LXXII</sup>

Giuro al ciel ch'ogni sospetto...  
e lo stato in che il trovate...  
sciolto il collo... nudo il petto...

IL CONTE

Nudo il petto... seguitate!

LA CONTESSA

Per vestir femminee spoglie...

IL CONTE (*s'apparessa al gabinetto e poi torna indietro*)

Ah comprendo, indegna moglie,  
mi vo' tosto vendar.

LA CONTESSA<sup>LXXIII</sup>

Mi fa torto quel trasporto,  
m'oltraggiate a dubitar.

IL CONTE

Qua la chiave!

LA CONTESSA<sup>LXXIV</sup>

Egli è innocente.

Voi sapete...

IL CONTE

Non so niente.

Va' lontan dagli occhi miei,

un'infida, un'empia sei  
e me cerchi d'infamar.

LA CONTESSA

Vado... sì... ma...

IL CONTE

Non ascolto.

LA CONTESSA

Non son rea.

IL CONTE

Vel leggo in volto!

Mora, mora, e più non sia  
ria cagion del mio penar.<sup>LXXV</sup>

LA CONTESSA

Ah, la cieca gelosia  
qualche eccesso gli fa far.

SCENA SETTIMA

(*I suddetti e la SUSANNA ch' esce dal gabinetto*)

IL CONTE e LA CONTESSA<sup>LXXVI</sup>

Susanna!

SUSANNA

Signore,<sup>29</sup>

LXXII Aggiunta: «(*tremante e sbigottita*)».LXXIII Aggiunta: «(*con forza*)».LXXIV Aggiunta: «(*dandogli la chiave*)».LXXV Aggiunta: «(*apre il gabinetto [e Susanna] esce sulla porta tutta grave, ed ivi si ferma*)».LXXVI Aggiunta: «(*con meraviglia*)».<sup>29</sup> Finale. B. Molto andante-Allegro –  $\frac{3}{8}$ -c, Sib

Con sorpresa di entrambi ad uscire dal gabinetto è invece Susanna, che in tempo di minueto prende garbatamente in giro la costernazione dei due nobili:

ESEMPIO 12c (bb. 126-133)

Molto andante

Susanna

Si - gno-re, cos' è quel stu - po-re?

VI. I  
VI. II

Vle  
Vlc.  
Cb.

cos'è quel stupore?<sup>LXXVII</sup>  
 Il brando prendete,  
 il paggio uccidete,  
 quel paggio malnato,  
 vedetelo qua.

IL CONTE  
 (Che scola! La testa  
 girando mi va.)

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

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

IL CONTE  
 Sei sola?

SUSANNA  
 Guardate:  
 qui ascoso sarà.

IL CONTE  
 Guardiamo, guardiamo,  
 qui ascoso sarà.<sup>LXXVIII</sup>

SCENA OTTAVA  
 (SUSANNA, la CONTESSA e poi il CONTE)

LA 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.

IL CONTE<sup>LXXIX</sup>  
 Che sbaglio mai presi!  
 Appena lo credo;  
 se a torto v'offesi  
 perdono vi chiedo;  
 ma far burla simile  
 è poi crudeltà.

segue nota 29

Una volta che il Conte è entrato nel gabinetto per verificare se qualcun altro si nasconde nella stanza, ritorna il precedente clima di tensione: in un'ampia sezione in *Allegro* Susanna svela con gioia alla Contessa che Cherubino si è salvato saltando dalla finestra, quindi al rientro del Conte la sua voce si unisce in armoniose terze con quella della padrona, onde biasimare la troppa gelosia dell'uomo e insieme chiedergli di perdonare l'intrigo del foglio anonimo:

ESEMPIO 12d (bb. 267-271)

Susanna

Per - do - no non mer - ta chi\_a - gli al - tri nol

La Contessa

Per - do - no non mer - ta chi\_a - gli al - tri nol

da, per - do - no non mer - ta chi\_a - gli al - tri nol da.

da, per - do - no nol mer - ta chi\_a - gli al - tri nol da.

LXXVII Aggiunta: «(Con ironia)».

LXXVIII Aggiunta: «(Entra nel gabinetto)».

LXXIX Aggiunta: «(esce confuso dal gabinetto)».

LA CONTESSA e SUSANNA (*la Contessa col fazzoletto alla bocca per celar il disordine di spirito*)

Le vostre follie  
non mertan pietà.

IL CONTE

Io v'amo!

LA CONTESSA (*rinvenendo dalla confusione a poco a poco*)

Nol dite!

IL CONTE

Vel giuro.

LA CONTESSA (*con forza e collera*)

Mentite!

Son l'empia, l'infida  
che ognora v'inganna.

IL CONTE

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

SUSANNA

Così si condanna  
chi può sospettar.

LA CONTESSA (*con risentimento*)

Adunque la fede  
d'un'anima amante  
sì fiera mercede  
doveva sperar?

IL CONTE

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

SUSANNA<sup>LXXX</sup>

Signora!

IL CONTE<sup>LXXX</sup>

Rosina!

LA CONTESSA<sup>LXXXI</sup>

Crudele!

Più quella non sono;  
ma il misero oggetto  
del vostro abbandono  
che avete diletto  
di far disperar.

IL CONTE e SUSANNA

Confuso, pentito,  
son troppo punito;  
è  
abbiate pietà.

LA CONTESSA

Soffrir sì gran torto  
quest'alma non sa.

IL CONTE

Ma il paggio rinchiuso?

LA CONTESSA

Fu sol per pruovarvi.

IL CONTE

Ma i tremiti, i palpiti?

LA CONTESSA

Fu sol per burlarvi.

IL CONTE

E<sup>LXXXII</sup> un foglio sì barbaro?..

LA CONTESSA e SUSANNA

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

IL CONTE

Ah perfidi! Io voglio...

LA CONTESSA e SUSANNA

Perdono non merita  
chi agli altri nol da.

IL CONTE (*con tenerezza*)

Ebben, se vi piace  
comune è la pace;  
Rosina inflessibile  
con me non sarà.

LA 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.

<sup>LXXX</sup> Aggiunta: «(in atto di preghiera)».

<sup>LXXXI</sup> Aggiunta: «(al Conte)».

<sup>LXXXII</sup> «Ma».

IL CONTE<sup>LXXXIII</sup>  
Guardatemi...

LA CONTESSA  
Ingrato!

IL CONTE  
Ho torto, e mi pento!  
(*Bacia e ribacia la mano alla Contessa*)

A TRE (*sottovoce*)  
Da questo momento  
vi  
quest'alma a conoscer mi  
la  
apprender potrà.

SCENA NONA  
(*I suddetti e FIGARO*)

FIGARO  
Signori, di fuori<sup>30</sup>  
son già i suonatori:  
le trombe sentite,  
i pifferi udite.

Tra canti, tra balli  
de' nostri vassalli  
corriamo,<sup>LXXXIV</sup> voliamo  
le nozze a compir.

IL CONTE<sup>LXXXV</sup>  
Pian piano, men fretta.

FIGARO  
La turba m'aspetta.

IL CONTE  
Un dubbio toglietemi  
in pria di partir.

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO  
(La cosa è scabrosa;  
com'ha da finir?)

IL CONTE  
(Con arte le carte  
convien qui scoprir.)

(*A Figaro<sup>LXXXVI</sup>*)  
Conoscete, signor Figaro,  
questo foglio chi vergò?

FIGARO<sup>LXXXVII</sup>  
Nol conosco... nol conosco...

<sup>LXXXIII</sup> Aggiunta: «(*con tenerezza*)».

<sup>30</sup> Finale. C. *Allegro-Andante* –  $\frac{3}{8}$ , Sol-Do

Su un imprevisto slittamento tonale Figaro entra in scena chiedendo, come già nel finale dell'atto primo (e la tonalità infatti è la medesima), che le sue nozze vengano celebrate subito:

ESEMPIO 12e (bb. 331-335)

Figaro

Si - gno - ri di fuo - ri son già i suo - na - to - ri:

Il Conte è però ancora irremovibile: il tempo trapassa in una gavotta dall'andamento più trattenuto e su una brusca modulazione il nobiluomo appena deriso torna nel ruolo di accusatore domandando al servo spiegazioni sulla lettera anonima ricevuta:

ESEMPIO 12f (bb. 398-402).

Andante

Il Conte

Co - no - sce - te, si - gnor Fi - ga - ro, que - sto fo - glio chi ver - gò?

<sup>LXXXIV</sup> Aggiunta: «(*Prendendo Susanna sotto il braccio*)».

<sup>LXXXV</sup> Aggiunta: «(*trattenendolo*)».

<sup>LXXXVI</sup> Aggiunta: «(*mostrandogli il foglio*)».

<sup>LXXXVII</sup> Aggiunta: «(*fingendo di esaminarlo*)».

SUSANNA, LA CONTESSA e IL CONTE (*a Figaro*)

Nol conosci?

FIGARO

No, no, no!

SUSANNA

E nol desti a Don Basilio...

LA CONTESSA

Per recarlo...<sup>LXXXVIII</sup>

FIGARO

Oibò, oibò.

SUSANNA

E non sai del damerino...

LA CONTESSA

Che stasera nel giardino...

IL CONTE

Già capisci...

FIGARO

Non lo so.

IL 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.

LA CONTESSA e SUSANNA (*a Figaro*)Il talento aguzzi invano:  
palesato abbiám l'arcano,  
non v'è nulla da ridir.

IL CONTE

Che rispondi?

FIGARO

Niente, niente.

IL CONTE

Dunque accordi?

FIGARO

Non accordo.

LA CONTESSA e SUSANNA (*a Figaro*)Eh via, quietati, balordo,  
la burletta ha da finir.

FIGARO

Per finirla lietamente  
e all'usanza teatrale<sup>LXXXIV</sup>  
un'azion matrimoniale  
le faremo ora seguir.LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO (*al Conte, sottovoce*)Deh signor, nol contrastate,  
consolate i suoi desir.  
miei

IL CONTE

(Marcellina, Marcellina!  
Quanto tardi a comparir!)

SCENA DECIMA

*(I suddetti, ANTONIO giardiniere infuriato con un va-  
so di garofani schiacciato)*ANTONIO<sup>LXXXIX</sup>Ah, signore... signor...<sup>31</sup>IL CONTE (*con ansietà*)

Cosa è stato?

ANTONIO

Che insolenza! Chi 'l fece, chi fu?

<sup>LXXXVIII</sup> Aggiunta: «IL CONTE / Tu c'intendi...».<sup>LXXXIX</sup> Aggiunta: «(*infuriato*)».<sup>31</sup> Finale. D. *Allegro molto-Andante* –  $\text{C}^{\flat}$ , Fa-SilOra è il turno del giardiniere Antonio, montato su tutte le furie perché qualcuno ha calpestato i suoi garofani. Il suo precipitoso ingresso è marcato da un *Allegro molto* sul quale il basso, rinforzato da febbrili terzine dei violini primi, descrive l'accaduto salendo gradualmente in progressione, un tono alla volta:

ESEMPIO 12g (bb. 483-491)

Antonio

VI. I

IL CONTE, LA CONTESSA, FIGARO e SUSANNA

Cosa dici, cos'hai, cosa è nato?

ANTONIO (*come sopra*)

Ascoltate...

A QUATTRO

Via, parla, di', su.

ANTONIO

Dal balcone che guarda in giardino  
mille cose ogni dì gittar veggio,  
e poc'anzi, può darsi di peggio,  
vidi un uom, signor mio, gittar giù.

IL CONTE<sup>XC</sup>

Dal balcone?

ANTONIO<sup>XCI</sup>

Vedete i garofani.

IL CONTE

In giardino?

ANTONIO

Sì.

LA CONTESSA e SUSANNA<sup>XCII</sup>

Figaro, all'erta.

IL CONTE

Cosa sento!

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

(*Costui ci sconcerta.*)

Quel briaco che viene far qui?

IL CONTE (<sup>XCIII</sup>*con fuoco*)

Dunque un uom... ma dov'è, dov'è gito?

ANTONIO

Ratto, ratto, il birbone è fuggito  
e ad un tratto di vista m'uscì.

SUSANNA<sup>XCII</sup>

Sai che il paggio...

FIGARO<sup>XCIV</sup>

So tutto, lo vidi.

Ah, ah, ah!<sup>XCV</sup>

IL CONTE

Taci là.

ANTONIO (*a Figaro*)

Cosa ridi?

FIGARO (*ad Antonio*)

Tu sei cotto dal sorger del dì.

*segue nota 31*

veg-gio, e poc' an-zi, può dar-si di peg-gio, vi-di un uom, signormio, git-tar giù.

Nonostante i tentativi di Figaro di addossarsi la colpa fingendo addirittura di essersi procurato una storta, il suo racconto insospettisce il Conte, tanto più che Antonio ha rinvenuto alcune carte la cui appartenenza resta incerta. Su un *Andante* costruito su un reiterato inciso puntato degli archi,

ESEMPIO 12h (bb. 605-609):

VI. I-II

inizia un quintetto vero e proprio, nel quale il protagonista, pressato dalle richieste di spiegazioni del Conte e aiutato dalle due donne, afferma che i fogli non sono altro che la patente di Cherubino, lasciata da questi nelle sue mani perché sprovvista di sigillo.

<sup>XC</sup> Aggiunta: «(*con vivacità*)».

<sup>XCI</sup> Aggiunta: «(*mostrandogli il vaso*)».

<sup>XCII</sup> Aggiunta: «(*piano a Figaro*)».

<sup>XCIII</sup> Aggiunta: «(*ad Antonio*)».

<sup>XCIV</sup> Aggiunta: «(*piano a Susanna*)».

<sup>XCV</sup> Aggiunta: «(*Ride forte*)».

IL CONTE (*ad Antonio*)

Or ripetimi: un uom dal balcone...

ANTONIO

Dal balcone...

IL CONTE

In giardino...

ANTONIO

In giardino...

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

Ma signore, se in lui parla il vino!

IL CONTE (*ad Antonio*)

Segui pure, né in volto il vedesti?

ANTONIO

No, nol vidi.

LA CONTESSA e SUSANNA<sup>xcii</sup>

Olà, Figaro, ascolta!

FIGARO<sup>xcvi</sup>

Via, piangione, sta' zitto una volta,<sup>xcvii</sup>  
per tre soldi far tanto tumulto!

Giacché il fatto non può star occulto,  
sono io stesso saltato di lì.

IL CONTE e ANTONIO (*a Figaro*)

Chi? Voi stesso?

LA CONTESSA e SUSANNA

Che testa! Che ingegno!

FIGARO (*al Conte*)

Che stupori!

IL CONTE

Già creder nol posso.

ANTONIO (*a Figaro*)

Come mai diventaste sì grosso?

Dopo il salto non foste così.

FIGARO

A chi salta succede così.

ANTONIO

Chi 'l direbbe?

LA CONTESSA e SUSANNA (*a Figaro*)

Ed insiste quel pazzo!

IL CONTE<sup>xcvi</sup>

Tu che dici?

ANTONIO

E a me parve il ragazzo.

IL CONTE<sup>xcviii</sup>

Cherubin!

LA CONTESSA e SUSANNA (*piano*)

Maledetto!

FIGARO<sup>xcix</sup>

Esso appunto.

Da Siviglia a cavallo qui giunto,  
da Siviglia ov'ei forse sarà.

ANTONIO<sup>c</sup>

Questo no, questo no, che il cavallo  
io non vidi saltare di là.

IL CONTE

Che pazienza! Finiam questo ballo!

LA CONTESSA e SUSANNA (*piano*)

Come mai, giusto ciel, finirà?

IL CONTE<sup>ci</sup>

Dunque, tu...

FIGARO (*con disinvoltura*)

Saltai giù.

IL CONTE

Ma perché?

FIGARO

Il timor...

IL CONTE

Che timor?

FIGARO (*additando le camere delle serve*)

Là rinchiuso

aspettando quel caro visetto...

tippe tappe, un sussurro fuor d'uso...

voi gridaste... lo scritto biglietto...

<sup>xcvi</sup> Aggiunta: «(*ad Antonio*)».

<sup>xcvii</sup> Aggiunta: «(*Toccano con disprezzo i garofani*)».

<sup>xcviii</sup> Aggiunta: «(*con fuoco*)».

<sup>xcix</sup> Aggiunta: «(*ironicamente*)».

<sup>c</sup> Aggiunta: «(*con rozza semplicità*)».

<sup>ci</sup> Aggiunta: «(*a Figaro*)».

saltai giù dal terrore confuso...  
 e stravolto m'ho un nervo del piè!<sup>CII</sup>  
 ANTONIO<sup>CIII</sup>  
 Vostre dunque saran queste carte  
 che perdeste...  
 IL CONTE<sup>CIV</sup>  
 Olà, porgile a me.  
 FIGARO<sup>CV</sup>  
 Son in trappola.  
 LA CONTESSA e SUSANNA<sup>XCII</sup>  
 Figaro, all'erta!  
 IL CONTE<sup>CVI</sup>  
 Dite un po', questo foglio cos'è?  
 FIGARO<sup>CVII</sup>  
 Tosto... tosto... ne ho tanti, aspettate.  
 ANTONIO  
 Sarà forse il sommario de' debiti.  
 FIGARO  
 No, la lista degl'osti.  
 IL CONTE (*a Figaro*)  
 Parlate.  
 (*Ad Antonio*)  
 E tu lascialo!  
 LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO (*ad Antonio*)  
 Lascia lo,  
 mi, e parti...  
 ANTONIO  
 Parto, sì, ma se torno a trovarti...<sup>CVIII</sup>  
 FIGARO  
 Vanne, vanne, non temo di te.  
 (*Il Conte riapre la carta e poi tosto la chiude*)  
 IL CONTE<sup>CI</sup>  
 Dunque...

LA CONTESSA<sup>XCIV</sup>  
 Oh ciel! La patente del paggio!  
 SUSANNA<sup>XCII</sup>  
 Giusti dei! La patente!  
 IL CONTE (*a Figaro, ironicamente*)  
 Coraggio!  
 FIGARO<sup>CIX</sup>  
 Uh, che testa! Questa è la patente  
 che poc'anzi il fanciullo mi diè.  
 IL CONTE  
 Per che fare?  
 FIGARO<sup>CX</sup>  
 Vi manca...  
 IL CONTE  
 Vi manca?  
 LA CONTESSA<sup>XCIV</sup>  
 Il suggello.  
 SUSANNA<sup>XCII</sup>  
 Il suggello.  
 IL CONTE  
 Rispondi!  
 FIGARO<sup>CXI</sup>  
 È l'usanza...  
 IL CONTE  
 Su via, ti confondi?  
 FIGARO  
 È l'usanza di porvi il suggello.  
 IL CONTE (*guarda e vede che manca il suggello<sup>CXII</sup> e  
 con somma collera lo getta*)  
 (Questo birbo mi toglie il cervello,  
 tutto, tutto è un mistero per me.)

<sup>CII</sup> Aggiunta: «(*Fingendo d'aversi stroppiato il piede*)».

<sup>CIII</sup> Aggiunta: «(*porgendo a Figaro alcune carte chiuse*)».

<sup>CIV</sup> Aggiunta: «(*togliendogliele*)».

<sup>CV</sup> Aggiunta: «(*piano alla Contessa e Susanna*)».

<sup>CVI</sup> Aggiunta: «(*apre il foglio e lo chiude tosto*)».

<sup>CVII</sup> Aggiunta: «(*cavando di tasca alcune carte per guardare*)».

<sup>CVIII</sup> Aggiunta: «(*Parte*)».

<sup>CIX</sup> Aggiunta: «(*fingendo di risovvenirsi*)».

<sup>CX</sup> Aggiunta: «(*imbrogliato*)».

<sup>CXI</sup> Aggiunta: «(*finge di pensare*)».

<sup>CXII</sup> Aggiunta: «(*guasta il foglio*)».

LA CONTESSA e SUSANNA

(Se mi salvo da questa tempesta  
più non avvi naufragio per me.)

FIGARO

(Sbuffa invano e la terra calpesta;  
poverino ne sa men di me.)

SCENA ULTIMA

*I suddetti*, MARCELLINA, BARTOLO e BASILIOMARCELLINA, BARTOLO e BASILIO (*al Conte*)

Voi signor, che giusto siete,<sup>32</sup>  
ci dovete or ascoltar.

IL CONTE

(Son venuti a vendicarmi  
io mi sento consolar.)

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

(Son venuti a sconcertarmi.  
Qual rimedio ritrovar?)

FIGARO (*al Conte*)

Son tre stolidi, tre pazzi,  
cosa mai vengono a far?

IL 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.

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

Come! Come!

IL 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.

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

Un<sup>CXIII</sup> birbante!

IL 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.

IL CONTE, MARCELLINA, BARTOLO e BASILIO

Che bel colpo, che bel caso,  
è cresciuto a tutti il naso!  
Qualche nume a noi propizio  
qui li ha fatti capitar.

<sup>32</sup> Finale. E. *Allegro assai-Più Allegro-Prestissimo* – e, Mib

A complicare ulteriormente l'intreccio entrano infine Marcellina, Bartolo e Basilio. La donna esige dal Conte che Figaro rispetti senza più indugi il suo impegno di matrimonio (cfr. n. 4) attraverso un agile sillabato, ESEMPIO 12i (bb. 729-735)

Marcellina

Un im - pe - gno nu - zi - a - le ha co - stui con me con -  
trat - to, e pre - ten - do che il con - trat - to de - va me - co, ef - fet - tu - ar.

subito ripreso dai suoi due complici nell'intrigo. Nella costernazione generale i partiti contrapposti – il Conte, Marcellina, Bartolo e Basilio da un lato, Figaro, Susanna e la Contessa dall'altro – trovano quindi modo di ricompattarsi e di concludere l'atto con un concertato nel quale il tempo viene costantemente accelerato per mimare la stretta di un nodo, nel più classico degli stilemi nel genere buffo.

CXIII «È un».

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

Son confus<sup>a</sup>, son stordit<sup>a</sup>,  
 o, o,  
 disperat<sup>a</sup>, sbalordit<sup>a!</sup>  
 o, o!  
 Certo un diavol dell'inferno  
 qui li ha fatti capitar.

LA CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

Son tre matti!

IL CONTE

Lo vedremo:  
 il contratto leggeremo.  
 Tutto in ordin deve andar.

IL CONTE, MARCELLINA, BARTOLO e BASILIO

Che bel colpo, che bel caso,  
 è cresciuto a tutti il naso!  
 Qualche nume a noi propizio  
 qui li ha fatti capitar.

CONTESSA, SUSANNA e FIGARO

Son confus<sup>a</sup>, son stordit<sup>a</sup>,  
 o, o,  
 disperat<sup>a</sup>, sbalordit<sup>a!</sup>  
 o, o!  
 Certo un diavol dell'inferno  
 qui li ha fatti capitar.

## ATTO TERZO

*Sala ricca con due troni e preparata a festa nuziale.*

### SCENA PRIMA

IL CONTE (*solo che passeggia*)  
Che imbarazzo è mai questo! Un foglio anonimo...<sup>33</sup>  
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*)

LA CONTESSA

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

IL CONTE

Saprò se Cherubino  
era giunto a Siviglia. A tale oggetto  
ho mandato Basilio...

SUSANNA

Oh cielo! E Figaro?

LA CONTESSA

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

IL CONTE

Avanti sera

dovrebbe ritornar...

SUSANNA

Oh Dio... non oso!

LA CONTESSA

Pensa, che or sta<sup>CXIV</sup> in tua mano il mio riposo.<sup>CXV</sup>

IL CONTE

E Susanna? Chi sa ch'ella tradito  
abbia il segreto mio... Oh, se ha parlato,  
gli fo sposar la vecchia.

SUSANNA<sup>CXVI</sup>

(Marcellina!) Signor...

IL CONTE (*serio*)

Cosa bramate?

SUSANNA

Mi par che siate in collera!

IL CONTE

Volete qualche cosa?

SUSANNA

Signor... la vostra sposa  
ha i soliti vapori,  
e vi chiede il fiaschetto degli odori.

IL CONTE

Prendete.

SUSANNA

Or vel riporto.

CONTE

Eh no, potete

ritenerlo per voi.

SUSANNA

Per me? Scusate:

questi non sono mali  
da donne triviali.

<sup>33</sup> Dopo l'azione frenetica che aveva caratterizzato i primi due atti, il terzo ha carattere in larga parte introduttivo al gran finale, come suggerito dalla didascalia scenografica, una «*Sala ricca con due troni e preparata per la festa nuziale*». La successione meno serrata dei numeri musicali è accompagnata inoltre da importanti mutamenti nel ruolo di alcuni dei protagonisti: il Conte non partecipa più attivamente all'azione, né Figaro ne è più il motore principale. Tocca ora alla Contessa e a Susanna portare avanti l'intreccio; la prima decide di presentarsi all'appuntamento col Conte indossando gli abiti di Susanna e suggerisce alla serva di offrire al marito un *rendez-vous* notturno in giardino. La cameriera esegue prontamente, creando l'occasione con intelligenza e riscuotendo la fiducia di lui con furbizia.

<sup>CXIV</sup> «ch'è».

<sup>CXV</sup> Aggiunta: «(*Si nasconde*)».

<sup>CXVI</sup> Aggiunta: «(*s'avanza*)».

IL CONTE

Un'amante, che perde il caro sposo  
sul punto d'ottennero...

SUSANNA

Pagando Marcellina  
colla dote che voi mi prometteste...

IL CONTE

Ch'io vi promisi, quando?

SUSANNA

Credea d'averlo inteso.

IL CONTE

Sì, se voluto aveste  
intendermi voi stessa.

SUSANNA

È questo il mio dovere;  
e quel di sua eccellenza è il mio volere.

IL CONTE

Crudel! Perché finora<sup>34</sup>  
farmi languir così?

<sup>34</sup> n. 17. Duettino Conte-Susanna. *Andante* –  $\text{♩}$ , la-La

Nel duetto che segue la presunta resa di lei, il padrone inizia rimproverando a Susanna la sua precedente ritrosia (cfr. n. 7) in un'inconueta sezione in tonalità minore:

ESEMPIO 13a (n. 17, bb. 2-6)

Il Conte

Cru - del! Per - ché fi - no - ra far - mi lan-guir co - si,

VI. I

VI. II

Vlc.

Cb.

*p* *sfz* *sfz* Fl. Cor. *p*

L'andamento severo ben si adatta al rango del Conte, che tiene a distanza la serva. Ma quando immagina il momento in cui potrà cogliere la sua prossima felicità, la voce del basso intona frasi estatiche (si noti il salto di sesta ascendente iniziale, che esprime slancio, mentre la voce discende pronunciando il sostantivo «contento»):

ESEMPIO 13b (bb. 28-32)

Il Conte

Mi sen - to dal con - ten - to pie - no di gio - ia il cor.

Comicamente disposte sono poi le repliche della ragazza, che cerca di rassicurare il nobiluomo sbagliando però sempre risposta («sì» per «no» e viceversa: è un chiaro segno di come non accetti la prospettiva nemmeno per burla) e finendo per correggersi infine sulla nota più acuta:

ESEMPIO 13c (bb. 42-46).

Susanna

*dolce* Sì! No! No! Sì, \_\_\_\_\_

Il Conte

Ver-ra i? Non man-che-ra i? Dun-que ver-ra i? No?

SUSANNA

Signor, la donna ognora  
tempo ha di dir di sì.

IL CONTE

Dunque, in giardin verrai?

SUSANNA

Se piace a voi, verrò.

IL CONTE

E non mi mancherà?

SUSANNA

No, non vi mancherò.

IL CONTE<sup>CXVII</sup>

Mi sento dal contento  
pieno di gioia il cor.

SUSANNA

Scusatemi se mento,  
voi che intendete amor.

IL CONTE

E perché fosti meco<sup>35</sup>  
stamattina sì austera?

SUSANNA

Col paggio ch'ivi c'era...

IL CONTE

Ed a Basilio

che per me ti parlò?

SUSANNA

Ma qual bisogno  
abbiam noi, che un Basilio...

IL CONTE

È vero, è vero.

E mi prometti poi...

se tu manchi, o cor mio... Ma la Contessa  
attenderà il fiaschetto.

SUSANNA

Eh, fu un pretesto:

parlato io non avrei senza di questo.

IL CONTE (*Le prende la mano*)

Carissima!

SUSANNA (*si ritira*)

Vien gente.

IL CONTE

È mia senz'altro.

SUSANNA

Forbitevi la bocca, o signor scaltro.

SCENA TERZA

(FIGARO, SUSANNA e il CONTE)

FIGARO

Ehi, Susanna, ove vai?

SUSANNA

Taci: senza avvocato  
hai già vinta la causa.<sup>CXVIII</sup>

FIGARO (*la segue*)

Cosa è nato?

IL CONTE

«Hai già vinta la causa!» Cosa sento!<sup>36</sup>  
In qual laccio io cadea? Perfidi! Io voglio

<sup>CXVII</sup> Aggiunta: «(*con gioia*)».

<sup>35</sup> Molto malvolentieri Susanna seguita a recitare la parte della sedotta, e ci riesce benissimo, con argomenti che ringalluzziscono il suo corteggiatore. Prima di uscire di scena la ragazza ha giusto il tempo di rassicurare Figaro sul buon esito della sua causa con Marcellina, ma le sue parole vengono ascoltate anche dal Conte.

<sup>CXVIII</sup> «(*parte*)».

<sup>36</sup> n. 18. Recitativo ed aria Conte, *Allegro maestoso-Allegro assai* – ♩, Re

Capendo di essere stato vittima di una burla e invidioso della felicità in amore del suo servo, il basso prorompe in un'aria di gelosia introdotta dal primo recitativo accompagnato dell'opera, uno stilema da opera seria che serve a sottolinearne il rango elevato:

ESEMPIO 14a (n. 18, bb. 4-8)

Il Conte

Ve - drò men-tr'io so - spi - ro, fe - li - ce - un ser - vo mi - o!

La qualità dell'aria è di prim'ordine: Almaviva attacca sorretto da un'orchestrazione di taglio grandioso, e il no-

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 QUARTA

(*Il CONTE, MARCELLINA, DON CURZIO, FIGARO e BARTOLO*)

DON CURZIO<sup>CXIX 37</sup>

È decisa la lite.

O pagarla, o sposarla. Ora ammutite.

MARCELLINA

Io respiro.

FIGARO

Ed io moro.

MARCELLINA

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

FIGARO

Eccellenza m'appello...

IL CONTE

È giusta la sentenza.

«O pagar, o sposar». Bravo Don Curzio.

DON CURZIO

Bontà di sua Eccellenza.

BARTOLO

Che superba sentenza!

*segue nota 36*

bile colpito negli affetti trova un ritratto parlante nelle folate degli archi e negli stacchi marziali che precedono il ripiegamento interiore del passaggio in minore. Ma subito l'orgoglio rivendica i suoi diritti, e nella frase «Tu non nascesti, audace» il raddoppio della linea vocale su tre ottave attesta la forza del padrone. Anche Bartolo aveva rivendicato la sua dignità nell'aria di sortita, ma qui il Conte sembra vivere un sentimento reale per chi in lui «destò un affetto», anche se l'accelerazione conclusiva lo porta verso la vendetta – si noti in particolare la fiera coloratura e i trilli della cadenza, ad esprimere la gioia straboccante nella speranza di vendicarsi del rivale plebeo: ESEMPIO 14b (bb. 103-115)

Il Conte

mi fa - te\_ giu - bi - lar,

e giu - bi - lar mi fa,

<sup>CXIX</sup> Aggiunta: «(*tartagliando*)».

<sup>37</sup> Imbattutosi per caso nel giudice Don Curzio giunto nel castello per dirimere la causa di Marcellina, il Conte deve però subire una nuova e cocente umiliazione. Il processo si conclude sbrigativamente con la condanna di Figaro, ma al contempo si scopre, tra lo stupore generale, che questi è il figlio di Marcellina e Bartolo.

FIGARO

In che superba?

BARTOLO

Siam tutti vendicati...

FIGARO

Io non la sposerò.

BARTOLO

La sposerai.

DON CURZIO

O pagarla, o sposarla.

MARCELLINA

Io t'ho<sup>cxx</sup> prestatì

duemila pezzi duri.

FIGARO

Son gentiluomo, e senza  
l'assenso de' miei nobili parenti...

IL 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.

IL CONTE

Come?

MARCELLINA

Cosa?

BARTOLO

La pruova?

DON CURZIO

Il testimonio?

FIGARO

L'oro, le gemme, e i ricamati panni,  
che ne' più teneri anni  
mi ritrovato addosso i masnadieri,  
sono gli indizi veridi 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?

IL 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.

IL CONTE e DON CURZIO

Sua madre!

FIGARO

Cosa sento!

MARCELLINA

Ecco tuo padre.

*(corre ad abbracciar Figaro)*Riconosci in questo amplesso<sup>38</sup>  
una madre, amato figlio!<sup>cxx</sup> «Lei t'ha».<sup>38</sup> n. 19, Sestetto. *Andante* – e, FaIl formidabile *coup de théâtre* avvia il brano d'insieme, che trae nuova linfa dal ritorno in scena di Susanna, giunta con la somma necessaria per saldare il debito di Figaro, trasformandosi da quintetto in sestetto. L'agnizione trova un'efasi comica in quel «suo padre» e «sua madre» che passano di bocca in bocca, ripetuti in una progressione di effetto irresistibile, fino a che l'insieme si riunisce: la doppia coppia a celebrare le rispettive unioni,

FIGARO<sup>CXXI</sup>

Padre mio, fate lo stesso,  
non mi fate più arrossir.

BARTOLO (*abbraccia Figaro e restano così fino al verso «Lascia iniquo»*)

Resistenza la coscienza  
far non lascia al tuo desir.

DON CURZIO

Ei suo padre, ella sua madre:  
l'imeneo non può seguir.

IL CONTE

Son deluso, son confuso,  
meglio è assai di qua partir.  
(*Va per partire. Susanna l'arresta*)

SUSANNA<sup>CXXII</sup>

Alto, alto, signor Conte,  
mille doppie son qui pronte,  
a pagar vengo per Figaro,  
ed a parlo in libertà.

IL CONTE e DON CURZIO

Non sappiamo com'è la cosa,  
osservate un poco là!

SUSANNA (*si volge e vede Figaro che abbraccia Marcellina, vuol partire*)

Già d'accordo ei colla sposa;  
giusti dei, che infedeltà!  
Lascia iniquo!

FIGARO (*la trattiene*)

No, t'arresta!

Senti, o cara!

SUSANNA (*fa forza, poi dà uno schiaffo a Figaro*)

Senti questa!

MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO

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

IL CONTE e DON CURZIO

Frem<sup>o</sup><sub>e</sub>, smani<sup>o</sup><sub>a</sub> dal furore,  
il destino a me la fa  
glie

SUSANNA

Fremo, smanio dal furore,  
una vecchia a me la fa.

MARCELLINA (*corre ad abbracciare Susanna*)

Lo sdegno calmate,  
mia cara figliuola,  
sua madre abbracciate  
che or vostra sarà.

SUSANNA

Sua madre?

TUTTI

Sua madre!<sup>CXXIII</sup>

FIGARO<sup>CXXIV</sup>

E quello è mio padre  
che a te lo dirà.

SUSANNA

Suo padre?

TUTTI

Suo padre!<sup>CXXV</sup>

FIGARO<sup>CXXIV</sup>

E quella è mia madre  
che a te lo dirà.

(*Corrono tutti quattro ad abbracciarsi*)

segue nota 38

i giudici a dichiarare la propria impotenza in una coda solenne, trainata dal sillabato all'ottava del Conte e di Don Curzio.

<sup>CXXI</sup> Aggiunta: «(a Bartolo)».

<sup>CXXII</sup> «Son smarrito, son stordito / meglio è assai di qua partir. / MARCELLINA e BARTOLO / Figlio amato! / FIGARO / Parenti amati! / ([Il Conte] vuol partire; Susanna entra con una borsa in mano) / SUSANNA (arrestando il Conte)» .

<sup>CXXIII</sup> «SUSANNA (a Bartolo) / Sua madre? / BARTOLO (a Susanna) / Sua madre! / SUSANNA (al Conte) / Sua madre? / IL CONTE (a Susanna) / Sua madre! / SUSANNA (a Don Curzio) / Sua madre? / DON CURZIO (a Susanna) / Sua madre! / SUSANNA (a Marcellina) / Sua madre? / MARCELLINA (a Susanna) / Sua madre!».

<sup>CXXIV</sup> Aggiunta: «(a Susanna)».

<sup>CXXV</sup> «SUSANNA (a Bartolo) / Suo padre? / BARTOLO (a Susanna) / Suo padre! / SUSANNA (al Conte) / Suo padre? / IL CONTE (a Susanna) / Suo padre! / SUSANNA (a Don Curzio) / Suo padre? / DON CURZIO (a Susanna) / Suo padre! / SUSANNA (a Marcellina) / Suo padre? / MARCELLINA (a Susanna) / Suo padre!».

SUSANNA, FIGARO, BARTOLO e MARCELLINA

Al dolce *diletto*  
che m'agita il petto<sup>CXXVI</sup>  
quest'anima appena  
resister or sa.

DON CURZIO e IL CONTE

All'ira, al dispetto  
che m'agita il petto<sup>CXXVII</sup>  
quest'  
quell' anima appena  
resister or sa.

(Partono)

SCENA QUINTA

(MARCELLINA, BARTOLO, FIGARO e SUSANNA)

MARCELLINA

Eccovi, o caro amico, il dolce frutto<sup>39</sup>  
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 (gitta per terra una borsa di danari)

Prendi ancor questa borsa.

BARTOLO (fa lo stesso)

E questa ancora.

FIGARO

Bravi, gittate pur ch'io piglio ognora.

SUSANNA

Voliamo ad informar d'ogni avventura  
madama e nostro zio.

Chi al par di me contenta?

FIGARO

Io!

BARTOLO

Io!

MARCELLINA

Io!

A QUATTRO (*partono*<sup>CXXVIII</sup> abbracciati)

E schiatti il signor Conte al gusto mio!

SCENA SESTA

(CHERUBINO e BARBARINA)

BARBARINA

Andiam, 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... vogliamo  
vestirti come noi:  
tutte insiem andrem poi  
a presentar de' fiori a madamina.  
Fidati, o Cherubin, di Barbarina.

CHERUBINO

Se così brami  
teco verrò.

CXXVI «contento / di questo momento».

CXXVII «Al fiero tormento / di questo momento».

<sup>39</sup> L'effetto comico si prolunga nell'importante recitativo che segue il sestetto, dove gli antichi amanti Marcellina e Bartolo decidono di convolare a nozze insieme alla nuova coppia. Figaro e Susanna fungono dunque da catalizzatori di gioia e benessere, ma anche di un nuovo sentimento di riscossa, celebrato dall'endecasillabo «E schiatti il signor Conte al gusto mio!». Nella scena seguente anche Barbarina esibisce una vena ironica assai felice, quando si rivolge all'onnipresente paggio che teme d'essere scoperto dal Conte con la battuta «E se ti trova / non sarà cosa nuova...».

CXXVIII «partendo».

So che tu m'ami,  
fidar mi vo'.  
(A parte)  
Purché il bel ciglio  
rivegga ancor,  
nessun periglio  
mi fa timor.  
(Parte)

## SCENA SETTIMA

*La contessa sola*

E Susanna non vien! Sono ansiosa<sup>40</sup>  
di saper come il Conte  
accolse la proposta. Alquanto ardo  
il progetto mi par, e ad uno sposo  
si 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 gelosia, 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 si 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 OTTAVA

*(ANTONIO con cappello in mano e il CONTE)*

ANTONIO  
Io vi dico, signor, che Cherubino<sup>41</sup>  
è ancora nel castello,  
e vedete per prova il suo cappello.

IL CONTE  
Ma come, se a quest'ora  
esser giunto a Siviglia egli dovia!

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

IL CONTE  
Perfidi!

<sup>40</sup> n. 20. Recitativo e aria Contessa. *Andante-Allegro* –  $\frac{2}{4}$ -c, Do

Aspettando che Susanna torni e le racconti del suo incontro con il Conte, la Contessa rievoca con tenera malinconia i trascorsi giorni felici del suo matrimonio. Come il precedente assolo del marito, l'aria viene introdotta da un recitativo obbligato ed è suddivisa in due sezioni contrastanti: nella prima domina il rimpianto ardente per una felicità ormai perduta, espresso da una melodia struggente in Do (forse con l'intento di semantizzare la sofferenza amorosa della donna ponendola al di sopra delle pene terrene degli altri personaggi, quasi come vittima sacrificale, Mozart utilizzò l'incipit melodico dell'*Agnus Dei* dalla *Krönungsmesse* KV 317):

ESEMPIO 15 (n. 20, bb. 1-8)

Andante

La Contessa

Do - ve so - no i bei mo - men - ti di dol - cez - za, e di - pia - cer, -

La Contessa ritrova la necessaria forza d'animo nella seconda sezione dell'aria in tempo veloce, espressa dal fitto dialogo tra orchestra e voce, che si muove con ampiezza nel registro medio-acuto e affida a La<sub>4</sub> tenuti a lungo lo sfogo di un animo deciso a riconquistare l'amore.

<sup>41</sup> In un brevissimo recitativo Antonio rivela al Conte che Cherubino si trova ancora nel castello, e anche il giardiniere ubriacone, grazie alla vena spumeggiante di Da Ponte, si concede una battuta spiritosa («Scusate, oggi Siviglia è a casa mia»). Subito dopo Susanna torna dalla Contessa informandola del buon esito del piano.

ANTONIO

Andiam, e li vedrete voi.  
(Partono)

SCENA NONA

(SUSANNA e la CONTESSA)

LA CONTESSA

Cosa mi narri! E che ne disse il Conte?

SUSANNA

Gli si leggeva in fronte  
il dispetto e la rabbia.

LA CONTESSA

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

SUSANNA

Nel giardino.

LA CONTESSA

Fissiamgli un loco. Scrivi.

SUSANNA

Ch'io scriva... ma, signora...

LA CONTESSA

Eh, scrivi dico; e tutto  
io prendo su me stessa.

(Susanna siede e scrive)<sup>CXXXIX</sup>

LA CONTESSA (detta)

«Che soave zeffiretto<sup>CXXX</sup>  
verso<sup>CXXXI</sup> sera spirerà...»

SUSANNA (ripete le parole della contessa)

«Verso<sup>CXXXI</sup> sera spirerà...»

LA CONTESSA

«sotto i pini del boschetto.»

SUSANNA<sup>CXXXII</sup>

«sotto i pini del boschetto.»

LA CONTESSA

Ei già il resto capirà.

<sup>CXXXIX</sup> Aggiunta: «(Susanna siede e scrive) / LA CONTESSA / Canzonetta sull'aria... / SUSANNA / (scrivendo) sull'aria...».

<sup>CXXX</sup> Aggiunta: «SUSANNA (ripete le parole della Contessa) / «zeffiretto...».

<sup>42</sup> n. 21. Duetto Susanna-Contessa. Allegretto –  $\frac{6}{8}$ ,  $\text{Si}\flat$

In un delizioso duetto Rosina detta alla serva un biglietto per confermare al marito il luogo dell'appuntamento notturno: le voci, a cui rispondono oboi e fagotti, si intrecciano continuamente in delicati arabeschi che celano sotto il manto d'una esuberante gioia condivisa qualche messaggio vieppiù implicito del testo, destinato a 'intenditori':

ESEMPIO 16 (n. 21, bb. 45-50)

Susanna

Cer - to, cer - to, il ca - pi -

La Contessa

Ei già il re - sto ca - pi - rà, il

rà, il ca - - - pi - - - rà,

ca - - - pi - - - rà, ei

<sup>CXXXI</sup> «Questa».

<sup>CXXXII</sup> Aggiunta: «(domandando) / Sotto i pini... / CONTESSA / «Sotto i pini del boschetto. / SUSANNA (scrivendo)».

SUSANNA

Certo, certo il capirà.<sup>CXXXIII</sup>  
*(Piega la lettera)*  
 Piegato è il foglio... or come si sigilla?<sup>43</sup>  
 LA CONTESSA *(si cava una spilla e gliela dà)*

Ecco... prendi una spilla:  
 servirà di sigillo. Attendi... scrivi  
 sul verso del foglio:  
 «Rimandate il sigillo.»

SUSANNA

È più bizzarro  
 di quel della patente.

LA CONTESSA

Presto nascondi: io sento venir gente.  
*(Susanna si mette il biglietto in seno)*

SCENA DECIMA

*(CHERUBINO vestito da contadinella, BARBARINA e altre contadinelle vestite del medesimo modo, con mazzetti di fiori)*

CORO

Ricevete, o padroncina,<sup>44</sup>  
 queste rose e questi fior  
 che abbiam colti 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,<sup>45</sup>  
 le ragazze del loco

che il poco ch'han vi vengono ad offrire,  
 e vi chiedono perdon del loro ardire.

LA CONTESSA

Oh brave! vi ringrazio.

SUSANNA

Come sono vezzose!

LA 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.

LA CONTESSA

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

SUSANNA

Al naturale.

SCENA UNDICESIMA

*(I suddetti, il CONTE e ANTONIO. Antonio ha il cappello di Cherubino, entra in scena pian piano, gli cava la cuffia di donna e gli mette in testa il cappello stesso)*

ANTONIO

Ehi! Cospettaccio! È questi l'uffiziale.

LA CONTESSA

(Oh stelle!)

<sup>CXXXIII</sup> Aggiunta: «*(Leggono insieme lo scritto)*».

<sup>43</sup> Appena le due donne han terminato la rilettura del foglio, un gruppo di contadinelle (con Cherubino vestito in abiti femminili tra di loro) giunge per omaggiare di fiori la Contessa. Ma nel recitativo che segue il duetto emerge un altro elemento importante per gli sviluppi dell'intreccio: la spilla che sigilla il biglietto, con la quale Almaviva si pungerà il dito durante il fandango.

<sup>44</sup> n. 22. Coro. *Grazioso* –  $\text{♩}$ , Sol

Il coretto di fanciulle ha un deciso carattere rustico, ma è anche un modo per spezzare il ritmo dell'azione per qualche minuto.

<sup>45</sup> All'estesa sezione dialogica che precede di un soffio il finale, partecipano tutti i personaggi principali: il paggio viene subito scoperto, ma Barbarina, impegnata per la prima volta in un'azione drammatica serrata, lo sottrae alle ire del Conte chiedendolo in sposo e minacciando di rivelare la corte che le fa il padrone. La sua battuta maliziosa riscuote l'approvazione del padre Antonio.

SUSANNA

(Malandrino!)

IL CONTE

Ebben, madama!

LA CONTESSA

Io sono, o signor mio,  
irritata e sorpresa al par di voi.

IL CONTE

Ma stamane?

LA CONTESSA

Stamane...  
per l'odierna festa  
volevam travestirlo al modo stesso  
che l'han vestito adesso.

IL CONTE

E perché non partiste?

CHERUBINO (*cavandosi il cappello bruscamente*)

Signor...

IL CONTE

Saprò punire  
la sua disubbidienza.

BARBARINA

Eccellenza, eccellenza,  
voi mi dite sì spesso  
qual volta m'abbracciate, e mi baciare:  
«Barbarina, se m'ami,  
ti darò quel che brami...»

IL CONTE

Io dissi questo?

BARBARINA

Voi.

Or datemi, padrone,  
in sposo Cherubino,  
e v'amerò, com'amo il mio gattino.LA CONTESSA (*al Conte*)

Ebbene: or tocca a voi.

ANTONIO

Brava figliuola!

Hai buon maestro, che ti fa la scuola.

IL CONTE (*a parte*)Non so qual uom, qual demone, qual dio  
rivolga tutto quanto a torto mio.

SCENA DODICESIMA

*(I suddetti e FIGARO)*

FIGARO

Signor... se trattenete  
tutte queste ragazze,  
addio feste... addio danza...

IL CONTE

E che, vorresti

ballar col piè stravolto?

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

Eh, non mi duol più molto.

Andiam, belle fanciulle.

*(Chiama tutte le giovani, vuol partire; il Conte lo richiama)*LA CONTESSA (*a Susanna*)

Come si caverà dall'imbarazzo?

SUSANNA (*alla Contessa*)

Lasciate fare a lui.

IL CONTE

Per buona sorte

i vasi eran di creta.

FIGARO

Senza fallo.

*(Come sopra)*

Andiamo dunque, andiamo.

ANTONIO (*lo richiama*)Ed intanto a cavallo  
di galoppo a Siviglia andava il paggio.

FIGARO

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

*(Come sopra)*

Venite, o belle giovani.

IL CONTE (*torna a ricondurlo in mezzo*)E a te la sua patente  
era in tasca rimasta...

FIGARO

Certamente,

che razza di domande!

ANTONIO (*a Susanna che fa de' motti a Figaro*)

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

Ed ecco chi pretende  
che sia un bugiardo, il mio signor nipote.

FIGARO

Cherubino?

ANTONIO

Or ci sei.

FIGARO (*al Conte*)

Che diamin canta?

IL CONTE

Non canta, no, ma dice  
ch'egli saltò stamane sui garofani...

FIGARO

Ei lo dice! Sarà... se ho saltato io,  
si può dare che anch'esso  
abbia fatto lo stesso.

IL CONTE

Anch'esso?

FIGARO

Perché no?

Io non impugno mai quel che non so.  
(*Si ode una marcia spagnuola da lontano*)<sup>CXXXIV</sup>Ecco la marcia... andiamo;<sup>46</sup>  
ai vostri posti, o belle, ai vostri posti.Susanna, dammi il braccio.  
(*Prende per un braccio la Susanna*)

SUSANNA

Eccolo!

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

IL CONTE

Temerari.

LA CONTESSA

Io son di ghiaccio!

SCENA TREDICESIMA

*(Il Conte e la Contessa)**(La marcia aumenta a poco a poco)*

IL CONTE

Contessa...

LA CONTESSA

Or non parliamo.

Ecco qui le due nozze,  
riceverle dobbiam, alfin si tratta  
d'una vostra protetta.

Seggiam.

IL CONTE

Seggiamo (e meditiam vendetta).

*(Siedono*<sup>CXXXV</sup>)<sup>CXXXIV</sup> «(S'ode la marcia da lontano e seguita il recitativo nella marcia)».<sup>46</sup> n. 23. Finale. A. Marcia – c, DoPeculiarità drammatico-musicale del finale è il fatto che i personaggi si mantengono costantemente sul piano del recitativo, mentre l'orchestra assicura la coesione generale esponendo un vasto evento coreutico composto da un festoso corteo nuziale seguito dalle danze, inseriti come musica di scena, e non eseguiti sul palco. Dapprima si ode da lontano una marcia grandiosa che gradualmente si avvicina – il brano ha affinità con l'analogo corteo nell'atto secondo di *Idomeneo* – a mettere nel giusto rilievo il momento nel quale le due coppie di sposi, Figaro-Susanna e Marcellina-Bartolo, si presentano al Conte:

ESEMPIO 17a (n. 23, bb. 1-4)

## Marcia

Più si mette l'accento sulla cerimonia e sul suo valore simbolico, di liberazione da un diritto medievale dovuta a un signore liberale, infatti, e più si fa pressione su Almaviva perché rispetti i patti che egli stesso ha stabilito.

<sup>CXXXV</sup> Aggiunta: «(la marcia s'avvicina)».

## SCENA QUATTORDICESIMA

(I suddetti, 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 con Susanna. Due giovinette incominciano il coro che termina in ripieno. Bartolo conduce la Susanna al Conte e s'inginocchia per ricever da lui il cappello ecc. Figaro conduce Marcellina alla Contessa e fa la stessa funzione)

## CORO (due giovani)

Amanti costanti,<sup>47</sup>

seguaci d'onor,

cantate, lodate

sì saggio signor.

A un dritto cedendo

che oltraggia, che offende,

ei caste vi rende

ai vostri amator.

## TUTTI

Cantiamo, lodiamo

sì saggio signor!<sup>CXXXVI</sup>

(Susanna essendo in ginocchio durante il duo tira il Conte per l'abito, gli mostra il bigliettino, dopo passa la mano dal lato degli spettatori alla testa, dove pare che il Conte le aggiusti il cappello e le dà il bigliettino. Il Conte se lo mette furtivamente in seno, Susanna s'alza, 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)<sup>48</sup>

IL CONTE (va da un lato, cava il biglietto e fa l'atto d'un uom che rimane punto il 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<sup>CXXXVII</sup>)

Eh già, solita usanza,

le donne ficcan gli aghi in ogni loco.

Ah, ah, capisco il gioco.

<sup>47</sup> Finale. B. *Allegretto* –  $\frac{2}{4}$ , Do

Ugual funzione ha il seguente coro encomiastico intonato da due giovani contadine che incarnano l'innocenza verginale, pervaso da un ininterrotto slancio danzante suggerito dall'agile inciso affidato ai violini primi:

ESEMPIO 17b (bb. 73-81).



<sup>CXXXVI</sup> Aggiunta: «(I figuranti ballano)».

<sup>48</sup> Finale. C. *Andante-Allegretto* –  $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$ , la-Do

Quindi, al ritmo volitivo di un fandango (ESEMPIO 17c) – unico brano dove ci si riferisca alla Spagna come luogo di azione dell'opera e il cui tema è derivato da un'antica melodia popolare andalusa già utilizzata da Gluck nel suo balletto *Don Juan* (1761) –, avviene la consegna del biglietto galante al Conte:

ESEMPIO 17c (bb. 132-136)



Dopo il suo assenso alla celebrazione delle nozze riprende nuovamente il coro encomiastico, irrobustito questa volta dalle voci maschili, per sfociare in una marcia di partenza sulla quale tutti i presenti si allontanano.

<sup>CXXXVII</sup> «nel aprirlo si punge il dito».

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!

IL 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 ripete e tutti partono)*

## ATTO QUARTO

*Gabinetto.*

SCENA PRIMA

(BARBARINA sola, poi FIGARO e MARCELLINA)

BARBARINA (*cercando qualche cosa per terra*)

L'ho perduta... me meschina!...<sup>49</sup>

Ah, chi sa dove sarà?

Non la trovo... e mia cugina...

e il padron... cosa dirà?

FIGARO

Barbarina, cos'hai?<sup>50</sup>

BARBARINA

L'ho perduta, cugino.

FIGARO

Cosa?

MARCELLINA

Cosa?

BARBARINA

La spilla  
che a me diede il padrone  
per recar a Susanna.

FIGARO (*in collera*)

A Susanna... la spilla?

(*Tranquillo*)<sup>CXXXVIII</sup>

E così tenerella

<sup>49</sup> n. 24. Cavatina Barbarina. *Andante* -  $\frac{6}{8}$ , fa

Completando la traiettoria temporale della 'folle giornata', l'ultimo atto dell'opera è ambientato di notte e per la prima volta l'intreccio si svolgerà in parte in un luogo esterno al castello, il giardino. Il luogo dell'appuntamento segreto tra il Conte e la Contessa sarà anche, come intuito dallo spettatore attento, quello dello scioglimento del dramma, ma il librettista ha in serbo un nuovo e imprevisto filone narrativo allo scopo di rimandare per quanto possibile lo scontato lieto fine della 'commedia'. A complicare l'azione, già di per sé incomprensibile agli stessi personaggi, persi nel turbine dei loro continui travestimenti, interviene infatti Barbarina. La ragazza ha perso la spilla (anche se nella cavatina l'oggetto in questione non viene mai nominato; ma lo abbiamo visto comparire al termine del duettino n. 21) che il Conte le aveva detto di restituire a Susanna e, presa dallo sconforto, prorompe in una dolente cavatina accompagnata dai soli archi, nella quale il suo affanno palpitante viene amplificato ad arte dall'impiego, unico nel corso dell'opera, della tonalità minore in un brano vocale:

ESEMPIO 18 (n. 24, bb. 9-15)

(*cercando qualche cosa per terra*)

Barbarina

L'ho per - du - ta... me me - schi - na... ah, chi sa do - ve sa - rà,

VI. I  
Vle

VI. II

Vlc.  
Cb.

<sup>50</sup> L'incursione casuale sulla scena di Figaro ha un effetto dirompente e scatena un imprevisto scatto drammatico, destinato a sovrapporsi da qui in avanti all'intreccio principale. Chiedendo ragioni alla cugina della sua inquietudine il protagonista, dotato di un ottimo intuito, capisce al volo che il biglietto sigillato dalla spilla con cui il Conte s'era punto un dito durante il fandango gli era stato passato proprio da Susanna, e per la prima volta, per quanto ingiustamente (non è al corrente del progetto di Susanna e della Contessa), pensa che la sua donna abbia ceduto alle lusinghe del signore. Anche l'atteggiamento di Barbarina, che trova normale usare un po' di gentilezza verso i potenti infoiati, contribuisce a riscaldare il *factotum* che, prima di correre in fretta ai ripari, confida i propri sospetti alla madre.

<sup>CXXXVIII</sup> «(Si calma)».

il mestiere già sai...

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 cavata 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 alla Susanna,  
e servia di sigillo a un bigliettino;  
vedi s'io sono istrutto.

BARBARINA

E perché il chiedi a me quando sai tutto?

FIGARO

Avea gusto d'udir come il padrone  
ti diè la commissione.

BARBARINA

Che miracoli!

Tieni, fanciulla, reca questa spilla  
alla bella Susanna, e dille questo:  
«è il sigillo de' pini».

FIGARO

Ah, ah, de' pini!

BARBARINA

È 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 SECONDA

(MARCELLINA e FIGARO)

FIGARO (*quasi stupido*)

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, o 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 TERZA

MARCELLINA *sola*

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<sup>CXXXIX</sup>

personale interesse,

<sup>CXXXIX</sup> «ciurma».

ogni donna è portata alla difesa  
del suo povero sesso,  
da questi uomini ingrati a torto oppresso.

Il capro e la capretta<sup>51</sup>  
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.<sup>CXL</sup>

## SCENA QUARTA

*Folto giardino con due nicchie parallele praticabili.*<sup>52</sup>

(BARBARINA sola con alcune frutta e ciambelle)

BARBARINA

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

Oh, ve' 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... Son morta!

(*Fugge<sup>CXLI</sup> ed entra nella nicchia a manca*)

## SCENA QUINTA

(FIGARO solo con mantello e lanternino notturno.  
Poi BARTOLO, BASILIO e truppa di lavoratori etc.)

FIGARO

È Barbarina... Chi va là?

BASILIO

Son quelli

che invitasti a venir.

BARTOLO

Che brutto ceffo!

Sembri un cospirator! Che diamin sono  
quegli infausti apparati?

<sup>51</sup> n. 25. Aria Marcellina. *Tempo di Menuetto-Allegro* –  $\frac{3}{4}$ -c, Sol

Marcellina, tuttavia, dopo le schermaglie iniziali (nel duettino n. 5), si è apertamente schierata dalla parte della prossima nuora, e perciò non bada ai sospetti del figlio. Con vivo spirito di solidarietà femminile, scioglie in un inno all'armonia di coppia e alla fiducia coniugale, intonando un'aria in due tempi. La prima parte, caratterizzata da un vivace ritmo di minuetto, di sapore pastorale,

ESEMPIO 19 (n. 25, bb. 12-16)



si scioglie in un vocalizzo sul sostantivo «libertà», mentre la sezione in tempo veloce, dove si concretizza il paragone fra bestie e uomini, è pervasa da abbondanti colorature. Il brano, secondo di tre assoli per le seconde parti, viene sovente tagliato, insieme all'aria di Basilio, ed è un peccato, perché aggiunge senso alla drammaturgia, e grazia alla partitura.

<sup>CXL</sup> Aggiunta: «(Parte)».

<sup>52</sup> Nelle *Nozze di Figaro* ha luogo una sola mutazione nei quattro atti, ma d'importanza capitale. Fino a questo momento l'azione si è sviluppata in ambienti chiusi, da qui in poi si conclude *en plein air*, in un giardino con due «nicchie parallele» che chiudono la scena a destra e a sinistra come in uno sfondo teatrale (al quadrato) dove avrà luogo una densissima commedia degli equivoci. I due padiglioni, luogo simbolico dell'appuntamento erotico dato dal Conte a Susanna, giocheranno un ruolo importante nello scioglimento, come avremo modo di vedere. La prima a manifestarsi è Barbarina, che entra nel padiglione di sinistra per incontrare Cherubino, dopo aver pagato con un bacio il suo debito col satiro, che le ha concesso (*obtorto collo*) di sposare il paggio.

<sup>CXLI</sup> Aggiunta: «*impaurita*».

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 egli 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 SESTA

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  
ch'a Figaro non piace.

BARTOLO

E che dunque dovuta soffrirlo in pace?

BASILIO

Quel che soffrono 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 quegl'anni, in cui val poco<sup>53</sup>

la mal pratica ragion,  
ebbi anch'io lo stesso foco,  
fui quel pazzo ch'or non son:  
ché col tempo e coi perigli  
donna flemma capitò,  
e i capricci, ed i puntigli  
della testa mi cavò.

Presso un piccolo abituro  
seco lei mi trasse un giorno,  
e spiccando<sup>CXLII</sup> giù dal muro  
del pacifico soggiorno  
una pelle di somaro,  
«Prendi», disse, «o 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 piova,  
ecco le membra  
coprir mi giova  
col manto d'asino  
che mi donò.

Finisce il turbine,  
né fo due passi,  
che fiera orribile

<sup>53</sup> n. 26. Aria Basilio. *Andante-Tempo di Menuetto-Allegro* –  $\frac{3}{4}$ -c, Sib

Figaro ha chiamato Basilio e Bartolo per assistere come testimoni al tradimento della sposa. Quando però si allontana, Basilio interviene subito per convincere il compagno che è inutile opporsi ai superiori e, per meglio illustrare il suo concetto, racconta una storia accadutagli in giovinezza. L'ampio brano, dall'insolita forma tripartita, è l'unico assolo per tenore delle *Nozze di Figaro* e rientra nella vasta categoria delle arie 'moralistiche' tipiche dell'opera settecentesca. Fu pensata per il primo Basilio, l'irlandese Michael Kelly (1762-1826), che nell'ultimo anno di vita pubblicò le sue memorie, nelle quali racconta molti particolari della prima assoluta viennese delle *Nozze di Figaro*. Prima di scatenare la resa dei conti si susseguono altri due brani statici affidati alla coppia Figaro-Susanna, ma di assoluto valore musicale; occupano entrambi un posto determinante nella drammaturgia, contrapponendo per la prima volta i due amanti per poi esaltarne l'unione ritrovata nel finale ultimo, e la riacquistata armonia come prodotto di ragione e affetto sincero.

<sup>CXLII</sup> «togliendo».

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 fe' la sorte,  
 ch'onte, pericoli,  
 vergogna e morte  
 col cuoio d'asino  
 fuggir si può.  
 (Partono)

## SCENA SETTIMA

FIGARO *solo*  
 Tutto è disposto: l'ora<sup>54</sup>  
 dovrebbe esser vicina; io sento gente.  
 È dessa... non è alcun... buia è la notte...  
 ed io comincio omai  
 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.  
 O Susanna, Susanna,  
 quanta pena mi costi!  
 Con quell'ingenua faccia...  
 con quegli occhi innocenti...  
 chi creduto l'avria!

<sup>54</sup> n. 27. Recitativo ed aria Figaro. *Andante-Moderato* – c, Mi♭

Come già sperimentato dal suo padrone, vittima indomita delle sue burle, anche Figaro, sia pure in una condizione di potere differente, deve ora soffrire le pene d'amore, e il suo monologo, uno spietato atto d'accusa a tutto il genere femminile, presenta nella sua costruzione alcuni elementi analoghi all'aria n. 18 del Conte nell'atto precedente, quali l'ampia sezione di recitativo accompagnato d'apertura, che ne innalza il ruolo indipendentemente dalla posizione sociale reale, e la massiccia partecipazione dell'orchestra. Più consoni al rango borghese del personaggio sono invece gli affabili disegni ostinati dei violini che accompagnano la voce, impreziositi da un'acciacatura che suona quasi come un motto di spirito:

ESEMPIO 20 (n. 27, bb. 1-5)

Moderato

Figaro

A - pri - te, unpo' quegl' oc - chi, uo - mi - ni - in - cau - ti, e scioc - chi,

Cl.

VI. I

VI. II

Vle

Vlc.

Cb.

Cor.

Fag.

Non mancano stilemi dell'opera buffa italiana, che Mozart padroneggia con virtuosismo autentico – come mostra la sezione in senari («son streghe che incantano»), la quale acquista velocità man mano fino a raggiungere lo scilinguagnolo («maestre d'inganni»). Nell'*explicit* del brano i corni s'incaricano di dar fisionomia, con estro grottesco, all'allusione di Figaro su quel che non vuol dire, perché «ognuno lo sa». Se fino a questo momento il basso aveva retto il gioco alla pari con le donne, ora basta un fraintendimento per fargli sputar veleno...

Ah, che il fidarsi a donna è ognor follia.

Aprite un po' quegl'occhi,  
uomini incauti e scocchi,  
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,  
che amore non sentono,  
non senton pietà.  
Il resto nol dico,  
già ognuno lo sa.<sup>CXLIII</sup>

#### SCENA OTTAVA

(SUSANNA, *la* CONTESSA *travestite*; MARCELLINA e FIGARO)

SUSANNA  
Signora, ella mi disse<sup>55</sup>  
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 NONA

(*I suddetti*)

SUSANNA

Madama, voi tremate: avreste freddo?

LA CONTESSA

Parmi umida la notte; io mi ritiro.

FIGARO (*a parte*)

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!

LA CONTESSA (*si nasconde*)

Restaci in buon'ora.

SUSANNA (*sottovoce*)

(Il birbo è in sentinella:  
divertiamci anche noi,  
diamogli la mercé de' dubbi suoi.)  
Giunse alfin il momento<sup>56</sup>  
che godrò senz'affanno  
in braccio all'idol mio. Timide cure,

<sup>CXLIII</sup> Aggiunta: «(*Si ritira*)».

<sup>55</sup> Indossati gli abiti della Contessa, Susanna è stata nel frattempo avvisata da Marcellina che Figaro si è nascosto nei paraggi per coglierla in flagrante quando incontrerà il Conte (la mamma di Figaro entra, ed è la seconda dopo Barbarina, nel padiglione di sinistra).

<sup>56</sup> n. 28. Recitativo e aria Susanna. *Andante* –  $\frac{6}{8}$ , Fa

La ragazza, stizzita per l'atteggiamento dello sposo, decide allora di punirlo provocandolo con un canto appassionato e suadente nel quale finge di assaporare l'arrivo imminente del proprio amante. Introdotta da un recitativo accompagnato, onore riservato dunque ai quattro protagonisti delle *Nozze*, l'aria è un autentico miracolo di leggerezza sonora; delicati *pizzicati* degli archi sostengono una melodia semplice e dall'andamento cullante a cui rispondono le cadenze in staccato dei fiati:

partite<sup>CXLIV</sup> 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, o 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 adescà.  
 Vieni, ben mio: tra queste piante ascose  
 ti vo' la fronte incoronar di rose.

## SCENA DECIMA

(I suddetti e poi CHERUBINO)

FIGARO  
 Perfida! E in quella forma<sup>57</sup>  
 meco mentia? Non so s'io vegli, o dorma.

CHERUBINO<sup>CXLV</sup>  
 La la la la la la la la lera...

Voi che intendete

segue nota 56

ESEMPIO 21 (n. 28, bb. 6-12).

The musical score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system features Susanna's vocal line (treble clef) with lyrics: "Deh vie - ni non tar - dar, oh gio - ia bel - la,". Below it are the staves for VI. I and VI. II (oboe), Vle (violin), Vlc. (viola), and Cb. (cello/bass), all marked *pizz.* and *p*. The second system continues Susanna's vocal line with lyrics: "vic - ni o - ve, a - mo - re per go - der t'ap - pel - la,". The instrumental accompaniment continues with similar dynamics and articulation.

L'inganno riesce alla perfezione e Figaro, che ode la voce di Susanna ma al buio non può vederne l'abito, crede di trovare conferma a tutti i suoi sospetti. Nel 1789, come per la precedente aria di Susanna nell'atto secondo, Mozart sostituì il brano con un'aria alternativa, l'elaborato rondò «Al desio di chi t'adora».

<sup>CXLIV</sup> «uscite».

<sup>57</sup> Con l'uscita in scena di Cherubino ha inizio la girandola degli equivoci che porta a un caos generale dove ogni personaggio confonde nell'oscurità l'identità del vicino, ricevendo baci o schiaffi destinati ad altri.

<sup>CXLV</sup> Aggiunta: «(cantando)». Mozart non ha intonato la ripresa dell'arietta, forse per non rallentare l'azione, scrivendo solo le sillabe «La la la la lera...» senza intonazione (di solito l'interprete accenna il motivo del n. 12).

che cosa è amor,  
donne vedete  
s'io l'ho nel cor.

LA CONTESSA  
Il picciol paggio!

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

LA CONTESSA  
Ahi, me meschina!

CHERUBINO  
M'inganno, a quel cappello,  
che nell'ombra vegg'io parmi Susanna!

LA CONTESSA  
E se il Conte ora vien, sorte tiranna!

SCENA UNDICESIMA  
(La CONTESSA, SUSANNA, il CONTE, CHERUBINO e FIGARO)

CHERUBINO  
Pian pianin le andrò più presso,<sup>58</sup>  
tempo perso non sarà.

LA CONTESSA  
(Ah, se il Conte arriva adesso  
qualche imbroglia accaderà!)

CHERUBINO<sup>CXLVI</sup>  
Susannetta... non risponde...  
colla mano il volto asconde...  
or la burlo, in verità.

(La prende per la mano e l'accarezza. La Contessa cerca liberarsi)

LA CONTESSA (*alterando la voce a tempo*)  
Arditello, sfacciello,  
ite presto via di qua!

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

IL CONTE (*da lontano, in atteggiamento d'uno che guarda*)

Ecco qui la mia Susanna!  
SUSANNA e FIGARO (*lontani l'uno dall'altro*)<sup>CXLVII</sup>  
Ecco qui l'uccellatore.

CHERUBINO  
Non far meco la tiranna.  
SUSANNA, IL CONTE e FIGARO  
Ah, nel sen mi batte il core!  
Un altr'uom con lei si sta.

LA CONTESSA  
Via partite, o chiamo gente!

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

<sup>58</sup> n. 29. Finale. A. *Andante* – c, Re

Sul piano musicale la prima sezione del finale è punteggiata dalla ripresa di un morbido inciso dei violini, ESEMPIO 22a (n. 29, bb. 1-2)

e inizia propriamente con un duetto tra Cherubino e 'Susanna' (in realtà la Contessa travestita). Il paggio riconosce la preda dal cappello, le chiede e poi le dà un bacio, ma a riceverlo è per sbaglio il Conte che per tutta risposta appioppa a Figaro il ceffone che intendeva dare a Cherubino. Nemmeno il paggio guadagna in simpatia, visto che per ottenere il favore giunge a ricattare Susanna («Sai ch'io fui dietro il sofa», nell'atto primo).

<sup>CXLVI</sup> Aggiunta: «(alla Contessa)».

<sup>CXLVII</sup> Aggiunta: «(da lontano)».

SUSANNA, IL CONTE e FIGARO

Alla voce è quegli il paggio.

LA CONTESSA

Anche un bacio, che coraggio!

CHERUBINO

E perché far io non posso,  
quel che il Conte or or<sup>CXLVIII</sup> farà?

SUSANNA, LA CONTESSA, IL CONTE e FIGARO  
(Temerario!)

CHERUBINO

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

SUSANNA, LA CONTESSA, IL CONTE e FIGARO  
(Se il ribaldo ancor sta saldo  
la faccenda guasterà.)

CHERUBINO

Prendi intanto...

*(Il paggio vuol dare un bacio alla Contessa, il Conte si mette in mezzo e riceve il bacio egli stesso)*

LA CONTESSA e CHERUBINO

Oh cielo, il Conte!

FIGARO

Vo' veder cosa fan là.

*(Il Conte vuol dare uno schiaffo a Cherubino, Figaro in questo s'appressa e lo riceve egli stesso)*

IL CONTE<sup>CXLIX</sup>

Perché voi nol ripetete,  
ricevete questo qua!

FIGARO, SUSANNA, LA CONTESSA e IL CONTE

Ah, ci ho fatto un bel guadagno  
ha

colla mia temerità!  
sua

*(Susanna ch'ode lo schiaffo ride. Figaro parte<sup>CL</sup>)*

SCENA DODICESIMA

*(Il CONTE, SUSANNA, FIGARO e la CONTESSA)*

IL CONTE *(alla Contessa)*

Partito è alfin l'audace,<sup>59</sup>  
accostati ben mio.

LA CONTESSA

Giacché così vi piace,  
eccomi qui signor.

FIGARO

Che compiacente femmina!  
Che sposa di buon cor!

IL CONTE

Porgimi la manina.

LA CONTESSA

Io ve la do.

IL CONTE e FIGARO

Carina!

IL CONTE

Che dita tenerelle!  
Che delicata pelle!  
Mi pizzica, mi stuzzica,  
m'empie d'un nuovo ardor.

<sup>CXLVIII</sup> «ognor».

<sup>CXLIX</sup> «CHERUBINO *(volendo dare un bacio alla Contessa)* / Prendi intanto... / IL CONTE *(mettendosi tra la Contessa ed il paggio riceve il bacio)* / LA CONTESSA e CHERUBINO / Oh cielo, il Conte! / *(Il paggio entra da Barbarina)* / FIGARO *(appressandosi al Conte)* / Vo' veder cosa fan là. / IL CONTE *(crede di dar uno schiaffo al paggio e lo dà a Figaro)*»

<sup>CL</sup> «si ritira».

<sup>59</sup> Finale. B. *Con un poco più di moto* – Sol

Dopo che Cherubino si è di corsa nascosto nel padiglione di sinistra (ed è il terzo), il Conte può finalmente pensare di godersi il suo incontro d'amore con la finta Susanna. Sostenuto da un discorso orchestrale più denso e in tempo più rapido il padrone del castello, ignorando che si tratta della moglie da lui trascurata, la ricopre di baci, carezze e complimenti, regalandole addirittura un anello. Per il geloso Figaro, caduto nell'inganno, questo è troppo: alza d'improvviso la voce e costringe i due amanti a interrompere le loro effusioni. Ma il bilancio per il Conte, che non ha riconosciuto al tatto la pelle della propria moglie, è ben più grave. Intanto, ed è elemento chiave della soluzione, la Contessa si nasconde nel padiglione di destra, e sarà l'unica a entrare da quella parte.

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

La cieca prevenzione  
delude la ragione  
inganna i sensi ognor.

IL CONTE

Oltre la dote, o cara,  
ricevi anco un brillante  
che a te porge un amante  
in pegno del suo amor.

(*Le dà un anello*)

LA CONTESSA

Tutto Susanna piglia  
dal suo benefattore.

SUSANNA, IL CONTE e FIGARO

Va tutto a meraviglia,  
ma il meglio manca ancor!

LA CONTESSA (*al Conte*)

Signor, d'accese fiaccolle  
io veggio il balenar.

IL CONTE

Entriam, mia bella Venere,  
andiamoci a celar.

SUSANNA e FIGARO

Mariti scimuniti,  
venite ad imparar.

LA CONTESSA

Al buio, signor mio?

IL 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.

SUSANNA e LA CONTESSA

I furbi sono in trappola,  
comincia ben l'affar.

(*Figaro passa*)

IL CONTE (*con voce alterata*)

Chi passa?

FIGARO (*con rabbia*)

Passa gente!

LA CONTESSA

È Figaro; men vo!

IL CONTE

Andate; io poi verrò.

(*Si disperde nel folto, <sup>CL1</sup> la Contessa entra a man destra*)

SCENA TREDICESIMA

(FIGARO e SUSANNA)

FIGARO

Tutto è tranquillo e placido;<sup>60</sup>  
entrò la bella Venere;  
col vago Marte prendere  
nuovo Vulcan del secolo  
in rete la potrò.

SUSANNA (*con voce alterata*)<sup>CLII</sup>

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 scorda*<sup>CLIII</sup> *di alterar la voce*)

Parlate un po' più basso...

Di qua non muovo il passo,  
ma vendar mi vo'.

<sup>CL1</sup> «*pel bosco*».

<sup>CLII</sup> «(*cangiando la voce*)».

<sup>CLIII</sup> «*dimentica*».

<sup>60</sup> Finale. C. *Larghetto-Allegro di molto* –  $\frac{3}{4}$ , *Mil*

Un'improvvisa modulazione crea quindi un suggestivo cambio di registro. Accordi ribattuti di corni e clarinetti su una trama arpeggiata 'immobile' dei violini descrive la tranquillità della notte. Con una melodia calma e simile a una serenata Figaro si dichiara pronto per prendere in trappola la sposa infedele,

FIGARO  
(Susanna!)<sup>CLIV</sup> Venderci?

SUSANNA  
Sì.

FIGARO  
Come potria farsi?

SUSANNA  
(L'iniquo io vo' sorprendere,  
poi so quel che farò.)

FIGARO  
(La volpe vuol sorprendermi,  
e secondarla vo'.)  
(*Con comica affettazione*)  
Ah se madama il vuole!

SUSANNA  
Su via, manco parole.

FIGARO (*come sopra*)  
Eccomi a' vostri piedi...  
ho pieno il cor di foco...

esaminate il loco...  
pensate al traditor.

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

FIGARO  
(Come il polmon mi s'altera,  
che smania, che calor!)

SUSANNA (*alterando un poco la voce*)  
E senz'alcun affetto?

FIGARO  
Supplicavi il dispetto.  
Non perdiam tempo invano,<sup>CLV</sup>  
datemi un po' la mano...

SUSANNA (*gli dà uno schiaffo, parlando in voce naturale*)<sup>CLVI</sup>

Servitevi, signor!

FIGARO  
Che schiaffo!

*segue nota 60*

ESEMPIO 22b (bb. 109-112)

Larghetto

SUSANNA <sup>CLVII</sup>

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

FIGARO

Non batter così presto.

SUSANNA

E questo, signor scaltro,  
e poi quest'altro ancor.

FIGARO

Oh, schiaffi graziosissimi,  
oh, mio felice amor!

SUSANNA

Impara, impara, oh perfido,  
a fare il seduttore.

SCENA QUATTORDICESIMA

*(I suddetti, poi il CONTE)*FIGARO *(si mette in ginocchio)*

Pace, pace, mio dolce tesoro!<sup>61</sup>  
Io conobbi la voce che adoro  
e che impressa ognor serbo nel cor.

SUSANNA *(ridendo e con sorpresa)*

La mia voce?

FIGARO

La voce che adoro.

A DUE

Pace, pace, mio dolce tesoro,  
pace, pace, mio tenero amor.

IL CONTE

Non la trovo e girai tutto il bosco.

SUSANNA e FIGARO

Questi è il Conte, alla voce il conosco.

IL CONTE *(parlando verso la nicchia dove entrò ma-  
dama, cui apre egli stesso)*

Ehi, Susanna... sei sorda... sei muta?

SUSANNA

Bella, bella! Non l'ha conosciuta!

FIGARO

Chi?

SUSANNA

Madama!

FIGARO

Madama?

SUSANNA

Madama!

<sup>CLVII</sup> «SUSANNA / *(ancor uno)* Che schiaffo, / *(Lo schiaffeggia a tempo)* / e questo,».

<sup>61</sup> Finale. D. *Andante* –  $\frac{6}{8}$ , Sib

Ritrovata infine l'intesa, i due uniscono le loro voci in una sezione dal carattere pastorale,

ESEMPIO 22c (bb. 285-293)

Susanna

Pa - ce, pa - ce, mio dol - ce te - so - ro, pa - ce, pa - ce, mio te - ne - ro, a -

Figaro

Pa - ce, pa - ce, mio dol - ce te - so - ro, pa - ce, pa - ce, mio te - ne - ro, a -

morpa - ce, pa - ce, mio te - ne - ro, a - morpa - ce, pa - ce, mio te - ne - ro, a - mor.

morpa - ce, pa - ce, mio te - ne - ro, a - morpa - ce, pa - ce, mio te - ne - ro, a - mor.

appena prima che il Conte torni sui propri passi in cerca di Susanna. Cogliendo l'occasione, Figaro e la 'Contessa' proseguono la loro recita dinanzi al padrone, che non crede ai propri occhi nel vedere la propria consorte abbracciata al suo servo.

SUSANNA e FIGARO

La commedia, idol mio, terminiamo,  
consoliamo il bizzarro amator!

FIGARO (*si mette ai piedi di Susanna*)

Si, madama, voi siete il ben mio!

IL CONTE

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

FIGARO

Un ristoro al mio cor concedete.

SUSANNA

Io son qui, faccio quel che volete.

IL CONTE

Ah, ribaldi!

SUSANNA e FIGARO

Ah, corriamo, mio bene,  
e le pene compensi il piacer.  
(*Vanno verso la nicchia a man manca*)

IL CONTE<sup>CLVIII</sup>

Gente, gente, all'armi, all'armi!<sup>62</sup>

(*Susanna entra nella nicchia, Figaro finge eccessiva paura*)

FIGARO

Il padrone! Son perduto!

IL CONTE

Gente, gente, aiuto, aiuto!

<sup>CLVIII</sup> Aggiunta: (*arresta Figaro*).

<sup>62</sup> Finale. E. *Allegro assai-Andante-Allegro assai* – c, Sol-Re

Al colmo della rabbia il Conte chiama a raccolta i suoi servi accusando pubblicamente la moglie e il *factotum* di adulterio, e mentre Susanna riesce a nascondersi nella nicchia di sinistra (ed è il quarto personaggio, dopo Barbarina, Marcellina e Cherubino: tutte le protagoniste ora sono nascoste), Figaro è costretto a rimanere in scena. Uno alla volta tutta la corte di Almaviva esce dal padiglione di sinistra, a cominciare da Cherubino. Le suppli- che di perdono da parte di tutti i presenti sembrano inutili, e l'equivoco si fa enorme quando la richiesta arriva dalla Contessa, sia pure Susanna travestita. La situazione si capovolge di colpo quando la comparsa della vera Contessa dalla nicchia di destra lascia tutti a bocca aperta. È il momento culminante del dramma e Mozart costruisce intorno ad esso un attimo in cui il tempo reale si ferma – si osservi la corona di semiminima che precede l'*Andante*. Riducendo mirabilmente il dialogo di Beaumarchais, Da Ponte ha dato inoltre alla sezione la forma più concisa possibile: alla preghiera del Conte (un verso), espressa attraverso due frasi interrogative ascendenti prima di sesta, poi di settima, corrisponde la risposta affermativa della Contessa (due versi), imperniata intorno all'intervallo di quinta, più altri due versi affidati ai personaggi in scena:

ESEMPIO 22d (bb. 420-430)

Andante

La Contessa

(*in tono supplichevole*)

Il Conte

Con - tes - sa, per - do - no! Per - do - no, per - do - no!

do - ci - le, io so - no e - di - co di si, e di - co di si.

La replica del coro, che rappresenta sul palco la società nel suo insieme, dà quindi il via a un inno festoso a suggello della riconciliazione, prima della stretta, che conclude nel modo più consona la folle giornata.

## SCENA QUINDICESIMA

(*I suddetti*, ANTONIO, BASILIO e coro con fiaccole accese<sup>CLIX</sup>)

ANTONIO e BASILIO

Cosa avvenne?

IL CONTE

Il scellerato!

M'ha tradito, m'ha infamato  
e con chi state a veder!

ANTONIO e BASILIO

Fuor di senno è il poveruomo,<sup>CLX</sup>  
non mi par che ciò sia ver!

FIGARO

Fuor di senno è il poveruomo,  
oh che scena di goder!<sup>CLXI</sup>

IL CONTE (*tira pel braccio Cherubino, che fa forza per non sortire, né si vede che per metà*<sup>CLXII</sup>)

Invan resistete,  
uscite, madama,  
il premio or avrete  
di vostra onestà!

Il paggio!

(*Dopo il paggio escono Barbarina, Marcellina e Susanna vestita con gli abiti della Contessa, si tiene il fazzoletto sulla faccia, s'inginocchia ai piedi del Conte*)

ANTONIO

Mia figlia!

FIGARO

Mia madre!

BASILIO, ANTONIO e FIGARO

Madama!

IL CONTE

Scoperta è la trama,  
la perfida è qua.

SUSANNA (*s'inginocchiano tutti ad uno ad uno*)<sup>CLXIII</sup>

Perdono, perdono!

IL CONTE

No, no, non sperarlo!

FIGARO<sup>CLXIV</sup>

Perdono, perdono!

IL CONTE

No, no, non vo' darlo!

TUTTI<sup>CLXV</sup>

Perdono, perdono!

IL CONTE (*con più forza*)

No, no, no, no, no!

LA CONTESSA (*esce dall'altra nicchia e vuol inginocchiarsi, il Conte nol permette*)

Almeno io per loro  
perdono otterrò!

IL CONTE

(Oh cielo, che veggio!

Deliro! Vaneggio!

Che credere non so.)

(*In tono supplichevole*)

Contessa, perdono!

LA 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!

<sup>CLIX</sup> Aggiunta: «poi SUSANNA, MARCELLINA, CHERUBINO, BARBARINA; indi la CONTESSA»

<sup>CLX</sup> «Siam storditi, sbalorditi».

<sup>CLXI</sup> «Son storditi, sbalorditi / oh che scena, oh che piacer!».

<sup>CLXII</sup> «dopo Barbarina, Marcellina e Susanna».

<sup>CLXIII</sup> «(s'inginocchia ai piedi del Conte).

<sup>CLXIV</sup> «(s'inginocchia)».

<sup>CLXV</sup> «(s'inginocchiano)».

# L'orchestra

---

2 flauti	2 corni
2 oboi	2 clarini [trombe]
2 clarinetti	
2 fagotti	timpani
violini I	Continuo nei recitativi secchi:
violini II	clavicembalo
viole	violoncello
violoncelli	
contrabbassi	

---

Nonostante le dimensioni esigue della compagine strumentale impiegata da Mozart nella sua «comedia per musica», il colore orchestrale delle *Nozze di Figaro* è senz'alcun dubbio uno degli aspetti più innovativi dell'opera. Nei quattro anni che trascorsero dalla composizione della *Entführung aus dem Serail* (1782) il musicista ebbe modo di affinare enormemente le proprie abilità di orchestratore grazie soprattutto ai numerosi concerti per pianoforte e orchestra – più di una dozzina – che scrisse durante la sua permanenza a Vienna. In essi Mozart sperimentò le possibilità del suo linguaggio musicale nei registri stilistici più diversi, dal patetico al buffo, dal drammatico al lirico, giungendo a una perfetta sintesi di eleganza e sottigliezza poi sviluppata nelle tre collaborazioni teatrali con Da Ponte.

Tra le novità introdotte nell'orchestra delle *Nozze* segnaliamo per prima cosa la straordinaria ricchezza della sezione dei fiati, 'piegati' a esigenze di morbidezza timbrica e ricercatezza espressiva d'inaudita modernità. Si osservi a tal proposito l'impiego magistrale che Mozart fa degli ottoni. Nel suo complesso la famiglia interviene nei momenti di più accesa temperie drammatica – è il caso soprattutto dei finali d'atto, dove il graduale aggrovigliarsi dell'intreccio narrativo ha il suo corrispettivo nell'ispessirsi del volume sonoro –, ma anche per meglio delineare tipologie di personaggi e situazioni sceniche. Sia nell'aria di sortita di Bartolo, «La vendetta, oh, la vendetta!» (n. 4), che nella furiosa invettiva del Conte, «Vedrò, mentr'io sospiro» (n. 18), l'apporto degli ottoni è massiccio: se nel primo brano esso amplifica in modo comicamente pomposo il carattere tronfio del maestro di musica, nel secondo 'eleva' la gelosia di Almaviva allo

stile tragico dei personaggi dell'opera seria. Nella scelta poi delle singole sonorità Mozart fu guidato dal suo sicuro intuito teatrale: la sonorità marziale delle trombe viene sfruttata nei brani dall'esplicito carattere evocativo o cerimoniale – è il caso delle fanfare trionfali che si odono nell'aria di Figaro a Cherubino, allontanato dal castello per ottenere sul campo la 'gloria' militare, «Non più andrai, farfallone amoroso» (n. 10), e della marcia che accompagna i due cortei nuziali alla fine del terzo atto (n. 23); il timbro meno squillante del corno punteggia invece di continuo le parole di Figaro per sottolinearne il significato implicito, come nella cavatina «Se vuol ballare, signor Contino» (n. 3), o nel violento monologo in cui biasima l'universo femminile, «Aprite un po' quegl'occhi» (n. 27).

Come poi sarà per *Don Giovanni* e, in misura ancor più radicale, per *Così fan tutte*, Mozart privilegia nell'orchestrazione una scrittura dialogante tra la sezione degli archi e quella dei legni, cogliendo esiti superbi quando sceglie la divisione 'a due' delle singole coppie strumentali. Tra le soluzioni timbriche di maggior rilievo si citerà poi l'accompagnamento per soli archi della brevissima cavatina di Barbarina, «L'ho perduta... me meschina» (n. 24), sapientemente impiegati per conferire al brano una insolita tinta melanconica. E ancora il delicato controcanto dei clarinetti nella raccolta aria della Contessa, «Porgi, amor, qualche ristoro» (n. 11), espressione musicale tenerissima di una felicità ormai perduta, oppure il delizioso numero di Susanna, «Deh vieni, non tardar» (n. 28), nel quale i pizzicati degli archi e le cadenze dei fiati in staccato sostengono con straordinaria leggerezza il canto appassionato del soprano.

Mezzo privilegiato per scandagliare le più riposte emozioni dei personaggi della commedia è infine il fittissimo dialogo tra voci e strumenti, che non di rado riescono a rendere quasi palpabili quelle sfumature drammatiche nascoste tra le pieghe del testo o subordinate alla corretta gestualità dei cantanti. Si osservi, per citare un esempio paradigmatico, l'agitato contrappunto degli archi che apre il duettino tra Cherubino e Susanna, «Aprite, presto aprite» (n. 15): le voci non sono ancora intervenute, ma il ritmo frenetico impresso dall'orchestra nelle prime quattro battute ha già suggerito l'azione frenetica che si andrà a svolgere di lì a poco.

## Le voci

The image displays ten musical staves, each representing a different character's voice. The characters listed on the left are Figaro, Susanna, Bartolo, Marcellina, Cherubino, Il Conte, Basilio, La Contessa, Antonio, Don Curzio, and Barbarina. Each staff shows a single melodic line with a starting note and an ending note, connected by a diagonal line. The staves alternate between bass clefs (Figaro, Bartolo, Il Conte, Antonio) and treble clefs (Susanna, Marcellina, Cherubino, Basilio, La Contessa, Don Curzio, Barbarina). The notes are placed on various lines and spaces of the five-line staff, indicating their relative pitch. Some staves include a sharp (#) or a flat (b) symbol next to the starting note.

Allontanandosi temporaneamente dalle convenzioni dello stile vocale italiano, caratterizzato da tessiture acute e dallo spiccato virtuosismo – peculiarità queste ancora evidenti nella *Entführung aus dem Serail* –, Mozart intraprese a partire dalle *Nozze di Figaro* una personalissima riflessione sulle potenzialità lirico-drammatiche della voce umana, giungendo a soluzioni in aperta rottura con la tradizione imperante.

Coadiuvato alla *première* viennese da un grandissimo *cast* (i cantanti erano pressoché gli stessi che avevano trionfato tre anni prima nella ripresa austriaca del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello), il musicista giunse a ripensare la consueta attribuzione delle tinte vocali ai vari caratteri, individuando alcuni ‘tipi’ socio-psicologici non ancora affermatasi e destinati a imporsi da lì in avanti sulla scena operistica europea. Se ci si attiene al libretto originario, i tipi vocali impiegati sono soltanto tre – e precisamente quelli che corrispondono al triangolo tradizionale dell’opera buffa settecentesca: basso-soprano-tenore –, ma l’evidente incongruenza si spiega col fatto che nella terminologia dell’epoca non esistevano termini come ‘baritono’ o ‘mezzosoprano’. Basandosi sulla tessitura vocale dei singoli personaggi così come la si ricava dalla partitura, si può invece constatare come Mozart riesca a differenziare ogni minima sfumatura, ampliando notevolmente i confini del modello a sua disposizione.

Accanto alla consueta tipologia del basso buffo, qui rappresentata dai due ruoli minori di Bartolo e Antonio (durante la prima rappresentazione

dell'opera furono interpretati dal medesimo cantante), tale registro si presenta anche in due varianti più acute: da un lato il Conte, che incarna quello che nel secolo seguente diventerà il ruolo di baritono, dall'altro lato Figaro, che può definirsi un basso-baritono, dal timbro abbastanza scuro ma più chiaro e brillante del basso. Analogamente la voce di soprano è declinata in più varianti timbriche, ognuna associata a determinati personaggi, ma destinate a sedimentarsi in ruoli vocali specifici soltanto nell'Ottocento. Susanna e la Contessa si presentano entrambe come soprani lirici, a cui sono richieste grandi capacità sceniche e doti da autentiche *prime donne* – si pensi all'aria d'azione di Susanna «Venite, inginocchiatevi» (n. 13). Alla *première* viennese il ruolo provocante e spontaneo di Susanna fu scritto da Mozart per Nancy Stora-ce, una dei più ricercati soprani di mezzo carattere dell'epoca, quello invece più drammatico della Contessa venne interpretato da una stella di pari grandezza quale Luisa Laschi. Per quanto riguarda i restanti tre ruoli femminili, quello di Barbarina ben si adatta a un soprano di rango più leggero, mentre nella prassi moderna il personaggio di Cherubino viene solitamente assegnato a un mezzosoprano, timbro scelto talvolta anche per Marcellina. Molto sacrificata, infine, la voce tenorile, che Mozart confina nell'opera ai due personaggi minori di Basilio e Don Curzio, entrambi creati dal tenore irlandese Michael Kelly.

# *Le nozze di Figaro* in breve

a cura di Gianni Ruffin

Composta fra l'ottobre del 1785 e l'aprile del 1786 e definita «comedia per musica» nei primi libretti, *Le nozze di Figaro* è il primo frutto della collaborazione di Wolfgang Amadeus Mozart con lo straordinario scrittore e drammaturgo 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, sicuro 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 – fosse 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, secondo il padre Leopold, «a quattro gradini per volta». Oltre ad aver confezionato uno dei più bei libretti della storia, Da Ponte ebbe il merito 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 sempre più calorosa, tanto che numerosi brani vennero bissati durante le repliche. Tuttavia lo strepitoso successo, sopraggiunto il 17 novembre dello stesso anno, di *Una cosa rara* (opera dello stesso Da Ponte e di Vicente Martín y Soler), fece improvvisamente piombare *Le nozze di Figaro* nell'oblio.

Sicuramente nessuno, oggi, cambierebbe questo capolavoro con *Una cosa rara*, ma il fatto che il pubblico coevo a Mozart non la pensasse così è significativo della novità delle *Nozze*, un capolavoro che distribuiva sì bella musica a piene mani, ma si esponeva anche al rischio dell'incomprensione. Il fatto è che mai, prima di 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 e Da Ponte un binomio artistico tra i più affiatati. Consapevole del fatto che assecondare le necessità del compositore non equivale ad abdicare al ruolo della componente letteraria, ma a riconoscere che il testo non è che uno dei fattori concorrenti all'opera, Da Ponte stesso teorizzò la supremazia della musica in un passo delle *Memorie* che inevitabilmente rinvia alle quasi mille battute filate di musica che concludono l'atto



I frontespizi italiano e tedesco del libretto per la prima rappresentazione assoluta. Cantavano: Stefano Mandini (Conte), Luisa Laschi Mombelli (Contessa), Francesco Benucci (Figaro; anche primo Guglielmo), Nancy Storace (Susanna), Dorothea Sardi Bussani (Cherubino; anche prima Despina), Francesco Bussani (Bartolo e Antonio; anche primo Don Alfonso), Maria Mandini (Marcellina), Michael Kelly (Don Basilio e Don Curzio), Anna Gottlieb (Barbarina; anche prima Pamina).

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».

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## 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, Susanna è perplessa: la stanza è troppo vicina a quella del Conte, che ha già dimostrato di essere interessato alla giovane. Il matrimonio dei due giovani è inoltre ostacolato dalla vecchia governante Marcellina che, aiutata dal dottor Bartolo, vuol veder risolto un contratto nuziale stipulato tra lei e Figaro in cambio di un prestito e si diverte a provocare Susanna. Il giovane paggio Cherubino raggiunge Susanna e le racconta le sue disavventure: non solo è turbato dall'emozione che prova di fronte a qualsiasi donna ma, sorpreso con Barbarina, è stato cacciato dal Conte e dovrà allontanarsi da palazzo. Ma deve prontamente nascondersi all'arrivo del Conte, che tenta di far cedere Susanna; a quel punto giunge Basilio, maestro di musica, a complicare la situazione, obbligando il Conte a nascondersi a sua volta. Ignaro della situazione, Basilio invita Susanna ad accettare l'amore del Conte e a star lontana da Cherubino, che tutti sanno essere anche infatuato della Contessa: indignato, il Conte esce dal suo nascondiglio e la sua indignazione giunge al culmine quando scopre lo stesso Cherubino nascosto in camera di Susanna. Preceduto da un gruppo di contadini che inneggiano al Conte, poiché ha abolito lo *ius primæ noctis*, 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 lo saluta burlescamente illustrandogli le glorie della vita militare.

### ATTO SECONDO

Nella sua camera la contessa d'Almaviva ripensa alla felicità perduta a causa dell'infedeltà del marito; entra Susanna che le confessa di essere oggetto delle attenzioni del Conte, peraltro assai geloso della moglie. Anche Figaro conosce bene tutta la faccenda: per vendicarsi del Conte vuole dapprima ingelosirlo facendogli recapitare un biglietto che lo avverta di un falso appuntamento fissato dalla Contessa con un amante, poi alletterarlo facendogli concedere da Susanna un incontro segreto a cui invece si recherà Cherubino, vestito da donna. Così la Contessa potrà sorprendere il Conte e ricondurlo ai suoi doveri e le nozze fra Figaro e Susanna potranno svolgersi indisturbate. Momentaneamente sole le due donne fanno entrare Cherubino, per travestirlo con abiti femminili; 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 e mentre

Susanna, non vista, rientra di nascosto nella stanza, esce conducendo con sé la moglie a cercare l'occorrente per forzare la porta.

Appena sola, Susanna fa uscire Cherubino, 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. Ma quando si trova davanti Susanna il Conte, sorpreso, deve scusarsi con la moglie per averla sospettata d'infedeltà. Per togliergli ogni dubbio le due donne svelano la prima parte della burla architettata da Figaro (il falso appuntamento della Contessa); 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 nel salto la patente d'ufficiale del paggio, che in effetti manca del sigillo. Il Conte è interdetto, ma trova un nuovo pretesto per sospendere il matrimonio dei due giovani nell'irruzione di Bartolo, Marcellina e Basilio, che sventolano il contratto nuziale sottoscritto da Figaro: il Conte si erge a giudice e promette di esaminare il tutto accuratamente.

#### ATTO TERZO

Almaviva medita sugli strani avvenimenti successi, che lo rendono perplesso. La Contessa spinge Susanna a realizzare la seconda metà del progetto di Figaro dando un appuntamento al Conte per la sera in giardino: per meglio svergognarlo non ci andrà però Cherubino, bensì lei stessa, vestendo gli abiti della ragazza. Il Conte si intenerisce appena la cameriera accenna all'appuntamento serale, ma quando, sulla soglia, Susanna rassicura Figaro sul buon andamento dei loro piani, il Conte la sente e decide di vendicarsi obbligando Figaro a sposare Marcellina.

Alla presenza del Conte, il giudice Don Curzio annuncia la sentenza della causa: o pagare Marcellina o sposarla. Figaro cerca di prender tempo: non può sposarsi senza il consenso dei suoi nobili ma sconosciuti genitori... che alla fine, grazie a un'incredibile agnizione, si scoprono essere proprio Marcellina e Bartolo: le nozze di Figaro con Susanna sono salve. Entrano alcune contadinelle per rendere omaggio alla Contessa, quindi si dà inizio alla festa nuziale, doppia perché anche Marcellina e Bartolo hanno risolto di sposarsi; durante la cerimonia Susanna riesce a consegnare al conte il biglietto con il quale lo convoca all'appuntamento notturno.

#### ATTO QUARTO

Barbarina ha perso la spilla posta a sigillo del biglietto che il Conte le ha chiesto di rendere a Susanna: mentre la cerca, Figaro la sorprende e ignaro della nuova trama ordita dalle due donne crede che l'appuntamento di Susanna con il Conte sia vero.

È notte nel giardino del castello: arriva Barbarina; poi, assieme a Basilio e Bartolo compare Figaro, infuriato contro le donne; quindi Marcellina, Susanna e la Contessa (quest'ultime si sono scambiate d'abito); quindi Cherubino; e infine il Conte. Ma nell'oscurità è difficile per tutti trovare l'amante giusto: Cherubino scambia la Contessa per Susanna; 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 è il primo a intuire l'equivoco; sarà poi la Contessa, scoprendo la propria identità, a sciogliere la «comedia» e, concedendo il perdono al conte, a costruire il lieto fine.



Frontespizio dello spartito Ricordi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).



Rudolf Heinrich (1926-1975), figurino (Conte) per *Le nozze di Figaro* a Monaco, 1967-1968. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

## Argument

### PREMIER ACTE

L'action se passe dans le château du comte d'Almaviva, 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, 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. En outre la vieille gouvernante Marcellina s'oppose au mariage des deux jeunes gens: aidée par le docteur Bartolo, 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. Le jeune page Cherubino rejoint Susanna et lui raconte ses mésaventures: non seulement il est bouleversé par le trouble qu'il éprouve devant toute femme, mais tout à l'heure, surpris avec Barbarina, il a été congédié par le comte. Mais il doit promptement se cacher à l'arrivée du comte, qui tente de faire céder Susanna: malheureusement arrive aussi Basilio, maître de musique, ce qui complique encore plus la situation et oblige le comte à se trouver une cachette. Ignorant de sa présence, Basilio invite Susanna à accepter l'amour du comte et à se garder de Cherubino, dont tout le monde connaît la passion pour la comtesse. Indigné, le comte sort de sa cachette, et sa fureur se multiplie quand il décèle Cherubino. Précédé d'un groupe de paysans qui entonnent un hymne en l'honneur du comte, car il a aboli le *jus primæ noctis*, arrive Figaro qui invite Almaviva 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 se moque de lui en lui illustrant les joies de la vie militaire.

### DEUXIÈME ACTE

Dans sa chambre, la comtesse d'Almaviva repense au bonheur perdu. 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 d'abord le rendre jaloux en lui faisant parvenir un billet l'informant d'un faux rendez-vous fixé par la comtesse, ensuite l'allécher par une rencontre secrète promise par Susanna, à laquelle pourtant se rendra Cherubino, vêtu de ses habits. La comtesse pourra ainsi surprendre le comte et le faire revenir sur le droit chemin. Une fois seules, les deux femmes font entrer Cherubino pour le déguiser en femme. Mais Almaviva revient à l'improviste. La comtesse cache Cherubino. Son mari nourrit quelques soupçons car il a reçu le mot de Figaro. Il veut savoir qui est dans le cabinet et, tandis que Susanna rentre dans la pièce à l'insu de tous, il sort avec sa femme chercher les outils pour forcer la porte.

Dès qu'elle se retrouve seule, Susanna fait sortir Cherubino qui s'enfuit se jetant 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 investit contre le jeune homme. Mais lorsqu'il se retrouve face à Susanna le comte, surpris, doit s'excuser auprès de son épouse pour l'avoir soupçonnée d'infidélité. Afin de dissiper ses doutes, les deux femmes lui révèlent le secret du faux rendez-vous de la comtesse. 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 perdant la licence que le page lui a confié pour y faire ajouter 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.

## TROISIÈME 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. 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. 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 mais inconnus parents, dont il finit par découvrir que ce sont précisément Marcellina et Bartolo: le mariage avec Susanna est sauf.

La fête commence; en fait, il s'agit de doubles festivités, car Marcellina et Bartolo ont également décidé de se marier. Au cours de la cérémonie, Susanna parvient à remettre au comte le billet par lequel elle le convoque au rendez-vous nocturne.

## QUATRIÈME ACTE

Barbarina cherche l'épingle qui fermait le billet, qu'elle doit rendre à Susanna de la part du comte. 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. La nuit est tombée sur le jardin du château: arrive Barbarina puis, avec Basilio et Bartolo apparaît Figaro fâché contre les femmes. Puis arrivent Marcellina, Susanna et la comtesse (ces dernières ont échangé leurs vêtements); ensuite Cherubino et finalement le Comte. Mais à cause de l'obscurité il est difficile pour chacun d'eux de trouver son véritable amant: Cherubino confond la comtesse avec Susanna; 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 est le premier à comprendre le quiproquo. Ce sera ensuite la comtesse qui, découvrant sa véritable identité, résoudra l'intrigue et accordera son pardon au comte.

## Synopsis

## ACT ONE

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, 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. Also the housekeeper Marcellina, helped by Dr. Bartolo, is scheming against the marriage. Figaro is in debt to Marcellina and has promised to marry her, if he doesn't repay her. Marcellina teases Susanna with mock courtesy. 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. They see the Count approaching and Cherubino hides himself behind an armchair. The Count tries to seduce Susanna unsuccessfully, but he's interrupted by 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. Figaro enters with a group of vil-

lagers to thank the Count for his abolition of the 'droits du seigneur' 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.

#### ACT TWO

In her boudoir, the Countess mourns her lost. 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, enters to be dressed in Susanna's clothes. 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. 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. 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. 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 THREE

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. 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. 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.

The marriage ceremony is going to start. 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.



Frontespizio dello spartito (Hamburg, Iohann August Böhme)

#### ACT FOUR

Barbarina is looking for the pin sealing Susanna's letter that she has lost. 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. Marcellina, and then Susanna and the Countess, now in each other's clothes, enter. Cherubino and eventually the Count enter. But darkness makes it difficult for everybody to find their lover: Cherubino starts flirting with the Countess, whom he takes for Susanna; 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 is 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.

## Handlung

### ERSTER AKT

Ort: Schloss des Grafen Almaviva in der Nähe von Sevilla. Es ist der Tag an dem Figaro und Susanna, Bedienstete des Grafen, denen er im Palast ein Zimmer als Wohnung zugewiesen hat, ihre Hochzeit feiern. Während Figaro glücklich über die zukünftige Unterbringung ist, ist Susanna verwundert: das Zimmer liegt zu nah an dem des Grafen, der in der Vergangenheit wiederholt sein Interesse für das junge Mädchen gezeigt hatte. Die Hochzeit der beiden jungen Leute wird auch von der alten Haushälterin Marcellina hintertrieben, die mit Hilfe Doktor Bartolos, Figaro zur Einlösung seines Heiratsversprechens zwingen will, das er ihr als Gegenleistung für eine geliehene Geldsumme unterzeichnet hat. In der Zwischenzeit vergnügt sie sich Susanna damit zu provozieren.

Der junge Page Cherubino schlüpft ungesehen herein und klagt Susanna sein Leid: Er ist nicht nur verwirrt, über die Gefühle, die egal welche Frau in ihm auslöst, sondern wurde ausserdem vom Grafen des Schlosses mit Barbarina überrascht und von ihm entlassen und des Schlosses verwiesen. Das unvermutete Eintreten des Grafen, der versucht Susanna zu einem Stelldichein zu überreden, zwingt ihn sich zu verstecken; das plötzliche Erscheinen Basilios, Musikmeister der Gräfin, kompliziert die Situation und zwingt auch den Grafen, sich ein Versteck zu suchen. Nichts von den vorhergegangenen Geschehnissen wissend, legt 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. Entrüstet verlässt der Graf sein Versteck und als er dabei Cherubino entdeckt, erreicht seine Entrüstung den Höhepunkt.

Figaro, der einer Gruppe von Bauern und Bäuerinnen folgt, die den Graf lobpreisen, da er das feudale *ius primæ noctis* abgeschafft 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 verabschiedet sich von ihm, in dem er ihm scherzhaft die Freuden des Soldatenlebens erläutert.

### ZWEITER AKT

In ihrem Gemach hängt die Gräfin Almaviva ihrer, wegen der Untreue ihres Mannes verlorenen Glückseligkeit nach. Susanna kommt und gesteht ihr, dass der Graf ihr den Hof mache und er aber andererseits auch sehr eifersüchtig sei, was sie, die Gräfin beträfe. Auch Figaro kennt die ganze Angelegenheit sehr gut. Um sich an ihm zu rächen hat er eine Intrige ausgeheckt: Er will ihm einen Brief zukommen lassen, in dem er ihn über ein angebliches Stelldichein informiert, dass die Gräfin einem Geliebten gegeben hat. Dann soll ihn Susanna locken, indem sie ihm ein heimliches Treffen gewährt, zu dem aber Cherubino als Frau verkleidet gehen soll. So kann die Gräfin den Grafen überraschen und ihn an seine Pflichten erinnern und der Hochzeit zwischen Figaro und Susanna stünde nichts mehr im Wege.

Die beiden Frauen lassen Cherubino eintreten, um ihn als Mädchen zu verkleiden. 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. Er beschliesst, die Tür gewaltsam zu öffnen, und während der Graf, seine Frau am Arm mit sich führend, hinausgeht um das Nötige zu holen, schleicht sich die bisher unbemerkt gebliebene Susanna erneut in das Zimmer und holt Cherubino aus dem Raum. Er springt aus dem Fenster während Susanna 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; Almavi-

va schimpft auf den Pagen. Als jedoch die Tür aufgeht und Susanna erscheint, muss er seine Frau um Verzeihung bitten, dass er sie der Untreue verdächtigt hat. Um ihm aber keinen Zweifel zu lassen, enthüllen die beiden Frauen den ersten Teil der von Figaro eingefädelten Intrige; den mit dem angeblichen Treffen der Gräfin.

Figaro erscheint und meldet, dass alles zur Hochzeit bereit sei, doch der Graf möchte noch Näheres wissen. Das Erscheinen Antonios, dem Gärtner, der Cherubino aus dem Fenster hat springen sehen, zwingt Figaro zu behaupten, dass er selbst es gewesen ist und vorzugeben, den Offiziersschein des Pagen, auf dem noch das Siegel fehle, verloren zu haben. Der Graf ist sprachlos, findet aber einen weiteren Grund, die Hochzeit auszusetzen, als Bartolo, Marcellina und Basilio den von Figaro unterschriebenen Heiratsvertrag schwenkend, hereinstürzen. Der Graf erhebt sich zum Richter und verspricht, das die ganze Angelegenheit auf das genaueste geprüft werde.

#### DRITTER AKT

Almaviva denkt über die sonderlichen Geschehnisse nach, die ihn verwirren. Die Gräfin drängt Susanna den zweiten Teil von Figaros Plan umzusetzen und mit dem Grafen für den gleichen Abend ein Treffen im Garten auszumachen; um ihn aber eindrucksvoller zu beschämen, werde nicht Cherubino, sondern sie selbst in Susannas Kleidern hingehen. Der Graf ist entzückt, als ihm Susanna das abendliche Treffen vorschlägt, aber als Susanna beim Hinausgehen auf der Schwelle auf Figaro trifft und ihm den guten Ausgang ihrer Pläne versichert, hört dies der Graf und entscheidet sich zu rächen, indem er Figaro zwingt Marcellina zu heiraten.

Im Beisein des Grafen verkündet Don Curzio, der Richter, das Urteil: Marcellina das Geld zurückerstatten oder sie heiraten. Figaro versucht Zeit zu gewinnen und erklärt, diesen Schritt ohne die Einwilligung seiner edelen aber unbekanntem Eltern nicht machen zu können, die, wie sich dann dank einer unglaublichen Anagnorisis herausstellt, gerade Marcellina und Bartolo sind: Die Hochzeit von Figaro und Susanna ist gerettet.

Es treten einige Bäuerinnen herein, um der Gräfin ihre Aufwartung zu machen und dann beginnen die Feierlichkeiten der Doppelhochzeit: auch Marcellina und Bartolo haben beschlossen die Ehe einzugehen. Während der Feier gelingt es Susanna, dem Grafen das Billet zu zustecken mit dem sie ihn zum abendlichen Treffen einlädt.

#### VIERTER AKT

Barbarina hat die Nadel verloren, mit der das Billet verschlossen war und die sie im Namen des Grafen Susanna zurück geben sollte. Figaro überrascht sie; da er aber nichts von der Intrige der beiden Frauen weiß, glaubt er, dass die Verabredung Susannas mit dem Grafen echt ist.

Bei Nacht im Garten des Schlosses: Barbarina erscheint, ihr folgt in Begleitung von Basilio und Bartolo Figaro, der gegen die Verführungskünste der Frauen donnert; dann finden sich Susanna und die Gräfin, die schon ihre Kleider getauscht haben, und Marcellina ein; danach Cherubino und schliesslich der Graf. Doch in der Dunkelheit ist es für alle schwer die richtige Geliebte zu finden: Cherubino hält die Gräfin für Susanna; der Graf wirbt um seine eigene Frau; Figaro ist überzeugt, dass Susanna mit dem Grafen turtelt, und der Graf selbst glaubt, dass Figaro der Gräfin den Hof macht.

Figaro erkennt als erster welches Spiel gespielt wird. Doch am Ende ist es die Gräfin, die sich zu erkennen gibt und damit der Komödie ein Ende setzt und ihr, indem sie dem Grafen vergibt, ein glückliches Ende beschert.

# Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Il talento di Mozart, fra i massimi compositori di tutti i tempi se non il più grande in assoluto, esplose fin dalla prima infanzia, e quando il compositore morì, a soli trentacinque anni, aveva già raggiunto i vertici in ogni genere musicale. La sua musica è stata da sempre considerata per la sua armonia, eleganza e serenità come l'espressione per eccellenza dello stile 'classico'. Anche in virtù di doti musicali sorprendenti e di vicende biografiche quanto mai singolari, egli ha inoltre avuto come pochi altri il potere di suggestionare in misura così elevata la fantasia del pubblico. Acclamato nelle principali corti europee come *enfant prodige* già all'età di cinque anni, quindi evolutosi in esuberante e prolifico compositore di genio, infine vittima di una morte precoce e misteriosa, Mozart è assunto fin dall'Ottocento a simbolo immortale della genialità e della perfezione, giungendo a soddisfare nell'immaginario collettivo le caratteristiche di un mito idealizzato, che non di rado ha offuscato la sua stessa personalità e opera.

Nel vastissimo dibattito che ha indagato per decenni – senza arrestarsi neppure oggi – gli ultimi anni della vita del musicista, la ricerca musicologica sembra essere finalmente arrivata a un punto fermo, a dispetto di tutte le leggende e gli aneddoti sorti nel tempo sulla questione: la prematura e improvvisa scomparsa coincide con il momento nel quale la stima del pubblico viennese nei suoi confronti aveva toccato il livello più basso. Il rapido decorso della malattia e la conseguente lotta contro il tempo nella speranza di completare il *Requiem*, gli ultimi istanti vissuti nella più totale solitudine, infine la cerimonia funebre tanto misera che le sue spoglie vennero sepolte e confuse in una fossa comune sembrano così assumere una valenza simbolica dell'incomprensione e dell'oblio che accompagnarono la figura di Mozart negli anni immediatamente successivi e da cui le sorti del compositore si risollevarono definitivamente soltanto alcuni decenni più tardi.<sup>1</sup>

Le prime due testimonianze, singolarmente pertinenti sul piano critico e pubblicate pochi anni dopo la morte del musicista austriaco, furono firmate da Friedrich von Schlichtegroll e František Xaver Němeček,<sup>2</sup> i cui testi formano, l'uno accanto all'altro, un dittico eccezionale, dal momento che forniscono l'unico ritratto coevo di Mozart. Di pochi anni successivi sono poi la

---

<sup>1</sup> Sulla fortuna di Mozart si legga GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg, Residenz, 1985; trad. it. di Mirella Torre, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>2</sup> FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, in ID., *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen*, Gotha, Justus Perthes, 1793, II/2, pp. 82-112; FRANZ XAVER NĚMEČEK, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben. Die einzige Mozart-Biographie von einem Augenzeugen*, Prag, In der Herrlichen Buchhandlung, 1798 (entrambi i saggi sono stati tradotti in anni recenti in italiano, FRANZ NIEMETSCHKE-FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, Torino, EDT, 1990 («Biblioteca di cultura musicale. Documenti»).

biografia edita da Georg Nikolaus von Nissen,<sup>3</sup> diplomatico danese che aveva sposato nel 1809 Constanze Weber, la vedova del compositore, e i due saggi pubblicati da due 'testimoni' d'eccezione, lo scrittore francese Stendhal e Aleksandr Ulybyšev, un critico musicale russo che idolatrava la musica mozartiana.<sup>4</sup> A differenza del primo titolo, per il quale l'autore attinse alle testimonianze dirette – ma non sempre attendibili – di Constanze, cancellando con lei, in aggiunta, le parti più scurrili delle lettere nel chiaro intento di idealizzare la figura del musicista, gli altri due testi si dimostrano nel complesso più validi: entrambi si compongono di una sezione biografica, seguita da annotazioni analitiche quanto mai preziose e acute sulla sua musica.

Dalla metà dell'Ottocento gli studi mozartiani entrarono finalmente nella loro fase più dinamica e matura. Sulla scorta del fondamentale catalogo compilato nel 1862 da Ludwig Köchel,<sup>5</sup> primo del genere per dimensioni e qualità scientifica, prese l'avvio il primo progetto editoriale per rendere disponibile l'intero corpus della produzione di Mozart. L'edizione – dal titolo *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*,<sup>6</sup> ma successivamente denominata *Alte Mozart-Ausgabe* per distinguerla dalla seconda edizione completa delle opere del musicista, la *Neue Mozart-Ausgabe*<sup>7</sup> – fu data alle stampe in soli sette anni, dal gennaio del 1877 al dicembre del 1883 con supplementi editi poi fino al 1910, e vide la partecipazione dietro le quinte dello stesso Köchel – che si adoperò personalmente per il completamento del lavoro prestando agli editori innumerevole materiale musicale –, così come di importanti personalità del

<sup>3</sup> GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihm Geschriebenen. Mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

<sup>4</sup> STENDHAL, *Vie de Mozart*, in Id., *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, P. Didot, 1814, pp. 248-323; trad. it. di Carlo Montella, *Vita di Mozart*, Firenze, Passigli, 1982, 1998<sup>2</sup>; ALEKSANDR ULYBYŠEV, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, Moskva, tip. Semën, 1843.

<sup>5</sup> LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862 (rist. a cura di Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964<sup>6</sup>). Nel catalogo le opere sono presentate in ordine cronologico, provviste di *incipit* musicale e di riferimenti alle fonti e alle edizioni moderne. Negli anni il lavoro ha subito numerose correzioni e ha visto succedersi tre revisioni complete, rese necessarie dal rinvenimento di un gran numero di nuovi brani e dalla riattribuzione o ridatazione di altri: la prima fu curata nel 1905 da Paul von Walderssee, la seconda nel 1937 da Alfred Einstein, la terza nel 1964 da Franz Giegling, Gerd Sievers e Alexander Weinmann. Una nuova revisione del catalogo è iniziata nel 1993 sotto la direzione di Neal Zaslaw. Nel novero dei cataloghi tematici citiamo anche: GHERARDO CASAGLIA, *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti*, Bologna, Editrice Compositori, 1976; UMBERTO BALESTRINI, *Catalogo tematico (incipit) delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart (Köchel 1-626)*, Milano, Carisch, 1988; NEAL ZASLAW e FIONA MORGAN FEIN, *The Mozart Repertory. A Guide for Musicians, Programmers and Researchers*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; AMEDEO POGGI e EDGAR VALLORA, *Mozart. Signori, il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi, 1991, 2006<sup>2</sup> («Gli struzzi», 421; di ciascuna opera vengono offerti i commenti e le critiche più note, come pure i temi musicali, le curiosità e gli aneddoti); ULRICH KONRAD, *Mozart-Werkverzeichnis. Compositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel-New York, Bärenreiter, 2005; trad. ingl. di J. Bradford Robinson, ivi, 2006.

<sup>6</sup> *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, 65 voll., a cura di Johannes Brahms, Joseph Joachim, Carl Reinecke, Julius Rietz e Philipp Spitta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877-1910.

<sup>7</sup> *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 127 voll., a cura di Wolfgang Rehm, con la collaborazione dell'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel, Bärenreiter, 1955-2007. L'opera si legge anche *online*: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.



Otto Reigbert (1890-1957), bozzetto scenico (1) per *Le nozze di Figaro* all'Opera di Colonia, 1934.

mondo artistico tedesco, tra cui il critico Philipp Spitta, autore di una monumentale e fortunata biografia di Bach, e i compositori Johannes Brahms e Carl Reinecke.

Nello stesso periodo la critica musicologica compì decisivi passi in avanti anche nel settore biografico, dove il tono agiografico e aneddótico delle prime monografie lasciò spazio a esigenze documentarie più attente e precise. Di poco anteriore alla pubblicazione della *Alte Mozart-Ausgabe* è il testo di Otto Jahn, un accuratissimo studio più volte ristampato con revisioni e aggiornamenti,<sup>8</sup> che si pone come capostipite di una nutrita serie di biografie licenziate nei primi decenni del secolo successivo. Geniale rifacimento del lavoro di Jahn è il volume di Hermann Abert, che accanto alla narrazione minuziosa della parabola esistenziale di Mozart offre un quadro vivido e completo del panorama musicale del secondo Settecento,<sup>9</sup> mentre la mastodontica monografia curata da Théodore de Wyzewa e Georges de Saint-Foix, che contiene in aggiunta l'analisi di tutte le composizioni del catalogo mozartiano, si segnala per la ricerca diligente delle fonti e per la disamina delle influenze artistiche assorbite dal maestro austriaco.<sup>10</sup> Tra gli altri oc-

<sup>8</sup> OTTO JAHN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1856-1859, 1867<sup>2</sup> (2 voll.), 1889-1891<sup>3</sup> (a cura di Hermann Deiters), 1905-1907<sup>4</sup>.

<sup>9</sup> HERMANN ABERT, *Wolfgang Amadeus Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart»*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-1921; trad. it. di Boris Porena e Ida Cappelli, *Mozart*, a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 1989<sup>2</sup>, 2000<sup>3</sup>.

<sup>10</sup> THÉODORE DE WYZEWA e GEORGES DE SAINT-FOIX, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître*, 5 voll., Paris, Perrin, Desclée de Brouwer, 1912-1936.

corre poi segnalare il corposo saggio di Arthur Schurig, basato sui dati biografici raccolti da Nikolaus von Nissen,<sup>11</sup> e il testo di Bernhard Paumgartner, una narrazione attendibile e ben documentata che ha beneficiato anche di una traduzione italiana.<sup>12</sup>

L'inizio del Novecento ha segnato l'apertura della ricerca mozartiana ad ambiti di studio fino a quel momento trascurati. Nel suo pionieristico lavoro dedicato al repertorio operistico di Mozart, Edward J. Dent offrì per la prima volta uno sguardo sull'intera produzione teatrale del compositore austriaco, prendendo in esame anche titoli all'epoca pressoché sconosciuti, come *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail* e *La clemenza di Tito*.<sup>13</sup> Quindi, l'anno successivo, Ludwig Schieder mair pubblicò una prima selezione dell'abbondante lascito epistolare di Mozart, comprendente ben quattro volumi di lettere scritte dal musicista, dal padre Leopold e dagli altri familiari, più un ricco apparato iconografico.<sup>14</sup>

Dopo un quarantennio alquanto misero per numero e qualità di contributi – le uniche eccezioni degne di nota furono la corposo monografia di Alfred Einstein, originale descrizione e ricostruzione dall'interno della personalità e dell'arte di Mozart,<sup>15</sup> e il breve profilo biografico curato da Massimo Mila,<sup>16</sup> corredato da un'analisi critica sommaria della produzione musicale –, l'approssimarsi del bicentenario della nascita del compositore (1956) diede nuova linfa agli studi mozartiani.<sup>17</sup> Un ruolo decisivo in tal senso fu svolto innanzitutto dall'Internationale Stiftung Mozarteum di Salisburgo, istituzione cittadina fondata già nel 1880, che attraverso i suoi dinamici organi di stampa<sup>18</sup> si produsse in una serie di meritevoli iniziative editoriali, tra cui spiccò l'edizione completa dell'epistolario del musicista<sup>19</sup> e la prima 'biografia documentaria' com-

<sup>11</sup> ARTHUR SCHURIG, *W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt*, 2 voll., Leipzig, Insel-Verlag, 1913; rist. ampl. *W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, ivi, 1923.

<sup>12</sup> BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Berlin, Volksverband der Bucherfreunde, Wegweiser-Verlag, 1927; trad. it. di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, rist. 2006.

<sup>13</sup> EDWARD J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London, Chatto & Windus, 1913; rist. ampl. London-New York, Oxford University Press, 1947; trad. it. a cura di Paolo Isotta, *Il teatro di Mozart*, Milano, Rusconi, 1979, 1994<sup>2</sup>.

<sup>14</sup> *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, a cura di Ludwig Schieder mair, 5 voll., München-Leipzig, G. Müller, 1914; trad. ingl. di Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, 3 voll., London, Macmillan Press, 1938; 1966<sup>2</sup> (a cura di Alexander Hyatt King e Monica Carolan, 2 voll.); 1985<sup>3</sup> (a cura di Stanley Sadie e Fiona Smart, 1 vol.).

<sup>15</sup> ALFRED EINSTEIN, *Mozart. His Character, his Work*, trad. ingl. di Arthur Mendel e Nathan Broder, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1945; trad. it. di Raffaella Lotteri, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist. 1991.

<sup>16</sup> MASSIMO MILA, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Torino, Arione, 1946 («I maestri della musica», 32-33); rist. ampl. Pordenone, Studio Tesi, 1985. Dello stesso autore sono anche i *Saggi mozartiani*, Milano, Il Balcone, 1945; ristampati in seguito in una raccolta completa che comprende anche i successivi scritti dell'autore sul compositore austriaco, Id., *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>17</sup> In lingua italiana segnaliamo la collezione di saggi dedicata ai soggiorni italiani del compositore, *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956.

<sup>18</sup> Curati dall'istituzione salisburghese sono il «Mozart Jahrbuch», I-, 1950-, pubblicato a cadenza annuale (l'originale «Mozart Jahrbuch» fu edito in tre numeri a Monaco di Baviera dal 1923 al 1929; a esso seguirono poi tre uscite, dal 1941 al 1943, del «Neues Mozart Jahrbuch» a Regensburg), e le «Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum», I-, 1952-, a cadenza trimestrale. Negli stessi anni vide anche la luce la rivista «Acta Mozartiana», Augsburg, I-, 1954-, pubblicata dalla Deutsche Mozart Gesellschaft a cadenza trimestrale. Dal 1992 è attivo inoltre il periodico «Mozart-Studien», stampato dall'editore Schneider di Tutzing.

<sup>19</sup> *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975 (i primi cinque volumi comprendono soprattutto le lettere di Mozart, del

pilata da Otto Erich Deutsch,<sup>20</sup> preziosa raccolta di documenti coevi inseriti come materiale supplementare all'interno della *Neue Ausgabe*.

Il terreno perduto nella prima metà del secolo è stato ampiamente recuperato infine negli ultimi cinquant'anni, che hanno visto il fiorire di studi, monografie e contributi in ogni ambito di indagine: dalle raccolte bibliografiche curate da Rudolph Angermüller<sup>21</sup> ai cicli di conferenze organizzati per esplorare gli aspetti più controversi e singolari della molteplice attività mozartiana,<sup>22</sup> da nuovi e aggiornati volumi biografici – nel novero dei quali occorre segnalare in particolare i lavori di Aloys Greither, Joseph Heinz Eibl e Wolfgang Hildesheimer<sup>23</sup> – a ricche collezioni

---

padre Leopold e la corrispondenza padre-figlio, il sesto le lettere di Constanze e Maria Anna Mozart scritte dopo la morte del musicista, il settimo le note di viaggio, testimonianze, il diario di Nannerl, il catalogo delle opere e un ricco indice complessivo); trad. fr. di Geneviève Geffray, *La Correspondance de Mozart*, Paris, Flammarion, 1986-1999. Una nuova edizione, integrata con un ottavo volume, è stata edita di recente: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Ulrich Konrad, 8 voll., Kassel-München, Bärenreiter, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.

<sup>20</sup> MOZART. *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert*, a cura di Otto Erich Deutsch, Kassel-London, Bärenreiter, 1961 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/34). Il lavoro ha subito poi negli anni due ristampe aggiornate: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, a cura di Joseph Heinz Eibl, ivi, 1978 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-1); *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda Neue Folge*, ivi, 1997 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-2).

<sup>21</sup> RUDOLPH ANGERMÜLLER e OTTO SCHNEIDER, *Mozart-Bibliographie (Bis 1970)*, Kassel, Bärenreiter, 1976; *Mozart-Bibliographie (1971-1975). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1970*, ivi, 1978; *Mozart-Bibliographie (1976-1980). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1975*, ivi, 1982; *Mozart-Bibliographie (1981-1985). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1980*, ivi, 1987; ID. e JOHANNA SENIGL, *Mozart-Bibliographie (1986-1991). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1985*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1992; ID. e THERESE MUXENEDER, *Mozart-Bibliographie (1992-1995). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1991*, ivi, 1998 (la prima pubblicazione uscì come numero della rivista «Mozart Jahrbuch» 1975, le rimanenti come pubblicazioni separate a coprire periodi quinquennali. Prima della serie curata da Angermüller le bibliografie erano edite all'interno della rivista «Mozart Jahrbuch»; la prima, che copriva il periodo 1945-1950, fu compilata nel numero del 1951 da Rudolf Elvers e Géza Rech). Un prezioso strumento di ricerca è anche l'agile compendio curato da BAIRD HASTINGS, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Guide to Research*, New York, Garland, 1989 («Garland Composer Resource Manuals», 16), che contiene le citazioni di più di mille titoli di letteratura secondaria sul compositore, più alcuni preziosi elenchi che comprendono gli allievi e i mecenati di Mozart, i personaggi delle sue opere e una lista, ordinata per città, delle organizzazioni e degli archivi bibliotecari a lui dedicati.

<sup>22</sup> Tra i convegni mozartiani più importanti segnaliamo: *Colloquium «Mozart und Italien» (Rom 1974)*, atti del convegno a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk Verlag-Hans Gerig KG, 1978 («Analecta Musicologica», 18); *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 (Baden-Wien, 1991)*, a cura di Ingrid Fuchs, 2 voll., Tutzing, H. Schneider, 1993; *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 24-26 novembre 1991)*, a cura di Giacomo Fornari, Lucca, LIM, 1994 («Studi e testi musicali», 1); *Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa» (Rom 1993)*, a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzemann, Laaber, Laaber, 1998 («Analecta musicologica», 31); *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996*, a cura di Gernot Gruber e Siegfried Mauser, Laaber, Laaber, 1999 («Schriften zur musikalischen Hermeneutik», 6).

<sup>23</sup> ALOYS GREITHER, *Wolfgang Amadé Mozart. Seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg, L. Schneider, 1958; rist. *Wolfgang Amadé Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962 («Rowolths Monographien», 77); trad. it. di Paola Tonini, *Mozart. Col catalogo cronologico e per generi di tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1968, 1991<sup>2</sup> («Piccola biblioteca Einaudi», 106); JOSEPH HEINZ EIBL, *W. A. Mozart. Chronik eines Lebens*, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1975; trad. it. di Silvia Tuja, *Mozart. Cronaca di una vita*, Milano, Ricordi, 1991; WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. di Donata Schwendimann-Berra, Firenze, Sansoni, 1979, rist. Milano, Rizzoli, 2006. Tra i profili biografici più recenti citiamo: STANLEY SADIE, *The New Grove Mozart*,

onnicomprendente, che presentano al contempo saggi analitici e interventi dedicati alla disamina dei rapporti del musicista austriaco con il panorama culturale e artistico a lui contemporaneo e successivo, fino a recenti disamine della costellazione dei personaggi femminili in rapporto al dramma.<sup>24</sup> A completare il quadro sono i fondamentali lavori sulla produzione teatrale di Mozart di Stefan Kunze e Daniel Hertz,<sup>25</sup> e l'utilissima raccolta dei libretti d'opera curata da Ernest Warburton, che in sette volumi presenta l'intero *corpus* della librettistica mozartiana, compresi i facsimili delle edizioni a stampa delle prime rappresentazioni, delle riedizioni per allestimenti autentici successivi, dei *pastiches* musicali ai quali contribuì il compositore e delle fonti dei libretti.<sup>26</sup> Il fervore musicologico degli ultimi anni ha poi investito di riflesso anche il mercato editoriale nostrano e ha reso disponibili per il lettore italiano non solo un'ampia scelta dei principali capisaldi della ricerca mozartiana, ma anche numerose opere dal carattere documentario<sup>27</sup> – fra le quale si conta la recentissima, meritoria impresa di raccogliere *Tutte le lette-*

---

London, Macmillan, 1982; trad. it. di Anna Maria Morazzoni, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1987; FRANCIS CARR, *Mozart & Constanze*, London, J. Murray, 1983; trad. it. di Mary Cotton, *Mozart e Constanze. Una biografia*, Genova, Marietti, 1991; HOWARD CHANDLER ROBBINS LONDON, *Mozart's Last Year*, London, Thames and Hudson, 1988; trad. it. di Fenisia Giannini Iacono, 1791. *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1989; ID., *Mozart. The golden years 1781-1791*, ivi, 1989; trad. it., *Mozart: gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989; GEORG KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin, Henschel, 1991, 2005<sup>2</sup>; trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995; MAYNARD SOLOMON, *Mozart. A Life*, New York, HarperCollins Publishers, 1995; trad. it. di Andrea Buzzi, Milano, Mondadori, 1996; JULIAN RUSHTON, *Mozart*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006 («The Master Musicians Series»).

<sup>24</sup> *The Mozart Compendium. A Guide of Mozart's Life and Music*, a cura di Howard Chandler Robbins London, New York, Schirmer, 1990 (il volume raccoglie ventiquattro saggi che analizzano un'ampia scelta di materiali mozartiani: fonti, edizioni complete, ambiente musicale in singole città e nazioni e rapporto del musicista con la letteratura); *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991; *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, 2 voll., Oxford-New York, Oxford University Press, Clarendon, 1991-1997 (l'autore ha curato anche un rifacimento della fortunata biografia di Deutsch, *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, London, Macmillan, 1991); *On Mozart*, a cura di James M. Morris, Cambridge-New York-Washington, Cambridge University Press, Woodrow Wilson Center Press, 1994 («Woodrow Wilson Center Series»); *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and His Music*, a cura di Stanley Sadie, New York, Oxford University Press, 1996 (all'interno sono contenuti gli interventi letti nel corso della conferenza organizzata a Londra nel 1991 per il bicentenario della morte del musicista dalla Royal Music Association); *The Cambridge Companion to Mozart*, a cura di Simon P. Keefe, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2003; *Mozart Handbuch*, a cura di Silke Leopold, Jutta Schmoll-Barthel e Sara Jeffe, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2005; KRISTI BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 2007. Tra i titoli più recenti citiamo inoltre: MANFRED HERMANN SCHMID, *Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München, Beck, 2009; trad. it. di Elisabetta Fava, *Le opere teatrali di Mozart*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 («Nuova cultura», 242); *Mozart und die Religion*, a cura di Peter Tschuggnall, Anif-Salzburg, Müller-Speisen, 2010 («Im Kontext», 30).

<sup>25</sup> STEFAN KUNZE, *Mozarts Opern*, Stuttgart, P. Reclam, 1984, 1996<sup>2</sup>; trad. it. di Leonardo Cavari, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto Magico»*, Venezia, Marsilio, 1990; DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990 (dell'autore segnaliamo inoltre il volume *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780*, New York, Norton, 1995). Importante contributo divulgativo quello di CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, Gollancz, 1978; trad. it. di Maria Serena Gavioli, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982.

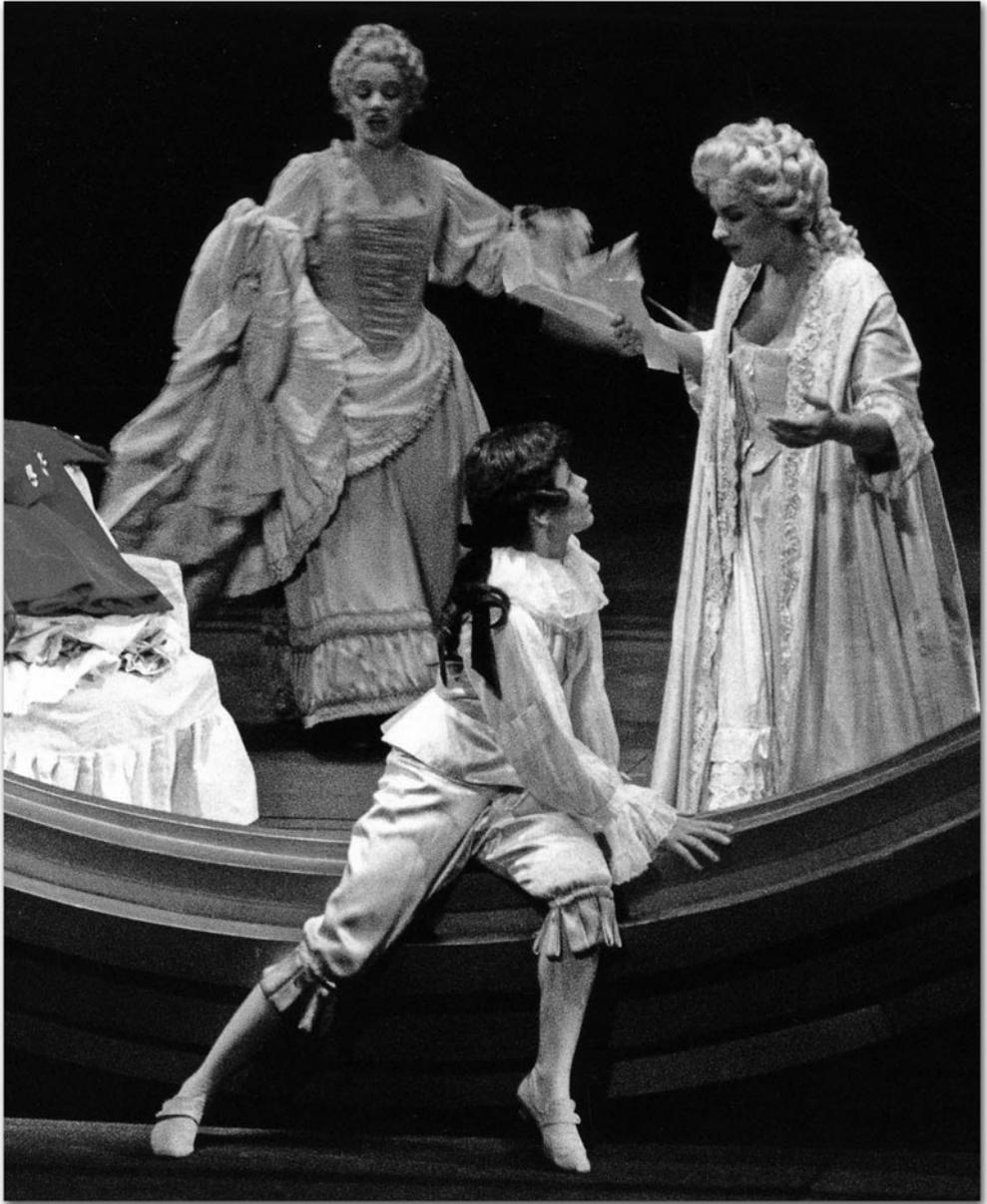
<sup>26</sup> *The Librettos of Mozart's Operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll, New York, Garland, 1992.

<sup>27</sup> Selezioni significative dell'epistolario di Mozart sono contenute in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981; rist. Parma, Guanda, 2006; *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani, 1991 («Nuova corona», 23); *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere alla cugina*, con testo a fronte, a cura di Claudio Groff, Milano, ES, 1991; *Wolfgang Amadeus Mozart. Epistolario*, a cura di Enrico Castiglione, Roma, Logos, 1991; rist. Roma, Pantheon, 2001. Di recente è stata pubblicata inol-



*Le nozze di Figaro* (1.3) alla Komische Oper di Berlino, 1975; regia di Walter Felsenstein, scene di Reinhart Zimmermann. In scena: Rudolf Asmus (Bartolo), Ruth Schob (Marcellina).

*Le nozze di Figaro* alla Scala di Milano, 1980; regia di Giorgio Strehler, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino.



*Le nozze di Figaro* al Festival di Aix-en-Provence, 1985 (coproduzione con l'Opéra di Nizza e l'Opéra di Lione); regia, scene e costumi di Pier'Alli, In scena: Christine Barbaux (Susanna), Lella Cuberli (Contessa), Diana Montague (Cherubino).

*re di Mozart* in tre, ponderosi tomi<sup>28</sup> – oppure divulgativo,<sup>29</sup> oltre a un'edizione attendibile dei libretti, curata da Marco Beghelli, che si aggiunge a quella di Giuseppe Armani della trilogia da-pontiana e delle *Memorie* del leggendario abate.<sup>30</sup>

Da molti considerate come il più perfetto e il meno problematico dei capolavori mozartiani, *Le nozze di Figaro* hanno goduto di una fortuna critica e scenica pressoché ininterrotta. Elogi unanimi hanno riscosso da un lato l'architettura drammatica del libretto, che a dispetto delle numerose complicazioni narrative ha il raro merito di confezionare un intrigo calibratissimo e senza alcun allentamento della tensione, dall'altro la straordinaria modernità della musica, capace di conciliare alla perfezione, in modo particolare negli ampi finali d'atto, azione e introspezione psicologica. Tra i suoi ammiratori più ferventi ci basti citare due nomi su tutti: Wagner, che giunse a definirsi «l'ultimo dei mozartiani» lamentandosi di non averlo avuto tra i suoi contemporanei, e Čajkovskij, cultore instancabile del compositore salisburghese e curatore di un'edizione in russo delle *Nozze*, in cui provvide in prima persona alla traduzione dei recitativi.

Accanto ai molti titoli che affrontano con ottica sistematica il capolavoro mozartiano – segnaliamo in particolare le analisi musicali condotte da Siegmund Levarie,<sup>31</sup> John D. Drummond<sup>32</sup> e, in lingua italiana, da Massimo Mila<sup>33</sup> –, punto di partenza obbligato per una piena comprensione dell'assoluta novità del lavoro è lo studio della singolare drammaturgia del libretto<sup>34</sup> e, più in generale, del fruttuoso sodalizio artistico tra Mozart e Da Ponte.<sup>35</sup>

---

tre una corposa antologia delle lettere in lingua inglese, *Mozart's Letters, Mozart's Life. Selected Letters*, a cura di Robert Spaethling, New York-London, Faber and Faber, 2000.

<sup>28</sup> *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, 3 voll., a cura di Marco Murara, Milano, Zecchini, 2011.

<sup>29</sup> BENIAMINO DEL FABBRO, *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1978<sup>2</sup> («Universale economica», 715); GIOVANNI CARLI BALLOLA e FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990, 1996<sup>2</sup>; PIERO BUSCAROLI, *La morte di Mozart*, Milano, Rizzoli, 1996, 2006<sup>2</sup>.

<sup>30</sup> *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, 1999<sup>2</sup> e Torino, UTET, 1995; LORENZO DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, introd. di Giuseppe Armani, Milano, Garzanti, 1976, 2003<sup>6</sup>.

<sup>31</sup> SIEGMUND LEVARIE, *Mozart's «Le nozze di Figaro». A Critical Analysis*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952.

<sup>32</sup> JOHN D. DRUMMOND, *Mozart's «Le Nozze di Figaro»*, in ID., *Opera in Perspective*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980, pp. 193-222.

<sup>33</sup> MASSIMO MILA, *Lettura delle «Nozze di Figaro». Mozart e la ricerca della felicità*, Torino, Einaudi, 1979, rist. 2003. Per un primo approccio all'opera ricordiamo inoltre: JEAN-VICTOR HOCQUARD, «*Les nocces de Figaro*». *Les grands opéras de Mozart*, Paris, Aubier Montaigne, 1979; *Wolfgang Amadeus Mozart. «Les nocces des Figaro»*, «L'Avant-Scène Opéra», 21, 1979; rist. 135-136, 2007; *Wolfgang Amadeus Mozart. «Die Hochzeit des Figaro»*. *Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbeck, Rowohlt, 1982; TIM CARTER, *W. A. Mozart. «Le Nozze di Figaro»*, New York, Cambridge University Press, 1987 («Cambridge Opera Handbooks»).

<sup>34</sup> HANS LUDWIG SCHEEL, «*Le mariage de Figaro*» von Beaumarchais und das Libretto der «*Nozze di Figaro*» von Lorenzo Da Ponte, «Die Musikforschung», XXVIII, 1975, pp. 156-173; CLAUDIO VINTI, *Beaumarchais. Dal «Mariage de Figaro» alle «Nozze di Figaro»*, in *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, 2 voll., Milano, Vita e pensiero, 2003, II/2, pp. 1269-1282. Di natura più specifica sono i contributi di SIEGFRIED ANHEISSER, *Die unbekannte Urfassung von Mozarts «Figaro»*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», XV, 1933, pp. 301-317; ROBERT MOBERLY e CHRISTOPHER RAEBURN, *Mozart's «Figaro». The Plan of Act III*, «Music & Letters», XLVI, 1965, pp. 134-136; rist. in «Mozart Jahrbuch», 1965-1966, pp. 161-163; FRITS NOSKE, *Musical Quotation as a Dramatic Device. The Fourth Act of «Le nozze di Figaro»*, «Musical Quarterly», LIV, 1968, pp. 185-198; ID., *Social Tensions in «Le nozze di Figaro»*, «Music & Letters», L, 1969, pp. 45-62 (entrambi i saggi sono stati ristampati in ID., *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977 pp. 3-38).

<sup>35</sup> SONJA PUNTSCHER RIEKMANN, *Mozart, ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» und «Così fan tutte»*, Wien, Böhlau, 1982 («Junge Wiener Romanistik», 4); PAOLO GAL-

Ampia parte della ricerca sulle *Nozze di Figaro* è stata occupata per molti decenni dallo spinoso problema legato alle fonti e solo con il rinvenimento nel 1977 della partitura autografa degli atti terzo e quarto presso la Biblioteka Jagiellońska di Cracovia si è potuta finalmente conoscere l'originaria stesura completa del capolavoro, ora disponibile in facsimile.<sup>36</sup> Carattere incompleto perché editi prima di quella data hanno dunque i saggi di Karl-Heinz Köhler<sup>37</sup> così come la stessa prefazione di Ludwig Finscher che accompagna la partitura licenziata dalla *Neue Mozart-Ausgabe*,<sup>38</sup> mentre imprescindibili nella loro paziente opera di censimento di tutto il materiale autografo (comprese le varianti musicali) sono stati negli anni Ottanta i numerosi contributi sull'argomento di Alan Tyson.<sup>39</sup> Dedicati alla genesi dell'opera e al primo tormentato allestimento viennese sono i due saggi di Joan Bernick e Daniel Hertz,<sup>40</sup> mentre rivolti alla ricezione posteriore nei principali teatri d'Europa del lavoro mozartiano sono tutta una serie di brillanti resoconti inaugurati dall'agile volumetto di Wolfgang Ruf.<sup>41</sup>

---

LARATI, *Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos*, «Cambridge Opera Journal», 1/3, 1989, pp. 225-247; MOZART, *Die Da Ponte-Opern*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text und Kritik, 1991 («Musik-Konzepte Sonderband»); RAFFAELE MELLACE, *Nel laboratorio di Da Ponte. «Cosi fan tutte», «Le Nozze di Figaro» e la librettistica coeva*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIII/2, 1998, pp. 279-300. Centrati, invece, sul panorama culturale e musicale nel quale operarono Mozart e Da Ponte sono i volumi di OTTO MICHNER, *Das Alte Burgtheater als Operbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II.*, Wien, Böhlau, 1970 («Theatergeschichte Österreichs», III/1); ANDREW STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» and «Cosi fan tutte»*, Oxford, Clarendon, 1988 (si vedano in particolare pp. 140-184); *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 («Cambridge Studies in Opera»). Su Da Ponte si legga l'ottima monografia di ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992<sup>1</sup>, 1997<sup>2</sup>.

<sup>36</sup> «Le nozze di Figaro», K. 492. Facsimile of the Autograph Score, Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Biblioteka Jagiellońska Kraków (Mus. ms. autogr. W.A. Mozart 492), con saggi introduttivi di Norbert Miller e di Dexter Edge, Los Altos, Packard Humanities Institute and the International Mozart Stiftung 2007 («Mozart Operas in Facsimile», 3).

<sup>37</sup> KARL-HEINZ KÖHLER, *Mozarts Kompositionsweise. Beobachten am Figaro-Autograph*, «Mozart Jahrbuch», 1967, pp. 31-45; ID., *Figaro-Miscellen. Einige dramaturgische Mitteilungen zur Quellsituation*, ivi, 1968-1970, pp. 119-131.

<sup>38</sup> WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro, opera buffa in vier Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 492*, a cura di Ludwig Finscher, 2 voll., Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1973, II:5/16/1, pp. VII-XXII, in particolare XXXIII-XVI.

<sup>39</sup> ALAN TYSON, «Le nozze di Figaro». *Lessons from the Autograph Score*, «The Musical Times», CXXII, 1981, pp. 456-461; ID., *Some Problems in the Text of «Le nozze di Figaro». Did Mozart Have a Hand in Them?*, «Journal of the Royal Music Association», CXII, 1987, pp. 99-131; ID., *The 1786 Prague Version of Mozart's «Le nozze di Figaro»*, «Music & Letters», LXIX, 1988, pp. 321-333; ID., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Harvard University Press, 1987 (nel testo sono stati editi nuovamente i primi due articoli citati); W. A. MOZART, «Le nozze di Figaro». *Eight Variant Versions*, a cura di Alan Tyson, Oxford, Oxford University Press, 1989 (il volume presenta in partitura le varianti musicali più significative).

<sup>40</sup> JOAN BERNICK, «The Marriage of Figaro». *Genesis of a Dramatic Masterpiece*, «The Opera Quarterly», 1/2, 1983, pp. 79-90; DANIEL HEARTZ, *Setting the Stage for Figaro*, «Musical Times», 127, 1986, pp. 256-260; rist. in ID., *Mozart's Operas*, cit., pp. 123-131 (breve storia del Burgtheater di Vienna, ruolo dell'imperatore, repertorio, cantanti e ricezione del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais).

<sup>41</sup> WOLFGANG RUF, *Die Rezeption von Mozarts «Le nozze di Figaro» bei dem Zeitgenossen*, Wiesbaden, Steiner, 1977 («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 16); SHERWOOD DUDLEY, *Les premières versions françaises du «Mariage de Figaro» de Mozart*, «Revue de musicologie», LXIX, 1983, pp. 55-83; MANFRED SCHULER, *Die Aufführung von Mozarts «Le nozze di Figaro» in Donaueschingen 1787. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLV, 1988, pp. 111-131; MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia*, in *Orientamenti della critica moderna*, cit., pp. 180-224.

Gran parte della critica si è poi soffermata sulla caratterizzazione dei personaggi e i complessi rapporti socio-emotivi che li legano, con un'attenzione maggiore al trattamento e alla discendenza letteraria delle due protagoniste femminili.<sup>42</sup> Di natura più propriamente analitico-musicale, infine, sono l'interessante studio sulla gestualità di Wye Jamison Allanbrook, purtroppo recentemente scomparsa,<sup>43</sup> e i tre articoli di Stefan Kunze,<sup>44</sup> Friedrich Lippmann<sup>45</sup> e Fabrizio Della Seta,<sup>46</sup> il primo sull'arietta di Cherubino «Voi che sapete» come musica di scena, il secondo sul rondò di Figaro «Non più andrai» visto come uno dei primi esempi operistici di 'aria marziale', e il terzo sul grande finale secondo.

<sup>42</sup> ANN LIVERMORE, *Rousseau, Beaumarchais and Figaro*, «Musical Quarterly», 57/3, 1971, pp. 466-490; RAINER WARNING, *Von der Revolutionskomödie zur Opera buffa. «Le nozze di Figaro» und die Erotik der Empfindsamkeit*, in *Mozarts Operfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber, gefährliche Liebschaften*, a cura di Dieter Borchmeyer, Bern, Haupt, 1992, pp. 49-70 («Facetten deutschen Literatur», 3); WOLFGANG WILLASCHEK, «Le nozze di Figaro». *Musikalisches Schauspiel der sozialen Utopie*, in ID., *Mozart-Theater. Von «Idomeneo» bis zur «Zauberflöte»*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995, pp. 119-184; ELISABETH HÖLLERER, *Die Hochzeit der Susanna. Die Frauenfiguren in Mozarts «Le nozze di Figaro»*, Hamburg, Bockel, 1995 («Zwischen-Töne», 2); ID., *Handlungsräume der Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts «Le nozze di Figaro» und «Don Giovanni»*, Frankfurt, Lang, 2001 («Europäische Hochschulschriften», XXXVII/215); MARY HUNTER, *Rousseau, the Countess and the Female Domain*, in *Mozart Studies*, cit., pp. 1-26; URS FÄSSLER, *Das klingenden Welttheater des Eros. W. A. Mozarts «Le nozze di Figaro»*, Zürich, Chronos, 2003. Degna di menzione è inoltre la lettura psicoanalitica della prima scena dell'opera proposta da DAVID LEWIN, *Figaro's Mistakes*, «Current Musicology», LVII, 1995, pp. 45-60.

<sup>43</sup> WYE JAMISON ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart. «Le Nozze di Figaro» and «Don Giovanni»*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

<sup>44</sup> STEFAN KUNZE, *Mozart und die Tradition des Bühnenlied. Zur Bestimmung eines musikdramatischen Genres*, in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di Martin Just e Reinhard Wiesend, Tutzing, Hans Schneider, 1989, pp. 229-278.

<sup>45</sup> FRIEDRICH LIPPMANN, *Die Entwicklung der 'Aria marziale' in der italienischen und französischen Oper im zeitlichen Umkreis der französischen Revolution*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991, pp. 255-263.

<sup>46</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Cosa accade nelle «Nozze di Figaro», II, VII-VIII? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, «Il Saggiatore musicale», v/2, 1998, pp. 269-308.



Dietrich Fischer Dieskau (Conte) e Hans Kraemmer (Antonio) nel film *Le nozze di Figaro* (1976) di Jean-Pierre Ponnelle. Negli altri ruoli principali: Kiri Te Kanawa (Contessa), Mirella Freni (Susanna), Hermann Prey (Figaro), Maria Ewing (Cherubino). Fischer Dieskau esordì nel *Don Carlos* (Posa) alla Städtische Oper di Berlino (1948). Partecipò alle prime di *Elegy for Young Lovers* (Mittenhofer) di Henze, *Lear* (ruolo eponimo) di Reimann, *War Requiem* e *Cantata Misericordium* di Britten, *Vision of Saint Augustin* di Tippett. Tra i massimi baritoni del secondo Novecento, specialmente nel repertorio tedesco (Kurwenal, Wolfram, Olandese, Wozzeck, Mandryka, Barak, Olivier, Mathis, Papageno) è stato sommo interprete di Lieder.

# Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

## Mozart? Troppo difficile...

È il 24 gennaio 1837 e le scene del Teatro Apollo, che ospita provvisoriamente la stagione della Fenice dopo l'incendio del 13 dicembre 1836, accolgono per la prima volta a Venezia *Le nozze di Figaro*. Sono passati ben cinquantuno anni dal primo maggio 1786, quando il capolavoro mozartiano debuttò a Vienna, e se già questo ritardo potrebbe stupire, si tratta tuttavia ancora di una falsa partenza, poiché non l'opera mozartiana viene data, bensì il ballo coreografato da Salvatore Taglioni (e ripreso a Venezia da Antonio Coppini) sulla vicenda di Da Ponte, con musiche di Pietro Romani. Meno incertezze c'erano state invece alla Scala, dove *Le nozze di Figaro*, quelle vere, erano apparse nel marzo del 1815, un anno dopo *Così fan tutte* e *Don Giovanni*, completando in pochi mesi la trilogia dell'abate Da Ponte.

D'altro canto la storia settecentesca della fortuna delle variegata avventure amorose della corte del conte d'Almaviva risulta a sua volta abbastanza singolare: dopo la *première* in quel di Vienna e l'immediata ripresa a Praga (pronuba della commissione del *Don Giovanni* a un Mozart ancor trentenne), l'opera approda nel Teatro della Villa reale di Monza l'anno successivo in una sorta di pasticcio nel quale il primo e il secondo atto appartengono alla penna di Mozart, mentre il terzo e il quarto vengono composti dall'oggi meno noto Angelo Tarchi. Passa un altro anno e il Teatro della Pergola di Firenze apre proprio con *Le nozze di Figaro* la stagione di primavera 1788, mentre due anni sono ancor necessari perché il lavoro approdi a Berlino, «ne' Piccoli Teatri di S. M. il Re di Prussia» nel 1790. Dopo di che, stando agli studi e ai cataloghi, mancano altre prove di un'ulteriore diffusione settecentesca dell'opera, e anche nell'Ottocento, dopo la rinascita d'interesse, con numerose riprese tra il 1811 e il 1826, *Le nozze* sparirono quasi del tutto dai palcoscenici della penisola.<sup>1</sup>

Venezia accoglierà il capolavoro mozartiano solo nel 1940, con un incredibile ritardo così commentato dall'articolista della «Gazzetta di Venezia»:

*Le nozze di Figaro* sono apparse ieri sera per la prima volta dinanzi al pubblico veneziano dopo 154 anni dal battesimo trionfale [...]. Come spiegare [...] l'oblio e l'indifferenza veneziani sì tenacemente durati, in vita, dopo la morte e durante tanto luminosa gloria [...], rotti soltanto dalla memoranda edizione di *Così fan tutte*?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia in Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a cura di Giacomo Fornari, Lucca, LIM, 1994, pp. 179-224 (si veda, in particolare, la cronologia, pp. 218-224); cfr. anche CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990.

<sup>2</sup> «La gazzetta di Venezia», 11 aprile 1940. *Così fan tutte* andò in scena per la prima volta alla Fenice il 14 settembre 1934 (una sola rappresentazione) in un allestimento della Staatsoper di Vienna, direttore Clemens Krauss, nell'ambito del Terzo Festival internazionale di musica della Biennale di Venezia.

Le lunghe digressioni del saggio, qui sostituite dai puntini di sospensione, evidenziando la passata grandezza della storia operistica veneziana non fanno che sottolineare il suo decadimento nella seconda metà dell'Ottocento, e il tentativo di giustificare il ritardo attribuendo alla «moralmente sgradevole» figura di Lorenzo Da Ponte l'ostracismo riservato alle grandi opere italiane di Mozart è smentito dai fatti, ovvero dalla cronologia delle prime mozartiane a Venezia: *Bastiano e Bastiana* andò in scena alla Fenice solo nel 1912, *Così fan tutte* nel 1934, *Le nozze di Figaro* appunto nel 1940, *Die Entführung aus dem Serail* nel 1941, *Il flauto magico* tre anni più tardi, mentre si dovrà aspettare l'immediato dopoguerra per assistere al debutto di *Don Giovanni* (1946), e poi via via a seguire *Idomeneo* e altri lavori in tempi oramai a noi contemporanei. La grandiosa concezione formale, lo stile di canto, la stessa precisione del fraseggio mozartiano e la sua semplicità del tutto apparente avrebbero costituito un banco di prova troppo impegnativo per le compagnie per nulla stabili e poco abituate a questo raffinato linguaggio che si alternarono alla Fenice a cavallo fra Otto e Novecento; e certo non è un caso che per *Le nozze di Figaro* e le proposte mozartiane successive si dovette attendere la riapertura della sala dopo il restauro di Miozzi e Barbantini e la trasformazione del teatro in Ente autonomo (1937), quando la cessione al Comune di Venezia del prestigioso edificio e la fine della gestione impresariale permetterà un più ampio respiro e porrà le basi per una grande e vigorosa rinascita. Anche altre grandi istituzioni italiane, tra le quali ad esempio il Comunale di Bologna, dovettero d'altra parte attendere a lungo (in questo caso sei mesi più tardi della stessa Fenice) per assistere alle trame amorose del conte d'Almaviva.

Vediamo allora come si giunge alla *première* fenicea delle *Nozze*. Il 21 aprile del 1938 è una data fondamentale per il nostro teatro, che dopo una pausa nella produzione lirica durata due anni viene finalmente riaperto questa volta da parte del Comune. Se tra i consiglieri dell'Ente appare un musicista di valore come Gianfrancesco Malipiero, grazie al trentaquattrenne Goffredo Petrassi, sovrintendente di fresca nomina, questa prima stagione 'comunale' mette assieme un programma di tutto rispetto: dopo l'inaugurazione con il *Don Carlo* verdiano, seguono *I maestri cantori di Norimberga*, l'*Elettra* straussiana (alla presenza dell'autore), *Il signor Bruschino*, *L'elisir d'amore* e *Debora e Jaele* di Ildebrando Pizzetti, una prima veneziana che ha peraltro luogo ben sedici anni dopo quella scaligera. La breve ma intensa parentesi estiva (con *Il filosofo di campagna* di Galuppi nel giardino di Ca' Rezzonico e una ricca serie di concerti sinfonici) ci separa dalla successiva stagione del 1939, che si apre con *Un ballo in maschera*, per proseguire con *Carmen* e con un trittico quanto mai interessante, formato dalla prima veneziana dell'*Ora spagnola* di Maurice Ravel, dagli *Uccelli* (anch'essa una prima veneziana, questa volta di Ottorino Respighi) e dal *Gianni Schicchi* pucciniano. L'interesse per la musica del Novecento si conferma con la prima assoluta di *Re Hassan* di Giorgio Federico Ghedini e, fra *Tosca* e una bella edizione della *Valchiria* diretta da Antonio Guarnieri, con la prima veneziana del *Campielo* di Ermanno Wolf-Ferrari, a tre anni dalla *première* scaligera.

Con il 1940 si intensifica l'attenzione già viva nei confronti della musica del Novecento. La stagione si apre con *La fiamma* di Ottorino Respighi, e comprende anche *Il giorno della pace* di Richard Strauss e *Arlecchino ovvero Le finestre* di Ferruccio Busoni, nelle versioni italiane di Rinaldo Küfferle e Bruno Bruni. Anche Igor Stravinskij è protagonista della stagione con la prima veneziana di *Pulcinella*, il balletto in un quadro associato a una delle numerose riprese del *Barbiere di Siviglia* rossiniano. Accanto al Cigno di Pesaro vi è poi una nutrita schiera di autori di tradizione: Giacomo Puccini (con *Turandot*), Francesco Cilea (con *Adriana Lecouvreur*), Giuseppe Verdi (con *Rigoletto*) e Richard Wagner (con *Tristano e Isotta* nella versione italiana di Pietro Floridia). La stagione 'maggiore' viene conclusa da un avvenimento tanto musicale quanto mondano: *Cavalleria rusticana* viene diretta dallo stesso Pietro Mascagni, a conferma dei buoni rappor-



*Le nozze di Figaro* (II; IV.4) al Teatro La Fenice di Venezia, 1940; regia di Guido Salvini, scene di Cipriano Efisio Oppo (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino). Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.



*Le nozze di Figaro* (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1953; regia di Frank de Quell. In scena: Mario Petri (Conte), Sesto Bruscantini (Figaro), Elena Rizzieri (Susanna), Sena Jurinac (Contessa). Archivio storico del Teatro La Fenice. Petri (1922-1985) partecipò alla prima assoluta di *Vanna Luşa* (Baroccio) di Pizzetti; e alle prime italiane di *Les derniers Abencérages* (Almanzor) di Cherubini (Firenze, Comunale, 1956), *A Child of our Time* di Tippett (Torino, RAI, 1953), *Kaščejev l'immortale* (Paladino Tempesta) di Rimskij-Korsakov, *Maria Golovin* (Donato) di Menotti (Milano, Scala, 1958), Bruscantini (1919-2003) esordì a Civitanova Marche nella *Bohème* (Colline, 1946). Partecipò alle prime italiane di *Die Kluge* (il Re) di Orff al Valle di Roma (1951) e dei *Drei Pintos* di Weber (completata e adattata da Mahler) al Regio di Torino, 1975 (Don Pinto de Fonseca). Tra i suoi maggiori ruoli: Geronimo (*Matrimonio segreto*), Figaro (Rossini e Mozart), Dandini, Raimbaut, Don Alfonso, Guglielmo, Dulcamara, Malatesta.

ti del compositore sia con il teatro (acclamata la sua presenza sul podio per *Amica*, con una variante veneziana *ad hoc* del 1907), sia con il tristemente noto MinCulPop.

Con l'intervallo in marzo di alcuni concerti sinfonici, la stagione riprende in aprile con due lavori di tutto rispetto: la verdiana *Aida* e, finalmente, la prima veneziana delle *Nozze di Figaro*, dirette da Fernando Previtali con la regia di Guido Salvini sui bozzetti da Cipriano Efisio Oppo creati nel 1937 per il Maggio Musicale Fiorentino. Per comprendere meglio il tipo di repertorio diffuso nei teatri italiani in quegli anni (e non solo) è utile riprendere un documento oggi conservato nei faldoni dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, che il Ministero della cultura popolare aveva da poco inviato alle direzioni dei teatri più importanti:

Allo scopo di raggiungere unità di criteri e di linguaggio nello studio e nella discussione dei cartelloni delle stagioni liriche, si ritiene necessario emanare col presente foglio alcune norme di carattere generale. Se si esaminano con attenzione i programmi delle manifestazioni liriche di qualsiasi teatro, si osserva che le produzioni ivi comprese possono invariabilmente essere contenute in una delle seguenti categorie:

- I. Opere di repertorio. Non è sempre agevole dire se un'opera è oppur no di repertorio, potendo il 'repertorio' essere considerato da più punti di vista. Tuttavia questo Ministero, esaminando la questione da un punto di vista generale e nazionale, stabilisce che un'opera si possa dire di repertorio quando è rappresentata con frequenza anche nelle città di provincia e quando è agevole trovare in ogni momento sul mercato lirico artisti numerosi che ne sappiano già le parti, scenari adatti a palcoscenici di ogni dimensione, costumi, attrezzi, ecc.
- II. Opere che, pur rivestendo un marcato carattere di intellettualismo, non ricorrono sovente nei cartelloni. Fra queste, nei teatri italiani, può farsi rientrare la maggior parte della produzione non italiana.
- III. Opere così dette 'di cultura', sia perché rappresentano il melodramma in un particolare stadio della sua evoluzione, sia perché si tratta di opere che ebbero fama al loro apparire e poi vennero dimenticate, o infine perché costituiscono un audace tentativo proteso verso il futuro. In questa categoria possono essere comprese anche le cosiddette 'riesumazioni'.
- IV. Opere nuovissime, che vengono eseguite per la prima volta. È la categoria che al più alto grado interessa la produzione lirica contemporanea.
- V. Opere nuove e opere 'di ripresa'. Questa categoria comprende le opere italiane e straniere della produzione contemporanea che vengono rappresentate per la prima volta o che, avendo avuto successo, vengono ripresentate in una determinata città.
- VI. Balli. Anche pei balli si potrebbero stabilire delle distinzioni come quelle più sopra esposte; ma il limitato impiego che nei teatri italiani si fa oggi di essi, fa sì che possano essere considerati globalmente.

La diversa 'dosatura' di opere appartenenti all'una o all'altra delle categorie ora esposte conferisce al cartellone un carattere anziché un altro. In Italia buon numero di stagioni, ad esempio, sono composte di opere della I categoria, fra le quali si cerca introdurre qualcuna della V; mentre una stagione di quelle cosiddette di 'eccezione' comprenderà opere delle cat. III e IV. Ma il cartellone dei maggiori teatri, che danno un rilevante numero di spettacoli, dovrà comprendere in armonica proporzione opere che appartengono a tutte e cinque le categorie; soltanto allora potrà dirsi che il cartellone sarà vario ed interessante e che ha raggiunto lo scopo di giovare alla cultura del pubblico ed all'incremento dell'arte.<sup>3</sup>

L'analisi sembra puntuale e costruttiva, tanto quanto risulta invece spregevole la nota del 19 maggio 1940, diciottesimo dell'era fascista, con la quale il ministro Alfieri invia a Petrassi un documento intitolato *Allievi soprintendenti presso gli Enti autonomi lirici*. La dichiarazione di principio sembra condivisibile («il Ministero ha ora deciso che si costituisca un ruolo comprendente un certo numero di giovani»), mentre lo è sicuramente meno il primo articolo del capitolato:

<sup>3</sup> Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste spettacoli, n. 498.



*Le nozze di Figaro* (1.7) al Teatro La Fenice di Venezia, 1961; regia di Franco Enriquez, scene di Lorenzo Ghiglia, coreografia di Mariella Turitto. In scena: Agostino Lazzari (Don Basilio), Rumini Sukmawati (Susanna), Renato Capecchi (Conte), Dora Gatta (Cherubino). Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia. Capecchi partecipò alle prime assolute dell'*Allegra brigata* (Beltramo) di Malipiero, *Billy Budd* (Billy) di Ghedini e *Il sistema della dolcezza* (Signor Maillard) di Tosatti; e alle prime italiane di *Abu Hassan* (Omar) di Weber (Firenze, 1953), *Amahl and the Night Visitors* (Melchiorre) di Menotti (Firenze, Pergola, 1953), *Der Zar lässt sich photographieren* (Zar) di Weill (Milano, Piccola Scala, 1962). La Gatta partecipò alla prima assoluta del *Cordovano* (Cristina) di Petrassi, e alla prima italiana dell'*Amore delle tre melarance* (una delle tre principesse) di Prokof'ev (Milano, Scala, 1947).

Il Sindacato nazionale musicisti compilerà un elenco sufficientemente numeroso di giovani che, a suo giudizio, danno affidamento di ben disimpegnare quelle speciali mansioni. Da tale elenco questo Ministero, con provvedimento insindacabile, sceglierà ed assegnerà agli Enti gli allievi soprintendenti, che vanno iscritti nel ruolo di cui sopra s'è detto.<sup>4</sup>

Di fatto quindi si tratta di una nomina rigorosamente politica ammantata da un sottile velo di meritocrazia: tali allievi saranno compensati con una retribuzione mensile a carico dell'Ente «non inferiore a L. 1500» (è appena il caso di ricordare che solo pochi mesi prima Gilberto Mazzi aveva lanciato la fortunata canzone *Se potessi avere mille lire al mese...*). In un ambiente sempre molto attento e sensibile alla tradizione culturale tedesca non merita invece risposta (né riscontro oggettivo) la lettera indirizzata a Petrassi da Mosca e che propone un concerto di musica *sovietica!*

Gli anni nei quali *Le nozze di Figaro* appaiono alla Fenice sono veramente molto difficili. L'Europa ancora non sa di essere entrata nel secondo conflitto mondiale: dopo l'invasione della Polonia dell'anno precedente, proprio i primi giorni di aprile del 1940 vedono l'inizio di quella che passerà alla storia come la campagna norvegese. Lo stesso giornale che saluta la nuova apparizione di Mozart alla Fenice apre la prima pagina con titoli più che minacciosi: *Furibonde battaglie aero-navali lungo le coste norvegesi. Fallito tentativo britannico di forzare il fiordo di Narvik*. E la fedeltà al patto con la Germania emerge nel tentativo di giustificare l'aggressione: *Berlino possiede le prove che gli anglo-francesi volevano occupare la Scandinavia*.<sup>5</sup> In mezzo ad eventi tanto gravi l'Italia si ripiega invece – cieca – su se stessa: *Il Duce acclamato alla Scuola d'ingegneria e alla Città universitaria* titolano le pagine interne, mentre gli argomenti più importanti sembrano essere *L'aumento ai parastatali* e *La mostra autarchica di dolciumi e liquori*,<sup>6</sup> e nello sport Gi-nno Bartali che vince il giro della Toscana.<sup>7</sup> Ma torniamo alle *Nozze di Figaro*:

Siamo grati alla soprintendenza della Fenice di averle incluse nel repertorio del teatro, e speriamo che sia così aperta la via alla rappresentazione del *Don Giovanni*. Sarebbe bugia affermare che alla perfezione dell'opera d'arte corrisponda una eguale perfezione della esecuzione, ma questa non va considerata come una carenza particolare: Mozart può essere rappresentato perfettamente soltanto in condizioni di organizzazione stilistica che mancano non soltanto alla Fenice ma a qualsiasi altro grande teatro italiano e straniero all'infuori delle scene specializzate della Germania.

La constatazione non deve quindi impedirci di apprezzare il lodevolissimo sforzo che è stato compiuto per riprodurre in veste dignitosa e comunque eloquente lo spartito. Questo ci è stato presentato con amorosa e sensibile intelligenza musicale dal maestro Previtali [...]: spesso egli è riuscito a creare quel clima di soavità indispensabile che è alla base stessa della suggestione della musica mozartiana. Più felice egli ci è sembrato, tuttavia, nel sottolineare tutte le velate morbidezze sentimentali dell'opera che non nel precisare il mordente comico e l'umorismo politico. In palcoscenico agiscono piacevolmente cantanti di grande valore da Mariano Stabile, che rende la figura di Figaro con giovanile evidenza plastica e musicale insieme; a Pierisa Giri efficace e misurata Susanna, eccellente cantatrice ed eccellente attrice; alla Gatti, una Rosina dal canto penetrante e suasivo, alla Sani pittoresca Marcellina. Nella difficile parte di Cherubino [...] Dolores Ottani sa far valere i suoi ottimi mezzi vocali [...]. Ottimo il coro diretto dal maestro Zanon.<sup>8</sup>

È un commento largamente positivo, soprattutto se paragonato a quello riservato ad altri titoli della stagione, nonostante qualche riserva su alcuni aspetti dell'allestimento: se da una parte

<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> «La gazzetta di Venezia», 11 aprile 1940.

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> «La gazzetta di Venezia», 15 aprile 1940.

<sup>8</sup> «La gazzetta di Venezia», 11 aprile 1940.



*Le nozze di Figaro* al Teatro La Fenice di Venezia, 1967; regia di Piero Faggioni, scene di Lorenzo Ghiglia. In scena: Lidia Marimpietro (Susanna), Ruggero Raimondi (Figaro). Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Le nozze di Figaro* (finale) al Teatro La Fenice di Venezia, 1967; regia di Piero Faggioni, scene di Lorenzo Ghiglia. In scena: Giorgio Tadeo (Conte), Nicoletta Panni (Contessa). Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Le nozze di Figaro* al Teatro La Fenice di Venezia, 1978; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Luchino Visconti e Filippo Sanjust, coreografia di Amedeo Amodio. In scena: Bianca Maria Casoni (Cherubino), Carmen Lavani (Susanna), Clarice Carson (Contessa). Archivio storico del Teatro La Fenice.

nessun rilievo viene avanzato sulla realizzazione delle scene («le scene di questo spettacolo ci vengono dal Teatro del Maggio Fiorentino e sono dipinte su bozzetti di Cipriano Efisio Oppo»), qualche perplessità desta il riutilizzo dei costumi, qualcuno dei quali preso a prestito dalla *Tosca* di due anni prima; e il rammarico risulta ancor maggiore ove si consideri l'efficace descrizione di Beaumarchais dei costumi stessi, ben nota allo stesso recensore, informato e puntuale nella sua descrizione. L'unico elemento condannato senza mezzi termini è la coreografia considerata piuttosto scadente e che sembra rappresentare agli occhi del giornalista una costante di quegli anni.

Ma la soddisfazione del pubblico per aver finalmente potuto godere dell'eleganza mozartiana è tale da far mettere in secondo piano ogni altra considerazione: ignaro se il Ministero considerasse il lavoro come appartenente al secondo o al terzo paragrafo (ma certo non al primo) del documento comunicato ai sovrintendenti, probabilmente affascinato tanto dalla musica quanto dal libretto (anche se confezionato da un reprob...), il pubblico veneziano riserva all'opera la massima approvazione:

*Le nozze di Figaro* ascoltate con somma delizia sono state calorosamente applaudite. Il primo applauso s'è avuto dopo la sinfonia iniziale; ad ogni calar di sipario lunghe e insistenti orazioni hanno festeggiato ripetute volte direttore e interpreti alla ribalta.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ivi.



*Le nozze di Figaro* al Teatro La Fenice di Venezia, 1991; regia di Luchino Visconti (ripresa da Alberto Fassini), scene e costumi di Luchino Visconti e Filippo Sanjust, coreografia di Iride Sauri. In scena: Paolo Barbacini (Don Basilio), Daniela Mazzucato (Susanna), Michele Pertusi (Conte). Archivio storico del Teatro La Fenice. Pertusi ha partecipato alla prima assoluta di *Vita* di Marco Tutino.

### *Le nozze di Figaro* al Teatro La Fenice.

Opera comica in quattro atti di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart; ordine dei personaggi: 1. Il conte d'Almaviva 2. La contessa 3. Figaro 4. Susanna 5. Barbarina 6. Cherubino 7. Bartolo 8. Marcellina 9. Basilio 10. Antonio 11. Don Curzio 12-13. Due giovani.

#### 1940 – *Stagione lirico-sinfonica dell'anno XVIII*

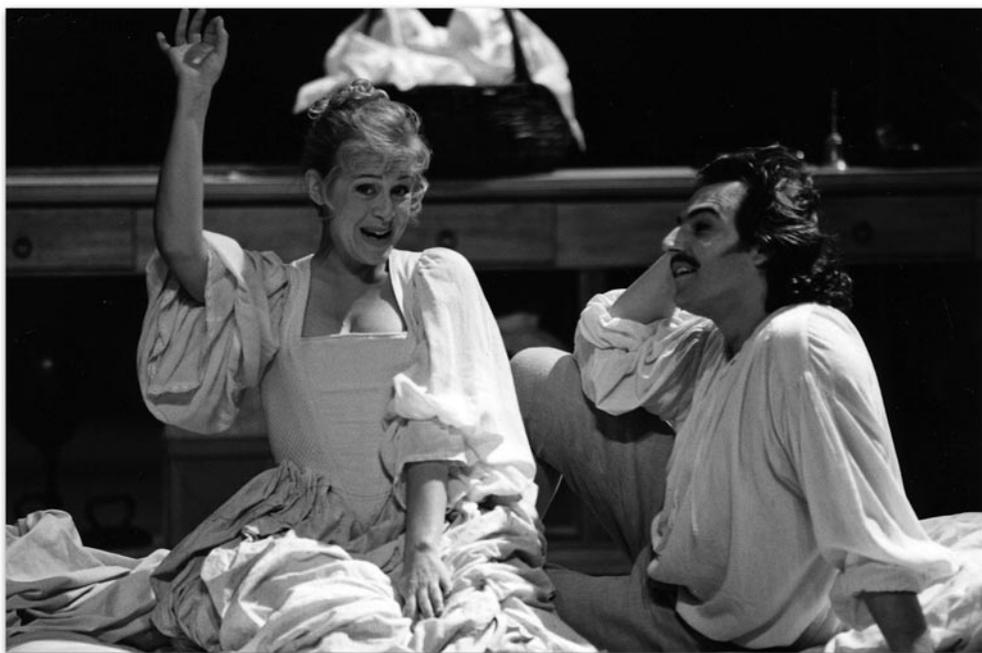
10 aprile 1940 (3 recite).

1. Giulio Tomei 2. Gabriella Gatti 3. Mariano Stabile 4. Pierisa Giri 5. Rosina Carpi Libera 6. Dolores Ottani 7. Mattia Sassanelli 8. Giuseppina Sani 9. Luigi Nardi 10. Piero Passarotti 11. Aldo De Fenzi – M° conc.: Fernando Previtali; m° coro: Sante Zanon; reg.: Guido Salvini; bozz.: Cipriano Efsio Oppo.

#### 1953 – *Stagione lirica di carnevale*

9 gennaio 1953 (3 recite).

1. Mario Petri 2. Sena Jurinac 3. Sesto Bruscantini 4. Elena Rizzieri 5. Lina Ferro Pesenti 6. Giulietta Simonato 7. Fernando Corena 8. Amalia Pini 9. Vladimiro Badiali 10. Alessandro Maddalena 11. Santo Messina 12-13. Gina Bussolin, Annalia Bazzani – M° conc.: Vittorio Gui; m° coro: Sante Zanon; reg.: Frank de Quell; cor.: Ria Legnani.



*Le nozze di Figaro* a Venezia (PalaFenice al Tronchetto), 2000, regia di Toni Servillo, scene di Toni Servillo e Daniele Spisa, costumi di Ortensia De Francesco, coreografia di Wladimir Felibert-Aleman. In scena, sopra: Lisa Larson (Susanna), Nicola Ulivieri (Figaro); sotto: Tuva Semmingsen (Cherubino), Francesca Pedaci (Contessa). Archivio storico del Teatro La Fenice. Foto Graziano Arici.

1961 – *Stagione lirica di primavera*

10 giugno 1961 (3 recite).

1. Renato Capecchi 2. Ilva Ligabue 3. Heinz Blankenburg 4. Rukmini Sukmawati 5. Rosa Laghezza 6. Dora Gatta 7. Plinio Clabassi 8. Nora Lopez 9. Agostino Lazzari 10. Alessandro Maddalena 11. Ottorino Begali 12-13. Gina Bussolin, Silvana Sacchetto – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Sante Zanon; reg.: Franco Enriquez; scen.: Lorenzo Ghiglia; cor.: Mariella Turitto.

1967 – *Stagione lirica invernale*

21 gennaio 1967 (4 recite).

1. Giorgio Tadeo 2. Nicoletta Panni 3. Ruggero Raimondi 4. Lidia Marimpietri 5. Giuliana Matteini 6. Stefania Malagù 7. Alfredo Mariotti 8. Rina Pallini 9. Mario Guggia 10. Alessandro Maddalena 11. Ottorino Begali 12-13. Gisella Menetti, Lisetta Novali – M° conc.: Bernhard Conz; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Piero Faggioli; scen.: Lorenzo Ghiglia; cor.: Mariella Turitto.

1978 – *Opera e balletto*

14 marzo 1978 (7 recite).

1. Alberto Rinaldi 2. Clarice Carson 3. Vladimiro Ganzarolli 4. Carmen Lavani 5. Maria Rosa Nazario 6. Bianca Maria Casoni 7. Bruno Marangoni 8. Jolanda Michieli 9. Carlo Gaifa 10. Franco Boscolo 11. Osvaldo Alemanno 12-13. Marisa Zotti, Annalia Bazzani – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini, dall'originale di Luchino Visconti; scen. e cost.: Luchino Visconti e Filippo Sanjust; cor.: Amedeo Amodio; all. del Teatro dell'Opera di Roma.

1991 – *Opere*

10 novembre 1991 (10 recite).

1. Michele Pertusi (Peter Coleman Wright) 2. Giusy Devinu (Lella Cuberli) 3. Natale De Carolis (José Fardilha) 4. Daniela Mazzucato (Alison Hagley) 5. Marinella Fogu 6. Nicoletta Curiel (Monica Minarelli) 7. Jules Bastin (Mario Luperi) 8. Nucci Condò 9. Paolo Barbacini (Max-René Cosotti) 10. Claudio Giombi 11. Oslavio Di Credico 12-13. Fiorenza Cedolin, Silvia Montanari – M° conc.: Ion Marin (John Fisher); m° coro: Stefano Adabbo; reg.: Alberto Fassini, dall'originale di Luchino Visconti; scen. e cost.: Luchino Visconti e Filippo Sanjust; cor.: Iride Sauri; all. del Teatro dell'Opera di Roma.

2000 – *Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto*

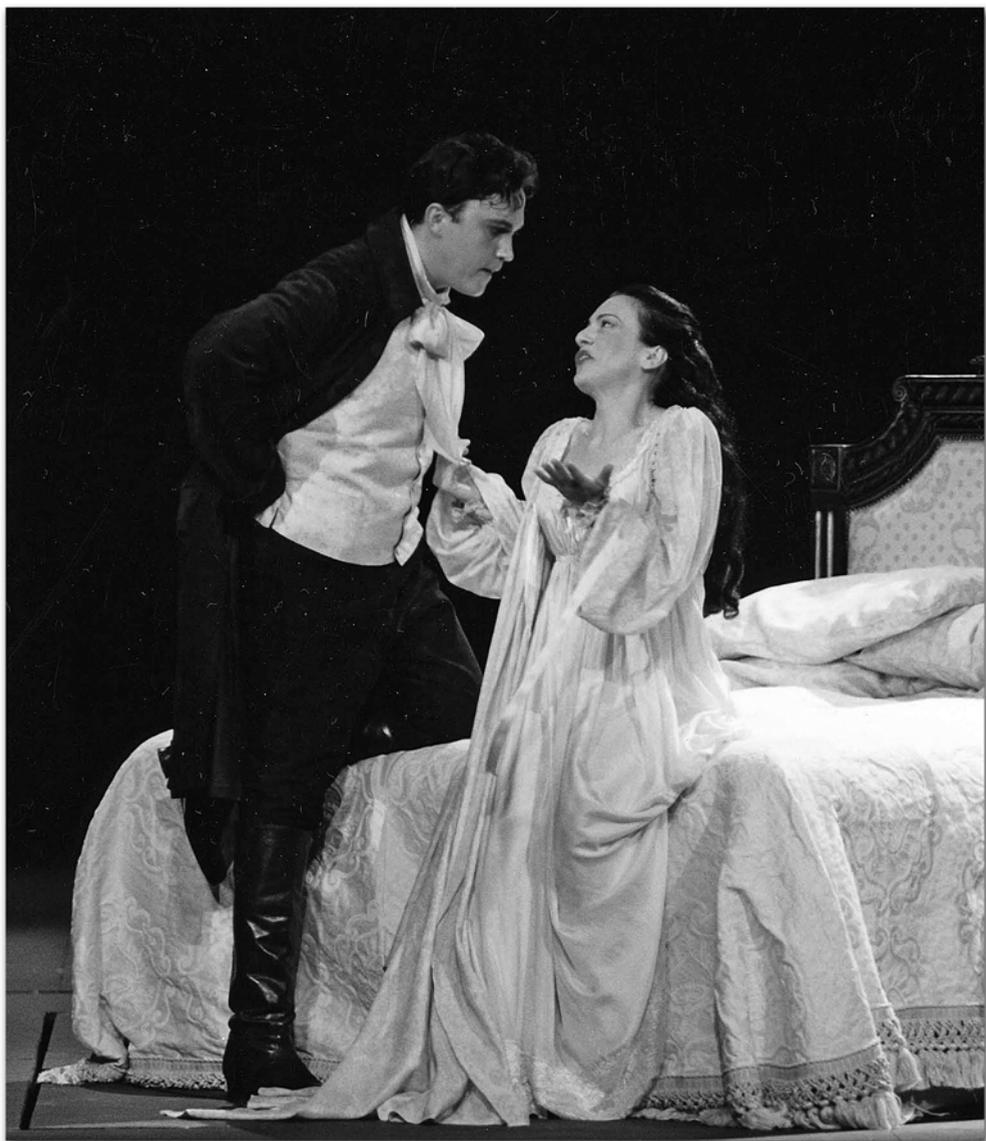
21 maggio 2000 (7 recite)

1. Franco Vassallo (Robert Gierlach) 2. Francesca Pedaci (Rachele Stanisci) 3. Nicola Ulivieri 4. Lisa Larsson (Ermonela Jahò) 5. Daniela Schillaci 6. Tuva Semmingsen 7. Marco Spotti 8. Sonia Prina 9. Luigi Petroni 10. Dario Benini 11. Giovanni Maini – M° conc.: Giancarlo Andretta; m° coro: Giovanni Andreoli; bc: Alessandro Zanardi (vlc); reg.: Toni Servillo; scen.: Toni Servillo e Daniele Spisa; cost.: Ortensia De Francesco; light designer: Pasquale Mari; cor.: Wladimir Felibert-Aleman; nuovo allestimento.

2001 – *Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto*

31 ottobre 2001 (6 recite)

1. Robert Gierlach 2. Francesca Pedaci 3. Nicola Ulivieri 4. Lisa Larsson 5. Daniela Schillaci 6. Tuva Semmingsen 7. Donato Di Stefano 8. Patrizia Gentile 9. Luigi Petroni 10. Dario Benini 11. Giovanni Maini – M° conc.: Giancarlo Andretta (Giuseppe Marotta); m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Toni Servillo; scen.: Toni Servillo e Daniele Spisa; cost.: Ortensia De Francesco; light designer: Pasquale Mari; cor.: Wladimir Felibert-Aleman.



*Le nozze di Figaro* a Venezia (PalaFenice al Tronchetto), 2000, regia di Toni Servillo, scene di Toni Servillo e Daniele Spisa, costumi di Ortensia De Francesco, coreografia di Wladimir Felibert-Aleman. In scena: Franco Vassallo (Conte), Francesca Pedaci (Contessa). Archivio storico del Teatro La Fenice. Foto Graziano Arici.

# Biografie

## ANTONELLO MANACORDA

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nel 1997, con il sostegno di Claudio Abbado, fonda la Mahler Chamber Orchestra, della quale è *Konzertmeister* e vicepresidente per cinque anni prima di dedicarsi esclusivamente alla carriera di direttore d'orchestra. Grazie ad una borsa di studio della De Sono di Torino studia per due anni con Jorma Panula a Helsinki. Direttore musicale dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano dal 2006 al 2010, dal settembre 2010 è direttore principale della Kammerakademie di Potsdam e dal maggio 2011 anche dell'Het Gelders Orkest in Olanda. In ambito lirico ha diretto *La clemenza di Tito* e *Falstaff* nel circuito lirico lombardo, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Teatro degli Arcimboldi di Milano, *Così fan tutte* al Comunale di Treviso, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* alla Fenice di Venezia. In ambito sinfonico ha diretto le orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, della Fenice di Venezia, della Svizzera Italiana, la Zürcher Kammerorchester, la Scottish Chamber Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, I Virtuosi di Kuhmo a Helsinki, la Västerås Sinfonietta, la Frankfurt Hessische Rundfunk, la Gelders Orkest e la Mahler Chamber Orchestra. Ha debuttato con successo al Festival di Aldeburgh alla testa della Britten-Pears Orchestra. Il 2010 ha visto anche i debutti con l'Orchestra della Radio di Francoforte, la Sydney Symphony Orchestra e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, tutti seguiti da un immediato reinvito.

## DAMIANO MICHIELETTO

Regista. Nato a Venezia, studia regia presso la Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano e si laurea in lettere moderne presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue prime produzioni operistiche spiccano *L'histoire du soldat* di Stravinskij, *A Midsummer Night's Dream* e *Noye's Fludde* di Britten e *Le carnaval des animaux* di Saint-Saëns per l'Auditorium di Milano. Nel 2003 debutta al Festival di Wexford con *Svanda Dudák* di Jaromir Weinberger, allestimento vincitore di un Irish Times/ESB Theatre Award come produzione operistica dell'anno. Ha da allora curato la regia di lavori di Mozart (*Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* alla Fenice di Venezia, *Così fan tutte* al New National Theatre di Tokyo), Carnicer (*Il dissoluto punito* a La Coruña), Spontini (*Li finti filosofi* a Jesi), Pavesi (*Il trionfo delle belle* al Rossini Opera Festival), Rossini (*La scala di seta*, *Sigismondo* e *La gazza ladra* – Premio Abbiati 2007 – al Rossini Opera Festival, *L'italiana in Algeri* al Teatro Olimpico di Vicenza, *Il barbiere di Siviglia* al Grand Théâtre di Ginevra), Donizetti (*Lucia di Lammermoor* all'Opernhaus di Zurigo), Verdi (*Il corsaro* e *Luisa Miller* a Zurigo, *Falstaff* per la English Touring Opera), Puccini (*Madama Butterfly* al Regio di Torino), Gounod (*Roméo et Juliette* alla Fenice di Venezia), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze* al Carlo Felice di Genova), Tutino (*La bella e la bestia* a Modena), Daugherty (*Jackie O* al Lugo Opera Festival). Ha iniziato il 2011 con *L'elisir d'amore* al Palau de

les Arts di Valencia, *The Greek Passion* di Martinù al Teatro Massimo di Palermo e le riprese della *Scala di seta* a Pesaro e di *Don Giovanni* a Venezia.

#### PAOLO FANTIN

Scenografo. Nato nel 1981 a Castelfranco, si diploma nel 2004 in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia conseguendo nel 2005 la specializzazione in scenografia e scenotecnica. Nel 2003 progetta le scene per la commedia *Camere da letto* di Alan Ayckbourn; nel 2005 lavora nello studio dell'architetto-designer Paolo Fiorentini e nel 2005-2006 è assistente dello scenografo Edoardo Sanchi per *La mano* a Mons (Belgio), *Ascanio in Alba* alla Scala e *Il dissoluto punito* a La Coruña. Dal 2004 collabora regolarmente con Damiano Michieletto, per le cui regie ha firmato le scene del *Piccolo spazzacamino* di Britten a Trapani; *Il Friuli* di Pasolini a S. Vito al Tagliamento; *La bella e la bestia* (prima assoluta) di Tutino a Modena; *La gazza ladra* (Premio Abbiati 2007 per la regia), *La scala di seta* e *Sigismondo* al Rossini Opera Festival; *Il cappello di paglia di Firenze* al Carlo Felice di Genova; *Jackie O* di Daugherty al Lugo Opera Festival; *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro* e *Luisa Miller* all'Opernhaus di Zurigo; *Il paese del sorriso* di Lehár al Teatro Verdi di Trieste; *Roméo et Juliette* di Gounod e *Don Giovanni* alla Fenice di Venezia; *Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli; *Così fan tutte* a Tokyo; *Il barbiere di Siviglia* a Ginevra; *Madama Butterfly* al Regio di Torino; *L'elisir d'amore* a Valencia; *The Greek Passion* di Martinù al Massimo di Palermo. È vincitore del Premio Abbiati e dell'Opera Award come miglior scenografo della stagione 2010.

#### CARLA TETI

Costumista. Nata a Roma, dove si diploma in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti, è attiva come costumista sia nel teatro lirico che nel teatro di prosa. Ha vinto nel 2011 il Premio Abbiati e l'Opera Award come miglior costumista della stagione 2010. In campo operistico ha lavorato per i maggiori teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Maggio Musicale Fiorentino, teatri di Bologna, Verona, Parma, Torino, Venezia, Palermo, Cagliari, Bari, Trieste, Reggio Emilia, Ferrara) ed europei (Zurigo, Baden-Baden, Edimburgo, Montpellier, Granada, La Coruña), collaborando in particolare con i registi Luca De Fusco (*Cavalleria rusticana*, *Suor Angelica*, *La rondine*), Yuri Alexandrov (*Evgenij Onegin*), Graziano Gregori (*Nabucco*), Franco Ripa di Meana (*Ascanio in Alba*), Daniele Abbado (*Il re pastore*, *Il flauto magico*, *Ermione*, *Marin Faliero*, *Falstaff*, *Madama Butterfly*, *Genoveva*, *L'enfant et les sortilèges*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Pollicino*, *The Flood*, *Patto di sangue* e *La rosa di carta*, *A Midsummer Night's Dream*), David Alagna (*Orphée et Eurydice*), Damiano Michieletto (*Il trionfo delle belle*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il dissoluto punito*, *La gazza ladra*, *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*), Andrej Konchalovskij (*Re Lear*, *Boris Godunov*). Nel teatro di prosa ha collaborato con Marcucci, la Compagnia I Fratellini, De Fusco, Konchalovskij, Abbado e Calenda.

#### MARKUS WERBA

Baritono, interprete del ruolo del conte d'Almaviva. Studia a Klagenfurt e poi a Vienna con Walter Berry. Membro per due anni dell'ensemble della Volksoper di Vienna, nel 1998 è scelto da Strehler come Guglielmo in *Così fan tutte*, sua ultima regia per l'inaugurazione del Nuovo Piccolo, iniziando un'intensa carriera nei principali teatri italiani (Scala, Bologna, Palermo, Cagliari, Napoli, Genova, Venezia, Trieste, Parma, Roma, Ferrara, Reggio Emilia) e internazionali (Kommische Oper di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Staatsoper di Vienna, Festival di Sali-

sburgo, Covent Garden, Opéra Bastille, Lione, Tolosa, Amburgo, Zurigo, San Pietroburgo, Metropolitan di New York, Los Angeles, Sydney, Buenos Aires, Tokyo). Il suo repertorio spazia dalla *Calisto* di Cavalli a *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Roméo et Juliette*, *Pelléas et Mélisande*, *Alfonso und Estrella*, le *Faustszenen* di Schumann, *Hans Heiling* di Marschner, *Die Vögel* di Braunschweig, *La vedova allegra*, *Capriccio*, *Ariadne auf Naxos*, *Billy Budd*. Ha collaborato con direttori quali Muti, Abbado, Bertini, Tate, Frühbeck de Burgos, Nagano, Bolton, Christie, Luisotti, Gelmetti, Gatti, Gergiev, Conlon, Fischer, Ahronovitch, Ono, Palumbo, Frizza, Netopil, e con registi quali Besson, Kupfer, Vick, Audi, Alden, Pizzi, Ronconi, Kentridge, Abbado, Martone, Hampe, de Ana, Dörrie. Fra gli impegni dell'ultima stagione ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* e *Die Fledermaus* a Vienna, *Don Giovanni* a Lione e Venezia, *Pelléas et Mélisande* a Buenos Aires e concerti mahleriani con Gergiev e Gatti.

#### SIMONE ALBERGHINI

Basso-baritono, interprete del ruolo del conte d'Almaviva. Nato a Bologna, debutta nel 1993 al Teatro Regio di Torino e da allora è ospite dei maggiori teatri europei e statunitensi con direttori quali Chailly, Jurowski, Mehta, Muti, Ozawa, Tilson Thomas. Il suo repertorio comprende soprattutto ruoli mozartiani (Conte, Figaro, Guglielmo, Don Giovanni), rossiniani (Dandini, Figaro, Assur, Lord Sydney, Mustafà, Selim) e francesi (Athanaël, Lindorf, Coppélius, Miracle, Dapertutto, Escamillo). Fra gli impegni più significativi delle ultime stagioni ricordiamo Dandini nella *Cenerentola* a Glyndebourne, al Metropolitan e al Kennedy Center di Washington; il Conte nelle *Nozze di Figaro* a Philadelphia; Athanaël in *Thaïs* al Covent Garden, alla Fenice di Venezia e al Regio di Torino; *La donna del lago*, *Zelmira*, *Otello*, *Tancredi*, *Torvaldo e Dorliska* e *Adelina* di Generali al Rossini Opera Festival di Pesaro. Nel 2008 è stato Guglielmo in *Così fan tutte* a La Coruña, Escamillo in *Carmen* all'Opera di Roma e a Macerata, Nick Shadow in *The Rake's Progress* a Stresa (direttore Nosedà), Mustafà nell'*Italiana in Algeri* al San Carlo di Napoli (direttore Campanella). Nel 2009 ricordiamo i debutti nei *Contes d'Hoffmann* a Torino (direttore Villaume) e come Figaro nel *Barbiere di Siviglia* a Washington. Nel 2010 è stato Figaro nelle *Nozze* alla Staatsoper di Vienna, Don Giovanni alla Fenice e Sharpless in *Madama Butterfly* a Torino. Suoi ultimi impegni sono stati *La Cenerentola* a Bologna, *L'italiana in Algeri* a Savona, *La scala di seta* a Pesaro e *Don Giovanni* a Venezia.

#### CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo della contessa d'Almaviva. Erede della migliore tradizione vocale italiana, ha iniziato lo studio con Aldo Protti e si è perfezionata con Leone Magiera. Dopo aver vinto nel 1992 la Luciano Pavarotti International Voice Competition a Philadelphia, ha debuttato, a 19 anni, nel ruolo di protagonista dell'opera *Alice* di Giampaolo Testoni al Teatro Massimo di Palermo. La sua carriera è in grande ascesa e di particolare importanza sono i ruoli mozartiani: Susanna e la Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Vitellia nella *Clemenza di Tito*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Pamina nella *Zauberflöte*, Elettra e Ilia in *Idomeneo* e Donna Elvira e Donna Anna in *Don Giovanni*, ruolo, quest'ultimo, che le ha permesso di lavorare con Claudio Abbado e Peter Brook. I debutti verdiani, Alice in *Falstaff*, Desdemona in *Otello*, *Messa da Requiem*, Amelia in *Simon Boccanegra* e Violetta nella *Traviata*, le hanno aperto nuovi orizzonti nel campo del repertorio romantico, confermandone il talento vocale e scenico. Del repertorio pucciniano ha interpretato i ruoli di Mimì e Tosca. Ha inoltre debuttato i ruoli di Micaëla in *Carmen* e Cleopatra in *Giulio Cesare* a Genova, Marguerite in *Faust* a Trieste, Anne in *The Rake's Progress* a Palermo, Malwi-

na in *Der Vampyr* a Bologna, Donna Elvira in *Don Giovanni* a Macerata e a Rieti diretta da Nagano. Ha recentemente debuttato il ruolo di Elisabetta in *Roberto Devereux* all'Opera di Roma e il ruolo della protagonista in *Norma* al Teatro Petruzzelli di Bari.

#### SABINA VON WALTHER

Soprano, interprete del ruolo della contessa di Almaviva. Nata a Roma, studia all'Universität für Musik di Vienna con Helena Lazarska e Walter Berry partecipando alle masterclass di Dietrich Fischer-Dieskau e Leone Magiera. Inizia la carriera in Austria come Clorinda nel *Combattimento* di Monteverdi diretto da Davies e nel 2002 entra nella compagnia stabile dell'Opera di Norimberga. Ha cantato come artista ospite nei teatri di Bregenz, Innsbruck, Wiener Kammeroper, St. Gallen, Eisenstadt, Ludwigsburg, Scala di Milano, Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Parma, Argentina di Roma, Bari, Palau de les Arts di Valencia, collaborando con direttori quali Muti, Mehta, Fischer, Hofstetter, Reck, e registi quali Ronconi, Fassbaender, La Fura dels Baus. Il suo repertorio comprende lavori di Gluck (Euridice in *Orfeo*), Haydn (Sandrina nell'*Infedeltà delusa*), Mozart (Contessa, Donna Anna, Fiordiligi, Pamina), Salieri (Asterio nell'*Europa riconosciuta*), Donizetti (Adina nell'*Elisir d'amore*), Verdi (Alzira, Gilda), Puccini (Liù), Bizet (Micaëla), Poulenc (Blanche in *Dialogues des Carmélites*), Beethoven (Marzelline in *Fidelio*), Wagner (Freia nel *Rheingold*, Gerhilde nella *Walküre*), Johann Strauss (*Eine Nacht in Venedig*), Lehár (*Das Land des Lächelns*). È stata protagonista nei lavori teatrali del marito, il compositore Arnaldo de Felice: *Akumu* (all'Opernhaus di Zurigo e ai Münchner Festspiele), *Medusa* (per la Bayerische Staatsoper) e *Frammenti tratti dal Gigante egoista di Oscar Wilde* (con l'Orchestra Haydn di Bolzano diretta da Kuhn).

#### ROSA FEOLA

Soprano, interprete del ruolo di Susanna. Nata nel 1986, studia canto con Mara Naddei diplomandosi presso il Conservatorio di Salerno nel 2008. Si perfeziona in Opera Studio presso l'Accademia di Santa Cecilia con Renata Scotto, Anna Vandi e Cesare Scarton. È vincitrice del secondo premio, del Premio speciale Zarzuela e del Premio Rolex del pubblico al concorso internazionale Operalia 2010 presieduto da Plácido Domingo e tenutosi al Teatro alla Scala di Milano. Debutta nel ruolo di Corinna nel *Viaggio a Reims* di Rossini all'Accademia di Santa Cecilia diretta da Kent Nagano; è poi Adina nell'*Elisir d'amore* di Donizetti al Teatro dell'Opera di Roma diretta da Bruno Campanella, Inez nei *Due Figaro* di Mercadante ai Salzburger Festspiele (in coproduzione con il Ravenna Festival e il Teatro Real di Madrid) diretta da Riccardo Muti. Ha partecipato alla Stagione da camera 2010 dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia interpretando musiche di Guastavino e Piazzolla in un concerto della rassegna *South American Getaway* con l'Ensemble di violoncelli di Santa Cecilia; al Knowlton Festival (Canada); al Festival di Jesi; e al Reate Festival di Rieti nel *Campanello* di Donizetti (Serafina) e nella *Petite messe solennelle* di Rossini diretta da Michele Campanella.

#### CATERINA DI TONNO

Soprano, interprete del ruolo di Susanna. Napoletana di nascita e romana d'adozione, dopo aver studiato pianoforte e violino si diploma in canto nel 1996 con Maria Luisa Carboni al Conservatorio di Pescara e si perfeziona con Shirley Verrett presso l'Accademia Chigiana di Siena. Vincitrice di numerosi concorsi (Di Stefano di Trapani, Bellini di Caltanissetta, As.Li.Co. di Milano, Toti Dal Monte di Treviso), debutta nel 1998 in *Carmen* a Trapani. Seguono *L'elisir d'amore* (Adina) a Mantova per la Fondazione Toscanini, *Così fan tutte* (Despina) a Treviso, *Ein Sommer*

*nachtstraum* di Mendelssohn a Napoli (con Tate) e Milano, *Il barbiere di Siviglia* (Berta) a Napoli, il *Magnificat* di Bach al Festival MiTo, *Falstaff* (Nannetta) nel circuito lirico lombardo, *L'occasione fa il ladro* (Berenice) a Lugo di Romagna, *Maria Stuarda* (Anna Kennedy) al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* (Zerlina) alla Fenice di Venezia. Nel settembre 2010 è stata Giovanna nel *Rigoletto* televisivo in diretta da Mantova diretto da Mehta con la regia di Bellocchio, nell'aprile 2011 la sacerdotessa in *Aida* diretta da Mehta al Maggio Musicale Fiorentino e in settembre di nuovo Zerlina a Venezia.

#### ALEX ESPOSITO

Basso, interprete del ruolo di Figaro. Nato a Bergamo, ha studiato pianoforte e organo, e poi canto con Romano Roma e Sherman Lowe. Nel 2007 ha vinto il Premio Abbiati come miglior cantante della stagione 2006. Si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Bologna, Torino, Venezia, Parma, Ancona, Rossini Opera Festival, Reate Festival) ed europei (Festival di Salisburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Covent Garden, Concertgebouw di Amsterdam, Monnaie di Bruxelles, Festival di Aix-en-Provence, Capitole di Tolosa, Châtelet di Parigi, Teatro Real di Madrid), collaborando con direttori quali Mehta, Pappano, Gatti, Nagano, Chung, Brüggem. Il suo repertorio comprende lavori di Mozart (*La finta semplice*, Figaro nelle *Nozze di Figaro*, Leporello in *Don Giovanni*, Guglielmo in *Così fan tutte*, Publio nella *Clemenza di Tito*, Papageno nella *Zauberflöte*), Rossini (Orbazzano in *Tancredi*, Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Alidoro nella *Cenerentola*, Fernando nella *Gazza ladra*, *Zelmira*, Walter in *Guillaume Tell*), Donizetti (Dulcamara nell'*Elisir d'amore*, Alfonso in *Lucrezia Borgia*), Puccini (Colline nella *Bohème*), Wolf-Ferrari (Arlecchino nella *Vedova scaltra*), Petrassi (*Il cordovano e Morte dell'aria*). Nella stagione 2010-2011 ha cantato Leporello alla Deutsche Oper di Berlino, alla Staatsoper di Vienna, ai Münchner Opern-Festspiele e a Venezia, Guglielmo a Tolosa, Papageno alla Scala, Dulcamara all'Opera di Roma e Faraone in *Mosè in Egitto* al Rossini Opera Festival.

#### VITO PRIANTE

Baritono, interprete del ruolo di Figaro. Debutta nel 2002 al Maggio Musicale Fiorentino nella *Serva padrona* di Pergolesi e da allora è ospite dei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Firenze, Venezia, Genova, Napoli, festival di Ravenna, Cremona, Jesi) ed europei (Covent Garden, Festival di Edimburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Musikverein di Vienna, Festival di Salisburgo, Concertgebouw di Amsterdam, Champs-Élysées di Parigi, Opéra di Lione e di Nizza, São Carlos di Lisbona, Liceu di Barcellona), dove ha collaborato con direttori quali Bolton, Minkowski, Harding, Campanella, Tate, Muti, Pidò, e registi quali Stein e Ronconi. Apprezzato interprete del repertorio barocco e classico (*Motezuma* di Vivaldi, *Armida* di Haydn, Figaro nelle *Nozze di Figaro*, Leporello in *Don Giovanni*, Papageno nella *Zauberflöte*), ha recentemente affrontato quello belcantistico con i ruoli di Alidoro nella *Cenerentola* e Malatesta in *Don Pasquale*. In ambito contemporaneo è stato protagonista del *Prigioniero* di Dallapiccola alla Scala (vincendo il Premio Abbiati 2008) e della prima assoluta del *Dissoluto assolto* di Corgioli al São Carlos e alla Scala. Ha iniziato il 2011 con *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte* a Lione, *La bohème* (Schaunard) a Roma, *Tamerlano* a Barcellona e *Don Giovanni* a Venezia.

#### MARINA COMPARATO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Cherubino. Nata a Perugia, laureata in scienze politiche a Firenze, vi si diploma in canto nel 1996 con Renata Ongaro. Debutta nel 1996 in *Elektra* al Maggio Musicale Fiorentino con Claudio Abbado. Vincitrice nel 1997 del Concorso Belli di Spoleto,

è stata ospite delle principali sale italiane (Scala, Opera di Roma, Accademia di S. Cecilia, Rossini Opera Festival, teatri di Firenze, Napoli, Genova, Bologna, Venezia, Torino, Ferrara, Palermo) e internazionali (Opéra, Châtelet e Champs-Élysées di Parigi, Montpellier, Madrid, Bruxelles, Liegi, Anversa, Amsterdam, Lipsia, Francoforte, Salisburgo, Glyndebourne, Tokyo). Ha partecipato a produzioni di lavori di Monteverdi, Händel (*Giulio Cesare*), Vivaldi (*Orlando finto pazzo*, *Il Giustino*, *Armida*), Pergolesi (*Adriano in Siria*), Traetta (*Antigona*), Mozart (*La finta semplice*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*), Paisiello (*Il Socrate immaginario*, *L'osteria di Marechiaro*), Rossini (*La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Le comte Ory*, *Il viaggio a Reims*), Donizetti (*Anna Bolena*), Verdi (*Aroldo*), Puccini (*Manon Lescaut*, *Gianni Schicchi*), Berlioz (*Les Troyens*), Gounod (*Faust*), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*), Weber (*Oberon*), Mendelssohn (*Ein Sommernachtstraum*), Wagner (*Parsifal*), Musorgskij (*Boris Godunov*). Ha collaborato con direttori quali Claudio e Roberto Abbado, Chailly, Nagano, Conlon, A. Davis, Dantone, Minkowski, De Marchi, Gardiner, Gatti, Gelmetti, López Cobos, Mehta, Oren, Rizzi, Rousset, Jacobs, Tate, Ferro.

#### JOSÈ MARIA LO MONACO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Cherubino. Nata a Catania, diplomata in pianoforte, studia canto con Bianca Maria Casoni. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali (Caruso, Zandonai, Viotti, Adami Corradetti, Pio IX di Roma), nel 2005 debutta all'Accademia del Rossini Opera Festival come Melibea nel *Viaggio a Reims* e nel 2006 alla Scala in *Dido and Aeneas* di Purcell con Hogwood. Si è quindi esibita nei principali teatri italiani (Bologna, Ravenna, Bari, Palermo, Cagliari, Reggio Emilia, Ferrara, Catania, Jesi, Bergamo, Cremona), europei (Opéra e Champs-Élysées di Parigi, Lione, Montpellier, Salisburgo, Brema, La Coruña, Mahon) e giapponesi con direttori quali Muti, Pidò, Soudant, Zedda, Callegari, Mariotti, Guidarini, Florio, Dantone, Biondi, López Cobos, Marcon, Savall, Spinosi, Curtis, Cavina, e registi quali Lievi, Abbado, Vick, Scarpitta, Michieletto, Pizzi, Brockhaus. Ha cantato lavori di Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*), Pergolesi (*Salustia*), Händel (*Agrippina*, *Giulio Cesare*), Vivaldi (*Tito Manlio*), Jommelli (*Demofonte*), Gluck (*Orfeo*), Haydn (*Arianna a Naxos*), Mozart (*Così fan tutte*), Cherubini (*Medea*), Rossini (*La Cenerentola*, *La gazza ladra*), Bellini (*Beatrice di Tenda*), Donizetti (*Anna Bolena*). Ha iniziato il 2011 con *La cenerentola* (ruolo titolo) a Piacenza, *Giulio Cesare* (Cornelia) a Ferrara, Ravenna, Modena e Brema, *Orlando furioso* (Alcina) a Bilbao e Valladolid, *Farnace* (Tamiri) a Parigi, *L'incoronazione di Poppea* (Ottavia) a Firenze, *La scala di seta* (Lucilla) a Pesaro.

#### ELISABETTA MARTORANA

Soprano, interprete del ruolo di Marcellina. Debutta come Musetta a Bari, ruolo con cui esordisce anche al Teatro La Fenice diretta da Marcello Viotti e che interpreta successivamente più volte. Alla Fenice canta come solista nel Concerto dedicato a Nino Rota nel periodo di inaugurazione. È stata inoltre – tra i vari ruoli interpretati nei maggiori teatri italiani – Nedda in *Pagliacci* con Giuseppe Giacomini, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Mimì nella *Bohème* (anche in una fortunata edizione in America del Sud), Sophie in *Werther* per tornare poi come protagonista alla Fenice come Rosaura nella *Vedova scaltra* e come Lola in *Cavalleria rusticana*.

#### UMBERTO CHIUMMO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Bartolo. Dopo gli studi al Conservatorio di Pescara, vince nel 1986 il Concorso Belli di Spoleto perfezionandosi poi con Ettore Campogalliani e Claudio Desderi. Apprezzato interprete del repertorio barocco e di quello belcantistico, ha cantato opere di

Monteverdi (*Il ritorno di Ulisse in patria*), Cavalli (*La Calisto, Ercole amante*), Händel (*Agrippina, Giulio Cesare, Rodelinda, Ariodante*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*), Rossini (*Tancredi, L'italiana in Algeri, Il turco in Italia, Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola, Ricciardo e Zoraide, Il viaggio a Reims*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix*), Mozart (*Le nozze di Figaro, Don Giovanni, La clemenza di Tito*), Weber (*Der Freischütz*), Bizet (*Carmen*) e Gounod (*Roméo et Juliette*). Molto apprezzato anche per le sue qualità di attore, si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Firenze, Bologna, Torino, Genova, Pesaro, Parma, Roma, Palermo) e internazionali (Berlino, Monaco, Francoforte, Zurigo, Vienna, Londra, Glyndebourne, Amsterdam, Bruxelles, Parigi, Barcellona, Madrid, La Coruña, Tel Aviv, Chicago, San Francisco, Tokyo) collaborando con direttori quali Roberto Abbado, Bolton, Campanella, Chung, Curtis, Christie, Dantone, Gelmetti, Jurowski, Mackerras, Mehta, Muti, Sawallisch. Nella stagione 2010-2011 ha cantato Bartolo nelle *Nozze di Figaro* a Firenze, Alidoro nella *Cenerentola* a Piacenza e Alfonso in *Così fan tutte* a Berlino.

#### BRUNO LAZZARETTI

Tenore, interprete del ruolo di Basilio. Nato a Sassuolo, ha studiato a Modena. Vincitore di numerosi concorsi (Caruso di Milano, Pertile e Stracciari di Bologna, Pavarotti di Philadelphia), ha esordito nel 1980 al Teatro Comunale di Bologna nell'*Euridice* di Caccini. Ha cantato nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, teatri di Firenze, Bologna, Venezia, Torino, Palermo, Genova, Modena), oltre che a Vienna, Madrid, Parigi, Berlino, Innsbruck, Amburgo, Lione, Avignone, Praga, Chicago, Caracas, Città del Messico. Ha lavorato con direttori quali Abbado, Accardo, Arena, Barenboim, Bartoletti, Bonyng, Bychkov, Campanella, Gavazzeni, Kuhn, Muti, Pidò, Zedda. Il suo vasto repertorio comprende ruoli quali: il gran sacerdote (*Idomeneo*), Basilio, Don Ottavio, Ferrando, Monostatos, Almaviva, Nemorino, Cecil (*Roberto Devereux*), Arlecchino (*Pagliacci*), il Duca (*Chérubin* di Massenet), per citarne alcuni. Nelle ultime due stagioni è stato l'abate in *Andrea Chénier* all'Opéra di Parigi, Gastone nella *Traviata* al San Carlo di Napoli, Cecil in *Roberto Devereux* all'Opera di Roma, Nick nella *Fanciulla del West* e il maestro in *The Greek Passion* di Martinù al Massimo di Palermo, il lampionaio in *Manon Lescaut* al Maggio Musicale Fiorentino (direttore Bartoletti). Alterna l'attività lirica a quella concertistica e da camera.

#### EMANUELE GIANNINO

Tenore, interprete del ruolo di Don Curzio. Diplomatosi al Conservatorio di Messina, vince nel 1987 il Concorso Belli di Spoleto e nel 1992 il Toti Dal Monte. Dopo il debutto nell'*Italiana in Algeri* e nella *Sonnambula* a Spoleto, si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, teatri di Bologna, Firenze, Cagliari, Torino, Venezia, Torre del Lago) e internazionali (Zurigo, Bruxelles, Barcellona, Bilbao, Opéra di Parigi, Nantes, Angers, Rouen, Dresda, Lipsia, Toronto). Ha interpretato lavori di Hasse (*Piramo e Tisbe*), Duni (*La clochette*), Mozart (Basilio nelle *Le nozze di Figaro*, Monostatos nella *Zauberflöte*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto, Le donne rivali*), Rossini (*Il turco in Italia, L'occasione fa il ladro, Sigismondo*, Lindoro nell'*Italiana in Algeri*), Bellini (Elvino nella *Sonnambula*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia*, Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (Malcolm in *Macbeth*, Roderigo in *Otello*, Bardolfo in *Falstaff*), Puccini (*Manon Lescaut, Tosca, Madama Butterfly, Gianni Schicchi, La rondine, Turandot*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), Offenbach (*Orphée aux enfers, Les contes d'Hoffmann*), Massenet (*Chérubin*), Prokof'ev (*Semën Kotko*), Enescu (Laios in *Oedipe*). È stato recentemente Arturo in *Lucia di Lammermoor* alla Fenice di Venezia.

## ARIANNA DONADELLI

Soprano, interprete del ruolo di Barbarina. Valdostana, laureata in scienze della formazione e specializzata in tecniche musicoterapiche, ha studiato all'Accademia della voce di Torino con Franca Mattiucci, al Conservatorio della Svizzera italiana di Lugano con Luciana Serra e all'Istituto di studi musicali di Modena con Raina Kabaivanska, perfezionandosi poi con Mariella Devia. Vincitrice di numerosi concorsi (Stramesi 2005, Di Stefano 2007, Traetta 2008, Toti Dal Monte 2009, Sipario 2010, Toti Dal Monte 2010), si è esibita al Teatro Real di Madrid, al Victoria Hall di Ginevra e nei teatri di Parma, Torino, Napoli, Venezia, Reggio Emilia, Treviso, Vicenza, Savona, Mantova, circuiti abruzzese e piemontese, in un repertorio che comprende lavori di Purcell (*Dido and Aeneas*), Pergolesi (*La serva padrona*), Telemann (*Pimpinone*), Fajer (*La finta schiava*), Haydn (*La vera costanza*), Mozart (*Le nozze di Figaro*), Piccinni (*Il finto turco*), Rossini (*Il signor Bruschino*), Donizetti (*L'elisir d'amore*), Verdi (*Un giorno di regno*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*), Puccini (*La bohème*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*), Benatzky (*Al Cavallino bianco*), Bernstein (*Candide*), Menotti (*The Telephone*). Ha collaborato con direttori quali López Cobos, Montaña, Guglielmo, Renzetti e registi quali De Capitani, Pizzi, Nunziata, Dara, De Simone. Nella stagione 2010-2011 è stata Giannetta nell'*Elisir d'amore* alla Fenice di Venezia e a Rovigo, Lisetta nella *Vera costanza* a Saint-Étienne e Federico nell'*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al San Carlo di Napoli.

## MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Antonio. Nato a Padova nel 1981, si diploma in pianoforte e in canto presso il Conservatorio di Adria. Si perfeziona con Raina Kabaivanska; segue i corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana di Siena e dell'Accademia Rossiniana di Pesaro. Specializzatosi nei ruoli di carattere, collabora in modo continuativo con teatri di chiara fama esibendosi alla Scala di Milano, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Fenice di Venezia, Comunale di Firenze, Comunale di Bologna, Sferisterio di Macerata, e in vari teatri di tradizione come Lucca, Pisa, Livorno, Sassari, Rovigo, Como, Cremona, Modena, Piacenza, Ravenna, Bolzano, Reggio Emilia, oltre che all'estero al Teatro Real di Madrid, all'Opera di Sofia e in Giappone. Ha lavorato con direttori quali Barenboim, Callegari, Lü Jia, Curtis, Gelmetti, Inbal, Zedda, Jurowski, Bressan, Kovatchev, Chung, e registi come Monicelli, De Bosio, Carsen, Gandini, Nunziata, Michieletto, Nekrošius, Pizzi, Zeffirelli, Tcherniakov. Il suo repertorio comprende lavori di Purcell, Pergolesi, Händel, Piccinni, Mozart, Paisiello, Rossini, Donizetti, Puccini, Wolf-Ferrari, Massenet, Gounod, Poulenc, Musorgskij, Prokof'ev, Britten, Furlani.

## NICOLETTA ANDELIERO

Soprano, interprete del ruolo della prima giovane. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1984, ha cantato da solista in diverse produzioni tra cui *Les noces* diretta da Guillaume Tournier, *Manon Lescaut* con Renato Palumbo, *La traviata* con Angelo Campori, *La rondine* con Carlo Rizzi, *Stabat Mater* di Pergolesi con Giovanni Andreoli. È stata protagonista della *Bell'Europa* di Sergio Rendine e solista nel *Rara Requiem* di Sylvano Bussotti. Collabora con diverse società di concerti per le quali esegue soprattutto musica contemporanea.

## ANNA MALVASIO

Soprano, interprete del ruolo della prima giovane. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2005, si è diplomata a Vicenza con Stella Silva e ha seguito le masterclass di Maurizio Arena a Venezia. Si è esibita in Italia e all'estero in un repertorio che va dalla musica sacra e da camera all'opera, operetta, zarzuela e musical. È stata Serpina nella *Serva padrona*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*,

Adina nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*, Violetta nella *Traviata*, Musetta nella *Bohème*, lo scoiattolo nello *Scoiattolo in gamba* di Rota. Ha eseguito come solista il *Requiem* di Mozart, la *Petite messe solennelle*, i *Carmina Burana* e il *Concerto spirituale* di Ghedini.

FRANCESCA POROPAT

Contralto, interprete del ruolo della seconda giovane. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2001, si diploma in canto nel 1999. Vince due premi in concorsi di musica da camera (Città di Conegliano e Silvio Omizzolo). Interpreta brani del repertorio lirico, cameristico e sacro quali *Requiem* di Mozart; *Dixit Dominus* di Haendel; *Gloria, Magnificat, Beatus vir* di Vivaldi; *Missa in tempore belli* di Haydn; *Messa di Gloria* di Rossini. Molto attiva nella musica contemporanea, esegue opere di Nono, Berio, Andriessen, Ambrosini, e partecipa a prime esecuzioni assolute di giovani autori italiani.

MARTA CODIGNOLA

Mezzosoprano, interprete del ruolo della seconda giovane. Ha studiato violino, pianoforte e canto, diplomandosi nel 1993 con Danilo Cestari. Dal 1994 è artista del Coro del Teatro La Fenice, per il quale ha collaborato anche come solista. Menzione speciale al concorso Accademia delle Muse di Lucca, componente dei quartetti vocali Romantika e Medea, ha svolto intensa attività concertistica lirica e da camera. È fondatrice e direttrice del gruppo vocale femminile Make-up. Ha svolto attività teatrale con il Centro di Educazione Espressiva di Verona (dizione, recitazione, mimo e danza). È laureata in tecniche artistiche e dello spettacolo con una tesi sulla vocalità in Stravinskij.

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



---

ABBONATI SOSTENITORI

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## SOVRINTENDENZA

---

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti  
Cristina Rubini

## DIREZIONI OPERATIVE

---

### PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata  
*direttore*

Stefano Callegaro  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Lorenza Vianello  
Fabrizio Penzo ◊

### MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore ad interim*

Simonetta Bonato  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
*addeita stampa*  
Marina Dorigo ◊  
Alessia Libettoni ◊

### AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Gianni Pilon  
Anna Trabuo  
Dino Calzavara ◊

#### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro  
*responsabile*  
*nnp\**  
Stefano Lanzi  
Gianni Mejato  
Roberto Urdich  
*nnp\**  
Nicola Zennaro  
Andrea Giacomini ◊  
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

### **DIREZIONE ARTISTICA**

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

#### **SEGRETERIA ARTISTICA**

Pierangelo Conte  
*segretario artistico*

UFFICIO CASTING  
Liliana Fagarazzi  
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE  
Gianluca Borgonovi  
Marco Paladin

#### **AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI**

Domenico Cardone  
*responsabile*

Thomas Silvestri  
Monica Fracassetti ◊

#### **DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni  
*direttore di scena e  
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin  
*responsabile produzione*

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe  
Paolo Dalla Venezia ◊

#### **DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto  
*direttore*

Vitaliano Bonicelli  
*assistente*

Francesca Piviotti

**Area tecnica**

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria  e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Serena Rocco ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Luigina Monaldini Tebe Amici ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile  falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen	Vittorio Garbin Romeo Gava		Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton	Marco Covelli		Dario Piovan		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella	Federico Geatti		Paola Ganeo ◇		
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Euro Michelazzi		Roberto Pirrò ◇		
Dario De Bernardin	Roberto Nardo		Giuliano Zennaro ◇		
Luciano Del Zotto	Maurizio Nava				
Roberto Gallo	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Roberto Mazzon	Teodoro Valle				
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello				
Francesco Nascimben	Massimo Vianello				
Pasquale Paulon	Roberto Vianello				
Stefano Rosan	Luca Seno ◇				
Claudio Rosan	Michele Voltan ◇				
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Francesco Padovan ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊

*maestro di sala*

Maria Cristina Vavolo ◊

*altro maestro di sala*

Raffaele Centurioni ◊

*maestro di palcoscenico*

Pier Paolo Gastaldello ◊

*maestro rammentatore*

Paolo Polon ◊

*maestro alle luci*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### *Violini primi*

Roberto Baraldi Δ

Giulio Plotino Δ

Enrico Balboni Δ ◊

Fulvio Furlanut •

Nicholas Myall •

Mauro Chirico

Loris Cristofoli

Andrea Crosara

Roberto Dall'Igna

Marcello Fiori

Elisabetta Merlo

Sara Michieletto

Martina Molin

Annamaria Pellegrino

Daniela Santi

Anna Tositti

Anna Trentin

Maria Grazia Zohar

### *Violini secondi*

Alessandro Molin •

Gianaldo Tatone •

Samuel Angeletti Ciaramicoli

Nicola Fregonese

Alessio Dei Rossi

Maurizio Fagotto

Emanuele Fraschini

Maddalena Main

Luca Minardi

Mania Ninova

Elizaveta Rotari

Aldo Telesca

Johanna Verheijen

*nnp\**

Cristiano Giuseppetti ◊

### *Viola*

Daniel Formentelli •

Alfredo Zamarra •

Fabrizio Scalabrin • ◊

Antonio Bernardi

Lorenzo Corti

Paolo Pasoli

Maria Cristina Arlotti

Elena Battistella

Rony Creter

Anna Mencarelli

Stefano Pio

Katalin Szabó

### *Violoncelli*

Emanuele Silvestri •

Alessandro Zanardi •

Francesco Ferrarini • ◊

Nicola Boscaro

Marco Trentin

Bruno Frizzarin

Paolo Mencarelli

Filippo Negri

Antonino Puliafito

Mauro Roveri

Renato Scapin

### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •

Stefano Pratissoli •

Massimo Frison

Walter Garosi

Ennio Dalla Ricca

Giulio Parenzan

Marco Petruzzi

Denis Pozzan

### *Ottavino*

Franco Massaglia

### *Flauti*

Angelo Moretti •

Andrea Romani •

Luca Clementi

Fabrizio Mazzacua

### *Oboi*

Rossana Calvi •

Marco Gironi •

Angela Cavallo

Valter De Franceschi

### *Corno inglese*

Renato Nason

### *Clarinetti*

Alessandro Fantini •

Vincenzo Paci •

Federico Ranzato

Claudio Tassinari

### *Clarinetto basso*

Salvatore Passalacqua

### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia •

Marco Giani •

Roberto Fardin

Massimo Nalesso

### *Controfagotti*

Fabio Grandesso

### *Corni*

Konstantin Becker •

Andrea Corsini •

Loris Antiga

Adelia Colombo

Stefano Fabris

Guido Fuga

### *Trombe*

Piergiuseppe Doldi •

Fabiano Maniero •

Mirko Bellucco

Eleonora Zanella

### *Tromboni*

Giuseppe Mendola •

Federico Garato

### *Tromboni bassi*

Athos Castellan

Claudio Magnanini

### *Tuba*

Alessandro Ballarin

### *Timpani*

Dimitri Fiorin •

### *Percussioni*

Claudio Cavallini

Gottardo Paganin

### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato  
per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti  
*maestro del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

### CORO DEL TEATRO LA FENICE

#### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Chiara Dal Bo'  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Caterina Casale ◇  
Anna Malvasio ◇

#### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Roberta De Iuliiis  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi  
Rita Celanzi ◇

#### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
*nnp*\*  
Enrico Masiero  
Carlo Mattiazzo  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Raffaele Pastore  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Giovanni Deriu ◇

#### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Antonio Casagrande  
Antonio S. Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Gionata Marton  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Franco Zanette  
Enzo Borghetti ◇  
Claudio Zancopè ◇

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## LIRICA E BALLETO 2011

**Teatro La Fenice**

28 / 30 gennaio

1 / 3 / 5 febbraio 2011

### **Intolleranza 1960**

*musica di* **Luigi Nono**

*personaggi e interpreti principali*

*Un emigrante* Stefan Vinke

*La sua compagna* Cornelia Horak

*Una donna* Julie Mellor

*Un torturato* Michael Leibundgut

*maestro concertatore e direttore*

**Lothar Zagrosek**

*regia, scene e costumi*

**Facoltà di Design e Arti IUAV  
di Venezia**

*tutors* Luca Ronconi, Franco Ripa di  
Meana, Margherita Palli, Vera  
Marzot, Gabriele Mayer

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La  
Fenice

nel 50° anniversario della prima  
rappresentazione assoluta

**Teatro La Fenice**

25 / 26 / 27 febbraio 1 / 2 / 3 / 6 / 8 /  
9 / 11 / 12 / 13 marzo 2011

### **La bohème**

*musica di* **Giacomo Puccini**

*personaggi e interpreti principali*

*Rodolfo* Sébastien Guèze / Gianluca  
Terranova

*Marcello* Seung-Gi Jung / Damiano  
Salerno

*Schaunard* Armando Gabba /  
Alessandro Battiato

*Colline* Luca Dall'Amico / Gianluca  
Buratto

*Mimi* Lilla Lee / Serena Farnocchia

*Musetta* Ekaterina Sadovnikova /  
Beatriz Díaz

*maestro concertatore e direttore*

**Juraj Valčuha / Matteo Beltrami**

*regia* **Francesco Micheli**

*scene* **Edoardo Sanchi**

*costumi* **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro del Teatro  
La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La  
Fenice

**Teatro La Fenice**

25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

### **Rigoletto**

*musica di* **Giuseppe Verdi**

*personaggi e interpreti principali*

*Il duca di Mantova* Eric Cutler / Shalva  
Mukeria

*Rigoletto* Dimitri Platanius / Roberto  
Frontali

*Gilda* Ekaterina Sadovnikova / Gladys  
Rossi

*Sparafucile* Gianluca Buratto

*Maddalena* Daniela Innamorati

*maestro concertatore e direttore*

**Diego Matheuz**

*regia* **Daniele Abbado**

*scene e costumi* **Alison Chitty**

*coreografia* **Simona Bucci**

**Orchestra e Coro del Teatro La  
Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con Fondazione I Teatri di  
Reggio Emilia

**Teatro La Fenice**

28 / 29 / 30 aprile 2011

Les Ballets de Monte-Carlo

### **Cenerentola**

*coreografia e regia di*

**Jean-Christophe Maillot**

*musica di* **Sergej Prokof'ev**

*interpreti solisti e corpo di ballo dei*  
Ballets de Monte-Carlo

*scene* **Ernest Pignon-Ernest**

*costumi* **Jérôme Kaplan**

*con il sostegno del Consolato onorario del*  
Principato di Monaco a Venezia

**Teatro La Fenice**

20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29  
/ 31 maggio 1 giugno 2011

### **Lucia di Lammermoor**

*musica di* **Gaetano Donizetti**

*personaggi e interpreti principali*

*Enrico* Claudio Sgura / Simone  
Piazzola

*Lucia* Jessica Pratt / Ekaterina  
Sadovnikova

*Edgardo* Shalva Mukeria / Gianluca  
Terranova

*Arturo* Leonardo Cortellazzi /  
Emanuele Giannino

*Raimondo* Mirco Palazzi / Enrico Iori

*maestro concertatore e direttore*

**Antonino Fogliani**

*regia* **John Doyle**

*scene e costumi* **Liz Ascroft**

**Orchestra e Coro del Teatro  
La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La  
Fenice

in coproduzione con Houston Grand Opera  
e Opera Australia

**Teatro La Fenice**

24 / 26 / 28 / 30 giugno 2 luglio  
2011

### **Das Rheingold**

(L'oro del reno)

*musica di* **Richard Wagner**

*personaggi e interpreti principali*

*Wotan* Greer Grimsley

*Loge* Marlin Miller

*Alberich* Richard Paul Fink

*Mime* Kurt Azesberger

*Fasolt* Gidon Saks

*Fafner* Attila Jun

*Fricka* Natascha Petrinsky

*Freia* Nicola Beller Carbone

*maestro concertatore e direttore*

**Lothar Zagrosek**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

esecuzione in forma di concerto

## LIRICA E BALLETO 2011

**Teatro La Fenice**

9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

### **Sogno di una notte di mezza estate**

(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix**

**Mendelssohn Bartholdy**

interpreti vocali

soprano **Elena Monti**

mezzosoprano **Marina Comparato**

Ensemble Attori Fondazione Teatro Due di Parma

*Oberon/Teseo* **Luchino Giordana**

*Titania/Ippolita* **Paola De Crescenzo**

*Puck* **Luca Nucera**

*Ermia* **Francesca Porrini**

*Elena* **Ippolita Baldini**

*Demetrio* **Francesco Gerardi**

*Lisandro* **Alessandro Averone**

*Peter Quince* **Gigi Dall'Aglio**

*Nick Bottom* **Nanni Tormen**

maestro concertatore e direttore

**Gabriele Ferro**

regia **Walter Le Moli**

spazio scenico **Tiziano Santi**

costumi **Gianluca Falaschi**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

in collaborazione con Fondazione Teatro Due e Teatro Regio di Parma

**Teatro La Fenice**

27 / 28 / 30 agosto 4 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 settembre 2011

### **La traviata**

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

*Violetta Valéry* **Patrizia Ciofi / Gladys Rossi / Jessica Nuccio**

*Alfredo Germont* **Gianluca Terranova / Shalva Mukeria**

*Giorgio Germont* **Claudio Sgura / Seung-Gi Jung**

maestro concertatore e direttore

**Renato Palumbo**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre 6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

### **Il barbiere di Siviglia**

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

*Il conte d'Almaviva* **Enrico Iviglia / Dmitry Trunov**

*Bartolo* **Elia Fabbian / Omar Montanari**

*Rosina* **Manuela Custer / Marina Comparato**

*Figaro* **Christian Senn / Giorgio Caoduro**

*Basilio* **Mirco Palazzi / Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

**Andrea Battistoni / Giovanni Battista Rigon**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

### **Don Giovanni**

musica di **Wolfgang Amadeus**

**Mozart**

personaggi e interpreti principali

*Don Giovanni* **Markus Werba / Simone Alberghini**

*Donna Anna* **Anita Watson / Elena Monti**

*Don Ottavio* **Antonio Poli / Mario Zeffiri**

*Donna Elvira* **Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli**

*Leporello* **Vito Priante / Simone Del Savio / Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

**Antonello Manacorda**

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2011

---

### Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23  
ottobre 2011

### Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus  
Mozart**

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte di Almaviva* Markus Werba /  
Simone Alberghini

*La contessa di Almaviva* Carmela  
Remigio / Sabina von Walther

*Susanna* Rosa Feola / Caterina Di  
Tonno

*Figaro* Alex Esposito / Vito Priante

*Cherubino* Marina Comparato / José  
Maria Lo Monaco

*maestro concertatore e direttore*

**Antonello Manacorda**

*regia* **Damiano Michieletto**

*scene* **Paolo Fantin**

*costumi* **Carla Teti**

**Orchestra e Coro del Teatro  
La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La  
Fenice

### Teatro Malibran

26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

### Acis and Galatea

(Acis e Galatea)

musica di **Georg Friedrich Händel**

*personaggi e interpreti principali*

*Acis* Julien Behr / Pascal Charbonneau

*Galatea* Julie Fuchs / Joëlle Harvey

*Polypheme* Grigory Soloviov / Joseph  
Barron

*maestro concertatore e direttore*

**Leonardo García Alarcón**

*regia, scene, costumi e coreografia*

**Saburo Teshigawara**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La  
Fenice

in coproduzione con Festival d'Aix-en-  
Provence

### Teatro La Fenice

2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre  
2011

### Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte di Luna* Franco Vassallo /  
Claudio Sgura

*Leonora* Maria José Siri / Kristin Lewis

*Azucena* Veronica Simeoni / Anna  
Maria Chiuri

*Manrico* Francesco Meli / Stuart Neill

*Ferrando* Giorgio Giuseppini / Ugo  
Guagliardo

*maestro concertatore e direttore*

**Riccardo Frizza**

*regia* **Lorenzo Mariani**

*scene e costumi* **William Orlandi**

**Orchestra e Coro del Teatro  
La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La  
Fenice

in coproduzione con Fondazione Teatro  
Regio di Parma

### Teatro La Fenice

18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van  
Vlaanderen

### La bella addormentata

*coreografia e regia di*

**Marcia Haydée**

*musica di* **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

*interpreti* solisti e corpo di ballo del  
Balletto Reale delle Fiandre

*scene e costumi* **Pablo Nuñez**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

*direttore* **Benjamin Pope**

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Paganone, Emanuele Bonomi

CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, 7, 130 pp. ess. mus.: saggi di Claudio Ambrosini e Michele Girardi, Giordano Ferrari, Ingrid Pustijanac, Emanuele Bonomi

---

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, 4, 186 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Emanuele Bonomi

---

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Elena Tonolo**

con la collaborazione di

**Pierangelo Conte**

Ricerche iconografiche

**Luigi Ferrara**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa*

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale culturale  
e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

*concessionarie per la pubblicità*

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

*finito di stampare*

nel mese di ottobre 2011

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

*intestati a*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it) - sito web: [www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

*Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);

*Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

*Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;

*L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

*Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

*Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

*Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

*Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

*I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

*Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

*La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

*Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

*Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

*A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

### Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

### To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

### In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

### Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*President* Barbara di Valmarana

*Treasurer* Luciana Bellasich Malgara

*Auditors* Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

*Accounting* Nicoletta di Colloredo

*Organizational secretary* Maria Donata Grimani

*Music trips* Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

### The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200<sup>th</sup> anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE  
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

**Restorations**

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

**Donations**

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

**Purchases**

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*Presidente*

Fabio Cerchiai

*Consiglio d'Amministrazione*

Fabio Achilli

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Vittorio Radice

Mara Rumiz

*Responsabile*

Giusi Conti

*Collegio Sindacale*

Giampietro Brunello

*Presidente*

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**



**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

*Per informazioni:*

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com

PH. GUIDO MOCAFICO



800-018005 pomellato.com

Pomellato

ARABESQUE

CALLE LARGA XXII MARZO, 2031 VENEZIA · TEL. 041 5231909