

"A FAVORE DELLO SCHERZO FATE GRAZIA ALLA RAGIONE"*

Nel 1781 Wolfgang Amadeus Mozart si recò a vivere a Vienna, capitale del Sacro Romano Impero, città di forte tradizione teatrale, principalmente per quanto riguardava l'opera italiana. Qualcosa stava però cambiando e l'imperatore Giuseppe II mostrava un certo interesse per un eventuale melodramma tedesco in lingua. Così, nel 1782, Mozart poté rappresentare nel Burgtheater il suo "Entführung aus dem Serail" che ebbe un buon successo, ma rimase per il momento un esperimento isolato. Negli anni successivi, infatti, egli si volse nuovamente alla lingua italiana, cercando un libretto che fosse per lui abbastanza coinvolgente da scatenare l'entusiasmo creativo. Non lo trovò né in "Lo sposo deluso", né in "L'oca del Cairo", la cui messa in musica rimase, infatti, incompiuta. Gli serviva un gran libretto per conquistare Vienna, un testo che trascendesse le consuete caratterizzazioni dell'opera comica ed esprimesse situazioni reali, capaci di coinvolgere il pubblico emotivamente ed intellettualmente; non il puro divertimento, dunque, bensì la ricerca profonda, attraverso un intreccio di per sé "lieve", per nulla ridanciano, delle ragioni profonde dell'essere dei personaggi e degli uomini "veri" che essi rappresentano sulla scena. La musica avrebbe poi fatto il resto.

Per Mozart, infatti, non c'era altro modo di conoscenza e d'adesione alla realtà che una sua rivisitazione attraverso il puro fatto musicale; i suoi personaggi, desunti quasi sempre da persone reali conosciute ed amate o odiate, vivono in un universo parallelo, nel quale egli è assoluto padrone e può essere amato da chi nella vita lo ha respinto o può burlarsi impunemente di chi lo ha fatto soffrire. Quello è il suo mondo, un mondo che ancora oggi guardiamo con ammirazione per la perfezione armonica che lo caratterizza e che ci attrae o ci respinge, secondo la nostra disponibilità a metterci in gioco.

Egli non prende spunto da teorie preconcepite desunte da filosofi o ideate da lui stesso sull'esempio di Gluck, non ha bisogno di cambiare i mezzi espressivi o di ricercare una novità stilistica: il materiale della sua epoca gli basta a creare il paradiso; ciò che nelle mani di compositori suoi contemporanei era in grado di generare spesso solo musica di corte galante, nella sua mente genera una folgorante esplosione di genialità. Le forme dell'epoca sono rispettate, ma a chi interessa più verificarlo, quando la struggente malinconia di alcune melodie o il fuoco di certi scarti ritmici o l'esaltazione polifonica delle armonie, danno la certezza all'ascoltatore di essere al cospetto di un capolavoro immortale?

Nel 1784 a Parigi fu finalmente messo in scena, dopo lunghi rinvii, "*Le mariage de Figaro ou la folle journée*" di Pierre Caron de Beaumarchais, il seguito della fortunata commedia "*Le barbier de Seville*" del 1775, musicata con esiti trionfali da Paisiello nel 1782. Nel 1785 era previsto il debutto della commedia a Vienna, ma l'imperatore la mise all'indice per il tono rivoluzionario.

Che cosa spinse Mozart a proporre proprio questo soggetto al librettista Lorenzo Da Ponte (pseudonimo di Emmanuele Conoglianò) e quindi all'imperatore, sapendo che costui l'avrebbe probabilmente proibito, come già aveva fatto con il dramma di Beaumarchais da cui Da Ponte avrebbe tratto l'elegante e funzionale libretto, in quanto considerato sovversivo? E perché, tra tutte le meravigliose scene che compongono quest'opera, Mozart si lasciò trascinare dall'entusiasmo a parlare davanti al sovrano dell'insignificante prima scena dell'atto primo nella quale vediamo i due sposini Figaro e Susanna intenti, nel reciproco disinteresse, l'uno a misurare lo spazio per il letto nella camera nuziale, l'altra a provarsi un cappellino? Non erano dunque i contenuti rivoluzionari del commediografo francese ad interessare Mozart, bensì quei meravigliosi personaggi, finalmente liberi dalla schiavitù dell'imprescindibile eroismo dell'opera seria e della macchietta caricaturale della commedia

buffa italiana, riconducibile sempre ad un modello di maschera della Commedia dell'Arte. Vivi, e Lui con loro! Liberi di creare e di essere, senza alcun pregiudizio, in un gioco scenico costruito a perfezione per essere stravolto dal lirismo o dall'allegria del compositore, dal suo genio assoluto. Liberi di contraddirsi, di spasimare, di risentirsi, di sospettare, di vagheggiare ed essere vagheggiati, rappresentazioni dell'umano più vero, quello incontrato da Mozart nei suoi anni viennesi.

Il soggetto presentava in realtà tutto ciò che Mozart poteva desiderare: l'autore, Beaumarchais, era reduce da un gran successo ed era un letterato importante, il librettista Lorenzo Da Ponte era il poeta di corte, la trama era potente ed i personaggi pieni di vita, l'intreccio si snodava con una rara continuità di svolgimento scenico, rispettando anche l'unità di tempo, giacché tutto vi si svolge in un'unica "folle giornata".

Mancava solo la sua musica a farne un capolavoro!

Da Ponte ridusse il testo del Beaumarchais, diminuì un poco il numero dei personaggi, creò le occasioni per i pezzi chiusi e gli assieme tanto amati dai compositori di opere buffe, ma soprattutto eliminò tutti i contenuti "politically incorrect". Senza quest'ultima azione non si sarebbe mai arrivati alla rappresentazione a Vienna e le assicurazioni di Da Ponte, che garantì all'imperatore di aver tolto *"tutto ciò che possa offendere il buon gusto o la pubblica decenza"*, furono decisive in tal senso. Né lui né Mozart avevano alcuna intenzione di ergersi a paladini delle nuove idee che agitavano la Francia ed i sonni del Re a pochi anni dalla Rivoluzione.

Tutto ciò che d'azzardato si limitarono a riportare fu lo stereotipo, necessario allo svolgimento, del nobile innamorato della servetta ed alla fine burlato dal servo scaltro, figura già presente del resto in moltissime creazioni precedenti.

Secondo la testimonianza di Da Ponte, l'intero lavoro fu scritto da Mozart in sei settimane, mentre l'altro gli scriveva il testo; non in ordine consecutivo, bensì seguendo il sistema da lui sempre praticato: prima i numeri non drammatici, poi i momenti comico-drammatici, poi la musica che sostiene i momenti drammatici, infine le arie, secondo il costume di molti compositori dell'epoca di scrivere le arie a prove già iniziate, dopo aver conosciuto ed ascoltato i cantanti, in modo da assecondarne il più possibile le caratteristiche vocali.

Terminata l'opera, occorreva, però, convincere l'imperatore che essa non meritasse i rigori della censura per il testo e soprattutto che Mozart, che aveva poca esperienza, fosse abbastanza bravo da ottenere il suo Alto Patrocinio ed i finanziamenti conseguenti. Inoltre il Kappelmeister Antonio Salieri ed il Sovrintendente dell'Opera di Corte, Conte Orsini-Rosemberg, tramavano contro di lui, allo scopo di favorire i musicisti italiani. Anche i cantanti, quasi tutti italiani, avrebbero preferito a loro volta un compositore compatriota.

Mozart fu molto toccato da queste polemiche, al punto da arrivare a gettare la musica delle "Nozze" nel fuoco. Alcune biografie del Salisburghese attribuiscono alla moglie Costanze il merito di aver sottratto alle fiamme il faldone, preservandoci questo capolavoro; altre che egli fece solo giuramento di bruciarlo se non fosse riuscito a rappresentare l'opera entro la primavera. In ogni caso, un po' per la testardaggine di Mozart, un po' per l'intercessione di Da Ponte, l'imperatore promulgò il decreto che ne autorizzava la messa in scena.

Passò però un anno intero prima che si arrivasse alle prove: il Maestro lo riempì scrivendo quartetti e concerti e cominciò ad avvertire i primi sintomi della malattia.

Delle prove ci lasciò molte notizie il tenore irlandese Michael Kelly, amico di Mozart e creatore di alcuni "caratteri" come Basilio e don Curzio. Egli ci racconta che *"Mozart "with crimson pelisse and goldlaced cocked hat, gave the time of the music to the orchestra and inspired meaning"* (*"con pelliccia cremisi e ed un cappello con lacci dorati dava il tempo all'orchestra e suggeriva idee"*) nelle menti dei cantanti. L'aria di Figaro che conclude il primo atto ed il finale secondo strapparono applausi all'orchestra ed ai cantanti già alle prove. Ma il brano preferito da Mozart era il sestetto dell'atto terzo, nel cui recitativo d'introduzione Kelly, contro inizialmente il parere del compositore, rifacendosi all'impostazione data da

Beaumarchais al suo *Brid'Oison*, volle trasformare l'avvocato don Curzio in un balbuziente, cosa che più tardi suscitò l'ilarità anche dell'imperatore.

L'opposizione del Rosenberg non dette pace a Mozart fino alla prova generale. Egli aveva saputo dal direttore di scena Bussani che nel secondo atto delle "Nozze" era previsto un balletto. Racconta il Da Ponte nelle sue "Memorie" che il Rosenberg lo mandò quindi a chiamare, lo informò del divieto imperiale di danzare in teatro e pretese di strappare personalmente le pagine dal dramma. Il Da Ponte faticò non poco a calmare Mozart e, per aggiustare la faccenda, pensò d'invitare l'imperatore alla prova generale. Costui, grande amante della musica, intervenne volentieri; arrivati alla scena incriminata, essa fu eseguita in perfetto silenzio. Davanti alla richiesta di spiegazioni del sovrano, il conte Rosenberg fu costretto ad ammettere di aver strappato le pagine. Il sovrano ordinò allora che fossero subito procurati 24 ballerini.

La "prima" avvenne il 1 maggio 1786 nel Burgtheater ed ebbe nove repliche.

L'anno successivo "Le nozze" ottennero un particolare successo a Praga, fruttando al compositore ed al librettista un ingaggio per una nuova opera (*Don Giovanni*). Le "Nozze di Figaro" fu ripresa a Vienna nel 1789 con cantanti differenti e rimase in repertorio sino al 1791.

Il fatto che i critici da allora si scervellino per trovare una "definizione" per quest'opera, con esiti tuttora fallimentari, dimostra come ci si trovi davanti ad un capolavoro. I mezzi espressivi sono quelli dell'opera buffa di scuola italiana, non c'è alcuna rivoluzione stilistica in Mozart, eppure se si paragona "Le nozze" con altre "opere buffe" dell'epoca ed i suoi personaggi con quelli tipici della *Commedia dell'Arte*, si avverte immediatamente un gran disagio. Tutti gli strumenti del "genere" sono presenti, eppure il risultato è evidentemente differente.

Figaro rompe totalmente con la tradizione e si erge ad una verità "scenica" che trascende le leggi del palcoscenico per cercare la verità di un'umanità libera da ogni schema e pertanto capace di provare sentimenti diversi anche simultaneamente. La ricchezza della musica di Mozart lo definisce meglio di quanto faccia il testo, l'orchestra ne suggerisce gli stati d'animo non solo come commento alle parole, ma spesso senza bisogno di parole. Il Maestro amava l'opera buffa, per la libertà che il genere gli concedeva e per la sua indole portata all'entusiasmo ed all'ottimismo, ma la pensava come commedia di medio-genere, senza buffonerie, come rappresentazione anti-eroica del vivere quotidiano, con contenuti più profondi e maggiore adesione alla realtà. I personaggi ne scaturiscono riconoscibili, reali, e la loro presenza sul palcoscenico risulta potente; nessuno di loro agisce per esigenze sceniche, per dare pretesti a momenti lirici o a pezzi d'assieme: ognuno vive la propria esistenza con incoerenza o coraggio, ma con lealtà.

Nei pezzi d'assieme, nei quali sempre Mozart si cimenta e mette alla prova se stesso con l'aria di dire "vediamo cosa succede se li metto tutti assieme", ogni personaggio è se stesso anche nel momento collettivo, nessuno si perde per diventare semplice strumento in un gioco polifonico. Ogni carattere ha la sua melodia che racconta il proprio essere, e dall'unione di queste potenti individualità scaturisce l'assieme che non è concertante e strumentale, ma è veramente un accostarsi di voci solistiche che cantano contemporaneamente vicende umane differenti.

"Nozze di Figaro" ha più pezzi d'assieme che arie e ciò rivela la grande drammaticità del teatro buffo mozartiano, che rifugge dalla staticità dell'opera seria (anche sua, se pensiamo ad "Idomeneo"); significa anche che l'azione è stata ben congegnata ed i personaggi entrano in relazione stretta l'uno con l'altro (molte sono anche le arie cantate ad altri personaggi presenti in quel momento, quindi a loro volta inserite in un gioco scenico preciso).

L'entusiasmo di Mozart contagiò Da Ponte ed entrambi avevano la coscienza chiara di stare realizzando qualcosa fuori del comune, come testimonia Da Ponte stesso nella prefazione al libretto, scritta soprattutto per giustificarsi con il pubblico per l'eccessiva durata della commedia:

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

L'ouverture delle "Nozze di Figaro" è una delle più celebri, non solo del repertorio mozartiano, ma dell'intera storia del melodramma, una tra le più eseguite anche in concerto, a volte da orchestre non eccezionali, per l'equivoco purtroppo sempre latente che la velocità ed il ritmo mettano al riparo il direttore d'orchestra inesperto dalla prova dei "colori" e dell'espressione. In realtà l'entusiasmo che promana da questa ouverture si traduce in un capolavoro di rara bellezza, solare, orgoglioso di affermare la tonalità di re maggiore senza incertezze, fiero di avere nel ritmo vorticoso del "presto" una delle sue ragioni più importanti. Inutile cercare in quest'ouverture delle motivazioni che non siano puramente musicali, pretendendo di riconoscere cioè in Mozart la volontà di esprimere già dalla sinfonia un ambiente confusionario ed elettrizzato dalle nozze imminenti: per il Maestro la musica è il supremo valore e nello strumentale gli sono sconosciuti gli intenti descrittivi che caratterizzeranno poi il "poema sinfonico" romantico. La struttura è, come detto, estremamente tradizionale, con i recitativi "secchi" che si alternano sapientemente ai pezzi chiusi; si nota una ricerca del pezzo d'insieme ed è ben comprensibile: costruendo con tanta cura l'identità musicale dei personaggi, il Maestro desiderava metterli a confronto, un po' come con i temi della forma-sonata, per veder cosa dal suo genio sarebbe scaturito. Il primo atto inizia con un duetto, che non è tra i più significativi, ma che Mozart, come detto, amava particolarmente proprio perché esso doveva introdurre la quotidianità del soggetto e l'umanità dei personaggi principali. L'uso della ripetizione, tanto cara a tutta la musica barocca, qui alieno da ogni tentazione di variazione, è a suo modo estremamente nuovo; essa è strumentale ad esprimere la noiosa insistenza (come anche nel duetto Marcellina-Susanna o nel duetto Conte- Susanna) dei personaggi che chiedono spazio al loro autore: i temi si ripetono ("guarda un po' mio caro Figaro") fino a provocare la reazione del partner o fino a suscitare ilarità (pensiamo a quante volte viene ripetuto "sua madre...suo padre" nel sesto atto dell'atto terzo, laddove la funzione strumentale della ripetizione sta nell'ironica e divertita derisione del grande "effetto" dell'opera seria italiana). La stessa ironia anima le due arie di Figaro del primo atto; Mozart pone nella musica quei contenuti "rivoluzionari" che Da Ponte aveva saggiamente eliminato dal libretto. Infatti, molto più delle parole "Se vuol ballare signor Contino, il chitarrino le suonerò", seppure pronunciate in modo che il doppio senso del verbo sia evidente, è la musica così stupendamente imitativa delle danze di corte a farci comprendere le reali intenzioni di Figaro e la sua ribelle determinazione. Come pure nel finale del primo atto (non frequentissimo che si concluda con un'aria anziché con un pezzo di insieme), l'uso del fandango a scopo imitativo delle melodie belliche è un divertente saggio d'abilità ed intelligenza. L'imitazione delle danze galanti è già in Mozart una denuncia di un

mondo che lui odiava e che lo aveva rifiutato; un mondo già defunto che sopravviveva sui propri privilegi, ma non più nell'immagine di diritto che la coscienza popolare andava sviluppando. Più che attaccarlo direttamente, meglio dunque metterlo in ridicolo, e, pertanto, non a caso, in entrambe queste arie l'atteggiamento di Figaro è fortemente derisorio nei confronti dell'Ancien Régime.

La grande scena di gelosia di Figaro del quarto atto, poi, che lo porta ad imprecare contro tutto l'universo femminile, sfugge totalmente ai dettami della comicità e si rivela profondamente vera e quindi tragica.

Molto interessante è notare come quest'aria corregga genialmente un monologo di Figaro del Beaumarchais che era incappato nei rigori della censura, eliminandone tutto il forte contenuto politico:

"Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie!...Noblesse, fortune, un rang, des places, tuot 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 ordinaireQue je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil!.." (Marriage, atto V scena III)

("No, signor Conte, voi non l'avrete. Poiché siete un gran signore, vi credete un grande genio! Nobiltà, ricchezza, un grado, delle cariche, tutto ciò rende così fieri! Che avete fatto per meritare tanti beni? Vi siete data la pena di nascere, e basta! Del resto, siete un uomo abbastanza ordinario..... Ah, questi potenti da quattro soldi, che sono così superficiali nell'ordinare il male! Come vorrei averne uno per le mani dopo che una buona disgrazia gli avesse fatto perdere l'orgoglio!")

I "contenuti rivoluzionari", tanto temuti dall'imperatore, scomparvero così, come detto, dal testo, per esprimersi pienamente nella musica, al riparo, cioè, da qualunque rischio di incappare nella censura imperiale.

Don Bartolo riceve invece da Mozart un'aria da basso buffo tradizionale, basata sulla capacità attoriale e di scioglilingua (artificio comune quando si parla di legge e legulei); del resto il suo personaggio non è compiutamente delineato, perché è soltanto strumentale ad alcuni momenti della vicenda e vive pertanto del proprio passato, tanto che nel recitativo Da Ponte gli mette in bocca un chiaro riferimento alla vicenda, allora notissima, del "Barbiere di Siviglia" (*"Avrei pur gusto di dar per moglie la mia serva antica a chi mi fece un dì rapir l'amica"*), l'unico breve accenno in realtà, mentre Beaumarchais aveva invece abbondato nei richiami. Non è necessario aggiungere altro: il ponte tra le due vicende è gettato.

Quasi dovute ai cantanti, tanto avulse dalla storia, le arie di don Basilio e Marcellina: la prima una lezione di saggezza impartita a don Bartolo da un personaggio che certamente non si era imposto sino ad allora per qualità morali e che coerentemente lo esorta a subire l'ingiustizia attraverso la "parabola dell'asino", la seconda un manifesto femminista all'insegna della solidarietà verso Susanna e tutte le altre donne. Entrambe le arie giungono nell'ultimo atto e la loro introduzione appare un po' forzata.

Dove Mozart raggiunge, a mio parere, vette sublimi di creazione musicale e drammatica è nelle arie di Cherubino, il paggio adolescente innamorato di qualunque donna sulla faccia della terra, completamente travolto dal proprio infantile e sconosciuto desiderio, che lo porta a mettersi continuamente nei guai con il Conte suo padrone. L'allegro vivace *"Non so più cosa son, cosa faccio"* è una pagina memorabile. La cantante potrebbe, per assurdo, non fare nulla sulla scena e noi percepire ugualmente, attraverso la forza della musica, l'ansia amorosa che tormenta Cherubino, resa splendidamente anche dalle parole di Da Ponte (*"e se non ho chi m'oda, parlo d'amor con me"*). La stessa agitazione amorosa pervade anche la seconda aria (*"Voi che sapete"*) del fanciullo, che cede ai suoi languori erotici con una melodia soave e carezzevole, molto femminile, con andamenti da musica popolare, in quanto si finge sia una composizione del ragazzo stesso. Cherubino ama senza oggetto, senza desiderare il possesso di

una persona amata, pronto a darsi a chiunque questo amore voglia raccogliere ed incapace degli atti propri dell'eros, innamorato non di una donna, ma del suo stesso stato di innamoramento che lo fa gelare ed ardere, sospirare e fremere, tremare e palpitare senza che lui sappia perché (lo "stadio di sogno" dell'Eros, ossia l'amore dell'amore, anzi l'attesa dell'amore, secondo il filosofo danese Kierkegaard nel suo memorabile saggio su "Don Giovanni" –ed.Mondadori pagg.81-84).

Alla Contessa, che ha perso molto della furbizia della Rosina del "Barbiere", sono affidate due arie da "lamentosa", da donna tradita che piange la propria sorte: "*Porgi amor*" e "*Dove sono i bei momenti*". Compare per la prima volta cantando la prima delle due arie; sin dall'inizio ricopre questo ruolo, che non lascerà che a sprazzi, quando sarà coinvolta dal brio di Susanna. Le sue melodie sono ampie, carezzevoli, come anche la splendida frase "del perdono" che introduce il finale ultimo; è una gran donna, meritevole di rispetto e piena di dignità, anche quando ricorre al travestimento nel finale, sostituendosi alla serva per smascherare il marito fedifrago.

Susanna, vero centro della vicenda, più furba di Figaro stesso, che è da lei burlato, ha un'aria di brio "*Venite inginocchiatevi*", quando traveste Cherubino da donna per fargli prendere il suo posto all'appuntamento con il Conte e la stupenda "*Deh vieni non tardar*", una delle arie più sensuali che mai Mozart abbia scritto, licenziosità giustificata con la "recitazione", poiché Susanna, che è andata all'appuntamento con il Conte per smascherarlo, scopre che Figaro è nascosto ed allora canta apparentemente al supposto amante che sta aspettando, mentre in realtà "recita" per attirare Figaro nella burla. La melodia ha accenti veramente erotici, di una tenerezza piena di malinconia, tanto che non è difficile immaginare che fosse così che Mozart avrebbe desiderato si esprimesse verso di lui l'amata ed ingrata Aloysia.

L'aria minacciosa e vendicativa del Conte nel terzo atto, infine, avrebbe un effetto serio molto più importante se noi non avessimo già ascoltato nel primo atto il buffo Bartolo esprimere gli stessi concetti.

I pezzi d'assieme sono, come già più volte sottolineato, l'orgoglio di Mozart, ciò che egli indicò all'imperatore come la maggior qualità delle "Nozze".

Il terzetto Conte- Susanna- Basilio del primo atto vive della forza del momento drammatico e degli equivoci che vi avvengono. L'ira del Conte, che si smorza solo durante lo svenimento di Susanna, il di lei imbarazzo nell'essere stata sorpresa da don Basilio con il conte nascosto in camera sua, la melensa cortigianeria di don Basilio stesso trovano temi musicali loro propri che si accostano, si scontrano, si fondono, generano spunti nuovi. L'irritante sequela di scalette discendenti di terza da parte di don Basilio, per esempio, è la cifra geniale del suo carattere impiccione, servile e vigliacco. In questo terzetto il fatto scenico è particolarmente ricco: il Conte si rivela a don Basilio dal suo nascondiglio e mentre racconta di aver scoperto Cherubino nascosto nella stanza di Barbarina, solleva una coperta e lo scopre anche lì in camera di Susanna, tra l'interesse mellifluido di Basilio che non vede l'ora di raccontarlo in giro ed il terrore di Susanna di veder compromesso il proprio matrimonio.

Più statico il terzetto Conte-Contessa-Susanna del secondo atto, quando il primo, convinto di aver sorpreso la moglie con un amante, pretende che lei apra la porta del suo gabinetto; lei si rifiuta, mentre Susanna, non vista, commenta preoccupata. La staticità nobiliare e la volontà di mantenere la propria dignità aristocratica impongono un andamento più lento, con, sostanzialmente, tre "a parte". Ma, appena usciti i padroni, il duetto che si scatena tra Susanna e Cherubino, che era nascosto nel gabinetto, è un "allegro assai" vorticoso che ben esprime l'ansia sul da farsi ed il pericolo imminente. La melodia passa da una cantante all'altra in modo vertiginoso fino al salto dalla finestra del giovane paggio.

Il finale secondo è quello di cui Mozart si vantò davanti all'imperatore per convincerlo alla messa in scena dell'opera; ma si vantò, si badi bene, non della bellezza delle melodie, ma della lunghezza di questo pezzo d'assieme (ben venti minuti senza interruzioni!), davvero eccezionale, perché Mozart voleva dimostrare di poter tenere viva l'attenzione dello spettatore

con un unico brano per un tempo così lungo. La voglia di esibirsi, il senso della sfida, la profonda coscienza della propria grandezza, erano elementi primari, infatti, della sua personalità. Tentare ciò che nessuno aveva mai tentato! Dimostrare di essere il migliore!

E dunque il finale secondo inizia come un duetto: il Conte si avvicina al gabinetto ed impone con piglio autoritario a Cherubino di uscirne, mentre la Contessa, che ha appena confessato chi vi sia celato, lo supplica per lui e ribadisce in modo fermo la propria innocenza. Dal gabinetto non esce Cherubino, bensì Susanna, ed un attimo di stupore blocca l'azione dei due aristocratici, entrambi sorpresi dall'apparizione della serva. Par di sentire il lavoro delle menti dei personaggi che, spiazzati, cercano di riprendere il filo del discorso; ora è Susanna all'attacco e la musica riprende in "allegro molto": vuole ridicolizzare il Conte che non le crede e va a controllare che Cherubino non sia in gabinetto. La situazione è rovesciata: ora il Conte deve chiedere perdono dei propri ingiusti sospetti e la Contessa, una volta di più "lacrimosa", fa l'offesa e riprende fiato dopo lo scampato pericolo. Il terzetto si conclude con un bell'accordo di si bemolle maggiore, con tonica ribattuta tre volte: l'ideale per la conclusione; ma ecco di colpo irrompere un tre ottavi di danza in sol maggiore. E' Figaro che ha organizzato l'orchestra per le nozze e vuole andare subito a sposarsi, ma il conte lo ferma: ha ripreso possesso della situazione e sa che non deve sbagliare, se non vuole perdere Susanna per sempre. La danza in sol maggiore ed il relativo quartetto terminano e subentra un andante in do maggiore che ben si confà all'interrogatorio cui il Conte costringe Figaro: vuol sapere perché gli ha scritto la lettera in cui sosteneva che sua moglie avesse un amante. Figaro nega, però, la circostanza, tra l'irritazione delle due donne. Qui Mozart, ed è uno dei tocchi di maggior genialità, introduce di colpo un altro andamento di danza, questa volta in due quarti, che prende in giro sapidamente i finali delle opere di scuola italiana "*Per finirla lietamente e all'usanza teatrale, un'azione matrimoniale le faremo ora seguir*". Sembra che il quartetto che segue conduca al lieto fine, ma improvvisamente irrompe in "allegro molto" un quinto personaggio, mai comparso prima, il giardiniere Antonio, che si lamenta perché qualcuno, lanciandosi dalla finestra, gli ha rotto i vasi. Il racconto del bifolco, che sale di tono ad ogni frase con l'infervorarsi, scatena il quintetto con Figaro e Antonio che s'insultano, il Conte trionfante che si sente deriso e vuole una prova del tradimento, le donne che si limitano a commentare preoccupate. Per cavarsi d'impaccio Figaro confessa di essere stato lui a saltare dal balcone, ma Antonio ha trovato la patente del paggio cadutagli nel salto. Nuovo interrogatorio e torna l'andante minaccioso questa volta in sei ottavi. L'astuzia delle donne che consigliano a Figaro cosa dire fa sì che anche in questa occasione il Conte non riesca a conseguire il proprio obiettivo.

Antonio è uscito, ma dopo un attimo di pausa, irrompono in "Allegro assai" Marcellina, Bartolo e Basilio, venuti a chiedere giustizia al Conte contro Figaro: è il grande settimino che conduce finalmente alla fine dell'atto in un crescendo vorticoso di emozioni; solo nel "più stretto" le voci assumono una valenza strumentale e ritmica, perdendo un po' delle proprie connotazioni personali. L'evoluzione del finale, dal duetto al settimino, è il grande pezzo di bravura del compositore.

Il sestetto del terzo atto, amatissimo da Mozart, esprime la grande scena del riconoscimento tra Figaro ed i suoi genitori (Bartolo e Marcellina) ai quali era stato rapito bambino da una banda di malviventi. E' una scena madre tipica di moltissime opere buffe e non, e Mozart si permette di riderci su con un'eleganza squisita, specialmente nella ripetizione a iosa di "*sua madre-suo padre*", quando si cerca di convincere la gelosa Susanna dei mutati rapporti tra Figaro e Marcellina; assente la Contessa, è però presente il giudice don Curzio a completare, con il Conte, il sestetto. La melodia è dolce, malinconica, piena di nostalgie lontane per quell'abbraccio materno che venne a mancare al giovane Mozart durante quel maledetto viaggio a Parigi e per quello paterno che tanto avrebbe preferito al rigore del vecchio Leopold.

Denso d'azione è pure il finale dell'opera, tra inganni, travestimenti, equivoci, ceffoni dati alla persona giusta ed a quella sbagliata, tutto insomma il repertorio dell'opera buffa tradizionale, fino alla burla conclusiva che ha per vittima il Conte che ha fatto la corte alla moglie credendola Susanna. La richiesta di perdono alla Contessa e soprattutto la sua risposta *"Più docile sono e dico di sì"* sono due incisi melodici di rara bellezza. Alla concessione del perdono ci si aspetterebbe un'esplosione di gioia, ma così non è, anzi: il pezzo d'insieme che raduna tutti i personaggi dell'opera tranne don Curzio (e quindi ben dieci personaggi) è dolcissimo e malinconico, tenero come una carezza, un andante che sembra far parte di una composizione religiosa. E' una gioia raccolta, intima, che sembra non poter esplodere, ma è, in realtà, l'ennesimo gioco del compositore che, con gli archi che già hanno avviato per il calare del sipario, impone un arresto, una pausa che ritarda il momento della separazione dai personaggi e sorprende l'ascoltatore. Quando costui, però, sembra ormai rassegnato ad un finale un po' dimesso, è nuovamente colto di soprassalto dallo scoppiettante *"Allegro assai"* conclusivo (*"Questo giorno di tormenti, di capricci e di follie in contenti e in allegria solo amor può terminar....corriam tutti a festeggiar"*).

"Le nozze di Figaro" è il trionfo dell'amore e della bontà: alla fine tutti i personaggi si stringono insieme al proscenio per dire che ciò che li ha animati per quattro atti è stato l'amore, quell'amore che riempiva di sé, per esempio, la scena dell'ultimo atto, quando nel giardino era l'aria che tutti respiravano, come il profumo della notte a primavera. Poco importa che fosse l'amore innocente di Barbarina, o quello tutto turbamenti di Cherubino oppure quello un po' malinconico dei personaggi maturi, più che quarantenni, che già avevamo imparato ad amare nel "Barbiere di Siviglia": Il Conte d'Almaviva, preso da fregole amatorie per donne più giovani della consorte, siano esse Susanna o Barbarina; Rosina, ora Contessa di Almaviva, che ama il marito nonostante tutte le sue scappatelle o Figaro che sa di sposare una ragazza giovane e si muove sullo scenario erotico con circospezione e disincanto, salvo poi mentirle, quando, dopo averla riconosciuta nel giardino, finge di crederla ancora la Contessa e la corteggia quasi cercando quegli "schiaffi graziosissimi" da parte dell'irritata compagna, per poi liberare le proprie angosce nel bellissimo "sei ottavi" di *"Pace, pace, mio dolce tesoro"* che assomiglia tanto ad un altro celebre "sei ottavi", quello del duetto tra don Giovanni e Zerlina *"Andiamo, andiam mio bene"*. In tutti e tre questi quarantenni c'è la nostalgia di Mozart per l'ingenua corsa al piacere, per l'impulso amoroso proprio dei giovani che la vita lo ha costretto a mettere da parte. Non ci sono punizioni finali, burlatori e burlati si stringono assieme sulla musica della grande assoluzione collettiva: tutti perdonano ed hanno qualcosa da farsi perdonare in una catarsi finale che ci conduce nel mondo di perfezione assoluta del grande salisburghese.

. * Dal Vaudeville de "Le mariage de Figaro": *"En faveur du badinage, Faites grâce à la raison"* apposto da Beaumarchais come motto per la commedia.