

LA SENTENZA È *PRONUNZIATA*
RAPPRESENTAZIONI DELLA GIUSTIZIA
NELL'OPERA LIRICA

A CURA DI
VALERIO GIGLIOTTI, MARIO RIBERI, MATTEO TRAVERSO

Ledizioni

Opera finanziata con il contributo del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino.

Il presente volume è stato preliminarmente sottoposto ad una revisione da parte di una Commissione di Lettura interna nominata dal Consiglio del Dipartimento di Giurisprudenza. Detta Commissione ha formulato un giudizio positivo sull'opportunità di pubblicare l'opera.

© 2019 Ledizioni LediPublishing

Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

La Sentenza è pronunciata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica, a cura di Valerio Gigliotti, Mario Riberi, Matteo Traverso

Prima edizione: ottobre 2019
ISBN 9788867059720

Progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Indice

MARIO RIBERI La musica sveglia il giurista. Un'introduzione	7
STEFANO PODA Sul palcoscenico: alla ricerca della (vera) modernità	11
PAOLO GIANI CEI Individuo e regole nel melodramma della giustizia	31
BERNARDO PIERI La legge come sopraffazione della giustizia. Presenze del diritto nell'opera in musica	47
ANDREA PENNINI Opera in musica e la società dei Lumi. Suggestioni storico-giuridico- istituzionali ripercorrendo le <i>Nozze di Figaro</i>	67
FRANCESCO SERPICO Ombre d'inquisizione. Il <i>Don Carlos</i> tra Risorgimento e stato unitario	109
MATTEO TRAVERSO Un processo all'artista? Rappresentazioni della giustizia in Wagner	133

MARIO RIBERI La giustizia tra 'Spirito e Leviatano' nel teatro musicale del '900	153
IDA FERRERO Svelare l'ingiustizia. <i>L'Opera da tre soldi e Ascesa e caduta della città di Mahagonny</i> di Kurt Weill e Bertolt Brecht	191
VALERIO GIGLIOTTI <i>Etsi homo non daretur</i> . Chiose minime sulla formazione del giurista attraverso le <i>Humanities</i>	207
Indice dei nomi	215

MARIO RIBERI*

La musica sveglia il giurista. Un'introduzione

Die Musik weckt die Zeit, sie weckt uns zum feinsten Genusse der Zeit, sie weckt ... insofern ist sie sittlich. Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt¹.

Nel quinto capitolo della *Montagna magica*, dopo che si è concluso un concerto tenutosi sulla terrazza del sanatorio Berghof, l'umanista italiano Settembrini incontra il suo giovane "discepolo" Hans Castorp cui riferisce la sua concezione della musica: essa gli piace ma non quando è imposta, come avviene nel sanatorio. In quelle occasioni Settembrini ascolta per poco ma poi cerca di allontanarsi volendo ottenere almeno un'illusione di indipendenza, di libertà. D'altra parte egli ama la musica ma non la stima quanto la parola, che è «il sostrato dello spirito, il lucido vomere del progresso...». La musica «non è la vera chiarezza, è una chiarezza sognante... non impegnativa, una chiarezza senza conseguenze, pericolosa perché invoglia ad acquetarsi in lei...». Secondo Settembrini, quindi, la musica da sola non «spinge avanti il mondo», ma deve essere preceduta dalla letteratura. Riconosce però alla musica il potere «di svegliare il tempo, di svegliare l'uomo al più raffinato godimento del tempo e in questo senso essa è morale»².

Il diritto, dal canto suo, sembra distinguersi dalle arti per la sua volontà normativa e per la tendenziale genesi autoritativa: punti di contatto però emergono pensando alla legge come portatrice di una conoscenza più pro-

* Ricercatore di Storia del diritto medievale e moderno presso l'Università degli Studi di Torino.

¹ T. MANN, *Der Zauberberg*, Berlin 1928, 153.

² *La musica sveglia il tempo* è anche il titolo di un saggio del celebre direttore e pianista Daniel Barenboim. D. BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo*, a cura di E. Cheah, trad. it. L. Noulhan, Milano 2012.

Pietro e Marco di lui fratello improvvisamente morirono, e, come ne corse voce, avvelenati. Jacopo Loredano, figlio di Pietro, lo pensava, lo credeva, lo scolpiva sulle loro tombe, e ne' registri del suo commercio notava i Foscari debitori di due vite, freddamente aspettando il momento di farsi pagare.

Il Doge aveva quattro figliuoli; tre ne morirono, e Jacopo, il quarto sposato a Lucrezia Contarini, per accusa di aver ricevuto donativi da principi stranieri, a seconda delle venete leggi, era stato mandato a confine, prima a Napoli di Romania, poscia a Treviso. Accadde frattanto, che Ernoldo Donato, capo del Consiglio dei dieci, il quale condannato avea Jacopo, trucidato fosse la notte del 5 novembre 1450, mentre tornava da una seduta del consiglio al suo palazzo. Siccome Oliviero, servo di Jacopo, s'era il dì innanzi veduto a Venezia, e la mattina seguente il delitto ne aveva pubblicamente parlato ne' battelli di Mestre, così i sospetti caddero sopra i Foscari. Padrone e servo furono esiliati a vita in Candia. Cinque anni dopo Jacopo, sollecitato avendo inutilmente la sua grazia, né potendo più vivere senza rivedere l'amata patria, scrisse al duca di Milano, Francesco Sforza, pregandolo a farsegli intercessore presso la Signoria. Il foglio cadde in mano dei Dieci; Jacopo ricondotto a Venezia e nuovamente torturato, confessò di avere scritta la lettera, ma pe' il solo desiderio di rivedere la patria, a costo ancora di ritornarvi prigioniero. Si condannò a tornare in vita a Candia, a scontarvi però prima un anno di stretto carcere, e se gli intimò pena di morte se più scritto avesse di simili lettere. Il misero Doge ottuagenario, che con romana fermezza assistito aveva ai giudizi ed alle torture del figlio, poté privatamente vederlo pria che partisse, e consigliarlo alla obbedienza e rassegnazione ai voleri della repubblica. Accadde in seguito, che Nicolò Erizzo, nobile veneziano, venuto a morte, si palesò uccisore di Donato, e volle si pubblicasse tal nuova a discolpa dell'innocente Jacopo Foscari. Alcuni autorevoli senatori erano già disposti a chiederne la grazia, ma l'infelice era frattanto di cordoglio spirato nel suo carcere di Candia.

Afflitto il misero padre per tante amarezze, vivea solitario, e poco frequentava i consigli. Jacopo Loredano frattanto, che nel 1457 era stato elevato alla dignità di decemviro, credette allora giunta l'ora di sua vendetta, e tanto occultamente adoprò, che il Doge fu astretto a deporsi. Altre due volte, nel corso del suo dogado, il Foscari desiderato aveva abdicare, ma non si era accondisceso alle sue brame non solo, ché anzi lo si era costretto a giurare che morto sarebbe nel pieno esercizio del suo potere. Malgrado tal giuramento, fu astretto a lasciare il palazzo dei dogi, e tornarsene semplice privato alle sue case, rifiutato avendo ricca pensione ch'eragli stata offerta dal pubblico tesoro.

Il 31 ottobre 1457 udendo suonar le campane, annuncianti la elezione del suo successore Pasquale Malipiero, provò sì forte emozione, che all'indomani morì. Ebbe splendidi funerali, come se morto fosse regnando, a' quali intervenne il Malipiero in semplice costume di senatore. Si è detto che Jacopo Loredano scrivesse allor ne' suoi libri, di contro alla partita che abbiam sopra citato, queste parole: I Foscari mi hanno pagato.

È questo il brano di storia sul quale è basata la mia tragedia. Per l'effetto e per le esigenze inseparabili a questo genere di componimenti ho dovuto dar passo ad alcune licenze che scorgervi facilmente si possono, e per le quali spero indulgenza dal culto lettore.

F. M. Piave

ANDREA PENNINI*

Opera in musica e la società dei Lumi. Suggestioni storico-giuridico-istituzionali ripercorrendo le *Nozze di Figaro*

Ouverture. Premesse generali

Considerare in una prospettiva giuridico-istituzionale un'opera lirica, così come – forse – qualsiasi altra forma d'arte, è così complesso da apparire quasi un azzardo. Il piano su cui si cammina appare infatti piuttosto sdruciolevole e privo di solidi punti d'appoggio, dal momento che un approccio "ingenuo" a un fenomeno multiforme, qual è il melodramma nella storia dell'Occidente, rischierebbe di condurre a conclusioni errate forzando elementi interni al testo, alla musica o al contesto generale in cui l'opera si colloca.

I rischi che si intravedono sono sostanzialmente tre e non pare superfluo prenderli brevemente in considerazione prima di addentrarsi nel mondo della *Folle Giornata*. In primo luogo, essendo la sempre più fiorente e prolifica disciplina delle *Law and Humanities* frequentata quasi unicamente da uomini di diritto, si può cadere in una certa ansia di reperire l'elemento giuridico, arrivando a esasperare aspetti quanto mai secondari nella trama dell'opera, o a considerare secondo canoni del diritto contemporaneo *topoi* letterari e/o *escamotages* prettamente artistici. Infatti se, come afferma coerentemente Paolo Grossi, il diritto è produzione sociale che «gli uomini hanno costantemente tessuto con la loro intelligenza e i loro sentimenti, con le loro idealità e i loro interessi, con i loro amori e i loro odi¹», giocoforza esso entra nel mondo del melodramma, ma quasi mai ne rappresenta il nodo fondamentale. È bene ricordare che alle volte l'arte, con le sue regole, i suoi referenti le sue dinamiche interne... è "semplicemente" arte!

* Assegnista di ricerca presso l'Università del Piemonte Orientale.

¹ P. GROSSI, *Prima lezione di diritto*, Roma-Bari 2003, 12.

In secondo luogo un approccio troppo legato al diritto tende a marginalizzare, se non – addirittura – escludere, i lavori dalle scienze umanistiche che fanno dell'opera artistica oggetto precipuo di studio, limitando *de facto* il dibattito ai soli giuristi e, di conseguenza, rendendo lo stesso autoreferenziale e abbastanza sterile. Nella consapevolezza della difficoltà, quando non dell'impossibilità, di padroneggiare elementi di discipline diverse e piuttosto lontane dal mondo del diritto quali le scienze letterarie, le arti visive e la musica, appare quanto mai necessario evitare di subordinare tali studi di carattere umanistico a tesi giuridiche, evitando così possibili esagerazioni e/o ingenue cantonate.

Da ultimo, nell'opera vi è il problema della compresenza e sovrapposizione di linguaggi differenti che, nello specifico delle *Nozze di Figaro*, si somma alla questione della relazione tra il testo per il teatro di prosa composto in francese da Beaumarchais e la riduzione a libretto in italiano operata da Lorenzo Da Ponte². Per rispetto di quasi quattro secoli di *querelle* non è possibile tralasciare il difficile rapporto tra poesia e musica per favorire ingenuamente il primo – più immediato a un approccio giuridico – sul secondo³. È necessario poi non dimenticare i linguaggi tipici delle arti visive (pittura, scultura e architettura al servizio della scenografia) e delle altre arti performative, come la danza e la recitazione, in quanto l'opera lirica può a buon diritto definirsi uno "spettacolo globale", che vive nella sua rappresentazione scenica. A questo coacervo di codici linguistici differenti, bisogna aggiungere il percorso storico che ha compiuto un'opera significativa non solo per la biografia degli autori, ma anche per la storia della musica e della società europea, come *Le Nozze di Figaro* che, non casualmente, dalla prima apparizione il 1 maggio 1786 a oggi, ha assunto nelle varie epoche e nelle varie menti dei registi significati molto eterogenei.

Poste queste premesse, il compito che ci si accinge a svolgere nel presente lavoro risulta piuttosto complicato, ma altresì non privo di spunti interessanti per lo studio delle istituzioni politiche, del diritto e – *latu sensu* – della società della seconda metà del Settecento. Le pagine che seguono, infatti, con la deferenza e il rispetto dovuti a una delle vette dell'ingegno

2 Il passaggio dal testo in prosa al libretto è stato già affrontato con profitto in E. SALA DI FELICE, *Figaro e Susanna dal "Mariage" alle "Nozze di Figaro"*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900* (a cura di M. Tatti), Roma 2005, 59-75.

3 Si pensi ad esempio alla coeva (1786) opera di Antonio Salieri su libretti di Giovanni Battista Casati *Prima la musica e poi le parole*; oppure la "conversazione per musica" di Richard Strauss *Capriccio* del 1942. Senza dimenticare i testi programmatici di Richard Wagner della metà del XIX secolo. Anche se limitato alla poetica italiana risulta interessante il testo: *Il Magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella Storia dell'Opera Italiana* (a cura di I. Bonomi, E. Buroni), Milano 2010.

umano, ripercorrendo l'opera e soffermandosi solo su alcuni passaggi, vogliono sorprendere tra le parole, la musica e la rappresentazione quella lettura del mondo del tardo Antico Regime che ancora oggi i due autori offrono agli ascoltatori. Per soddisfare queste proposizioni si è diviso il testo, come l'opera mozartiana, in quattro "atti". Nel primo si tratta dell'inscindibilità dell'elemento giuridico con quello politico e, di conseguenza, dell'indissolubile relazione tra l'opera di Beaumarchais e quella di Da Ponte-Mozart. Nel secondo atto si affronta più specificatamente la polemica anti-nobiliare; mentre nel terzo si considera il problema della "giustizia feudale" al tramonto dell'*Ancien Régime*. Nell'ultimo si focalizza l'attenzione sulla ricerca della felicità intesa come desiderio (e diritto) individuale che sta alla base del tentativo di costruzione illuministico di un "mondo nuovo".

Primo atto. Diritto e politica alla base del dibattito sulle Nozze di Figaro

Bernhard Paumgartner, acuto ed esperto osservatore della musica settecentesca in generale, e mozartiana in particolare⁴, nel suo saggio del 1945 afferma che «due sono gli elementi fondamentali del dramma di *Figaro*: l'amore e il diritto. L'istintività senza freno e il civile riserbo d'una società raffinata si intrecciano ingegnosamente in questa movimentata vicenda⁵».

Il diritto ha – dunque – un posto privilegiato nell'opera in musica, ma va letto e considerato nella prospettiva di un melodramma che trae la sua origine da un'opera in prosa coeva intrisa di *verve* satirica. Perciò è bene ricordare che se l'elemento "giuridico" è parte fondante del primo lavoro del binomio Mozart-Da Ponte, non vi è dubbio che in larga parte ciò sia dovuto al testo della *Folle Journée*. Infatti, seguendo una tradizione polemica tipica del teatro francese del Settecento, è nelle parole del capolavoro di Caron de Beaumarchais che si annidano: la polemica anti-nobiliare che si esplica nell'odiosa, quanto falsa⁶, pratica dello *ius primae noctis* e nel continuo contrasto tra Figaro e il Conte d'Almaviva; e il discredito illuministico per la giustizia feudale e per i suoi operatori che traspare chiaramente nel processo celebrato nel terz'atto del *Marriage*, fondato – tra l'altro – su di una "non

4 «Son activité musicologique est considérable: il a réalisé de nombreuses éditions d'œuvres du XVIIIe siècle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Vienne. Ses travaux sur Mozart son fondamentaux». A. PÂRIS, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*, Paris 2004, 671.

5 B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino 1994, 372.

6 Cfr. A. BOUREAU, *Le droit de cuissage. La fabrication d'un mythe (XIII-XX siècle)*, Paris 1995.

azionabile” promessa di matrimonio⁷, che nelle *Nozze* si sintetizza in una battuta di don Curzio (Atto III, scena V), che si avrà modo di considerare meglio nel prosieguo del testo: «È decisa la lite. O pagarla, o sposarla, ora ammutite».

Nell’opera francese, l’elemento che Paumgartner definisce «del diritto» risulta inscindibile da quello politico, e di conseguenza dalla lettura rivoluzionaria che ha dominato la critica in merito, soprattutto *a posteriori*. Non stupisce pertanto che lo stesso Luigi XVI prima di acconsentire alla messa in scena faccia passare qualche anno (con scorno della moglie Maria Antonietta e di Caterina II zarina di Russia che attendevano con trepidazione la continuazione delle vicende di Figaro⁸) e l’imperatore Giuseppe II abbia posto il divieto di rappresentazione nei teatri dei suoi domini.

La scelta di un tema così spinoso avviene, come espressamente ammesso dal suo co-autore⁹, per geniale intuizione di Mozart (prima e unica volta che il compositore compone un’opera di teatro senza commissione), il quale probabilmente intende confrontarsi non tanto con il suo referente letterario, quanto con la musica di Giovanni Paisiello che proprio in quegli anni riscuoteva un enorme successo con il suo *Barbiere di Siviglia*, ovvero la *precauzione inutile*, riduzione del primo atto della trilogia di Beaumerchais, meno problematico da un punto di vista politico e più lineare nello svolgimento della trama¹⁰. Non bisogna, perciò, pensare che la scelta delle *Nozze di Figaro* sia dettata da Mozart da un sentimento politico rivoluzionario che, con buona pace di alcuni interpreti che ne caratterizzano i personaggi “non nobili” in tal senso, è assente nelle intenzioni dell’autore, quanto piuttosto da un desiderio di sperimentare e innovare un genere che dalla metà del Settecento aveva osservato un’espansione prima inimmaginabile, qual è l’opera buffa¹¹. Se gli obiettivi del compositore divergono o, quanto meno, non

7 Su tale argomento, pur partendo dal libretto di Da Ponte, si è soffermato con dovizia di particolari Filippo Annunziata in una sua recente pubblicazione. F. ANNUNZIATA, *Prendi l’anel ti dono... Divagazioni tra opera e diritto privato*, Milano 2016, 31-62 (§ III, *Le nozze di Figaro. Le promesse di Matrimonio*).

8 Sull’argomento si suggerisce la risalente, ma interessante lettura introduttiva di Fabrizio Onofri in P.A. CARON DE BEAUMERCHAIS, *Il matrimonio di Figaro*, Torino 1943, V-XV.

9 Scrive Da Ponte nelle sue Memorie: «Conversando un giorno con lui [Mozart] su questa materia, mi chiese se potrei facilmente ridurre a dramma la commedia di Beaumerchais, intitolata *Le Nozze di Figaro*. Mi piacque assai la proposizione e gliela promisi». L. DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano 2009 (VIII edizione), 105.

10 M. MILA, *Lettura delle «Nozze di Figaro»*. *Mozart e la ricerca della felicità*, Torino 1979, 19.

11 Sull’evoluzione dell’opera buffa, sulla sua espansione e autonomizzazione rispetto all’opera seria e al teatro in prosa cfr. P. GALLARATI, *La nascita della drammaturgia teatrale*, in

coincidono coi propositi dell’opera in prosa, il librettista è costretto a lavorare sul testo, espungendo le parti più controverse per renderlo maggiormente “digeribile” alla corte imperiale e riducendo i personaggi e le scene affinché possa essere rappresentato in un tempo ragionevole. L’operazione compiuta da Da Ponte viene esplicitata dallo stesso nella prefazione al libretto quando afferma:

Il tempo prescritto dall’uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto¹².

Il librettista ha così dato vita a un testo non privo di incongruenze e di «evidenti zeppe, fastidiose concessioni alle abitudini teatrali¹³» del tempo che – però – riesce a distaccarsi da quello di Beaumerchais e venire accettato dalla corte; mentre il compositore a partire dal terzo atto trascende l’opera buffa, di cui mantiene la struttura quadripartita con due finali, per condurre lo spettatore alla catarsi di carattere religioso del finale. Questo passaggio dall’agone politico della satira della commedia francese, a una dimensione più propriamente drammatica dell’opera più rappresentata e, forse, maggiormente rappresentativa di Mozart non è però indolore, ma i giudizi contrastanti che si sono espressi in merito vanno calati in un contesto particolare qual è la Vienna (o, per meglio dire, l’Europa) della fine dell’Antico Regime¹⁴. *Le Nozze* sono infatti oggi un classico del canone operistico, ma al loro apparire risultano essere una «moderna commedia di costume», con una partitura all’avanguardia. Non meraviglia perciò che il capolavoro Mozart-Dapontiano riscuota un successo relativo nel 1786 (offuscato quasi subito dall’opera di Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara ossia bellezza ed*

Storia del teatro moderno e contemporaneo (diretto da R. Alonge e G. Davico Bonino), vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino 2000, 1123-1144. Invece per avere contezza dell’importanza dell’opera buffa nella Vienna del tardo Settecento cfr. *Opera buffa in Mozart’s Vienna* (edited by M. Hunter and J. Webster), Cambridge 1997 e M. HUNTER, *The culture of opera buffa in Mozart’s Vienna. A poetics of entertainment*, Princeton 1999.

12 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 401.

13 A. DELLA CORTE, *Tutto il teatro di Mozart*, Torino 1957, 124.

14 Ha scritto acutamente Edward Dent: «Da Ponte e Mozart sono stati da un lato accusati di avere impoverito di tutto il suo sapore una delle migliori commedie francesi, e di aver ridotto una profezia rivoluzionaria a un intrigo meschino; dall’altro, li si è fatti oggetto di lode per aver eliminato dal testo originale ogni allusione politica, satirica o licenziosa per volgere tutto in decenza, grazia e bellezza». E.J. DENT, *Il teatro di Mozart*, Milano 1979, 142.

onestà, su libretto dello stesso Da Ponte oggi pressoché sconosciuta), ma, dopo il trionfo della rappresentazione di Praga¹⁵, nel 1789 viene riproposta a Vienna e ottiene il meritato riconoscimento. La corte imperiale aveva bisogno di tempo per assimilare le novità e gli “scandali” delle *Nozze*.

D'altro canto, come testimoniato dal più volte citato Paumgartner, l'elemento politico-giuridico, pur edulcorato nel testo e sublimato dalla musica, permane nell'opera mozartiana e viene accentuato nella lettura borghese post-rivoluzionaria tanto da influenzare, nel bene o nel male, non solo i giudizi della critica, ma anche molti registi e direttori d'orchestra che in tale opera si sono cimentati.

Atto secondo. La rivoluzione di Figaro?

Nel primo atto delle *Nozze di Figaro* il “mondo del diritto” interseca più volte il dipanarsi delle vicende narrate, non a caso il regista Richard Brunel ha scelto di rappresentarlo in un moderno studio d'avvocati¹⁶. Fin dal primo recitativo (dopo il duetto iniziale Susanna-Figaro) si evidenzia la questione dello *ius primae noctis* o *droit de cuissage* che, a causa della pulsione amorosa che il Conte prova per Susanna, si ripropone in modo carsico, apparendo qua e là per tutta l'opera (soprattutto nella prima metà). Poco dopo, con l'ingresso di Bartolo e Marcellina, si apre la questione della promessa di matrimonio che, per debiti, Figaro ha contratto con «la vecchia». Nella stessa scena Bartolo, assumendo le fattezze del Balanzone della commedia dell'arte¹⁷, si fa carico di difendere gli interessi di Marcellina e si produce in un'aria di vendetta che Mozart, seguendo le regole dello stile buffo italiano, struttura in forma tripartita con *da capo*, in cui si alternano uno stile volutamente (e ironicamente) solenne e pomposo e un altro vertiginosamente accelerato. Altrettanto ironico e tipico dell'opera buffa, è il duettino *allegro* dato vita dall'incontro-scontro di Marcellina con Susanna. Tra le pieghe del battibecco si trovano le regole e i diritti di precedenza che appaiono distanti dalla nostra quotidianità, ma che – invece – permeano quella che Benedetta

15 In una famosa lettera all'indomani della prima a Praga, Mozart scrive: «Qui non si parla che del Figaro, non si suona, non si strombetta, non si canta, non si fischia che il Figaro, non si va a sentire altra opera che il Figaro. Eternamente Figaro!». C. PALDI, I. PALDI, *Le grandi opere liriche di Mozart: l'azione scena per scena*, Roma 1985, 94.

16 Regia di Richard Brunel, scene di Chantal Thomas, costumi di Axel Aust. Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché, Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence 2012.

17 Cfr. A. CAMPANELLI, *Il dottor Balanzone*, Bologna 1965.

Craveri ha definito la *civiltà della conversazione*¹⁸.

A partire da questi elementi di carattere eminentemente giuridico si evidenzia il contrasto tra il personaggio protagonista Figaro e il suo antagonista Conte d'Almaviva. Astraendo le due figure, la critica ha spesso letto in questo scontro il montante conflitto tra la nobiltà e la borghesia che da lì a qualche anno porterà alla Rivoluzione. Infatti, se è vero che la grande “tirata” contro la nobiltà presente nella terza scena del quinto atto della commedia di Beaumerchais¹⁹, viene espunta da Da Ponte dal libretto e trasformata in una più “banale” *Weiberarie*, non è del tutto assente la polemica anti-nobiliare.

Qui però insorge un problema: quale nobiltà? Infatti generalmente tale concetto, facendo leva sulla preziosa lezione di Marc Bloch²⁰, ha indicato genericamente quella classe dominante dotata di una particolare condizione giuridica, legata a un possesso – spesso ereditario – di onori e privilegi, che ha reso possibile una sua superiorità all'interno di una società. Tuttavia, senza spostare troppo l'attenzione dall'oggetto dello studio²¹, non pare sconveniente ricordare che sotto l'etichetta di nobiltà, almeno per quanto riguarda il XVIII secolo, si trova un variegato mondo che va dai principi del sangue ai piccoli signorotti feudali o al patriziato cittadino, dalle famiglie di alto lignaggio e tradizione, ai funzionari di stato nobilitati e così via. Di questo strano, ma ampio spettro di soggetti dotati di un privilegio nobiliare, il Conte d'Almaviva appartiene alla piccola nobiltà feudale che era spesso bersaglio della satira della corte e del suo teatro. E forse, in quest'ottica va letta la cavatina che Figaro canta nella seconda scena dell'opera.

Il protagonista in scena fin dall'inizio è venuto a sapere dalla sua futura moglie dell'interessamento del Conte per la stessa e il desiderio di ripristinare per l'occasione lo *ius primae noctis* dal medesimo abolito. Una volta uscita Susanna chiamata dalla Contessa, dopo la doppia coppia duetti-

18 B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano 2001.

19 «... non, monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas.... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie!... noblesse, fortune, un rang, des places; tout cela rend si fier! qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus; du reste homme assez ordinaire! tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez joûter...». P.A. CARON DE BEAUMERCHAIS, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, Paris 1785, 131.

20 M. BLOCH, *La Société féodale*, 2 voll., Paris 1939-1940.

21 Per avere una breve quadro introduttivo sull'idea di nobiltà nell'Europa dell'Antico Regime cfr. J.P. LABATUT, *Les noblesses européennes de la fin du XV siècle à la fin du XVIII siècle*, Paris 1978; C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari 1988; J. DEWALD, *The European nobility (1400-1800)*, Cambridge 1996.

no recitativo, Figaro «passeggiando con foco per la camera e fregandosi le mani²²» inizia un recitativo moderatamente accompagnato dove violoncelli e contrabbassi si alternano alle proposizioni del protagonista, che sta cercando un modo per evitare l'incontro Susanna-Conte, aprendo così la strada alla prima aria solistica delle *Nozze*.

Figaro sostenuto dagli archi pizzicati (violini I e II, viole I e II) e dai corni si rivolge direttamente al Conte, che – però – non è presente in scena²³, invitandolo a ballare e apostrofandolo con un diminutivo irriverente: «Se vuol ballare, / signor contino, / il chitarrino/ le suonerò». Il testo di Da Ponte, poi, continua con altre due quartine di quinari con l'ultimo verso tronco²⁴, dove musicalmente avviene il passaggio dal primo al secondo tema, per concludersi con una sestina sempre di quinari (i cui due versi finali risultano il primo sdrucchiolo e il secondo tronco)²⁵, nella quale risulta maggiore la foga nel canto.

Per il discorso che si sta portando avanti in questa sede, più che approfondire la struttura interna dell'aria²⁶, pare piuttosto utile rifarsi a quanto fatto notare recentemente da Ernesto Napolitano, sul passaggio da tempo di *minuetto* a quello di *contraddanza* presente in questa cavatina²⁷. Egli infatti, pur rifiutando l'interpretazione gestuale delle *Nozze* proposta dalla musicologa americana Wye Jaminson Allanbrook²⁸, ha sottolineato come sia

22 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 401.

23 Interessante è la resa fatta nel 2016 per il Teatro alla Scala dal regista Frederic Wake-Walker che, prendendo spunto dalla regia cinematografica di Jean-Pierre Ponnelle dove Figaro canta la cavatina al ritratto del Conte, ha proposto in scena la presenza dell'Almaviva seduto su di una poltrona, mentre Figaro gli gira intorno. Anche nella regia di Giorgio Strehler, ripresa da Marina Bianchi nel 2006, Figaro (Ildebrando D'Arcangelo) combatte contro una sopravveste del Conte.

24 «Se vuol venire/ nella mia scuola/ la capriola/ le insegnerò./ Saprò... ma piano,/ meglio ogni arcano,/ dissimulando,/ scoprir potrò!»

25 «L'arte schermando,/ l'arte adoprando,/ di qua pungendo,/ di là scherzando,/ tutte le macchine/ rovescerò»

26 Scrive Massimo Mila: «La forma è quella di un'aria col da capo in miniatura, ma singolarmente complessa e articolata, pur nel minuscolo formato delle strutture, v'è una perfetta compenetrazione tra la forma musicale e il progresso dei sentimenti del personaggio. Schematicamente si potrebbe render così: A (che contiene una prima e una seconda strofa con transizione drammatica in mezzo) – B – A (solo prima strofa)». M. MILA, *Lettura cit.*, 35.

27 E. NAPOLITANO, *L'incanto delle Nozze di Figaro*, in *Le nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti*, Torino 2015, 18-21.

28 W.J. ALLANBROOK, *Rhythmic and Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago-London 1983.

significativo che nella sua presa in giro Figaro canti su di un *minuetto*, che è considerata la danza nobiliare per eccellenza, e come sia altrettanto allusivo che nel momento di massima concitazione (ed eccitazione) Mozart passi all'uso di una danza popolare, se non – addirittura – triviale. Figaro intende trascinare il Conte al suo livello ma, a differenza di quanto sostenuto da Ivan Nagel²⁹, non si percepisce un'anticipazione del finale con il rimpicciolimento del grande che, come si vedrà nel prosieguo, non si ravvisa nemmeno nelle ultime scene dell'opera.

È pur vero che quest'aria non si sovrappone ad alcun pezzo della commedia di Beaumerchais, rappresentando per quanto riguarda la critica sociale un *unicum* a favore del libretto, tuttavia la musica di Mozart non intende rivoluzionare un ordine costituito. La cavatina infatti non esprime alcun proposito concreto di vendetta, ma si limita semplicemente a enunciare una sfida personale (più sul piano amoroso che cetuale) esprimendosi a passo di danza.

L'acredine personale di Figaro, tipica dell'opera buffa, che una certa letteratura ha fuso (o, più o meno volutamente, confuso) con una più complessa e consapevole rivendicazione sociale, riappare più sfumata in altri passaggi dell'opera. Ad esempio, ancora nel primo atto, al termine del terzetto Basilio-Conte-Susanna che si produce dopo la scoperta di Cherubino nella stanza di Susanna (secondo Mila apice drammatica dell'intero atto³⁰), Figaro irrompe sulla scena alla guida dei contadini che vengono a ringraziare il Conte dell'abolizione dello *ius primae noctis*. Il coro che apre la scena viene definito da Herman Abert «is as straightforward as it is charming and combines festive Italian sonorities with the more intimate strains of the German song³¹». È una melodia volutamente paesana e sempliciotta – di una distanza siderale dai cori del melodramma ottocentesco, come dalla *Pastorale* di Beethoven – che esprime in musica la differenza tra le classi sociali in scena e, soprattutto, la predilezione che il compositore ha, come larga parte della cultura illuministica, per la realtà urbana. Strehler ha visto in questo coro un accenno a un'incipiente Rivoluzione e l'ha tradotto in scena con una vera e propria irruzione sulla scena dei contadini³².

Di rivoluzionario in senso stretto però non c'è nulla in questa scena. Da giocatore qual è, Figaro intende anticipare le mosse del Conte cercando di sposare quanto prima Susanna e, soprattutto, attraverso una sorta di sceneg-

29 I. NAGEL, *Autonomy and Mercy. Reflections on Mozart's Operas*, Cambridge-London 1991, 32.

30 M. MILA, *Lettura cit.*, 50-58.

31 H. ABERT, *W.A. Mozart*, New Haven 2007.

32 A. BENTIVOGLIO, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano 2002, 102.

giata vuole ricordare che è lo stesso Conte ad aver abolito il diritto feudale. Da un punto di vista del testo di Da Ponte risulta interessante il recitativo che sta tra il coro e la sua ripresa. Innanzi tutto torna la metafora coreutica, infatti Figaro sottovoce dice a Susanna «eccoci in danza/secondami cor mio», lei – però – sfiduciata risponde «non ci ho speranza». Dopodiché inizia un dialogo tra il Conte e Figaro dove – in sostanza – quest'ultimo chiede esplicitamente al primo di “benedire” le sue nozze. L'Almaviva prende tempo perché vuole accasare Figaro con Marcellina, per via del debito contratto da lui, e aver così via libera con Susanna.

Questo scambio di battute, più sintetico rispetto a quello di Beaumarchais (atto I, scena X), consente di porre all'attenzione alcune suggestioni che però, per ragioni di spazio, non possono essere sviluppate in questa sede. La prima riguarda la vicenda dell'abolizione del diritto feudale, che un'interpretazione rivoluzionaria e borghese ha letto sostanzialmente come una *farsa*. Tuttavia, è bene ricordare che il Settecento vede una progressiva erosione del privilegio feudale anche prima delle vicende Rivoluzionarie³³ e – quindi – pur partendo da una narrazione qual è lo *ius primae noctis*, il tema dell'abolizione del diritto feudale è molto più una vicenda contemporanea alle *Nozze*, che una profezia rivoluzionaria. La seconda suggestione deriva dalla frase che il Conte pronuncia ad alta voce a tutti: «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». Si apre uno squarcio, non è dato sapere in questo caso quanto consapevole, sulla presenza di un diritto naturale che precede quello umano, a cui è necessario tendere. D'altro canto, come evidenziato – forse con troppa enfasi – da Lidia Bramani³⁴, tanto Mozart che possiede una ricca biblioteca e intrattiene rapporti personali con intellettuali, quanto Da Ponte, libertino, ma intellettuale non trascurabile, aderiscono alle “nuove” tesi dell'illuminismo tedesco in cui si ritrova una forte matrice giusnaturalistica.

Atto terzo. La “Giustizia Feudale”

È stata più volte sottolineata la distanza tra la commedia di Beaumarchais e l'opera buffa di Mozart-Da Ponte. Da un punto di vista testuale uno dei più grandi strappi tra i due lavori risulta essere la soppressione del processo che occupa il terz'atto dell'opera francese. Tuttavia non pare corretto affermare

33 Anche se focalizza l'attenzione sugli Stati Sabaudi, cfr. A. MERLOTTI, *L'enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Firenze 2000.

34 L. BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano 2005.

che nelle *Nozze* il tema della “giustizia feudale” sia del tutto espunto, anche perché – altrimenti – la stessa trama risulterebbe monca.

Il tema irrompe nel lungo e articolato finale del secondo atto che è, sostanzialmente, un'opera nell'opera. E irrompe prepotentemente con l'ingresso in scena di Marcellina, Bartolo e Basilio sostenuti da un breve motivo (*Allegro assai*) a piena orchestra in Mi bemolle maggiore e la successiva frase cantata, ad alta voce dai tre sul medesimo tema, ad alta voce dai tre: «voi, signor, che giusto siete,/ ci dovete ascoltar». Il Conte come feudatario dotato di *mero et mixto imperio* è chiamato a risolvere una controversia tra due suoi servitori. Tale funzione si riverbera, anche se solo per la prima sezione del settimino, nell'impianto generale del brano che porta alla conclusione dell'atto. Seguendo una contrapposizione che si rifà alla tradizione buffa all'italiana, da un lato si trovano “i buoni” (Susanna, Figaro e la Contessa) e dall'altro i tre “cattivi”, al centro si posiziona il Conte-giudice il quale, però, fin dall'inizio pende (e propende) verso i secondi, arrivando – nel concertato finale – a farne parte.

L'irruzione dei personaggi cattivi segue temporalmente il primo scontro diretto tra il Conte e Figaro che, fino a quel momento, era dominato dalla figura del secondo il quale, in un certo qual modo, era riuscito a “far danzare” il Conte a modo suo. L'Almaviva, infatti, ingannato e burlato da Figaro sembra senza via di scampo e anche musicalmente l'*andante* si chiude con un'omofonia accordale. Non stupisce perciò che all'arrivo di Marcellina, Bartolo e Basilio e alla loro richiesta di udienza, la reazione del Conte sia diversa rispetto a quella degli altri tre personaggi in scena: «in un intreccio di voci quasi madrigalistico³⁵» il primo ristoratosi sente prossima la vendetta, gli altri sconcertati si chiedono «qual rimedio ritrovar?». Figaro ci prova, andando immediatamente al contrattacco e così, passando al si bemolle (dominante), riprende il tema dell'irruzione insultando i nuovi giunti³⁶. Il Conte replica a Figaro e, passando al fa maggiore (sopratonica), invita tutti, «senza schiamazzi», a parlare liberamente.

Si schiude così la seconda sezione del brano in cui a turno i cattivi espongono le proprie posizioni attraverso una sorta di cantilena che inizia lentamente per poi accelerare sempre più sul finale della frase musicale. A ciascuno degli interventi si oppongono all'unisono le proteste dei buoni che vengono prontamente stoppate dall'intercalare del Conte, che serve anche a modulare le differenti tonalità in cui cantano Marcellina (si bemolle maggiore), Bartolo (do minore) e Basilio (la bemolle maggiore): «Olà, silenzio!/ Io son qui per giudicar».

Da un punto di vista testuale i tre personaggi negativi si connotano per

35 M. MILA, *Lettura cit.*, 113.

36 «Son tre stolidi, tre pazzi/ cosa mai vengono a far?»

una loro specifica funzione. Marcellina è, per così dire, l'attore della causa che espone al Conte il fatto che Figaro, ossia il *convenuto*, ha stipulato un contratto di prestito di denaro con la medesima che, in caso di mancato saldo, avrebbe dato vita a un improprio contratto nuziale tra i due³⁷. Bartolo, così come apparso nel primo atto, riprende la figura di avvocato della commedia dell'arte e viene in scena «a far le sue [di Marcellina] difese,/ le legittime pretese». Basilio è chiamato *in causa* come persona informata dei fatti «del promesso matrimonio/ con prestanza di danar». Il Conte chiude questa fase *istruttoria* con la dichiarazione perentoria che leggerà a fondo il contratto affinché «tutto in ordin deve andare».

La terza e ultima sezione della scena XI chiude l'atto (e l'intera prima parte) strutturandosi in un concertato tipico dell'opera buffa in cui l'azione lascia il posto all'esposizione dei sentimenti da parte dei personaggi. Il risultato è una marcata suddivisione in due gruppi dei personaggi in scena: da un lato Figaro, Susanna e la Contessa sconfitti appoggiano il proprio canto, scomposto e, per certi versi, sguaiato, all'orchestra piena; dall'altro i tre cattivi a cui si aggiunge il Conte si trovano a celebrare la loro vittoria con canto corale che, non senza una vena d'ipocrisia, riprende temi religiosi³⁸.

L'udienza preliminare si è chiusa a favore di Marcellina (e, quindi, del Conte) e nel rispetto di quanto previsto nel contratto. Tuttavia, questa "giustizia feudale" non ha alcun carattere gius-positivistico e le variabili possono essere molte, prima tra tutte l'interpretazione del giudicante il cui giudizio – a sua volta – è suscettibile di numerose influenze interne ed esterne. Di questa sorta di "incertezza del diritto", dettata dal pragmatismo pre-moderno, prova ad approfittarne Susanna all'inizio del terz'atto.

Il Conte passeggia freneticamente da solo all'interno di una «sala ricca, con due troni, e preparata per la festa nuziale³⁹» e ripercorre in un *recitativo secco* gli eventi occorsi nei primi due atti e – giustamente – teme che «qualcun de' miei vassalli» gli stia tirando uno scherzo. A questo punto, entrano in scena Susanna e la Contessa dando vita a uno strano recitativo a tre, suddiviso in due gruppi: il Conte continua a parlare tra sé e la Contessa cerca di far coraggio a Susanna per dare il via alla burla che intendono fare la sera. La nobildonna non ci sarebbe riuscita se il Conte nel suo soliloquio non avesse affermato: «E Susanna? Chi sa ch'ella tradito/ abbia il segreto mio... Oh, se ha parlato,/ gli fo sposar la vecchia». La giovane "promessa sposa" irrompe nella scena, scostandosi dalla Contessa e inizia un dialogo con l'Almaviva che, di lì a poco darà vita a un *duettino*. La scena ricorda il recitativo finale

37 F. ANNUNZIATA, *Prendi l'anel cit.*

38 L. BRAMANI, *Mozart massone cit.*, 113; H. ABERT, *W.A. Mozart cit.*, 958-960.

39 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 463.

della *Serva Padrona* di Pergolesi⁴⁰, in quanto, lì come nel caso delle *Nozze* una serva chiede al suo padrone una dote. Tuttavia, se Serpina vuole farsi sposare dal nobile Uberto, obiettivo di Susanna è quello di ottenere il denaro per "riscattare" Figaro da Marcellina attraverso una sua concessione al Conte in tarda serata, dove poi – invece – si dovrà presentare la Contessa in abiti servili. Il conte va letteralmente in *brodo di giuggiole* e Mozart, come ha scritto acutamente Mila, trascolora il suo canto dal carattere solenne (o serio) che lo contraddistingue a un registro più propriamente buffo; mentre Susanna – a differenza della Zerlina del *Don Giovanni* – pur trovando piacere nelle *avances* del nobile, riesce a resistervi⁴¹.

Al termine del duettino dalle sonorità rococò, Susanna incontra per caso Figaro e gli preannuncia che ha vinto la causa senza neppure aver bisogno di «avvocato». Tale frase, detta di sfuggita dalla giovane, viene sentita dal Conte, il quale capisce il raggio e riprendendo immediatamente il suo registro d'opera seria dà vita a un recitativo cantato a cui segue un'aria, che sarà oggetto del paragrafo successivo. In sostanza l'Almaviva prende una decisione e la esplicita: «io voglio.../ di tal modo punirvi... A piacer mio/ la sentenza sarà...». E così avviene.

La scena successiva infatti vede l'ingresso di Don Curzio, il quale nella prima delle *Nozze* è quello stesso Michel O'Kelly che interpretava Basilio e, soprattutto, ha riportato le vicende occorse in Vienna all'opera⁴², che tartagliando – spesso eccessivamente⁴³ – legge il *dispositivo della sentenza*: «o pagarla, o sposarla». Le proteste di Figaro appaiono vane, sfiorando il ridicolo quando arriva a chiedere tempo per ricercare i «nobili parenti» a

40 La *Serva Padrona* è un intermezzo buffo di Giovanni Battista Pergolesi su libretto di Gennaro Antonio Federico ed è stata rappresentata, come intermezzo de *Il prigionier superbo* del medesimo autore, per la prima volta al teatro San Bartolomeo di Napoli il 28 agosto 1733. La riproposizione di tale opera all'Académie Royale de Musique di Parigi nel 1752, scatena la *Querelle des Bouffons* che vede contrapporsi i sostenitori dell'opera tradizionale francese contro i sostenitori della nascente opera buffa italiana (napoletana).

41 M. MILA, *Lettura cit.*, 118-122.

42 M. O'KELLY, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*, vol. I, London 1826, 257-262.

43 Lo stesso O'Kelly, pare senza il gradimento di Mozart, accentua la balbuzie che oggi sono il carattere distintivo del personaggio. Tuttavia non pare sconveniente riprendere quanto Beaumerchais scrive per descrivere Brid'oison (parallelo in prosa di don Curzio): «doit avoir cette bonne et franche assurance des bêtes qui n'ont plus leur timidité. Son bégaiement n'est qu'une grace de plus, qui doit à peine être sentie; et l'acteur se tromperait lourdement, et jouerait à contre-sens, s'il y cherchait de plaisant de son rôle. Il est tout entier dans l'opposition de la gravité de son état au ridicule du caractère; et moins l'acteur le chargera, plus il montrera de vrai talent». P.A. CARON DE BEAUMERCHAIS, *La Folle Journée cit.*, XLIX.

cui è stato sottratto in tenera età. Eppure in una manciata di battute si scopre che quella di Figaro non è solo una *boutade* per cercare disperatamente di evitare l'inevitabile, ma dà vita a uno degli elementi del teatro classico: l'agnizione (ἀναγνώρισις). Viene infatti svelato al pubblico (e agli stessi attori in scena) che Figaro, in realtà si chiama Raffaello ed è il figlio di Marcellina e di Bartolo. Nel successivo sestetto, in cui – tra l'altro – entra Susanna con «mille doppie» per liberare Figaro, Don Curzio pronuncia la parola definitiva sulla causa: «Ei suo padre, ella sua madre, / l'imeneo non può proseguire».

Atto quarto. La ricerca della felicità

Uno dei temi più interessanti e caratterizzanti della filosofia illuministica è certamente il concetto di *Felicità* e, conseguentemente, del suo raggiungimento. Non potendo svolgere in questa sede una trattazione esaustiva su tale argomento, rimandando ad altri scritti ben più pregnanti⁴⁴, ci si limita ad affermare che a partire dalle tesi di John Locke⁴⁵, grazie anche alla diffusione della massoneria, il «culto» della felicità entra a pieno titolo nel dibattito politico (e giuridico) del Settecento.

Alla ricerca della felicità individuale, impulso umano naturale evidenziato fin dall'antichità, si accompagna così l'idea che Muratori definisce della *Pubblica felicità* la quale, saldando il processo politico con l'etica del principe, propone un'idea di bene comune che è altresì «quella felicità che è possibile nel mondo, patria di molti guai, di errori, e di tante sregolate passioni⁴⁶». Il legame tra bene comune e il perseguimento della felicità, intesa come massimo piacere di cui l'essere umano è capace, sta – secondo il principio di utilità di Jeremy Bentham⁴⁷ – alla base dell'interesse della comunità. Non stupisce quindi che la ricerca della felicità entri esplicitamente nel testo

44 Tra gli altri si faccia riferimento: W. TATARKIEWICZ, *Analisi della Felicità*, Napoli 1985; C. ROSSO, *Felicità vo cercando. Saggi in storia delle idee*, Ravenna 1993; *La felicità secondo i filosofi* (a cura di M. Schoepflin), Roma 2003; A. TRAMPUS, *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Roma-Bari 2008; G. MINOIS, *La ricerca della felicità. Dall'età dell'oro ai nostri giorni*, Bari 2010. Ancorché piuttosto risalente e legato unicamente alla realtà francese, di cui – però – Beaumarchais partecipa, si può far riferimento a: R. MAUZI, *L'idée du Bonheur dans la littérature et la Pensée Françaises au XVIIIe siècle*, Paris 1965.

45 «Se si domandasse inoltre: che cosa sia che muove il desiderio? Io rispondo: la felicità, ed essa sola». J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano* (a cura di V. Cicero, M.G. D'Amico), Milano 2004, 461 (II libro, Cap. XXI, §41).

46 L.A. MURATORI, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, Lucca 1749, 11.

47 J. BENTHAM, *Introduzione ai principi della morale e della legislazione* (a cura di E. Lecaldano), Torino 1998, 1-7, 89-92.

della *Dichiarazione d'Indipendenza* degli Stati Uniti d'America⁴⁸ in cui si afferma che tra i diritti inalienabili dell'uomo ci sia proprio «the pursuit of the happiness».

L'opera di Mozart partecipa di tale *humus* culturale e i personaggi che popolano il palcoscenico sono mossi – per mezzo dell'amore – alla ricerca di una loro propria felicità. Il primo a sottolineare questa particolarità «politico-filosofica» è stato Massimo Mila nella sua lettura delle *Nozze* citata più volte in precedenza. Infatti, focalizzando l'attenzione sul finire della scena X del secondo atto, quando la Contessa, Figaro e Susanna cantano al Conte «consolate i lor/miei desir», lo studioso torinese sottolinea che tale «tenerissima invocazione» appaia come «l'eterno tema mozartiano dell'aspirazione della felicità, sentita come un diritto dell'uomo⁴⁹». Tuttavia si ritiene opportuno sfumare tale affermazione che risulta un po' troppo perentoria. Infatti se è pacifico che Mozart sublimi l'idea di Beaumarchais (e di gran parte del Secolo dei Lumi) di costruzione di un mondo cosmopolita e plurale, nelle *Nozze* con vigore «s'afferma irrinunciabile l'indipendenza degli individui⁵⁰», che sta alla base di ogni umana società.

È dunque focalizzando l'attenzione sui principali personaggi, nella loro evoluzione prima ancora che nella ri-composizione del finale, che si evidenzia quella «legge» che accomuna tutti gli uomini: il desiderio di essere felici⁵¹. Per assolvere il compito prefissato si è preferito focalizzare l'analisi del finale dell'opera a cui si premettono quattro arie, una per ciascuno dei «protagonisti» dell'opera, con l'esclusione di Cherubino (che canta due arie magnifiche), in quanto, a partire dall'analisi di Søren Kierkegaard⁵², sulla sua figura si è prodotto un vivace e proficuo dibattito.

È già stato riferito come il Conte, all'inizio del terzo atto venga aggirato da Susanna al fine di «liberare» Figaro dal contratto nuziale con Marcellina. L'Almaviva, compreso l'inganno, si produce in un'aria di collera che, tra – l'altro – è l'unica aria solista a sua disposizione in tutta l'opera, a cui Mozart

48 Cfr. T. BONAZZI, *La dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America*, Venezia 1999.

49 M. MILA, *Lettura cit.*, 106.

50 E. NAPOLITANO, *L'incanto delle Nozze cit.*, 27.

51 «Ora questo principio più universale ancora, che il lume naturale, è quella legge, che malgrado la varietà infinita, e la disuguaglianza estrema degli spiriti, è ugualmente chiara, e presente a' più stupidi, che a' più illuminati. Questo è il desiderio d'esser felici» P.L. MOREAU DE MAUPERTIUS, *Saggio di filosofia morale*, in *Raccolta di trattati di diversi autori concernenti alla Religione Naturale e alla Morale Filosofia de' cristiani, e degli stoici*, Vol. I, Venezia 1756, XXIX.

52 S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller (Aut-Aut)* (trad. it. a cura di A. Cortese), Milano 1976, 143.

prepone un *recitativo obbligato*. Si entra dunque in un registro serio che, però, a differenza della tradizione dell'opera buffa (specialmente italiana) non ha nulla di caricaturale. Il Conte è totalmente in balia dei suoi sentimenti e ciò si traduce in un recitativo con continui cambi di tempo (*maestoso*, *presto*, *andante* e di nuovo *maestoso*) e di tonalità. L'orchestra segue l'irrequietezza dei pensieri e delle parole del Conte in un testo che, tra l'altro, aderisce perfettamente a quello di Beaumerchais. L'aria – invece – è un'invenzione di Mozart e Da Ponte. Essa, da un punto di vista testuale, si struttura in due parti: una prima dove il Conte ripercorre in maniera "maestosa" il suo tormento («vedrò mentre io sospiro/ Felice un servo mio?») e una seconda dove – rinvigorito – dà avvio ai suoi propositi di vendetta («Ah no! Lasciarti in pace/ Non vo questo contento!»). Tutta l'orchestra, con la sola eccezione dei clarinetti, asseconda la scala di emozioni che il Conte prova in questo brano concitato e, al contempo, solenne. Domina un senso di infelicità che, riprendendo le parole di John Locke, è per l'uomo «il massimo dolore⁵³» che può patire in questo mondo. L'Almaviva, dunque, si scopre un amante respinto e si svela al pubblico come un uomo «la cui vanità mascolina va di pari passo, anzi sovrasta, con l'orgoglio di casta⁵⁴». Ponendo l'accento su alcuni attributi dati dal Conte a Figaro (mai citato direttamente, in quest'aria, a differenza della *cavatina* del primo atto), quali «servo mio» e «vile oggetto», si è spesso sostenuto che quest'aria abbia un carattere eminentemente sociale⁵⁵. È preferibile, a mio avviso, una lettura maggiormente individualistica e, per certi versi, introspettiva, in cui si evidenzia un personaggio – che da questo momento in poi si dichiara come il vero antagonista dell'opera – dominato dai propri desideri e, ancorché di natura malvagia e non aderenti a principi morali, pronto a tutto per soddisfarli. Insomma, più vicino a un tiranno di matrice alfieriana che non a una boriosa macchietta da commedia satirica, come taluni registi tendono a ridurlo.

Tre scene più tardi, conclusa a favore di Figaro e Susanna la *querelle*

53 J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto cit.*, 461.

54 M. MILA, *Lettura cit.*, 126.

55 Scrive Lidia Bramani: Da Ponte e Mozart ci tengono a mettere in rilievo come il lato oscuro, ricolmo di rancore del Conte, sia tutt'uno con la sua boria sociale: «Vedrò, mentr'io sospiro,/ felice un servo mio?». Nelle figurazioni ritmiche differenziate e nelle incalzanti modulazioni che esprimono la frenesia e l'umiliazione da parte di chi è abituato ai vantaggi del proprio rango, si concentra maggiore satira che nella scena del processo alla giustizia eliminata dal testo originale di Beaumerchais. Musiche e parole sono in perfetta sintonia nel tratteggiare il carattere tracotante e ossessivo del Conte, capace di riaccendersi solo all'idea di vendetta «Già la speranza sola,/ delle vendette mie/ quest'anima consola/ e giubilar mi fa». Atteggiamento che assai lo accomuna a Bartolo». L. BRAMANI, *Mozart massone cit.*, 112.

matrimoniale, si schiude al pubblico un altro dramma personale dovuto al perseguimento della felicità: quello della Contessa, che nelle *Nozze* ha certamente un peso specifico maggiore rispetto al *Mariage*. L'aria che Rosina D'Almaviva canta nella scena VIII del terz'atto, risulta essere in tutto e per tutto il *pendant* dell'aria di collera del Conte⁵⁶. Anche in questo caso si trova un *recitativo obbligato* dove la Contessa enuncia l'ardito progetto di scambiarsi di veste con Susanna per cogliere in fallo il Conte e, in qualche modo, riconquistare il suo amore. Concluso il primo passaggio esplicativo, si ha una breve pausa, ma densa di ansia che si rompe con il grido del *soprano*: «o Cielo! A quale/ umil stato fatale io son ridotta/ da un consorte crudel». La Contessa sembra quasi vergognarsi del sotterfugio che ha partorito insieme a Susanna⁵⁷, ma evidenzia immediatamente – sostenuta degli archi – come a causa delle continue infedeltà del marito sia dovuta giungere a un passo per lei così "umiliante", come donna e nobildonna.

Da questa materia musicalmente confusa e contraddittoria si leva un canto strutturalmente semplicissimo, ma che sposta l'uditore da una dinamica puramente umana (una donna tradita) a una catarsi parareligiosa. Non stupisce – dunque – che Mozart nella prima sezione («Dove sono i bei momenti») utilizzi le medesime soluzioni musicali adottate sei anni prima nell'*Agnus Dei* della *Krönungsmesse* (KV317). La Contessa, ripercorrendo nostalgicamente gli attimi «Di dolcezza e di piacer» avuti nel passato in compagnia del Conte, aderisce compiutamente a quella legge che fa dire a Maupertuis che «è un'empietà il pensare, che Dio c'abbia frastornato dalla vera felicità, con offerirci una felicità, che l'era incompatibile⁵⁸». L'atmosfera si guasta quando il pensiero della nobildonna ritorna ai giuramenti traditi dal «quel labbro menzogner», e la musica passa dal do maggiore alla *dominante* sol maggiore per trascolorare – poi – in minore. La successiva ripresa del tono religioso appare decisamente meno cristallina, più faticosa o, prendendo a prestito le parole di Massimo Mila, «fasciata di malinconia⁵⁹». L'ultima sezione dell'aria, così come è accaduto per quella del marito, vede insinuarsi l'elemento della speranza che però, a differenza della spavalderia sanguigna dell'Almaviva, si gioca nella costanza del sentimento amoroso che la donna prova per il Conte. Questo passaggio però si nota maggiormente nella musica rispetto al libretto di Da Ponte. Infatti mentre le parole tradiscono ancora

56 M. MILA, *Lettura cit.*, 135; Più in generale sulle relazioni tra le arie delle *Nozze* cfr. H. ABERT, *W.A. Mozart*, 968-970.

57 G. BIETTI, *Mozart all'opera. Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così Fan tutte*, Roma-Bari 2015, 172.

58 P.L. MOREAU DE MAUPERTIUS, *Saggio di filosofia cit.*, XXX.

59 M. MILA, *Lettura cit.*, 135.

una diffusa tristezza, la musica riprende energia e sembra dare speranza alla donna nel suo proposito di riconquista.

Dopo aver esaurito le vicende delle nozze di Figaro e Susanna, il *dramma giocoso* focalizza la sua attenzione sulla questione della fedeltà coniugale e vede, come accadrà specularmente nel *Così fan tutte*, le donne “mettere alla prova” i mariti. Infatti l’ardito progetto di Susanna e della Contessa non prevede più, come all’inizio, la consapevole adesione di Figaro, e questi si trova improvvisamente a dover far fronte a un presunto tradimento della donna che ha appena impalmato.

Il quarto atto sposta la scena di notte e all’esterno del palazzo. Seguendo convenzioni ed esigenze dei teatranti, Mozart è “costretto” a portare in scena tutti i personaggi e a dare loro un po’ di spazio: così l’inizio dell’atto vede la presenza di una breve, ma interessantissima, *cavatina* di Barbarina e due arie spesso espunte dalla rappresentazione, ossia la difesa delle donne (*pendant* di quella successiva di Figaro) cantata da Marcellina e l’aria della «pelle di somaro» di Basilio. Dopodiché si hanno pressoché una dietro l’altra le due arie che “nobilitano” Figaro e Susanna. A entrambe, infatti, viene apposto il *recitativo obbligato* tipico delle opere serie che ha caratterizzato fin ora le due figure nobili (il Conte e la Contessa d’Almaviva).

L’aria di Figaro, la sua terza solista, è il frutto dell’edulcorazione del tema politico. Infatti, come è già stato detto in precedenza, a questo punto l’opera di Beaumerchais contrapponeva il protagonista al suo antagonista andando a evidenziare forti elementi di critica sociale. Perciò, se Figaro non può “prendersela” con il Conte, se la prende con Susanna, dando vita a una tradizionale tirata contro le donne. Tuttavia sia la musica di Mozart, con i suoi sforzati che seguono gli impeti di gelosia del protagonista, sia il testo del librettista che, almeno per la prima sezione dell’aria si rifà all’oratoria classica⁶⁰, evitano di rendere l’aria secondo uno stile puramente *buffo*, per evidenziarne le caratteristiche tragiche paragonabili alla precedente aria del Conte del terzo atto⁶¹. Anche in questo caso come per il nobiluomo la “rincorsa” verso la propria felicità è turbata dalla mancata (vera o presunta) corrispondenza dell’oggetto del desiderio che si traduce in due arie che trasudano collera a cui vengono preposti due melanconici recitativi, segmentati da sentimenti opposti, con compiti esplicativi.

Chiusa la tirata contro le donne, Figaro si nasconde e, pur non sapendo di

60 In particolare l’*Institutio Oratoria* di Quintiliano. In area tedesca anche altri autori si sono rifatti all’oratoria classica nei loro componimenti, tra cui Johann Sebastian Bach. Cfr. U. KIRKENDALE, *La fonte dell’Offerta musicale di Bach. Quintiliano, “Institutio oratoria”*, in *Musica poetica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea* (a cura di M.T. Giannelli), Genova 1988, 133-190

61 M. MILA, *Lettura cit.*, 151-156; H. ABERT, *W.A. Mozart cit.*, 970-971.

essere visto da Susanna, ascolta un’intensa dichiarazione d’amore che egli pensa rivolta al Conte, ma il cui destinatario è, in realtà, lo stesso Figaro. L’aria «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» e il suo prologo «Giunse alfin il momento» sono stati oggetto di un’approfondita disamina da parte di Ernesto Napolitano in relazione al concetto di felicità e pare quindi ridondante soffermarsi eccessivamente sul brano⁶². Ci si limita perciò ad affermare che Susanna, lasciati i panni di personaggio d’azione, si sofferma su di se e sui suoi desideri. Il libretto cede forse un po’ troppo alla “galanteria” della buona civiltà al tramonto dell’Antico Regime, la musica attraverso la voce di Susanna – invece – «proclama nella notte il desiderio, quello della carne e quello dell’anima, il languore dell’attesa, a dolcezza della gioia promessa, l’offerta e il dono totale di se stessa, la comunione serena dell’amore più puro⁶³».

È dunque la ricerca della felicità personale che spinge Susanna e la Contessa a dare vita a questa particolare “notte degli imbrogli”. Tuttavia tale desiderio, per larga parte della cultura settecentesca, non è puro edonismo, ma ha bisogno che si traduca nell’adesione di un bene comune. Il finale della vicenda delle *Nozze* probabilmente va in questa direzione. Questo non vuol dire che esso sia il manifesto di una “umanità nuova”, come pare affermare Massimo Mila, né che nasconda la precarietà di un tale risultato.

Al termine di particolari perseguimenti delle rispettive felicità, sono i singoli personaggi – in quanto tali – a incontrarsi sul piano del loro pieno desiderio e, quindi, del bene comune. Ma è necessario andare riaffermando che i singoli personaggi in quanto tali e non come rappresentanti di “categorie sociali” o dell’intero mondo giungono a questa sorta di catarsi.

Le vicende sono note. Le due donne si scambiano i ruoli e mentre il Conte inizia a corteggiare sua moglie nei panni di Susanna, quest’ultima ha un vivace scambio con Figaro che dapprima pensa di ripagare con la stessa moneta la moglie che crede fedifraga, ma poi, accortosi del fatto che la Contessa che si trova a corteggiare è in realtà Susanna, lascia spazio alla prima riappacificazione (Figaro-Susanna). Il Conte alla ricerca della sua amante tanto desiderata, s’imbatte in Figaro che corteggia quella che lui pensa essere la Contessa e, adirato, richiama l’attenzione di tutti. A questo punto l’Almaviva si erge, solo, contro tutti gli altri personaggi che implorano da lui il perdono. I «No!» discendenti del Conte appoggiati dai fiati rimbombano per il teatro e ne risaltano una tragica eroicità che non ha più molto a che fare con l’opera buffa.

62 E. NAPOLITANO, *Mozart. Verso il Requiem. Frammenti di felicità e di morte*, Torino 2004, 26-35.

63 J.V. HOCQUARD, *La pensée de Mozart*, Paris 1958. (Testo citato in: E. GIACOVELLI, V. PONCHIA, *Ma l’amore sì*, Roma 1998, 150).

Il piano passa dal piano dell'opera seria o, secondo i canoni antichi, della tragedia, a un piano trascendentale e religioso con l'irruzione in scena della vera Contessa che uscendo dal padiglione opposto a quello dove sono venuti fuori uno a uno gli altri personaggi. La nobildonna appare l'unica in grado di sostenere il "peso" della presenza scenica del Conte tanto è vero che nel libretto Da Ponte, dopo la frase cantata «Almeno io per loro/ perdono otterrò», inserisce una nota scenica in cui afferma che la Contessa «vuole ingiocchiarsi, il Conte non lo permette⁶⁴». In quel frangente il canto e la musica si fanno confusi e, immersi in una pausa dell'azione, non sembrano trovare vie d'uscita, fino a che l'Almaviva, «in tono supplichevole⁶⁵» scioglie la tensione e, attraverso una melodia di derivazione religiosa, domanda il perdono che la Contessa, riprendendo la frase musicale del marito, accorda. Gli altri personaggi pare si limitino a confermare: «Ah! Tutti contenti/ saremo così» ma, come ha bene descritto Mila, la frase viene armonizzata in quattro parti trasformando il brano in una "corale" religiosa⁶⁶, non sempre colto dai registi che si cimentano nel mettere in scena le *Nozze*.

Si addivene – dunque – ad una catarsi generale che, attraverso un'assunzione di matrice religiosa (il perdono della Contessa) e un'assunzione di responsabilità partecipata al gesto da parte di tutti, pone in essere il completamento e la sublimazione di quella ricerca della felicità che i singoli personaggi hanno perseguito fin dall'inizio dell'opera. Non vi sono più differenze tra i personaggi e tutti condividono la gioia dell'*allegro assai* finale che, come fuochi d'artificio di una festa popolare, chiude l'intera opera.

In sintesi, facendo nostre le parole di Giovanni Bietti:

Religioso o no, illuminato dalla grazia o meno, una cosa è certa: il Finale delle *Nozze* ci permette di intravedere, forse di toccare per un attimo un mondo superiore: il mondo della gioia e dell'armonia in cui contrasti e passioni umane si acquietano e si risolvono. Il mondo della musica, forse⁶⁷.

64 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 507.

65 *Ibidem*.

66 M. MILA, *Lettura cit.*, 177.

67 G. BIETTI, *Mozart all'opera cit.*, 180.

La rivoluzione di Figaro

Atto Primo

Scena II

*Camera non mobiliata: un seggiolone in mezzo
Susanna e Figaro*

Recitativo

SUSANNA

Or bene; ascolta, e taci!

FIGARO

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 Susanetta

FIGARO

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 credevi
che fosse la mia dote
merto del tuo bel muso!*FIGARO*

Me n'ero 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, Figaro bello ...

FIGARO

Coraggio, mio tesoro.

SUSANNA

E tu, cervello.

*(parte)***Scena III***Figaro solo**FIGARO*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.*Cavatina**FIGARO*Se vuol ballare
Signor Contino,
il chitarrino
le suonerò.
Se vuol venire
nella mia scuola
la capriola
le insegnerò.
Saprò... ma piano,
meglio ogni arcano
dissimulando
scoprir potrò!
L'arte schermendo,
l'arte adoprando,
di qua pungendo,
di là scherzando,
tutte le macchine
rovescerò.
Se vuol ballare
Signor Contino,
il chitarrino
le suonerò.
(parte)

Atto Primo**Scena VIII**

Figaro, contadine e contadini, i suddetti [Conte, Susanna, don Basilio e Chierubino]

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

CORO

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

Recitativo

IL CONTE *(a Figaro)*
Cos'è questa commedia?

FIGARO *(piano a Susanna)*
Eccoci in danza:
secondami cor mio.

SUSANNA
(Non ci ho speranza.)

FIGARO
Signor, non isdegnate
questo del nostro affetto
meritato tributo: or che aboliste
un diritto sì ingrato a chi ben ama...

IL CONTE
Quel diritto 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, coprì 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

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.

CORO

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

(partono)

*La giustizia feudale***Atto Secondo
scena XI e ultima***I suddetti [il Conte, la Contessa, Figaro, Susanna, Antonio, Marcellina, Bartolo e Basilio]**MARCELLINA, BASILIO e BARTOLO (al Conte)*Voi signor, che giusto siete
ci dovete ascoltar.*IL CONTE*(Son venuti a vendicarmi
io mi sento a consolar.)*SUSANNA, LA CONTESSA 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.*SUSANNA, LA CONTESSA 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.*SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO*

È un 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.*SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO*

Son tre matti.

*IL CONTE*Olà, silenzio! Lo vedremo,
il contratto leggeremo,
tutto in ordin deve andar.*SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO*Son confusa/o, son stordita/o,
disperata/o, sbalordita/o.
Certo un diavol dell' inferno
qui li ha fatti capitar.*MARCELLINA, BASILIO, BARTOLO ed IL CONTE*Che bel colpo, che bel caso!
È cresciuto a tutti il naso,
qualche nume a noi propizio
qui ci/li ha fatti capitar.**Atto Terzo****scena II***Il conte e Susanna**Recitativo**IL CONTE*E perché fosti meco
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, oh 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, oh signor scaltro.)

Scena III
Figaro, Susanna ed il Conte

FIGARO
Ehi, Susanna, ove vai?

SUSANNA
Taci, senza avvocato
hai già vinta la causa.

(parte)

FIGARO
Cos'è nato?

(la segue)

Scena IV
Il Conte solo

Recitativo ed Aria

IL CONTE
Hai già vinta la causa! Cosa sento!
In qual laccio io cadea? Perfidi! Io voglio...
Di tal modo punirvi... A piacer mio
la sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
la vecchia pretendente?
Pagarla! In qual maniera! E poi v'è Antonio,
che a un incognito Figaro ricusa
di dare una nipote in matrimonio.
Coltivando l'orgoglio
di questo mentecatto...
Tutto giova a un raggio... il colpo è fatto.
Vedrò mentre io sospiro,
felice un servo mio!
E un ben ch'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.

Scena V

Il Conte, Marcellina, Don Curzio, Figaro e Bartolo; poi Susanna

Recitativo

DON CURZIO

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!

FIGARO

In che superba?

BARTOLO

Siam tutti vendicati...

FIGARO

Io non la sposerò.

BARTOLO

La sposerai.

DON CURZIO

O pagarla, o sposarla. Lei t'ha prestati
due mille 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 prova?

DON CURZIO

Il testimonio?

FIGARO

L'oro, le gemme, e i ricamati panni,
che ne' più teneri anni
mi ritrovarò addosso i masnadieri,
sono gl'indizi veri
di mia nascita illustre, e sopra tutto
questo al mio braccio impresso geroglifico...

MARCELLINA

Una spatola impressa al braccio destro...

FIGARO

E a voi chi'l disse?

MARCELLINA

Oh Dio, è egli...

FIGARO

È ver son io.

DON CURZIO, IL CONTE e 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.

*Sestetto**MARCELLINA (abbracciando Figaro)*Riconosci in questo amplesso
una madre, amato figlio!*FIGARO (a Bartolo)*Padre mio, fate lo stesso,
non mi fate più arrossir.*BARTOLO (abbracciando Figaro)*Resistenza la coscienza
far non lascia al tuo desir.*DON CURZIO*Ei suo padre, ella sua madre,
l'imeneo non può seguir.*IL CONTE*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*Alto, alto, signor Conte,
mille doppie son qui pronte,
a pagar vengo per Figaro,
ed a porlo in libertà.*IL CONTE e DON CURZIO*Non sappiam com'è la cosa,
osservate un poco là!*SUSANNA (si volge vedendo Figaro che abbraccia Marcellina)*Già d'accordo ei colla sposa;
giusti Dei, che infedeltà!*(vuol partire)*

Lascia iniquo!

FIGARO (trattenendo Susanna)

No, t'arresta!
Senti, oh cara!

SUSANNA (dà uno schiaffo a Figaro)

Senti questa!

MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO

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

IL CONTE

Fremo, smanio dal furore,
il destino a me la fa.

DON CURZIO

Freme e smania dal furore,
il destino gliela fa.

SUSANNA

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

MARCELLINA (corre ad abbracciar Susanna)

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

SUSANNA

Sua madre?

BARTOLO, IL CONTE, DON CURZIO e MARCELLINA

Sua madre!

SUSANNA (a Figaro)

Tua madre?

FIGARO (a Susanna)

E quello è mio padre
che a te lo dirà.

SUSANNA

Suo padre?

BARTOLO, IL CONTE, DON CURZIO e MARCELLINA

Suo padre!

SUSANNA (a Figaro)

Tuo padre?

FIGARO (a Susanna)

E quella è mia madre
che a te lo dirà.

(Corrono tutti quattro ad abbracciarsi)

SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO

Al dolce contento
di questo momento,
quest'anima appena
resister or sa.

DON CURZIO ed IL CONTE

Al fiero tormento
di questo momento,
quell'/quest'anima appena
resister or sa.

(Il Conte e Don Curzio partono.)

Scena VI

Susanna, Marcellina, Figaro e Bartolo

Recitativo

MARCELLINA (a Bartolo)

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

BARTOLO

Or non parliamo
di fatti sì rimoti, egli è mio figlio,
mia consorte voi siete;
e le nozze farem quando volete.

MARCELLINA

Oggi, e doppie saranno.

(dà il biglietto a Figaro)

Prendi, questo è il biglietto
del danar che a me devi, ed è tua dote.

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

BARTOLO (fa lo stesso)
E questa ancora.

FIGARO
Bravi, gittate pur ch'io piglio ognora.

SUSANNA
Voliamo ad informar d'ogni avventura
madama e nostro zio.
Chi al par di me contenta!

FIGARO, BARTOLO e MARCELLINA
Io!

SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO
E schiatti il signor Conte al gusto mio.

(partendo abbracciati)

La ricerca della felicità

Atto Terzo
Scena VIII

La Contessa sola

Recitativo ed Aria

LA CONTESSA

E Susanna non vien! Sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta. Alquanto ardito
il progetto mi par, e ad uno sposo
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)

Atto Quarto
Scena VIII

Figaro solo

Recitativo ed Aria

FIGARO

Tutto è disposto: l'ora
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.
Oh Susanna, Susanna,
quanta pena mi costi,
con quell'ingenua faccia...
con quegli occhi innocenti...
chi creduto l'avria?
Ah, che il fidarsi a donna è ognor follia.

Aprite un po' quegli'occhi,
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son!
Queste chiamate Dee
dagli ingannati sensi
a cui tributa incensi
la debole ragion,
son streghe che incantano
per farci penar,
sirene che cantano
per farci affogar,
civette che allettano
per trarci le piume,
comete che brillano
per toglierci il lume;
son rose spinose,
son volpi vezzose,
son orse benigne,
colombe maligne,

maestre d'inganni,
amiche d'affanni
che fingono, mentono,
amore non senton,
non senton pietà,
no, no, no, no!
Il resto nol dico,
già ognun lo sa!
(si ritira)

Atto Quarto
Scena X

La Contessa, Susanna e Figaro

Recitativo

SUSANNA

Madama, voi tremate: avreste freddo?

CONTESSA

Parmi umida la notte... Io mi ritiro.

FIGARO (fra sé)

Eccoci della crisi al grande istante.

SUSANNA

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

FIGARO (fra sé)

Il fresco, il fresco!

CONTESSA

Restaci, in buonora.

(si nasconde)

SUSANNA (fra sé)

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

*Recitativo e aria***SUSANNA**

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

Deh, vieni, non tardar, 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 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.

Atto Quarto
Scena Ultima

Il Conte, Figaro, Antonio, Basilio, servitori con fiaccole accese; poi Susanna, Marcellina, Cherubino, Barbarina; indi la Contessa

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

FIGARO
 Il padrone!

IL CONTE
 Gente, gente, aiuto, aiuto!

FIGARO
 Son perduto!

BASILIO ed ANTONIO
 Cosa avvenne?

IL CONTE

Il scellerato
 m'ha tradito, m'ha infamato
 e con chi state a veder!

BASILIO ed ANTONIO

Son stordito, son sbalordito,
 non mi par che ciò sia ver!

FIGARO

Son storditi, son sbalorditi,
 oh che scena, che piacer!

IL CONTE (*tira pel braccio Cherubino, dopo Barbarina, Marcellina e Susanna*)

Invan resistete,
 uscite, madama,
 il premio or avrete
 di vostra onestà!
 Il paggio!

ANTONIO
 Mia figlia!

FIGARO
 Mia madre!

BASILIO, ANTONIO e FIGARO
 Madama!

IL CONTE
 Scoperta è la trama,
 la perfida è qua.

SUSANNA (*s'inginocchia ai piedi del Conte*)
 Perdono! Perdono!

IL CONTE
 No, no, non sperarlo.

FIGARO (*s'inginocchia*)
 Perdono! Perdono!

IL CONTE
 No, no, non vo' darlo!

BARTOLO, CHERUBINO, MARCELLINA, BASILIO,
ANTONIO, SUSANNA e FIGARO (s'inginocchiato)
Perdono! Perdono!

IL CONTE
No, no, no!

LA CONTESSA (esce dall'altra nicchia e vuole inginocchiarsi, il Conte nol permette)
Almeno io per loro
perdono otterrò.

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

IL CONTE
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!.

FRANCESCO SERPICO*

Ombre d'inquisizione. Il Don Carlos tra Risorgimento e stato unitario

«È severo, terribile come il feroce sovrano che l'ha costruito»¹. Con queste parole nel 1863 da Madrid dove si era recato per la prima spagnola de *La Forza del destino*, Giuseppe Verdi descriveva all'amico Opprandino Arrivabene l'impressione destatagli dall'*Escorial*, la residenza fatta erigere nei pressi della capitale da Filippo II per dirigere e governare l'immenso spazio dei domini spagnoli. È forse nell'impressione e nel turbamento provato nel trovarsi a tu per tu con la rappresentazione più emblematica dell'austerità e della solitudine con la quale ama ammantarsi il potere, che va ricercato il motivo profondo dell'interesse nutrito dal compositore verso la Spagna del *Siglo de oro* e la vicenda umana e politica del Principe delle Asturie: Don Carlos, figlio di Filippo II e della principessa portoghese Maria Emanuela D'Aviz.

L'occasione per musicare il soggetto non tardò ad arrivare. Nel luglio 1865 Leon Escuder, editore francese delle opere di Verdi, si recò nel *buen retiro* di Sant'Agata proponendo al compositore di realizzare nello stile del *grand opéra* un dramma in occasione dell'esposizione universale che si sarebbe tenuta a Parigi nel 1867. Le ipotesi messe sul tavolo da Escuder riguardavano due soggetti tratti da Shakespeare e uno scenario realizzato dai librettisti Joseph Méry e Camille du Locle sulla base della tragedia di Friedrich Schiller *Don Carlos Infant von Spanien* pubblicata tra il 1783 e il

* Ricercatore di Storia del diritto medievale e moderno presso l'Università degli Studi del Molise.

¹ Lettera ad Arrivabene 22.03.1863, cit. in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1866)* raccolto e ordinato da Annibale Alberti con prefazione di Alessandro Luzio, Milano-Verona 1931, 24.