

VOX IMAGO

WOLFGANG AMADEUS MOZART
LE NOZZE DI FIGARO

GÉRARD KORSTEN
TEATRO ALLA SCALA



www.musicom.it

LE NOZZE DI FIGARO

LE NOZZE DI FIGARO: GUIDA ALL'ASCOLTO
Philip Gossett

Dopo aver dato prova del suo talento nell'opera seria con l'*Idomeneo* (Monaco, Residenztheater, 29 gennaio 1781), Wolfgang Amadeus Mozart ambiva a comporre nuovamente per il teatro. Nell'impero asburgico il tempio dell'opera era, naturalmente, la capitale Vienna: così, nel 1781, Mozart vi si trasferì, dapprima al seguito del suo patrono salisburghese, l'arcivescovo di Colloredo, quindi - dopo il rifiuto di tornare a Salisburgo con lo stesso Arcivescovo - come artista indipendente. La prima opera scritta a Vienna fu il Singspiel tedesco, *Il ratto dal serraglio*, cui lavorò, sia pure in modo discontinuo, dal luglio del 1781 fino al momento della prima rappresentazione, il 16 luglio 1782, al Burgtheater di Vienna (teatro a quell'epoca destinato alla rappresentazione di opere in tedesco). L'enorme successo del *Ratto*, che avrebbe costituito una pietra miliare per i successivi sviluppi dell'opera tedesca, costituì per Mozart una potentissima credenziale artistica, che gli dischiuse nuove opportunità di comporre per il teatro.

L'evento chiave del 1783, comunque, fu l'incontro di Mozart con il poeta veneto Lorenzo Da Ponte, stabilitosi a Vienna nel 1780-81, il quale sarebbe presto diventato il librettista fisso della nuova compagnia italiana del Burgtheater. Come si legge nella lettera al padre del 7 maggio 1783: «Qui come Poeta abbiamo un certo abate Da Ponte. Ora è terribilmente occupato con le correzioni in teatro e deve scrivere per obbligo un libretto completamente nuovo per Salieri: prima di due mesi non sarà pronto. Mi ha promesso di scrivermene uno nuovo; ma chissà se potrà - o vorrà! - mantenere la parola. Lei lo sa bene, gli italiani quando li hai davanti sono molto amabili».

Poche volte, nella storia dell'opera, musicista e librettista diedero vita ad un sodalizio artistico più riuscito: e se non può essere disconosciuto il significativo apporto mozartiano nella stesura di ciascun libretto, altrettanto innegabile è l'invenzione di Da Ponte. Le tre opere nate da questa collaborazione, *Le nozze di Figaro* (Vienna, Burgtheater, 1 maggio 1786), *Don Giovanni* (Praga, Nationaltheater, 29 ottobre 1787), e *Così fan tutte* (Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790), sono universalmente considerate fra i più grandi capolavori, e, sebbene siano ormai state studiate in ogni dettaglio, è tuttavia necessario sottolineare quanto rivoluzionarie siano potute sembrare nel XVIII secolo, tanto da essere percepite come musicalmente difficili, per la stravaganza dell'orchestrazione e la densità drammaturgica.

Mozart era costernato per il fatto che Da Ponte avesse parecchi impegni da rispettare prima di poter affrontare una nuova collaborazione; tuttavia, seppe sfruttare bene l'attesa, dedicandosi allo studio dell'opera italiana. Ebbe così modo di conoscere la prima trasposizione teatrale, ad opera di Giovanni Paisiello, della commedia di Figaro del francese Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, intitolata *Il barbiere di Siviglia* (rappresentata a Vienna nel 1783); studiò inoltre le opere di Franz Joseph Haydn, Antonio Salieri e Francesco Bianchi, ed iniziò la composizione di un'opera su un libretto impossibile (*L'oca del Cairo*) - presto abbandonata. Soprattutto, però, continuò a comporre musica strumentale, imparando ad apprezzare Bach sotto la guida del Barone Gottfried van Swieten. I lavori sinfonici e cameristici (i sei Quartetti Haydn videro la luce nel 1785), ed i Concerti per pianoforte (fra il febbraio 1784 e quello dell'anno successivo ne compose otto, alcuni dei quali dalle intense connotazioni operistiche) sono tutti tesi alla ridefinizione delle possibilità dello stile strumentale nell'ambito di quello che sarebbe stato chiamato il 'classicismo viennese'. Dopo aver ascoltato i quartetti dedicatigli, Haydn stesso, nel 1785, ebbe a dichiarare al padre di Mozart, Leopold, che suo figlio era «il più grande compositore vivente».

La commedia di Beaumarchais *La folle journée ou Le mariage de Figaro* suscitò polemiche di carattere politico e morale sia a Parigi, luogo delle prime rappresentazioni, sia a Vienna, dove infatti fu inizialmente messa all'indice: ma, come spesso accade nella storia dell'opera, ciò che non poteva esser detto, poteva essere cantato (sebbene con alcune limature relativamente alle parti più controverse). Sembra probabile che Mozart e Da Ponte iniziarono a lavorare alle *Nozze di Figaro* durante l'estate del 1785, e che l'opera fosse pressoché finita nell'inverno 1785-86, sebbene la sua rappresentazione, inizialmente prevista per il Carnevale 1786, fu posticipata al 1° maggio. Nonostante il discreto successo, l'opera fu giudicata difficile dal pubblico, tanto da essere replicata appena nove volte nella stessa stagione e sarebbe stata ripresa a Vienna solo nel 1789, dopo aver conquistato altre capitali dell'opera: fu

grazie all'enorme successo ottenuto dal *Figaro* a Praga, infatti, che Mozart ricevette l'incarico di comporre il *Don Giovanni* per quella città.

La seguente guida all'ascolto de *Le nozze di Figaro* si basa sulla versione integrale dell'opera eseguita da Gérard Korsten per gli allestimenti al Teatro alla Scala nel febbraio 2006.

Sinfonia

La sinfonia si apre con un tema sussurrato, quasi furtivo, eseguito dagli archi e dal fagotto (successivamente ripetuto con l'aggiunta di altri fiati). La struttura inusuale della frase si compone di una, poi due, poi quattro battute; presto, tuttavia, tutta l'orchestra ne è percorsa in un movimento continuo. Nonostante il ritmo sommesso, la differenza fra i temi è evidente: il primo, stabile sulla tonica, è degli archi, mentre un secondo, cromatico e con caratteristiche alternanze di forte e piano, apre il secondo gruppo tematico, con una deliziosa melodia finale affidata ai violini primi e al fagotto. Mozart contrappone gli archi e i fiati, aggiungendo le trombe ed i timpani alla sonorità delle cadenze. Sebbene la struttura sia quella tipica della forma-sonata (senza sviluppo), Mozart accorcia nella ripresa il primo gruppo tematico, così da sfruttarne le frasi della cadenza in una possente coda, il cui inizio anticipa il crescendo rossiniano. Il carattere della sinfonia rispecchia l'incessante movimento che contraddistinguerà questa folle giornata nel castello del Conte di Almaviva, presso Siviglia.

Atto I

Nel Primo Atto de *Le nozze di Figaro*, vengono presentati tutti i personaggi principali dell'opera, ad eccezione della Contessa (la sua comparsa solo all'inizio del secondo atto è un vero colpo di genio).

N. 1: Duettino (Susanna e Figaro)

I primi personaggi che compaiono sulla scena sono Susanna, cameriera della Contessa, e Figaro (che una volta era stato barbiere a Siviglia), cameriere del Conte. Ciascuno si prepara a suo modo per le imminenti nozze: Figaro (con prevalente accompagnamento degli archi) cerca la migliore posizione in cui sistemare il letto, che il Conte offrirà loro come regalo di nozze. Egli sa, a differenza di Susanna, che verranno alloggiati nella stanza in cui ora si trovano. Susanna, invece, (accompagnata prevalentemente dai fiati) sta provando un cappellino da lei stessa foggiate. Mozart diversifica i personaggi anche attraverso la musica, che imita le loro azioni: la melodia di Figaro raggiunge note sempre più acute, quasi a misurare lo spazio musicale, mentre quella di Susanna è seducente e allusivamente leggera. All'inizio, le rispettive melodie vengono esposte nella loro interezza, mentre, nella ripresa, Figaro è continuamente interrotto da Susanna. «Guarda un po', mio caro Figaro, guarda adesso il mio cappello», ella domanda con tale insistenza che alla fine Figaro è costretto ad interrompere ciò che stava facendo per seguirla: un modo semplice ma efficace per indicare che Susanna sarà il vero motore dell'opera.

N. 2: Duettino (Susanna e Figaro)

Quando - nel recitativo che segue - Susanna comprende che il Conte ha loro assegnato proprio quella stanza, definisce Figaro «pazzo». La sua risposta, «Grazie», prelude ad un altro duettino, nel quale egli spiega la ragione per la quale la stanza in cui si trovano - adiacente a quelle del Conte e della Contessa - è la più comoda del palazzo. Se madama ti chiama nel cuore della notte - canta in un allegro motivetto in Si bemolle Maggiore, accompagnato dagli archi - deve appena suonare un campanello (un acuto «Din din» dei flauti e degli oboi) e tu potrai essere da lei; se il mio padrone mi vuole (un grave «Don don» sottolineato dai corni e dai fagotti), potrò correre da lui. Di sicuro, replica Susanna, sul passaggio in minore, e se il Conte ti manda «tre miglia lontan» sarà lui presto a bussare alla mia porta («Don don»). Per descrivere l'agitazione di Figaro, Mozart interrompe bruscamente quel motivetto disinvolto, passando dapprima ad un recitativo, quindi ad una nuova musica, molto inquieta (nella quale, in sottofondo, compaiono i corni, strumenti tradizionalmente associati al tradimento), quando Susanna accetta di spiegare la situazione.

N. 3: Cavatina (Figaro)

Susanna informa Figaro che il Conte, grande seduttore, le ha puntato gli occhi addosso, e che intenderebbe ora ripristinare, per la sua «Susannetta», il recentemente abolito *jus primae noctis*, privilegio in forza del quale il signore feudale poteva giacere con una donna la notte prima delle sue nozze. Il Conte spera quindi di trarre vantaggio dall'aver garantito loro una consistente dote e l'utilizzo di quella stanza. Aggiunge inoltre che il Conte si serve del suo maestro di musica, Basilio, per perorare la sua causa. Al suono di un campanello, Susanna esce per servire la sua padrona.

Rimasto solo, Figaro - in un recitativo - dichiara che il piano del Conte è destinato a fallire e, come rivolgendosi al Conte, in realtà assente, intona la Cavatina, con accompagnamento degli archi e dei corni: se vuoi danzare, io suonerò il chitarrino. La musica si apre con un minuetto (in 3/4), danza aristocratica

che si conviene al rango del Conte, e Figaro prosegue con una variazione (ora in 2/4), sostituendolo con una danza popolareggiante a lui più consona. Ma la Cavatina è più fumo che sostanza: infatti, quando Figaro inizia a svelare il suo piano, si blocca sulla parola «saprò», quasi a sottolineare che in realtà non sa affatto cosa fare. È proprio in questo tipo di effetti che si rivela il tocco geniale di Mozart, essendo il libretto, per quanto levigato, solo la tela cui il compositore dà vita con il colore della sua musica. La Cavatina si conclude con la ripresa del minuetto iniziale, senza che Figaro abbia intrapreso alcunché, mentre l'orchestra - che ha l'ultima parola - ritorna al ritmo di 2/4 della danza popolare sull'uscita del personaggio.

N. 4: Aria (Bartolo)

Entrano Don Bartolo e la governante Marcellina: egli mostra ancora di soffrire a causa delle macchinazioni di Figaro che avevano fatto sfumare il suo matrimonio con Rosina, e spera di potersi prendere una rivincita sull'ex barbiere. Marcellina ha in mano un contratto in forza del quale Figaro acconsente a sposarla, se non le restituirà la grossa somma di denaro avuta in prestito. Bartolo intende aiutare Marcellina affinché il contratto sia rispettato, spingendo Susanna a rifiutare le attenzioni del Conte: in tal modo, secondo Bartolo, questi, per dispetto, sosterrà il diritto di Marcellina a sposare Figaro.

Sia Mozart sia il suo librettista sembrano prendersi gioco dell'aria di vendetta di Bartolo, tutta fumo e rumore, con le trombe e i timpani. Un verso come «L'obliar l'onte, gli oltraggi», con le sue sillabe impacciate e le allitterazioni, i contrasti timbrici forte/piano di «Coll'astuzia, coll'arguzia», e le triplette danzanti di «Se tutto il codice dovessi volgere» sono elementi fondamentalmente comici. Allorché Bartolo sottolinea che «Il fatto è serio», Mozart lo ha già contraddetto: sotto il profilo musicale Bartolo si qualifica come personaggio comico, la cui vendetta è priva delle conseguenze potenzialmente fatali evocate invece nell'aria di vendetta della Regina della Notte. Tutti a Siviglia potranno conoscere Don Bartolo, come egli stesso asserisce, ma Mozart lascia pochi dubbi circa l'opinione che si ha di lui.

N. 5: Duetto (Susanna e Marcellina)

Rimasta sola, Marcellina vede entrare Susanna: in una serie di battute a sé, le due si insultano reciprocamente finché - pur tentando di evitarsi - giungono ad un confronto diretto. Ancora una volta, la musica assume movenze plastiche nell'imitazione dei convenevoli sarcastici che le due donne si scambiano, finché la forzata gentilezza dei modi degenera in insulti aperti, sullo stesso materiale musicale, quando Marcellina definisce Susanna prima come «La sposa novella» e poi come «Del Conte la bella», alla quale Susanna (per non essere sopraffatta) replica con «La dama d'onore» seguita da «Di Spagna l'amore». Marcellina non riesce a ribattere alla feroce battuta di Susanna «L'età», detta e poi (con somma arguzia mozartiana) ripetuta con trionfante soddisfazione, mentre l'anziana donna, furiosa, esce di scena.

N. 6: Aria (Cherubino)

Dopo l'amore maturo, è il momento dell'amore adolescenziale, rappresentato da Cherubino, il giovane figlioccio della Contessa (interpretato da una mezzo-soprano), innamorato dell'idea stessa dell'amore. Il ragazzo è sconvolto per essere stato allontanato dal Conte, che lo ha sorpreso da solo con Barbarina, figlia del giardiniere Antonio, con la quale il Conte intrattiene una segreta schermaglia amorosa. Il giovane vorrebbe che la matrigna intercedesse in suo favore, ma Susanna, sapendo del suo folle amore per la Contessa, lo schernisce; quando poi Cherubino le vede in mano un nastro che è stato a contatto con la pelle della Contessa, lo afferra e promette di non restituirlo finché avrà vita. Come ricompensa, consegna a Susanna una canzone da lui stesso composta, che ella potrà leggere alla Contessa, a Barbarina e ad ogni altra donna del palazzo. (Si tratta della canzone «Voi che sapete», che Cherubino intonerà nel II Atto).

L'aria di Cherubino, un impetuoso peana al potere dell'amore, presenta una costruzione sottile: le prime due strofe sono quartine di decasillabi («Non so più cosa son, cosa faccio»), con la musica che scorre veloce in una fluente cascata sonora, cui tuttavia Mozart riesce a conferire particolare espressività attraverso la ripetizione di alcune parole accuratamente scelte. Più sorprendente è invece il verso finale della seconda strofa («Un desio ch'io non posso spiegar»), in cui il dissidio interiore di Cherubino è evocato attraverso il languido cromatismo sulle parole «un desio». La ripresa mantiene la stessa veemenza musicale, ma presenta significative varianti negli spunti melodici in corrispondenza della variazione metrica del testo di Da Ponte, con il passaggio dal decasillabo al settenario («Parlo d'amor vegliando»): Cherubino parla d'amore quando veglia e quando dorme, rivolgendosi alle acque, alle montagne, ai fiori e all'erba. Qui Mozart interrompe il fluire musicale con improvvisi arresti, quasi che il cantante si attendesse una risposta. Comprendendo che non ne riceverà alcuna, Cherubino intona gli ultimi due versi Adagio quindi più veloce, spezzandoli con pause, arresti e note di coloratura: «E se non ho chi m'oda, parlo d'amor con me». L'effetto non è di sorpresa (in quanto gli arresti della precedente sezione hanno

anticipato la conclusione) ma spezza ogni simmetria: piuttosto che completare il discorso musicale, Mozart sembra scrutare nell'animo di questo giovanetto, con uno sguardo che però gli guadagna tutta la simpatia del pubblico.

N. 7: Terzetto

Non appena Cherubino termina, entra il Conte. Temendo di essere scoperto, il giovane paggio si nasconde dietro ad una sedia: ha così inizio una delle più belle scene dell'opera, un trio che in realtà è un quartetto per tre voci ed il paggio muto. Il Conte inizia a corteggiare Susanna - la quale crede sia solo - e le chiede un appuntamento nel giardino per la sera. Basilio non le ha forse accennato del suo amore? Proprio in quel momento, si ode la voce di Basilio fuori scena: non volendo comprometersi, il Conte si nasconde dietro la sedia, mentre Cherubino sguscia sotto di essa, e Susanna lo copre con una vestaglia. Entra Basilio, decantando nuovamente l'amore del Conte per Susanna, e accusandola di preferirgli il paggio, che ha visto aggirarsi furtivamente nei dintorni. Ma quasi tutti sanno che Cherubino ama la Contessa: ciò è troppo per il Conte, che si fa avanti.

Mozart costruisce il Terzetto per Susanna, il Conte e Basilio in tre parti, ognuna delle quali inizia con una figurazione ascendente degli archi, che forniscono l'accompagnamento al Conte. Nella prima parte, Mozart dà al Conte, Basilio e Susanna un tema indipendente attraverso il quale ciascuno dei tre personaggi sarà identificato per tutta la durata del Terzetto. Il Conte ordina a Basilio di scovare il seduttore e di scacciarlo; Basilio, con una figura suadente articolata in frasi di due battute, si scusa con il Conte per essere giunto in un momento poco opportuno; Susanna, in un passaggio inquieto, dà sfogo a disperazione e terrore, e quasi sviene. Gli altri due tentano quindi di metterla a sedere sulla sedia dove si era nascosto Cherubino, atto che basta a farle riprendere i sensi. Basilio (sulla musica che lo identifica) e Susanna cercano di placare l'ira del Conte, ma il loro tentativo fallisce. La seconda sezione del terzetto si apre con il Conte - la cui melodia è ripresa dall'inizio - che auspica la partenza del paggio ("Parta, parta il damerino"). La musica subisce un brusco cambiamento quando il Conte racconta di aver sorpreso Cherubino in casa di Barbarina il giorno prima: nel descrivere la scena, prima nel recitativo, poi utilizzando la stessa melodia suadente presa in prestito da Basilio, egli si avvicina alla sedia, solleva la vestaglia e - sulle parole "Vedo il paggio" - scopre Cherubino.

Inizia quindi la terza sezione: l'ira del Conte è incontenibile, allorché ironicamente si rivolge a Susanna con l'appellativo "Onestissima signora". In un pungente commento a sé, Basilio sancisce che "Così fan tutte le belle", anticipando il tema cui Mozart e Da Ponte si sarebbero dedicati tre anni e mezzo dopo. Basilio continua con le sue insinuazioni, ripetendo con evidente soddisfazione che le sue osservazioni sul paggio erano solo "Un mio sospetto". Mentre la musica si attenua, i tre personaggi (e il paggio) restano in scena, in preda al proprio sgomento.

N. 8: Coro

Il Conte arguisce che Cherubino ha sentito tutto, ma prima che possa affrontare il "piccolo serpente", è interrotto dall'entrata del coro di contadini e contadine, seguito da Figaro, che reca un velo. In stile popolareggiante, essi inneggiano alla decisione del Conte di preservare il candore dei loro fiori, avendo rinunciato al *droit du seigneur*. Figaro invita il "buon" Conte a coprire il capo di Susanna con il velo, simbolo di purezza, ma il Conte chiede un breve rinvio, così da poter celebrare il matrimonio con più fasto; in realtà spera nel frattempo di trovare Marcellina ed evitare le nozze. Dopo la ripresa del coro, i contadini e le contadine escono di scena.

N. 9: Aria (Figaro)

Susanna e Figaro fanno appello al Conte per Cherubino; questi cede alle insistenze nominando il paggio ufficiale del suo reggimento, incarico per il quale deve partire immediatamente. L'atto si chiude con l'aria di Figaro, nella quale egli paragona l'attuale vita del paggio con quella che lo attenderà da soldato. "Non più andrai, farfallone amoroso," è un'aria di straordinaria efficacia, per la musica ed il testo (le deliziose parole di Da Ponte "Narcisetto, Adoncino d'amor" sono un capolavoro intraducibile). Il pezzo è un rondò, dal tema principale semplice e dall'andamento triadico. Nella prima parte contrastante (alla dominante), Figaro si sofferma sui "Pennacchini" di Cherubino, sul suo "Cappello leggiere e galante", sul suo "Vermiglio, donnesco color", che non avrà più da soldato. Nella seconda sezione contrastante, Figaro pone l'accento sulla vita militare ("Gran mustacchi," "Sciabla al fianco"), della quale lamenta il "Molto onor, poco contante", con la musica che sottolinea queste ristrettezze attraverso il passaggio in mi minore. E invece del Fandango, danza popolare, a Cherubino toccherà una "Marcia per il fango": ed effettivamente si ode una marcia, eseguita dai soli fiati, mentre Figaro parla di valli e montagne, nevi e "Sollioni", bombe e cannoni. La ripresa, per la terza volta, del tema del rondò conduce alla coda finale

con la marcia militare, dapprima eseguita dai fiati e Figaro, poi dall'intera orchestra senza voci, quale scherzosa parodia della gloria militare, su cui cala il sipario al termine del primo atto.

Atto II

Nel Secondo Atto, compare la Contessa e si assiste alla gelosia del Conte e alla sua ira, ogni volta contrastata. Di grande impatto è, inoltre, la costruzione mozartiana del lungo Finale d'atto.

N. 10: Cavatina (Contessa)

Nel primo atto si era accennato alle vicissitudini amorose del Conte e al suo tentativo di insidiare la virtù di Susanna: ora viene invece presentata la Contessa, la Rosina che egli aveva corteggiato e vinto anni prima, ma che ora non esita a tradire. Susanna le ha raccontato gli ultimi fatti e, durante una sua uscita di scena, la Contessa intona la sua Cavatina "Porgi amor", vero inno all'amore: "O mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir". La musica mozartiana è semplice, ma fortemente espressiva: sull'accompagnamento prevalente degli archi, il compositore introduce splendidi effetti di eco affidati al clarinetto solo ed al fagotto. La memorabile introduzione orchestrale è seguita dalla sezione cantata, con una melodia continua caratterizzata da brevi riprese. Un compositore di minor talento si sarebbe limitato a ripetere la frase iniziale dopo l'approdo all'accordo di dominante, tenuto, sulle parole "O mi lascia almen morir": ma Mozart non sceglie questa via, riuscendo a mantener vive le emozioni della Contessa, in una penetrante dissertazione sulla forza e le sofferenze d'amore che resterà ineguagliata in tutta l'opera.

N. 11: Canzona (Cherubino)

Entra Figaro; nonostante l'approccio leggero, in realtà, ha in animo un piano: infatti, per tenere il Conte sulle spine, gli ha inviato, tramite Basilio, una lettera anonima nella quale la Contessa viene accusata di tradirlo. Conoscendo la gelosia del Conte, il piano suscita lo sdegno della Contessa. Figaro persuade Susanna a concedere l'appuntamento al Conte nel giardino, ma al suo posto si recherà Cherubino (che non è ancora partito), in abiti femminili: in quel momento, sarà colto in flagrante dalla Contessa. E poiché il Conte è impegnato in una battuta di caccia, Figaro farà in modo che Cherubino possa raggiungere le donne, affinché queste possano vestirlo convenientemente; quindi esce, accennando il ritornello della sua precedente aria "Se vuol ballare". Giunge quindi Cherubino, e Susanna insiste perché canti alla contessa la sua canzone, che ella stessa accompagnerà col chitarrino.

La canzone di Cherubino "Voi, che sapete" rappresenta un brillante esempio di come il genio mozartiano, pur trattando un genere che dovrebbe essere semplice, riesce a trasformarlo in pura azione drammatica. In effetti, la musica utilizzata per la quartina iniziale (in versi quinari), una bella melodia in Si bemolle Maggiore sul pizzicato degli archi, con echi dei fiati, avrebbe potuto essere ripetuta per tutte le sette strofe, che hanno la stessa struttura metrica della prima. Invece, Mozart segue il testo, che assume connotazioni sempre più personali mentre Cherubino canta le delizie e i tormenti d'amore, descrivendo i fremiti e gli ardori, i palpiti e i sospiri, prima della ripetizione della strofa iniziale. La musica sembra divagare sempre più dalla semplice melodia, muovendo verso aspetti tormentati e cromatici, l'armonia si sposta su tonalità apparentemente estranee, il fraseggio si abbrevia, come se l'arietta di Cherubino sull'amore divenisse sempre più personale nella descrizione dei suoi sentimenti e la musica ne assecondasse le imprevedibili virate. Si rende quindi necessario un atto di forza per ricondurre la musica alla sua tonalità iniziale, dopo che Cherubino ha cantato le parole "Ma pur mi piace languir così", e per riprendere il metro nella ripetizione conclusiva della prima strofa.

N. 12: Aria (Susanna)

La Contessa esita a travestire Cherubino, temendo che qualcuno possa entrare; Susanna quindi provvede a chiudere a chiave la porta. Si scopre inoltre che alla patente militare consegnata a Cherubino manca il sigillo, una circostanza che si rivelerà molto importante più tardi.

In una straordinaria aria, in realtà un duetto (sulla falsariga del terzetto/quartetto del primo atto), Susanna veste Cherubino da donna e gli insegna come tenere le mani, come camminare, come atteggiarsi, e, rivolta alla contessa, ammira la bellezza del ragazzo, esclamando: "Se l'amano le femmine, han certo il lor perché". Mozart costruisce questa aria intorno ad un delizioso tema alla dominante ("Madama qui non c'è"), ripetuto alla tonica in coda ("Se l'amano le femmine"). Ad ogni istruzione impartita da Susanna, in brevi frasi cantate, segue la risposta dell'orchestra, e cioè di Cherubino: ad esempio, se lei gli ordina di fare una giravolta, l'orchestra risponde con una figurazione circolare che Cherubino mima.

N. 13: Terzetto

La Contessa scopre che Cherubino ha usato il suo nastro (che aveva sottratto a Susanna nel primo atto) per fasciarsi una piccola ferita: mentre ella manda Susanna a cercare una vera benda, Cherubino,

spaventatissimo, è sul punto di confessare il suo amore alla Contessa, quando qualcuno bussa alla porta. È il Conte, che ha ricevuto la lettera anonima inviatagli da Figaro e che, trovando la porta chiusa, si insospettisce profondamente. All'entrata del Conte, Cherubino si nasconde nel guardaroba della Contessa, lasciandola in scena in preda al terrore. Un rumore proveniente dal guardaroba convince il Conte che deve esservi nascosto l'amante della moglie, ma ella ripete che non può che trattarsi di Susanna. E mentre il Conte si pone davanti alla porta del gabinetto, Susanna rientra nella stanza della Contessa e vi si nasconde.

Con il Conte che intima a Susanna di uscire dal guardaroba inizia il Terzetto (altro pezzo cui il paggio assiste in silenzio), che presenta una costruzione analoga a quella di un movimento di una sonata. Sul tema iniziale in Do Maggiore, il Conte ordina a Susanna di venir fuori; nella modulazione alla dominante (in parte in tonalità minore), il Conte e la Contessa si scambiano alcune battute, seguite, nel passaggio alla dominante, da una sezione a tre voci, nella quale ciascun personaggio esprime i propri sentimenti. In una breve transizione, il Conte chiama Susanna, nonostante le proteste della moglie, e, nella ricapitolazione del tema iniziale, il Conte chiede a Susanna di parlare, mentre la Contessa insiste che deve rimanere in silenzio. Un passaggio cromatico intensifica l'angoscia della Contessa, sino alla ripresa alla tonica della sezione a tre voci, con una conclusione ancora più forte e una pausa sull'ammonizione fra marito e moglie "Giudizio!".

N. 14: Duetto (Susanna e Cherubino)

Il Conte sarebbe pronto a far buttare giù la porta, se la Contessa non intervenisse per riportarlo a più miti consigli: così, egli la obbliga a seguirlo nella ricerca di arnesi atti ad aprire il guardaroba. Uscendo, serra la porta della stanza della Contessa, non sapendo che Susanna è già nascosta al suo interno.

Non appena i due escono, Susanna corre al guardaroba per trarre Cherubino: la musica, affidata solo agli archi, è in costante movimento, con ampi passaggi consequenziali che accrescono la tensione. Ma come far uscire Cherubino? L'unica speranza è quella di saltare dalla finestra: Susanna cerca di trattenerlo ma Cherubino è determinato, pur di proteggere la Contessa. Il ritmo continua sostenuto, ma l'armonia passa al modo minore mentre il paggio abbraccia Susanna e le chiede di salutare la Contessa per lui. Quindi, si butta.

N. 15: Finale

Mentre Susanna, terrorizzata, teme per la vita di Cherubino, il paggio si è già allontanato correndo quanto più veloce possibile. Ella entra quindi nel guardaroba (dove cioè la Contessa sosteneva che fosse) chiudendosi dietro la porta, mentre il Conte e la Contessa rientrano. Non sapendo ciò che era nel frattempo accaduto, la Contessa è certa che il marito, trovando Cherubino mezzo svestito, la ucciderà in un impeto di gelosia; e così ammette che nel guardaroba non vi è chiusa Susanna, bensì il paggio.

L'elaborato Finale del Secondo Atto de *Le nozze di Figaro* rappresenta la quintessenza di un finale mozartiano, che Da Ponte così descrive nelle sue *Memorie*:

"Questo finale, che deve essere per altro intimamente connesso col rimanente dell'opera, è una spezie di commediola o di picciol dramma da sé, e richiede un novello intreccio ed un interesse straordinario. In questo principalmente deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza de' cantanti, il più grande effetto del dramma. Il recitativo n'è escluso, si canta tutto; e trovar vi si deve ogni genere di canto. L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude; il che in voce musico-tecnica si chiama la "chiusa" oppure la "stretta," non so se perché in quella la forza del dramma si stringe, o perché dà generalmente non una stretta ma cento al povero cerebro del poeta che deve scrivere le parole. In questo finale devono per teatrale domma comparir in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra; e, se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui."

È una descrizione meravigliosa degli esiti conseguiti da Mozart e Da Ponte ne *Le nozze di Figaro*. Il pezzo, articolato in più parti, si apre con due personaggi (il Conte e la Contessa), cui si aggiungono Susanna, Figaro, il giardiniere Antonio, ed infine Marcellina, Basilio e Bartolo; in questo modo, sette cantanti (Antonio è infatti nel frattempo uscito) sono presenti in scena al termine del Finale. Con l'entrata di ciascun personaggio, si determina una variazione di metro, tonalità e tempo, sebbene alcuni elementi (quali ad esempio alcune brevi figurazioni ritmiche) possono essere utilizzati in funzione di raccordo fra una sezione e la successiva. La parte conclusiva ritorna alla tonalità di apertura, così che il brano, nel suo complesso, ha una propria compiutezza tonale.

Il Finale si apre in Mi bemolle Maggiore. Il Conte insiste affinché Cherubino esca dal guardaroba, mentre la Contessa implora pietà: il dialogo si fa più serrato, ed ogni frase ha il suo corrispettivo. Il Conte ordina “Qua la chiave”, e la Contessa risponde “Egli è innocente”; il tono si fa minaccioso sulle parole “Mora, mora”, mentre la Contessa commenta la “Cieca gelosia” del marito; finalmente gli passa la chiave, e, con la spada sguainata, il Conte apre la porta per trovare... Susanna. Il tempo cambia in “Molto andante”, il metro in 3/8, la tonalità passa in Si bemolle Maggiore, mentre Susanna avanza. La Contessa fa del suo meglio per dissimulare il proprio stupore, e quando il Conte entra nel guardaroba per accertarsi che non vi sia nessun altro, Susanna - in un metro ancora differente - le spiega ciò che è accaduto: ed ora è il Conte a dover chiedere scusa (rivolgendosi alla Contessa per nome, Rosina), in un passaggio articolato in diversi frammenti melodici che Mozart combina sapientemente. Quando finalmente la Contessa concede il suo perdono al Conte, i tre personaggi si uniscono nella bella sezione conclusiva.

Ma non è tutto. Entra Figaro il quale, ignaro di tutto ciò che è accaduto (e la musica, con un ennesimo cambio di tempo e di metro, balza ad una tonalità molto distante, Sol Maggiore), tenta di portare avanti i preparativi per il matrimonio, con una musica che riprende le movenze di una danza popolare; ma il Conte - trattenendolo e distogliendolo - cerca di saperne di più sulla famosa lettera. La nuova situazione (anche in assenza di un nuovo personaggio) giustifica il cambio di tempo, metro e tonalità (che ora passa al Do Maggiore, mentre si prepara il lento ritorno alla tonica del finale, Mi bemolle Maggiore). Il momento è delizioso: Susanna e la Contessa tentano di raggiugnare Figaro, il quale continua ottusamente a non capire. La riconciliazione sembra prossima, sebbene il Conte continui a sperare che Marcellina riesca a sconvolgere i piani di Figaro e Susanna. In questo insieme, peraltro, compare una delle più belle frasi mozartiane, con lungo pedale di tonica, sulle parole “Deh signor, nol contrastate”.

Ma è un'altra finzione, perché entra il giardiniere Antonio, ubriaco (mentre la tonalità si sposta al Fa Maggiore), che dichiara di aver visto molti oggetti cadere dalla finestra, ma mai un uomo prima d'ora. Dopo essersi accertato che Antonio non ha visto l'uomo in volto, Figaro asserisce di essere stato lui a buttarsi per paura del Conte, ma Antonio rileva alcune incongruenze, poiché l'uomo che ha visto saltare era alto la metà, e somigliava a Cherubino. Figaro gli risponde che ha bevuto, e riafferma di essersi lanciato, facendosi male al piede nella caduta. Il ritmo assume un andamento dattilico, mentre Figaro inizia a zoppicare, e continua a farlo con lo stesso ritmo ma in una nuova tonalità (Si bemolle Maggiore), tempo (andante) e metro (6/8). Antonio chiede quindi cosa siano i fogli che gli sono caduti dalla tasca, mettendo Figaro in vera difficoltà. Antonio viene cacciato via, mentre Susanna e la Contessa, sbirciando, scoprono che egli ha dato al Conte la patente del paggio. Perché Figaro ne era in possesso? L'informazione che Susanna e la Contessa si erano procurate in precedenza diventa ora cruciale: non vi era stato apposto il sigillo! Il Conte, stupefatto, non sa più cosa rispondere.

Non ha nemmeno il tempo di cercare una risposta, perché entrano Marcellina, Basilio e Bartolo, con la musica che ritorna sulla tonica, Mi bemolle Maggiore, per il finale “Allegro assai” in 4/4. L'orchestra mantiene un ritmo dattilico, mentre i tre sopravvenuti chiedono giustizia per Marcellina. Susanna e la Contessa cercano di contrastarli, ma il Conte, sempre sulla stessa musica, dichiara di voler leggere il contratto per esprimere un giudizio equanime. L'insieme si fa sempre più veloce (“Più allegro” e poi “Prestissimo”), mentre l'atto si conclude in una grande confusione.

Atto III

Nel Terzo Atto, che si svolge in una vasta sala addobbata per la festa nuziale, si apprende che Figaro è in realtà figlio di Bartolo e Marcellina, così che sfuma il progetto delle sue nozze con Marcellina. Ciò tuttavia non trattiene il Conte dal tentativo di sedurre Susanna.

N. 16: Duetto (Susanna e il Conte)

Sebbene perplesso per i recenti fatti, il Conte è determinato a vendicarsi, costringendo Figaro a sposare Marcellina, mentre la Contessa incoraggia Susanna (senza dir nulla a Figaro) ad accettare l'incontro con il Conte nel giardino, pensando di presentarsi in sua vece. Susanna promette al Conte di dargli un appuntamento pur di ricevere la dote che lui le ha promesso, con la quale intende ripagare il debito di Figaro nei confronti di Marcellina.

È il primo brano nell'intera opera che si apre in modo minore (la minore). Il Conte rimprovera Susanna, che lo tiene sulle spine. Verrai? Le chiede. Se volete, lei risponde. Quindi, mentre il Conte gioisce (“Mi sento dal contento”), la musica passa alla corrispondente maggiore. Qui Mozart introduce un duplice gioco di coppie di domanda e risposta entrambe basate sulle negazioni, l'una in cui alla domanda del Conte “Verrai?” la risposta corretta è “Sì”, e la seconda, in cui alla domanda “Non mancherai?” la risposta corretta è “No”. Ma Susanna, assai poco prontamente, a volte dà la risposta errata, inducendo il Conte a porre domande sempre più incalzanti. Quando finalmente il Conte si convince che verrà, ripete “Mi sento dal contento”, ma Mozart contrappone alla sua linea melodica, quasi in canone, la battuta a sé di Susanna

(sul testo “Scusatemi se mento”), che porta ad una cadenza conclusiva nella quale i due cantano per terze, come se fossero davvero d'accordo. La musica di Mozart sembra dunque assecondare questo sottile gioco di verità e finzione nelle intenzioni dei personaggi.

N. 17: Recitativo ed Aria (Conte)

Rassicurato, il Conte esce momentaneamente e subito rientra, in tempo per sentire Susanna che dice a Figaro “Hai già vinta la causa”, frase che lo fa dubitare della sincerità di lei circa il loro prossimo appuntamento. Il Conte intona un recitativo accompagnato, il primo importante dell'opera, il cui carattere ben si accorda ad un personaggio del suo rango (il successivo sarà riservato alla Contessa, sebbene nel quarto atto Mozart celebrerà Figaro e Susanna assegnando loro alcuni recitativi accompagnati prima delle rispettive arie). Il Conte, che non ha alcuna intenzione di essere ingannato dai suoi servitori, giudicherà in favore di Marcellina, affinché Figaro, non essendo in grado di restituire il denaro imprestatogli, rinunci a sposare Susanna.

L'aria bipartita del Conte, un “Allegro maestoso” seguito da un più movimentato “Allegro assai”, nonostante presenti la stessa tonalità (Re Maggiore) e la stessa orchestrazione - con trombe e timpani - dell'aria di vendetta di Bartolo (n. 4), non è affatto un'aria di vendetta parodica: si tratta invece di una composizione seria, vocalmente sfarzosa, che si conclude in un complesso vocalismo (una cadenza con terzine e trilli). Le due parti dell'aria sono fra loro molto differenti: la prima, nella quale il Conte si tormenta immaginandosi gabbato dai suoi servitori, presenta una sezione alla tonica e l'altra - sullo stesso testo, ma con intonazione più lirica - alla dominante; nella seconda il Conte, determinato a raggiungere il suo obiettivo, canta il suo “tormento” (con accenti in minore) e finalmente considera la vendetta che “Quest'anima consola e giubilar mi fa”. La musica trova un ulteriore sviluppo in un inaspettato rivolo di allegria, che rende inoffensiva la sua minaccia.

N. 18: Sestetto

È il momento del processo. Marcellina, Figaro e Bartolo entrano in scena con Don Curzio, balzubiente uomo di legge, il quale condanna Figaro (per la gioia del Conte) “O pagarla, o sposarla”. Figaro tuttavia si oppone, asserendo che non può sposarsi senza il consenso dei suoi nobili genitori: è certo della loro nobiltà, in quanto fu rapito da alcuni ladri che poi lo abbandonarono come un trovatello, ma abbigliato con ricche vesti, ori e gioielli. Mostra anche il curioso segno che ha sul braccio sin dalla nascita, dal quale Marcellina comprende la verità: Figaro è il figlio illegittimo che ha avuto con Bartolo, il suo “Rafaello”.

Inizia così un divertente e toccante sestetto di agnizione, che introduce a una fase di “stupore”, nella quale i cinque personaggi si scambiano battute tipo “Sua madre?”, “Suo padre?”, “Figlio amato” e così via. Entra quindi Susanna (il sesto personaggio), che ha ricevuto dalla Contessa i soldi per ripagare Marcellina, e ora con gran stupore la vede abbracciare Figaro. Lo accusa di essere infedele e lo schiaffeggia, e Figaro accetta di buon grado. È dunque il momento delle spiegazioni: Figaro presenta Susanna ai suoi genitori, e la precedente sezione a cinque voci diventa a sei, quando Susanna chiede a ciascuno “Sua madre?” prima di rivolgersi direttamente a Figaro, “Tua madre?”. Mozart ripete la stessa costruzione sulla domanda “Suo padre?”, finché le sei voci confluiscono in una sfarzosa conclusione, nella quale il Conte e Don Curzio ancora sperano di essere vendicati, sebbene il loro spazio di manovra risulti notevolmente ridotto.

N. 19: Recitativo ed Aria (Contessa)

Bartolo non solo riconosce il figlio, ma accetta di sposare Marcellina in una doppia cerimonia (assieme a Figaro e Susanna). Mentre tutti escono felici, entrano Barbarina e Cherubino. Il paggio non è ancora partito, e Barbarina progetta di portarlo con sé a casa, per travestirlo da donna e farlo unire al corteo che porterà fiori alla Contessa. Quindi escono, lasciando il palcoscenico vuoto per il recitativo e l'aria della Contessa.

Come per l'assolo del marito, Mozart introduce l'aria con un elaborato recitativo accompagnato. La Contessa attende con impazienza il ritorno di Susanna, pur pentendosi di essersi prestata a calarsi nei panni della sua cameriera: a ciò infatti l'hanno ridotta i tradimenti del Conte. “Dove sono i bei momenti”, canta nella prima sezione, “Andantino”, della sua aria bipartita. Questa prima sezione è costruita sullo schema ABA, nella quale la parte A descrive liricamente il ricordo della passata felicità in un radioso Do Maggiore, mentre la parte B esplora l'amezza del presente, con la musica che asseconda cromaticamente il testo. Da notare, peraltro, che il tema della sezione A è tratto dal movimento dell'“Agnus Dei” della Messa KV 317. Invece di completare la ripresa di A, l'aria giunge direttamente all'“Allegro” conclusivo, un passaggio di grande incisività musicale, nel quale la Contessa confessa le sue speranze in un futuro migliore. Sebbene non estremamente difficile, la purezza stilistica della linea vocale e la tessitura drammatica dell'aria richiedono una suprema padronanza interpretativa.

N. 20: Duetto (Susanna e la Contessa)

Antonio rivela al Conte, sempre più attonito, che Cherubino non è ancora partito per Siviglia, e che si trova assieme a Barbarina, in vesti muliebri. Dopo la loro uscita, entrano la Contessa e Susanna, la quale ha nel frattempo aggiornato la sua padrona sugli sviluppi della situazione. La Contessa sta ancora meditando sull'appuntamento galante di quella sera fra il marito e Susanna, e, per evitare equivoci, chiede a Susanna di scrivere un biglietto di risposta al Conte, una "Canzonetta sull'aria..." per chiarire il posto esatto dell'appuntamento.

Ancora una volta, Mozart ha composto un pezzo che imita perfettamente l'azione svolta dai personaggi: la melodia di ogni frase dettata dalla Contessa viene ripetuta dall'oboe solo e dal fagotto mentre Susanna la mette su carta, ripetendone solo le ultime sillabe. Non è tuttavia necessario essere troppo espliciti: "Il resto capirà". Quindi rileggono insieme la lettera, rigo per rigo, con le frasi che però si sovrappongono nel canto, fino alla conclusione, a due, sulle parole "Il capirà".

N. 21: Coro

Le due donne chiudono la lettera con una spilla, che però dovrà essere loro restituita dal Conte, come scritto nella nota sul dorso della missiva. Entra quindi Barbarina con corteo di contadine, fra le quali è Cherubino: in un coro dalla scrittura molto semplice (che ricorda il coro di contadini dell'Atto I), esse offrono fiori alla Contessa in segno di affetto.

N. 22: Finale

Barbarina presenta Cherubino come "Una mia cugina", ma Antonio svela il suo travestimento. Il Conte inizia a chiedere spiegazioni su ciò che era accaduto nel finale del secondo atto, ma Barbarina lo interrompe ricordandogli quante volte, baciandola ed abbracciandola, le aveva promesso che avrebbe soddisfatto ogni suo desiderio: ed ora, chiede di poter sposare Cherubino. Imbarazzato, il Conte acconsente. Entra Figaro, in tempo per la doppia cerimonia: il Conte e la Contessa siedono su due troni, mentre le due coppie (Susanna e Figaro, Marcellina e Bartolo) entrano al suono di una marcia eseguita dall'orchestra. Avvicinandosi al Conte, Susanna gli passa la lettera di nascosto, mentre due contadine, seguite poi dal coro, intonano un inno in onore del Conte che ha soppresso lo *jus primae noctis*. Durante la danza (un Fandango), il Conte legge la lettera (pungendosi il dito col fermaglio), ma Figaro nota che egli ha ricevuto un "biglietto amoroso" sigillato con una spilla, pur ignorando che il mittente è Susanna. Nel successivo recitativo, il Conte invita tutti alla festa della sera per celebrare le due coppie di sposi, quindi l'atto si conclude con la ripresa del coro.

Atto IV

L'azione del Quarto Atto si trasferisce nel giardino, dove si sublima il gioco di travestimenti. Ne resta ingannato persino Figaro, che finisce per credere al tradimento di Susanna, ma alla fine ogni equivoco viene chiarito; al Conte non resta che implorare il perdono e la Contessa, graziosamente, glielo concede.

N. 23: Cavatina (Barbarina)

Si tratta dell'unico pezzo interamente in minore de *Le nozze di Figaro*. In questa breve Cavatina in fa minore, con il solo accompagnamento degli archi, che introduce al successivo recitativo, Barbarina afferma di aver smarrito la spilla che avrebbe dovuto restituire a Susanna: ma le sue parole vengono udite da Marcellina e Figaro.

N. 24: Aria (Marcellina)

Barbarina spiega a Figaro la storia della spilla, che egli già sa avendo seguito gli eventi svoltisi alla fine del Terzo Atto. Ciò che non sa, invece, è che la lettera era stata scritta da Susanna. Figaro presta a Barbarina un altro fermaglio da restituire a Susanna, ed ella esce per portarglielo. Figaro confida la sua angoscia a Marcellina, la quale tuttavia difende Susanna e lo invita a non trarre conclusioni affrettate. Rimasta sola, medita sui torti e le crudeltà che gli uomini perpetrano nei confronti delle loro mogli.

L'aria bipartita di Marcellina "Il capro e la capretta", con accompagnamento di soli archi, frequentemente tagliata nelle esecuzioni moderne, è un pezzo di grande delicatezza e difficoltà. Nella prima parte ("Tempo di minuetto"), ella canta la pace che regna in natura fra coppie di animali; nella seconda parte, invece, ("Allegro") ella lamenta come solo le donne debbano sopportare la perfidia e la crudeltà dei mariti. L'aria di Marcellina fa da *pendant* all'aria che Figaro canterà più tardi, accusando le donne di infedeltà; tanto che Mozart, per sottolineare questo richiamo, ne anticipa il tema (si noti l'orchestra alla prima ripresa de "Sol noi povere femmine").

N. 25: Aria (Basilio)

Entra nuovamente Barbarina, portando una cesta di frutta e ciambelle per Cherubino, che dovrebbe attenderla in un padiglione del giardino. Alla vista di Figaro, ella si nasconde. Figaro saluta Basilio e Bartolo, che ha convocato come testimoni del tradimento di Susanna con il Conte, e chiede loro di restare nascosti fino a quando non avranno udito il suo fischio, al quale dovranno accorrere. Basilio esprime forti perplessità sulla questione, ritenendo che a giocare con i più potenti, si rischia sempre di rimetterci.

Basilio intona quindi la sua aria tripartita (che pure viene spesso tagliata). Nell'"Andante" iniziale, racconta a Bartolo di quando era più giovane e sventato, e di come invece l'età lo abbia reso più saggio. Da giovane, infatti, incontrò una fata, che gli aveva donato una pelle d'asino. Nel "Tempo di minuetto" Basilio spiega che, essendo venuto a piovere, si era coperto di quella pelle per proteggersi, e che, dopo il temporale, si era imbattuto in una terribile fiera, la quale però lo aveva risparmiato, disgustata dal fetore che emanava dalla pelle. Nell'"Allegro" finale, Basilio espone la morale che indossare una pelle d'asino salva da tutti i pericoli. L'aria è divertente e piacevole, pur mancando di quella specificità e di quella incisività drammatica che invece caratterizza il resto dell'opera.

N. 26: Recitativo e Aria (Figaro)

Dopo che anche loro si sono nascosti, la scena resta vuota per il rientro di Figaro. In un recitativo accompagnato, Figaro si rende conto di dover imparare il "Mestiere di marito", concludendo che fidarsi di una donna "È ognor follia". La battuta di Figaro "Aprite un po' quegli occhi", pur essendo in uno, è straordinariamente ricca di dettagli. La prima quartina si svolge su una figurazione di accompagnamento estremamente mossa e beffarda, e quando Figaro afferma che le donne son dette "dee", la musica replica con una invocazione ad una sorta di ironica maestà. Figaro dunque tratteggia le caratteristiche "Son streghe che incantano per farci penar", sono sirene, civette, comete, rose dalle molte spine, maestre d'inganni, bugiarde che "Non senton pietà": e come la lista delle accuse s'allunga, cresce l'intensità della musica, con la ripresa del tema che già era apparso nell'aria di Marcellina. Con una più pacata cadenza sulle parole "Il resto non dico, già ognuno lo sa", si conclude questa sezione dell'aria. Nella ripresa, il testo viene ripetuto da capo, ma con molte sorprendenti variazioni: dopo le prime quattro accuse, viene inserita una figura ripetitiva sulle parole "Il resto nol dico", e quando Figaro canta "Già ognun lo sa" l'orchestra mostra già di sapere ciò che ognuno sa: i corni (sì, i corni che alludono all'infedeltà) rispondono che questo è il destino degli uomini! Ma anche per Figaro è giunto il tempo di nascondersi.

N. 27: Recitativo e Aria (Susanna)

Entrano Susanna, la Contessa e Marcellina. Marcellina ha informato Susanna della gelosia di Figaro, ma il gioco dei travestimenti sta per entrare nel vivo. Marcellina va a nascondersi, e Susanna chiede alla Contessa il permesso per potersi attardare fra i pini. La Contessa acconsente: e mentre un Figaro furioso commenta dal suo nascondiglio, Susanna mette in atto il suo piano per farlo ingelosire ancor più.

In un recitativo accompagnato che si apre con un bellissimo tema degli archi, Susanna anticipa il prossimo appuntamento con "L'idol mio": la sua splendida aria notturna, accompagnata dal pizzicato degli archi con un breve passaggio per soli fiati, "Deh vieni, non tardar", alimenta la gelosia di Figaro. È un'aria meravigliosamente costruita, il cui più bel tema affiora inaspettatamente (si ascolti il "Vieni ben mio, tra queste piante ascose"); e si noti come il tema arpeggiato di apertura ("Deh vieni, non tardar") ricorre senza parole in tonalità più acuta verso la fine, sul "ti vo' la fronte incoronar". È un altro esempio di come Mozart, con una semplicità solo apparente, penetra le emozioni dei personaggi, persino in questo caso in cui le parole di Susanna fanno parte di una pur elaborata finzione.

N. 28: Finale.

Entra Cherubino, cercando Barbarina; quando appare la Contessa, in abiti da cameriera, il paggio crede sia davvero Susanna. Ora tutti i personaggi (alcuni dei quali travestiti) sono riuniti nel giardino magico: è dunque tempo di risolvere tutti gli equivoci sorti in questa folle giornata.

Il Finale del Quarto Atto, come quello del Secondo, è costituito da una serie di movimenti in diverse tonalità e tempi, che tuttavia inizia e si conclude nella stessa tonalità (Re Maggiore, la stessa dell'Ouverture). Nell'Andante iniziale, Cherubino cerca di attirare l'attenzione del personaggio con le vesti di Susanna, in realtà la Contessa. Su un delicato accompagnamento orchestrale affidato agli archi, con fugaci interventi dei fiati, la Contessa prova ad allontanarlo, mentre Cherubino insinua di sapere la ragione per la quale "Susanna" si trova lì e chi sta aspettando. Lo stesso materiale musicale accompagna l'entrata del Conte, mentre la linea vocale rimane frammentata. Si intravedono anche Susanna (con gli abiti della Contessa) e Figaro. Cherubino prova a baciare la falsa Susanna, ma finisce per baciare il Conte, il quale prontamente tenta di dare uno schiaffo al paggio (che immediatamente si allontana), ma colpisce Figaro. I quattro personaggi che restano in scena si uniscono in un delizioso insieme. Figaro e Susanna si

fanno da parte, permettendo così al Conte di corteggiare la persona che crede essere Susanna (ma che in realtà è la Contessa). Affiora quindi una nuova melodia, eseguita dai violini primi e dal fagotto (la tonalità è nel frattempo passata al Sol maggiore, e il tempo è più veloce): è un motivetto popolare, che si addice alla persona che il Conte crede di corteggiare, mentre Figaro (credendo che il Conte stia corteggiando Susanna) commenta all'unisono con gli archi "Che compiacente femmina! Che sposa di buon cor!". La schermaglia continua ed il Conte - dopo aver dato a "Susanna" un anello in segno del suo amore - tenta di condurla sotto un pergolato. Ma Figaro fa rumore ed il Conte (sullo stesso materiale musicale utilizzato prima da Figaro) chiede "Chi passa?", a cui Figaro risponde, con battuta memorabile, "Passa gente!". La falsa Susanna esce, mentre il Conte promette di raggiungerla.

Con un salto da Sol Maggiore a Mi bemolle Maggiore giunge il momento in cui Figaro può vendicarsi, corteggiando la "Contessa" (in realtà, Susanna). Susanna pensa che la sua vendetta consisterà nel dimostrare l'infedeltà di Figaro, ma tralascia di alterare la voce in un'occasione, così che Figaro capisce che in realtà si sta rivolgendo alla sua amata Susanna: ed è con gioia, quindi, che si appresta a reggerle il gioco. Il tempo è veloce ("Allegro di molto") in un 3/4 estremamente vivace. Figaro si lancia in roboanti promesse d'amore e vendetta ("Eccomi a vostri piedi"), mentre la "Contessa" (Susanna), furiosa, lo asseconda. Quando lui le chiede la mano, lei lo colpisce con uno schiaffo, cui egli replica, ridendo "O schiaffi graziosissimi", sullo stesso tema con il quale, prima, le aveva promesso il suo amore.

La "Contessa" (Susanna) e Figaro, ridendo della loro stessa follia in una nuova sezione in Si bemolle Maggiore, "Andante" e 6/8, si giurano eterno amore: il Conte ne resta ingannato e crede che Figaro stia davvero insidiando la Contessa. Con un altro salto, l'armonia torna al Sol Maggiore, ("Allegro assai", 4/4). In preda all'ira, il Conte afferra Figaro (la Contessa nel frattempo è uscita di scena) e chiede aiuto. Arrivano Basilio, Don Curzio, Bartolo, e Antonio, e tutti domandano cosa sia accaduto: ed è proprio nel Finale che Mozart compie un ultimo grande prodigio musicale. Il movimento inizia veloce, con una musica pomposa, che rapidamente muta: il Conte accusa Figaro di averlo tradito, e pensa di poter scovare anche l'altro colpevole. Invece, arrivano Cherubino, Barbarina, Marcellina, e la "Contessa" (Susanna), che lo implorano di perdonarla, ma lui continua a rifiutarsi nonostante le ripetute intercessioni di ognuno; alla fine una voce si eleva al di sopra delle altre. La Contessa, con gli abiti di Susanna ancora indosso, si fa avanti, ritenendo che forse potrà essere ascoltata. La musica cambia completamente: l'armonia passa al sol minore, i violini eseguono una linea cromatica su accordi semplici eseguiti dal resto dell'orchestra, e tutti si calano la maschera. Su un ulteriore passaggio al Sol Maggiore, in un improvviso Andante, il Conte implora il perdono della moglie. La linea musicale è di assoluta semplicità, una frase equilibrata con deliziose appoggiature cromatiche, la cui bellezza continua a stupire da secoli. Persino la Contessa è commossa e lo perdona con una frase che risponde alla sua, ma che, dal punto di vista strutturale è autonoma, essendo composta da sei battute (un'espansione rispetto alle quattro di lui). Tutti, a orchestra piena, ripetono la sua frase intensificandone l'espressione nella cadenza finale. È semplicemente sublime. (C'è da aspettarsi che il Conte, l'indomani, ricominci con le sue scappatelle, ma Mozart non accenna a sviluppi di sorta per il futuro).

Con un ulteriore salto, l'armonia torna al Re Maggiore nell'"Allegro assai" finale: tutti cantano "Corriam tutti a festeggiar" su figurazioni alla tonica che si rincorrono velocemente, ed il giorno di follia si conclude in un lieto fine di riconciliazione ed amore.