



MAICA TASSONE
Dipartimento di Storia della Musica ISSSM "G. Braga" - Teramo

LE NOZZE DI FIGARO NELLA MUSICOLOGIA ITALIANA PER UNA LETTURA CRITICA

“Esiste una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi, la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca”.

Scrive Italo Calvino nelle *“Lezioni americane”*.

Non si può non essere concordi con Calvino quando si parla de *Le Nozze di Figaro* alla luce degli aspetti semiologici musicali che invadono l'opera mozartiana dalla Overture all'ultima nota della Quarto Atto.

Ancor più vero dopo aver letto il saggio della prof.ssa Dichiarà che ribalta la più comune e condivisa lettura semiologica degli ultimi venti anni di studi musicologici sull'argomento.

Corre l'obbligo di dare qualche accenno di natura storiografica sull'opera in questione.

Si tratta del primo capolavoro di Mozart nel panorama dell'Opera Buffa in lingua italiana e arreca il titolo ***Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata*** (nelle schede di catalogo K 492). Viene composta tra il 1785 e il 1786, appena tre anni dopo *“Il ratto del serraglio”*, e dopo altri due tentativi, lasciati cadere per una presunta inconsistenza del libretto, *“L'Oca del Cairo”* e *“Lo sposo deluso”*. L'opera è anche una dei più famosi capolavori mozartiani all'interno delle produzioni del teatro musicale.

L'opera nasce libera da qualsiasi commissione ufficiale, frutto del sodalizio artistico ma anche umano tra Mozart e Lorenzo da Ponte. Quest'ultimo personaggio molto al di là del semplice scrittore libertino e poeta che scrive il libretto sulla scia della commedia francese di Beaumarchais.

Mozart conosceva già lo stile di Da Ponte e le reali potenzialità di resa musicale dei suoi libretti, e fu lui stesso a portare una copia della commedia di Beaumarchais a Da Ponte, che la tradusse in lingua italiana e rimosse tutti gli elementi di satira politica dalla storia, almeno in apparenza.

Tutta la genesi del lavoro (per il quale manca, purtroppo, un carteggio fra i due autori) è descritta con discreta attendibilità nelle Memorie di Lorenzo Da Ponte: l'idea sarebbe nata da una conversazione con



Mozart ma si scontrò col divieto imperiale di rappresentare la commedia di Beaumarchais, «scritta troppo liberamente per un costumato uditorio». Ultimamente, buona parte della storiografia musicale inclina invece a ritenere che l'imperatore abbia avuto un ruolo di primissimo piano nel progetto, e che abbia ottenuto dal Da Ponte l'omissione delle tirate più squisitamente politiche senza per questo intaccare la sostanza della trama, perfettamente adeguata alle sue idee di monarca illuminato e alla sua opera fustigatrice del malcostume aristocratico. Anche l'aneddoto concernente il problema della presenza di un ballo nell'opera (ricordiamo che Giuseppe II aveva proibito le danze negli spettacoli di corte), opportunamente stigmatizzato dai rivali di Da Ponte, conferma l'interesse privilegiato che il monarca ebbe per tutta l'operazione, se è vero, come racconta il librettista, che egli stesso si sarebbe recato alle prove e, vedendo l'azione deturpata dalla mancanza del ballo di matrimonio, l'avrebbe fatta reinserire sul momento. In effetti è perlomeno singolare che un testo come quello di Beaumarchais, disseminato di veleni satirici e politici contro la classe aristocratica, potesse proprio in quegli anni giungere alle scene senza un fortissimo sostegno dall'alto. Evidentemente, i progetti dell'imperatore, che aspirava a farsi garante d'una nuova alleanza con la vera forza sociale dello stato, la borghesia, saltando a piè pari l'antica struttura feudale, passavano anche attraverso una politica culturale - e segnatamente teatrale - di natura deliberatamente provocatoria, alla quale due spiriti libertini come Da Ponte e Mozart sembravano servire alla perfezione.

Il capolavoro, finito di comporre il 29 aprile 1786 va in scena per la prima volta a Vienna il 1 maggio dello stesso anno.

L'opera ottenne subito un buon apprezzamento di pubblico anche se circolò poco nei mesi successivi, beneficiando solamente di nove repliche complessive nello stesso anno. Quando *Le Nozze di Figaro* andarono in scena a Praga nel dicembre del 1786, fu un trionfo tanto che Mozart stesso fu invitato a dirigere l'opera di persona e in questa occasione ottenne subito una nuova commissione: *Don Giovanni*. Ma qual è in estrema sintesi la trama dell'opera?



L'opera è in quattro atti e ruota attorno alle trame del Conte d'Almaviva, invaghito della cameriera della Contessa, Susanna, alla quale cerca di imporre *lo ius primae noctis*.

La vicenda si svolge in un intreccio serrato e folle, in cui donne e uomini si contrappongono nel corso di una giornata di passione travolgente, piena sia di eventi drammatici sia comici, e nella quale alla fine i servi si dimostrano più signori e intelligenti dei loro padroni.

L'opera è per Mozart un pretesto per prendersi gioco delle classi sociali dell'epoca, da lì a poco travolte dai fatti della Rivoluzione Francese, e a riprova dei molti riferimenti politici di cui era in realtà intrisa.

Ma l'intera vicenda può avere anche un'altra lettura, una metafora dell'amore e delle sue diverse fasi dell'amore: l'amore acerbo rappresentato da Cherubino e Barbarina, l'amore che sboccia di Susanna e Figaro, l'amore logorato e senza più alcuna passione del Conte e la Contessa, l'amore maturo tra Marcellina e don Bartolo.

Il frutto del genio mozartiano nelle "Nozze di Figaro" trascende. L'amore viene celebrato come contraltare della macchinosità feudale. Una sorta di contrappeso al tempo che non vuole andare via.

Da Ponte va oltre le balordaggini di uno scientismo illuminista per arrivare al *ti esti*, al "cosa è" dell'amore. Tutto questo senza tralasciare l'aspetto politico. Non mancano infatti gli accenni visionari, di quello che sarà il pensiero portante della Rivoluzione Francese, quasi come una sorta di profezia. Ricordiamo anche che Mozart si nega alla violenza antirealista di Beaumarchais.

Sia la musica sia il testo dell'opera ondeggiavano tra una indagine condotta col periscopio del sociologo disilluso e quella di un perfetto galantuomo.

In effetti il Conte ne viene fuori malconco, rottame di un mondo già moribondo. Mentre Figaro, novello piccolo borghese, che borghese ancor non è, si vede incoronare sovrano delle piccole meschinerie che portano il "servo" a vincere il "padrone".

Questa visione profetica viene resa musicalmente attraverso duetti, terzetti e concertati che creano una dinamicità che non diventa mai stanca. Elementi che la rendono esteticamente un'opera di conversazione.



Come si può ben capire sotto l'aspetto musicologico il capolavoro mozartiano nella sua complessità muove da alcuni decenni varie linee di ricerca riconducibili a tre macro-livelli analitici dell'opera:

- 1- Semiologia della parola-musica nel rapporto musica-testo e testo-musica
- 2- Semiologia delle forme musicali e dell'estetica compositiva mozartiana in relazione alle forme di canto all'italiana
- 3- Storia e storiografia delle prassi esecutive e delle interpretazioni sceniche/filmiche e nella caratterizzazione delle dinamiche relazionali dei personaggi

In relazione a queste macro strutture vanno ricordati gli studi di Philip Gossett in merito al divismo scenico dei personaggi; quello di Renato Calza sulla riflessione della coincidenza tra azione drammatica e forma sonata nel teatro comico mozartiano, riconoscendone la predominante sintassi sonatistica; gli studi storiografici di Francesco Degradà; le riflessioni di Michele Girardi in relazione ai profili socio-psicologici dei personaggi rapportati alla parola-musica e al contesto storico; tra i tanti si citano anche gli studi di e le edizioni critiche di Emanuele Bonomi e il rapporto semiologico espresso in funzione della parola-musica nella costruzione di senso e dell'estetica compositiva in relazione all'organico orchestrale quale fulcro della moderna concezione rappresentativa degli affetti in musica.

Bonomi fa una riflessione approfondita in relazione alle vocalità.

Nelle *Nozze di Figaro* Mozart abbandona le convenzioni settecentesche dello stile vocale italiano, caratterizzato da tessiture molto acute e da un pronunciato virtuosismo, a favore di nuove sfaccettature sia liriche sia drammatiche, riorganizzando l'ordinaria e topica costellazione dei personaggi dell'opera buffa, associando ai vari caratteri determinate tinte sociali, e dando vita a nuovi profili sociopsicologici che si sarebbero poi instaurati nella futura visione operistica europea.

Sul frontespizio del libretto leggiamo soltanto tre tonalità vocali: basso, soprano e tenore, corrispondenti al teorico triangolo tradizionale dell'opera buffa. Mancano del tutto i termini baritono e mezzosoprano, semplicemente perché ancora non erano stati inseriti nel panorama teorico delle altezze vocali.

Considerando la partitura e la tessitura vocale ricavabile da essa riusciamo a cogliere e a comprendere le sfumature indicate dal compositore e la scelta totalmente moderna dei ruoli vocali: Figaro, basso, è in



realtà un basso-baritono, visto il timbro più brillante e più chiaro; il Conte è un basso con una tessitura più acuta, quella che poi nell'Ottocento, prenderà senz'altro il nome di baritono; Antonio e Bartolo sono entrambi due bassi buffi. Mozart inoltre affida la dicitura di soprano a tutte le donne dell'opera, differenziandone però minuziosamente il carattere. Ad esempio Susanna, soprano lirico si avvicina al soprano di mezzo-carattere; la Contessa, soprano lirico tendente al drammatico; Barbarina, soprano leggero; Marcellina è il mezzosoprano e antagonista; Cherubino, mezzosoprano.

La parte più forzata è quella del tenore lasciata a Don Curzio e Basilio. Secondo la critica del tempo questo sarebbe dovuto alla mancanza di tenori di spessore nel cast a vantaggio delle voci gravi.

Con la ripresa viennese dell'opera (quella del 29 agosto del 1789) Mozart modificò la partitura variando alcune parti del ruolo di Susanna, anche perché aveva a disposizione una nuova interprete. I cambi riguardano due arie: *"Venite inginocchiatevi"* e *"Deh vieni non tardare, o gioia bella"* sostituite dalle meno articolate a livello musicale e meno incisive dal punto di vista drammaturgico *"Un moto di gioia"* e *"Al desio di chi t'adora"*.

Va però sottolineato che nella versione viennese del 1789 non è stata mai preferita alla tradizionale tant'è che le due arie sono in genere eseguite come «arie da concerto», anche se Mozart non le aveva affatto concepite come tali.

Soltanto nel 1998 al Metropolitan di New York, il direttore d'orchestra James Levine e Cecilia Bartoli che interpretava il ruolo di Susanna, decisero di introdurre in alcune recite delle *Nozze* le due arie sostitutive. Scelta non apprezzata dal regista Jonathan Miller che sollevò la questione durante la serata inaugurale a sipario aperto. Le due arie si mostravano sostanzialmente estranee a una rappresentazione scenica visti i testi troppo poco congeniali alla drammaturgia.

Sia dal punto di vista storico sia estetico questa visione è da considerarsi lontana dalla verità tant'è che le arie non nascono come arie da concerto, ma sta al regista doverle inserire nel contesto e al cantante renderle vicine al personaggio.



ISSSMC Gaetano Braga - Teramo

Istituto Statale Superiore di Studi Musicali e Coreutici

GIORNATA DI STUDI MOZARTIANI

Le Nozze di Figaro nella Musicologia Italiana

Istituto Superiore Statale di Studi Musicali e Coreutici "G. Braga", TERAMO 11 MAGGIO 2019

Le Nozze di Figaro è un'opera rivoluzionaria. Non solo e non tanto perché, negli anni della Rivoluzione Francese, porta le istanze giacobine in seno alla corte asburgica, ma soprattutto in quanto, prima di Mozart, nessuno aveva osato così tanto con le armonie, con le architetture musicali, con il linguaggio, con la struttura teatrale. Un meccanismo a incastri perfetto, che ancora oggi lascia stupefatti per la freschezza della prosa e per l'audacia musicale.