

Le nozze di Figaro di Lorenzo da Ponte e W.A. Mozart

di Giorgio Pagannone

1. Argomento e obiettivi

Le nozze di Figaro, “comedia per musica” in quattro atti, andò in scena a Vienna, nel Teatro di Corte, il 1° maggio del 1786, esattamente due anni dopo la tormentata prima parigina della commedia di Beaumarchais da cui è tratta (*La folle journée ou Le mariage de Figaro*, Théâtre-Français, 27 aprile 1784). È il primo esito, felicissimo, della collaborazione tra il poeta Lorenzo da Ponte e il compositore W.A. Mozart, da cui nacquero altri due capolavori, il *Don Giovanni* l’anno successivo (Praga, 1787), e il *Così fan tutte* (Vienna, 1790). La trilogia di Da Ponte e Mozart è quasi universalmente riconosciuta come il vertice assoluto di un genere, l’“opera buffa”, che, nato a Napoli all’inizio del Settecento, acquistò spessore e fama a Venezia a metà del secolo grazie soprattutto al connubio tra Carlo Goldoni e Baldassarre Galuppi, e da lì si diffuse in tutta Europa.¹ A Vienna, dopo alcuni anni di silenzio, nel 1783 si prese ad organizzare nel Teatro di Corte (*Burgtheater*) una stagione dedicata espressamente al genere buffo, che stava soppiantando ormai, nel gradimento generale, l’opera seria.² Le opere di Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*, 1782), di Cimarosa (*Il matrimonio segreto*, 1792), ma anche di Martín y Soler (*Una cosa rara*, 1786), compositore oggi poco noto ma allora molto in voga, ebbero notevole fortuna in tutta Europa e insieme alla trilogia mozartiana diedero un forte impulso all’opera buffa.

1. Cfr. Weiss (2013).

2. Così scriveva Johann Adam Hiller nel 1768: «Ognuno sa che oggigiorno [l’opera buffa] rappresenta il gusto dominante, almeno in Italia»; cit. in Weiss (2013), p. 200. Si veda anche la lettera di Leopold Mozart del 3 febbraio dello stesso anno: «Mica però un’opera seria, ché queste oggi non si usano più, né si apprezzano; bensì un’opera buffa [...] Del resto per le opere serie qui non ci sarebbero nemmeno i cantanti» (ivi, pp. 199-200).

Come afferma Fedele d'Amico,

l'opera seria era, musicalmente, una suite lirica di pezzi a solo o trattati come tali, affidati alle voci asessuate e astratte degli evirati o ad altre esemplate su quelle; invece l'opera buffa era impostata su voci "naturali", pronte a lasciarsi interpretare come altrettanti tipi psicologici, e tendeva a enucleare i caratteri attraverso il confronto, cioè nel pezzo d'insieme, ed eminentemente nel finale.³

In altre parole, l'opera seria portava in scena personaggi di alto rango, storici o perfino mitologici, e si fondava sull'espressione degli affetti, il cui veicolo formale primario ed essenziale era l'aria col da capo (A-B-A), il pezzo assolo in cui spesso rifulgevano le abilità belcantistiche dei cantanti (i vocalizzi prolungati, le messe di voce, le cadenze *ad libitum*, ecc.). L'opera buffa invece esibiva un campionario di personaggi più vario, da quelli più umili a quelli altolocati, rappresentava situazioni e vicende più realistiche e attuali, e si fondava su una vocalità più semplice e spigliata, nonché su forme più fluide. Proprio la fluidificazione delle forme, congiunta alla diversificazione dei pezzi – dall'aria solistica, contemplativa o d'azione, al duetto, al pezzo d'assieme – consente un nuovo rapporto tra musica e dramma, tra musica e azione. La musica non esprime solo gli affetti, ma definisce i caratteri e i rapporti tra i personaggi attraverso il dialogo, nelle situazioni sceniche più varie e avvincenti. Nell'opera buffa, e segnatamente nella trilogia mozartiana, si evidenzia la capacità della musica di "farsi azione", e d'altro canto la tendenza dell'azione a "risolversi in musica", non tanto attraverso il recitativo, come nell'opera seria, ma attraverso il pezzo orchestrato e strutturato.⁴

In un percorso didattico sulle *Nozze di Figaro* riteniamo essenziali i seguenti obiettivi:

- conoscere le principali caratteristiche dell'opera buffa;
- comprendere il tipo di rapporto tra poesia e musica e il ruolo della musica nell'azione drammatica;
- comprendere la struttura di un pezzo concertato;
- comprendere la differenza tra sezione "attiva" e sezione "espressiva" (contemplativa) in un duetto o in un pezzo concertato, e saperle riconoscere alla lettura e all'ascolto;
- comprendere il contenuto e il significato dell'opera *Le nozze di Figaro* attraverso l'ascolto e l'analisi di alcuni pezzi-chiave.

3. D'Amico (2012), p. 21.

4. «Nella mente di Mozart, la musica non chiedeva altro che di correre insieme con l'azione»; Starobinski (2007), p. 80.

Vi sono obiettivi più generali, riferiti al genere dell'opera buffa, che saranno raggiunti *attraverso* l'opera in esame, e un obiettivo più specifico, che mira alla conoscenza, alla comprensione e all'apprezzamento del capolavoro mozartiano nella sua unicità. L'opera prescelta funge quindi sia da *strumento* sia da *oggetto* di conoscenza e comprensione.

2. Svolgimento del percorso

2.1. Orientamento

Il percorso che andrò ad illustrare presuppone che l'allievo abbia già familiarizzato con il genere dell'opera, almeno a grandi linee (cos'è l'opera lirica, come funziona, cos'è un recitativo, quali sono le tipologie vocali, ecc.),⁵ anche se non necessariamente con il genere dell'opera buffa, che costituisce l'oggetto del nostro progetto didattico, e che potrà essere introdotto e spiegato a grandi linee prima di procedere alle attività di ascolto e analisi. Sarà altresì opportuno presentare anche la figura di Mozart, soprattutto riguardo al periodo viennese (1781-1791): il successo come concertista, e d'altronde la smania di affermarsi come compositore d'opera; il fortunato incontro con Da Ponte, che non vantava una grande esperienza come poeta teatrale – era al suo quarto libretto – ma che, se si tiene fede alle sue *Memorie*, si prodigò nel convincere il monarca ad autorizzare la rappresentazione di un soggetto all'epoca ritenuto pericoloso (un attacco contro la nobiltà).⁶

Da Ponte e Mozart osarono cimentarsi in un progetto ambizioso e inusitato: un adattamento musicale della lunga e complessa commedia (in cinque atti) di Beaumarchais, senza tagli significativi. La prefazione al libretto a stampa, scritta da Da Ponte stesso, è eloquente. Scrive il poeta:

l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro, al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, *la molteplicità de' pezzi musicali*, che si sono dovuti fare, per non tener di soverchio oziosi gli attori, per scemare la noja, e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere tratto tratto con diversi colo-

5. Per un inquadramento generale sul melodramma e sulla sua drammaturgia, cfr. Pagannone (2010) e Staffieri (2012). Sul valore formativo del melodramma, cfr. Bianconi (2008) e Gallarati (2019). Uno strumento utile per conoscere il lessico e i principali concetti riguardanti l'opera in musica è il *Piccolo glossario di drammaturgia musicale* redatto da Lorenzo Bianconi e da chi scrive; cfr. Bianconi, Pagannone (2010).

6. Sulla genesi dell'opera, cfr. Heartz (1991).

ri 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.⁷

In sede didattica, data «la molteplicità de' pezzi musicali», converrà operare una selezione, ossia scegliere dei brani che possano favorire il raggiungimento degli obiettivi prefissati, e nel contempo gettare luce sull'intera opera.⁸

Per quanto riguarda la trama dell'opera, si può procedere in vari modi: si può darla subito per intero, col rischio però di confondere un po' per la numerosità dei personaggi e per la complessità dell'intreccio, oppure ridurla ad alcuni personaggi e temi essenziali. A tal fine, ci si potrà giovare di uno schema con la costellazione dei personaggi, che consenta di prefigurare e presentare i nuclei essenziali della vicenda.



Fondamentalmente, abbiamo: una coppia aristocratica in crisi, il Conte (basso) e la Contessa (soprano), e una coppia di servi in procinto di convolare a nozze, Figaro (basso) e Susanna (soprano). Il Conte è invaghito della promessa sposa (Susanna), e cerca di ripristinare, in cambio di una cospicua dote, lo *ius primae noctis* (il diritto alla prima notte d'amore), un privilegio nobiliare che lui stesso aveva abolito. L'intera opera consisterà nel tentativo del Conte di rinviare o addirittura far naufragare le nozze programmate tra Figaro e Susanna, e d'altro canto il tentativo degli altri personaggi, coalizzati, di smascherare e umiliare platealmente il Conte, attirandolo in finti appuntamenti, e di costringerlo quindi a dare il sospirato assenso alle nozze.⁹

7. Da Ponte (1786); corsivi miei.

8. Cfr. Bianconi (2005).

9. Lo stesso Beaumarchais riduce all'osso la trama della commedia: «Un gran signore spagnolo, innamorato di una giovane che vuole sedurre, e gli sforzi compiuti da questa

Cherubino (soprano *en travesti*), un giovane paggio vispo e focoso, attratto in particolare dalla Contessa, è dalla parte dei subalterni, mentre Don Basilio (tenore), maestro di musica e intrigante, e la coppia attempata costituita da Don Bartolo (basso buffo) e Marcellina (soprano) sono complici del Conte. Un nodo della commedia si scioglierà nel terzo atto, quando, appena prima del processo che dovrà sancire l'obbligo di Figaro di sposare Marcellina in virtù di un vecchio prestito mai restituito, ci sarà una peripezia, in forma di agnizione: Figaro scoprirà di essere il figlio segreto di Don Bartolo e Marcellina, fino ad allora suoi nemici e complici del Conte. Un secondo nodo verrà risolto invece solo in conclusione, quando in una scena notturna ricca di sotterfugi e colpi di scena (il finale del quarto atto), la Contessa, travestita da Susanna, renderà palese il tradimento del Conte; questi, contrito, le chiederà perdono *coram populo*, e il lieto fine ristabilirà le giuste coppie: il Conte con la Contessa, Figaro con Susanna, Bartolo con Marcellina, e Cherubino con Barbarina (soprano).

Le nozze di Figaro, in ultima analisi, celebra la vittoria delle donne – Susanna e la Contessa – sugli uomini – il Conte e Figaro, vittima anche lui dell'inganno finale. In particolare, emerge in quest'opera la figura di Susanna, vera e propria protagonista, presente in tutti i duetti e concertati, e in tutti gli snodi importanti della vicenda. Lei è il vero perno dell'opera, tanto che qualcuno ha provocatoriamente proposto di mutare il titolo in “Le nozze di Susanna”.¹⁰ Questa chiave di lettura ci orienta anche nella scelta dei brani.

2.2. Attività 1. Duettino Figaro-Susanna (n. 1) (Allegro, 4/4, Sol maggiore)

Il duettino iniziale vede i promessi sposi alle prese con i preparativi delle nozze: Figaro misura la stanza da letto, Susanna si sistema il cappellino appena fatto con le sue mani. È, in apparenza, «un quadretto di pace domestica», anche se non esente da una certa «vivacità».¹¹ Ma consente di cogliere un aspetto essenziale della drammaturgia dell'opera buffa e delle *Nozze*: il

fidanzata, dal suo promesso sposo e dalla moglie del signore per far fallire il piano di un padrone assoluto, che il rango, la fortuna e la prodigalità rendono onnipotente. Ecco tutto, nient'altro. La commedia è sotto i vostri occhi»; Beaumarchais (2008), pp. 11-12 (*Prefazione dell'autore*).

10. Cfr. Cattelan (2000). Osserva Cattelan: «Susanna, sia come oggetto del desiderio, sia come soggetto desiderante, muove il dramma, domina l'intrigo» (p. 86). Anche Starobinski (2007) evidenzia la centralità di Susanna: «È un personaggio con un irresistibile potere di attrazione» (p. 87).

11. Mila (1979), p. 31.

fatto che i caratteri dei personaggi – in questo caso anche il rapporto di forza tra i sessi – si definiscano in base al confronto musicalmente realizzato.

La forma (cfr. schema a p. 137 sg.) si divide chiaramente in quattro sezioni, più l'introduzione orchestrale (0). Ai due personaggi sono affidati temi ben distinti in orchestra, uno nel registro grave per Figaro, negli archi, uno all'acuto, nei legni, per Susanna. La sezione cruciale è la seconda, dove Figaro cede alle insistenze di Susanna; la tonalità modula alla dominante. La sezione 3 di transizione accentua la vicinanza tra le due voci – Figaro asseconda vieppiù Susanna – e prepara la sezione conclusiva a voci riunite, sul tema *b* di Susanna.

L'insistenza civettuola di Susanna ha la meglio su Figaro, che peraltro si lascia distogliere di buon grado. Il duettino non è solo un'amabile e simpatica schermaglia tra i due sposi, ma mostra da subito la natura del loro rapporto, ossia il predominio di Susanna. (Emblematica è la frase che lei gli rivolge nel successivo dialogo in recitativo: «Sei tu mio servo, o no?»).¹² In tal senso il duettino getta uno sguardo sull'intera opera. Un tema centrale sarà infatti la burla delle donne nei confronti degli uomini; sono loro che governano l'azione (in tal senso le *Nozze* si avvicinano molto al *Falstaff* di Verdi).

Il duetto musicalmente realizzato si comprende e si apprezza meglio se lo si confronta con l'omologa scena in Beaumarchais, e se si considera il rapporto tra testo e musica. In genere la stesura del libretto comporta una riduzione, in termini quantitativi, del testo originario in prosa da cui deriva, per l'ovvia considerazione che la musica imprime al testo un andamento perlopiù rallentato rispetto alla declamazione parlata.¹³ Può però succedere che, per ricavare un numero musicale, il librettista imbastisca un dialogo più articolato di quello della fonte. Faccia uno “zoom” su una situazione specifica, come nel caso in esame. Due battute appena in Beaumarchais¹⁴ diventano un duetto, con la musica che a sua volta ripete e rafforza le parole.

Con i ragazzi più grandi si può lavorare *in primis* sul testo, e poi attraverso l'ascolto provare a ricostruire la forma complessiva. I temi guida sono due e sono chiarissimi. Tra l'altro Mozart non cambia musica nella strofa finale (che pure cambia metro poetico) e quindi rende ancor più evidente il “trionfo” di Susanna, che induce Figaro a unirsi al *suo* canto (il tema *b*).¹⁵

12. Così Hocquard (1981): «quella sottomissione [di Figaro]... che ci fa capire, con umorismo pungente e delicato, chi, nel futuro ménage, porterà i calzoncini...» (p. 47).

13. Sulla dimensione temporale nell'opera cfr. Dahlhaus (2005) e Chegai (2010).

14. [FIGARO:] «Diciannove piedi per ventisei» - [SUSANNA:] «Ecco qui, Figaro, guarda il mio cappellino; non trovi che stia meglio così?»; Beaumarchais (2008), p. 39.

15. Si configura come una specie di duetto di ‘seduzione’, se andiamo alla radice etimologica del termine (“condurre a sé”). Sul tema della seduzione nell'opera, cfr. Paganno-

L'analisi del testo farà emergere già alcuni indicatori importanti, come gli imperativi di Susanna («*guarda un po'... guarda adesso* il mio cappello»), e l'accondiscendenza di Figaro, che ripete quasi a pappagallo le parole di Susanna («sembra fatto inver per te»). La musica, da par suo, ha la facoltà di rafforzare il segno verbale, ovvero di graduarne di volta in volta il peso specifico. A tal proposito può essere utile focalizzare ad esempio il momento topico (sezione 2) in cui Susanna s'intrufola nel tema di Figaro (*a*) e lo distoglie dall'occupazione del momento. Si faccia osservare la ripetizione ossessiva dell'imperativo («guarda») e l'insistenza finale sul «cappello», l'oggetto da ammirare. Volendo riportare il testo di Susanna effettivamente musicato, abbiamo:

Guarda un po', mio caro Figaro,
 guarda un po', mio caro Figaro,
 guarda un po', guarda un po',
 guarda adesso il mio cappello,
 guarda adesso il mio cappello,
 guarda un po', mio caro Figaro,
 guarda adesso il mio cappello, il mio cappello, il mio cappello.

Nel seguente esempio si possono vedere le battute finali del passo appena citato, con il martellamento ritmico nell'ultima frase:¹⁶

[seguitando a guardarsi]

S. - pel - lo, guar - da a - des - so il mio cap - pel - lo, guar - da un po', mio ca - ro

F. tren - ta - se - i... qua - ran - ta - tre...

S. Fi - ga - ro, guar - da a - des - so il mio cap - pel - lo, il mio cap - pel - lo, il mio cap - pel - lo.

F.

ne (2015). Il motivo *b*, alla fine, viene ripetuto tre volte di seguito, come nell'introduzione, e diversamente che nelle altre sezioni. Vista retrospettivamente, l'introduzione prefigura già l'esito del duetto.

16. Si può far notare che questo tipo di canto, sillabato e rapido, si addice soprattutto ai personaggi 'buffi' o d'umile estrazione. La Contessa non si esprimerebbe mai in questo modo.

Ottenuta l'approvazione di Figaro («Sì, mio core...»), nella sezione 3 Susanna, non del tutto appagata, insiste ancora, e quell'«ora io sì ch'io son contenta» (variante del tema *b*) sembra riferirsi più alla soddisfazione per aver catturato l'attenzione di Figaro che alla riuscita del cappellino. Ne vien fuori insomma un ritratto di donna graziosa sì, ma caparbia e decisa, che non a caso schiaffeggerà per ben due volte Figaro nel corso dell'opera (per gelosia).

Con i più piccoli si può procedere anche con il solo ascolto, spiegando a grandi linee la situazione. Si focalizzano i due temi introduttivi in orchestra – maschile e femminile – cercando di abbinarli ai personaggi in base alle caratteristiche (più ritmico e ripetitivo quello di Figaro, più melodico, e timbricamente spiccato, l'altro di Susanna). Poi si segue lo sviluppo del dialogo musicale, e si cerca di riconoscere quale dei due temi prevale. Dunque, dalla musica si prova a dedurre e a ricostruire la dinamica scenica. Ad attività conclusa, si può far riascoltare tenendo d'occhio il testo, o direttamente vedere la scena (con i sottotitoli).

[N. 1 - Duetto]
 Allegro, 4/4, Sol maggiore
 Archi, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni in Sol

0.		
[Introduzione orchestrale]	SOL	<p>Motivo di Figaro (<i>a</i>):</p>  <p>Motivo di Susanna (<i>b</i>):</p>  <p>(con svolazzo dei Vni: <i>b2</i>)</p>
1.	SOL	<p>FIGARO (<i>misurando la camera</i>) Cinque... dieci... venti... trenta... trentasei... quarantatré...</p> <p>SUSANNA (<i>fra sé, guardandosi nello specchio davanti al quale sta provandosi un cappellino ornato di fiori</i>) Ora sì ch'io son contenta: sembra fatto inver per me.</p> <p>Motivo <i>a</i></p> <p>Motivo <i>b</i></p>

2.		
<p>(a Figaro, <i>seguitando a guardarsi</i>) Guarda un po', mio caro Figaro, guarda adesso il mio cappello.</p> <p>FIGARO Sì, mio core, or è più bello: sembra fatto inver per te.</p>	 RE	<p>Motivo <i>a</i>, punteggiato dai legni: Susanna distrae insistentemente Figaro, mentre questi sta ripetendo la misurazione (sovrapposizione/incastro). Figaro perde il "passo" (il suo conteggio non è più in battere). Il motivo <i>a</i> viene rinforzato dagli oboi.</p> <p>Figaro cede e canta sul motivo <i>b</i>. Le sue frasi sono punteggiate dagli svolazzi nei legni (<i>b2</i>).</p>
3. [ripetizioni verbali]		
<p>[Guarda un po' / Sì, mio core, ecc.]</p> <p>[SUSANNA Ora sì ch'io son contenta: sembra fatto inver per me.]</p>	 V/SOL	<p>sezione di transizione, in sticomitia.</p> <p>(variante del motivo <i>b</i>). Soddisfazione di Susanna; Figaro l'asseconda.</p>
4.		
<p>A DUE Ah, il mattino a le nozze vicino quanto è dolce al mio/tuo tenero sposo questo bel cappellino vezzoso, che Susanna ella stessa si fe'.</p>	SOL	<p>canto congiunto sul motivo <i>b</i>, con ritorno alla tonalità di base. Cambia il metro poetico (da ottonari a decasillabi), ma non la musica. L'insistenza di Susanna è premiata dall'a due sul <i>suo</i> motivo. Sottomissione di Figaro.</p>

2.2. Attività 2. Duettino Conte-Susanna (n. 17) (Andante, 2/2, La minore/maggiore)

Inizio atto III. Susanna, in combutta con la Contessa, deve attirare il Conte in un appuntamento-trappola, dove si presenterà, invece di Susanna, la Contessa nelle vesti della cameriera. Susanna è un po' timorosa, ma per riguardo della Contessa, e per proprio tornaconto, accetta di fingere interesse per il Conte e di dargli un appuntamento. Ne scaturisce un piccolo e delizioso duetto, che ha lo stesso numero di versi di quello precedentemente analizzato, ma se ne distanzia per forma e contenuto drammatico. Anche qui si può partire dall'analisi del testo e poi esaminare il rapporto tra testo e musica. Il confronto con il duettino tra Figaro e Susanna potrà essere istruttivo. Ecco i testi appaiati:

DUETTINO N. I	DUETTINO N. 17
FIGARO (<i>misurando</i>) Cinque... dieci... venti... trenta... trentasei... quarantatre.	IL CONTE Crudel! Perché finora farmi languir così?
SUSANNA (<i>fra sé stessa, guardandosi nello specchio</i>) Ora sì ch'io son contenta: sembra fatto inver per me. (<i>seguitando a guardarsi</i>) Guarda un po', mio caro Figaro, guarda adesso il mio cappello.	SUSANNA Signor, la donna ognora tempo ha dir di sì. IL CONTE Dunque in giardin verrai? SUSANNA Se piace a voi verrò.
FIGARO Sì, mio core, or è più bello: sembra fatto inver per te.	IL CONTE E non mi mancherai? SUSANNA No, non vi mancherò.
A DUE Ah, il mattino alle nozze vicino quanto è dolce al mio/tuo tenero sposo questo bel cappellino vezzoso che Susanna ella stessa si fe'.	IL CONTE (Mi sento dal contento pieno di gioia il cor.) SUSANNA (Scusatemi se mento, voi che intendete amor.)

Se il duettino iniziale attacca in *medias res*, in concomitanza dell'alzata di sipario, il duettino tra il Conte e Susanna si innesta su un dialogo già in atto, in recitativo, le cui ultime parole, di Susanna, sono: «e quel di Sua Eccellenza è il mio volere». Susanna finge ubbidienza, consegnandosi alle voglie del suo padrone. Il quale non crede alle sue orecchie: dapprima incerto – ce lo dicono le frasi interrogative, il modo in cui incalza Susanna –, sfocia infine nella gioia («Mi sento dal contento»), in quella che dovrebbe essere la consueta sezione conclusiva a voci riunite, e che dovrebbe sancire l'accordo, l'unione affettiva dei duettanti. Ma in questo caso c'è invece uno scarto tra i due: Susanna, invece di riprendere le parole del Conte, dichiara, fra sé, che sta mentendo, rivolta idealmente allo spettatore “intenditore d'amore”. È una smaccata deroga alla convenzione, che vuole unità d'affetti alla fine di un duetto, come nel duettino iniziale.¹⁷ E la realizzazione musicale conferma l'impostazione del libretto. Susanna si inserisce di soppiatto tra le pieghe della melodia appassionata del Conte, per rimarcare la sua distanza:

17. Altro celebre esempio: il duettino «Là ci darem la mano» tra Don Giovanni e Zerlina nel *Don Giovanni* (n. 7, atto I, scena 9). Cfr. Pagannone (2015), pp. 188-190.

S. *Scu-sa-te-mi se*

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

S. *men-to, voi che in-ten-de-te a-mor, scu-sa-te-mi, voi che in-ten-de-te a-mor.*

Il C. *sen-to dal con-ten-to pie-no di gio-ia il cor.*

La sezione in maggiore prosegue con una nuova sezione “attiva”, di dialogo, che riprende la sticomitia dei versi centrali, e Mozart ha il colpo di genio di aggiungere stavolta un lapsus: Susanna, incalzata di nuovo dal Conte, sbaglia a rispondere per ben due volte (“no” invece di “sì”, e “sì” invece di “no”), correggendosi subito dopo. È una trovata spiritosa ed efficacissima, che ad un tempo rivela l’impaccio di Susanna e la credulità del Conte, favorita dall’appetito sessuale.

S. *Ver-ra - i? Si! no!*

Il C. *dolce Ver-ra - i? non man-che-ra - i? dun-que ver-ra - i?*

S. *no! si, no!*

S. *se - pia - ce a voi, ver - rà.*

Il C.

Nella ripetizione dell’a due, Susanna inizialmente risponde al Conte con lo stessa frase appassionata, per poi ritrarsi nel suo a parte. In coda le voci, come di consueto, finiranno per unirsi, ma il senso di distanza tra i due personaggi permane.¹⁸

18. La tesi di Abert (1995), ripresa da Mila (1979), secondo cui Susanna sotto sotto sia lusingata e tentata dal corteggiamento del Conte, non mi sembra abbia un riscontro

Come nell'altro duettino, si potrebbe ricostruire la forma del pezzo *a posteriori*, dopo un primo ascolto con il testo del libretto (cfr. lo schema a p. 142). E si potrebbe agevolare l'attività presentando magari uno schema parziale, con il solo testo segmentato, e la colonna a destra vuota. I ragazzi, con l'aiuto del docente, ricostruiranno il contenuto musicale e drammatico di ciascuna sezione. È importante che imparino a distinguere le sezioni *attive*, di dialogo, da quelle *espressive*, di riflessione intima (gli 'a parte', segnalati di norma dalle parentesi tonde). A differenza del duettino iniziale, che era tutto dialogico o comunque attivo, in questo è importante anche il "non detto", perché è un duetto di finzione. Il lapsus di Susanna nella fase "attiva" ne è un'ulteriore dimostrazione. In sintesi, il percorso tonale e affettivo del duettino prevede un passaggio dalla tonalità dolente iniziale (La minore) a una di giubilo (La maggiore), ma la gioia del Conte è contrappuntata dal commento ironico di Susanna, che si scusa per aver ingannato il padrone. Si tratta dunque di una gioia illusoria.

È consigliabile, al termine dell'attività di ascolto-analisi, la visione del pezzo, che consentirà di confrontare le scelte registiche con le considerazioni emerse in fase di studio. La visione critica servirà a rafforzare la comprensione del duetto, e farà capire l'importanza della componente scenico-rappresentativa nello spettacolo operistico.¹⁹

musicale convincente. Se il compositore avesse voluto davvero stringere le voci in un canto a due l'avrebbe fatto, anche a scapito delle parole. L'unico accenno di cedimento è quella eco alla frase calda del Conte nella seconda fase espressiva, ma a mio avviso non è un indizio sufficiente per mettere in dubbio l'integrità di Susanna. La questione comunque potrebbe essere dibattuta coi ragazzi, dopo l'analisi e l'ascolto del duetto.

19. Cito un paio di realizzazioni sceniche molto diverse tra loro ma istruttive. La prima è quella con Diana Damrau e Pietro Spagnoli (Teatro alla Scala, 2006; ripresa della regia di Giorgio Strehler), che evidenzia visivamente la distanza dei personaggi nell'a due (www.youtube.com/watch?v=y0XTkUDY28s). Susanna appare tra l'altro ammiccante e quasi sfrontata nel corso del duetto, mentre il baritono ha lui stesso un lapsus sulla seconda sticomitia, dimenticando le giuste parole indicate da Mozart («Non mancherai?» in luogo di «Dunque verrai?»; potrebbe essere un interessante spunto per i ragazzi, cercare l'errore).

L'altra invece è la realizzazione cinematografica firmata da Jean-Pierre Ponnelle (1976), con Dietrich Fischer-Dieskau e Mirella Freni nelle vesti del Conte e di Susanna, che evidenzia l'a parte (la fase espressiva) con il silenzio dei personaggi (silenzio "sonorizzato" dalle loro voci fuori campo). Il Conte appare peraltro molto più bramoso e impulsivo nell'a due finale, mettendo in grave imbarazzo Susanna con le sue effusioni (www.youtube.com/watch?v=QskxTEu3r4I).

2.3. Attività 3. Sestetto (n. 19) (Andante, 4/4, FA)

In un'opera buffa l'esperienza più accattivante e formativa è senz'altro l'ascolto e la visione di un pezzo concertato, che dà modo di sperimentare come la musica riesca a seguire un'azione più articolata e a dar voce agli affetti, condivisi o contrastanti, dei personaggi in scena. Nelle *Nozze di Figaro* vi sono due ampi e complessi finali d'atto (II e IV), che sono dei formidabili pezzi concertati, quasi delle «commedie o picciol drammi da sé». ²⁰ Ai fini didattici, si può prendere in esame un pezzo d'assieme più breve, ad esempio il Sestetto dell'atto III (n. 19), che mette in scena un momento chiave della commedia: lo scioglimento del primo nodo, ossia la rimozione dell'ostacolo alle nozze frapposto da Marcellina, che pretende il saldo di un vecchio debito in combutta con Don Bartolo, nemico giurato di Figaro.

Sarà opportuno partire dall'analisi del testo per individuare gli snodi principali del brano, e passare poi ad ascoltare e analizzare la musica. Anche qui il risultato potrebbe essere la ricostruzione per gradi dello schema formale del sestetto, completo di indicazioni musicali (uno schema analitico dell'intero sestetto è riportato in appendice, p. 152 sg.).

Innanzitutto, è opportuno spiegare la situazione scenica, così come si delinea nel recitativo che precede. Si sta svolgendo un processo in cui il Conte, che ha la funzione di giudice per nomina regia, affiancato da Don Curzio, che presiede il tribunale, sta per sentenziare che Figaro debba sposare Marcellina, visto che non può saldare il suo vecchio debito. In scena ci sono appunto i due giudici e le parti in causa: Figaro da un lato, Marcellina con Bartolo dall'altra. Senonché, durante il dibattimento c'è il colpo di scena: Figaro, da cui apprendiamo che è stato rapito in tenera età, scopre che Marcellina e Bartolo sono i suoi genitori. La gioia mista a stupore fa scattare il sestetto, che inizia invero come quintetto. Ecco il testo della prima sezione:

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.

(*Restano così fino al verso "Lascia, iniquo".*)

20. Così Da Ponte parlando dei finali d'atto; Da Ponte (1823), pp. 51-52 (tomo I, parte II); p. 147 dell'edizione 1971. Cit. anche in Gallarati (1984), p. 164.

DON CURZIO

[momento *espressivo*]

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

IL CONTE

(Son smarrito, son stordito;
meglio è assai di qua partir.)
(*Vuol partire.*)

Da una parte vi è il terzetto della famigliola ritrovata, che si abbandona a un abbraccio collettivo; dall'altro il Conte e Don Curzio che assistono impotenti ed esterrefatti alla scena, e commentano a parte (primo momento *espressivo*).

Con la sortita di Susanna inizia la seconda parte, e il quintetto diventa sestetto. Ella arriva baldanzosa con i soldi per estinguere il debito di Figaro, e non si accorge subito dell'abbraccio tra questi e i presunti "nemici"; quando se ne avvede, va su tutte le furie, credendo che lo sposo l'abbia tradita con Marcellina. Il momento di tensione culmina in uno schiaffo a Figaro, quando questi cerca di spiegarle la situazione. Il gesto plateale di Susanna fa scattare reazioni opposte: il trio parentale commenta bonariamente, quasi divertito, la scena; il terzetto dei furiosi, compresa Susanna, esprime rabbia (secondo momento *espressivo*). Ecco il testo della seconda parte del sestetto:

SUSANNA (*Arrestando il Conte.*)

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

DON CURZIO, IL CONTE

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

SUSANNA (*Vedendo Figaro che abbraccia Marcellina.*)

Già d'accordo ei se la sposa:
giusti dèi, che infedeltà!
(*Vuol partire.*)

Lascia, iniquo.

FIGARO (*Trattenendo Susanna.*)

No, t'arresta.

Senti, o cara...

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

Senti questa.

MARCELLINA, BARTOLO, FIGARO

[momento *espressivo*]

(È un effetto di bon core,
tutto amore è quel che fa.)

IL CONTE, DON CURZIO

(Fremo/e, smanio/a dal furore,
il destino a me la/gliela fa.)

SUSANNA

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

La terza e ultima sezione vede Susanna passare dalla parte di Figaro e della sua nuova famiglia, e presenta un cambio di metro poetico (da ottonari a senari). È Marcellina, la vecchia rivale, che si fa avanti per spiegare la situazione a Susanna e a fare le presentazioni, spalleggiata da Figaro. Chiarito tutto, Susanna si unisce alla famiglia mentre il Conte e Don Curzio assistono ancor più impotenti e furenti (terzo momento *espressivo*). Il testo dell'ultima sezione:

MARCELLINA (*Corre ad abbracciar Susanna.*)

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

SUSANNA (*A Bartolo, al Conte, a Don Curzio, a Marcellina.*)

Sua madre?

MARCELLINA, CURZIO, CONTE, BARTOLO (*A Susanna.*)

Sua madre.

FIGARO (*A Susanna.*)

E quello è mio padre
che a te lo dirà.

SUSANNA (*A Bartolo, al Conte, a Don Curzio, a Marcellina.*)

Suo padre?

MARCELLINA, CURZIO, CONTE, BARTOLO (*A Susanna.*)

Suo padre.

FIGARO (*A Susanna.*)

E quella è mia madre
che a te lo dirà.

(*Corrono tutti quattro ad abbracciarsi.*)

SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO,

FIGARO [momento *espressivo*]

(Al dolce diletto
che m'agita il petto
quest'anima appena
resister or sa.)

DON CURZIO, IL CONTE

(A l'ira, al dispetto
che m'agita il petto
quell'/quest'anima appena
resister or sa.)

(*Il Conte e Don Curzio partono.*)

Come si potrà constatare alla lettura del testo, l'azione di questo sestetto è quasi tutta psicologica, basata sulle reazioni emotive dei personaggi all'inopinato rovesciamento di situazione.

Con l'ascolto e l'analisi della musica (si veda lo schema in appendice) si noterà come Mozart asseconi perlopiù l'articolazione del testo, soffermandosi sui momenti espressivi (evidenziati dal fondo scuro), e cercando di dare risalto ai gruppi di volta in volta contrapposti, soprattutto nell'assieme finale. Il brano, che è in un unico tempo (Andante), è impiantato in Fa maggiore e presenta una staticità di fondo che ben rispecchia il carattere della situazione; l'abbraccio della famiglia ritrovata è lo sfondo costante sul quale si stagliano le reazioni avverse. Il momento centrale di tensione – l'arrivo di Susanna – porta verso la tonalità di Do maggiore, e a un fugace oscuramento in minore, ma dall'inizio della terza sezione tutto torna nella rassicurante area di Fa. Marcellina si rivolge a Susanna con una variante della melodia iniziale, quella che aveva usato per Figaro, e che viene peraltro richiamata in orchestra dai legni (flauto, oboe, fagotto), dimostrando così di considerare la ragazza come una figlia e di aver dimenticato le vecchie ruggini.²¹

Chiaramente nella messa in musica c'è quasi sempre uno scarto rispetto al testo di partenza. Ad esempio, Mozart aggiunge delle parole nel primo momento espressivo, per rendere più netto il contrasto affettivo tra la famiglia ritrovata e i due giudici beffati (si vedano nello schema in appendice le parole tra parentesi quadre: «Figlio amato... Parenti amati...»), e poco dopo l'arrivo di Susanna aggiunge ancora le stesse parole per far sì che l'abbraccio tra i parenti continui ad avere un *pendant* musicale; ne scaturisce una mini-sezione espressiva (1b, in zona scura), che si può considerare quasi un'appendice della prima.

Per quanto riguarda i momenti espressivi successivi – (2) la reazione dopo lo schiaffo, (3) il momento finale –, Mozart è molto attento a differenziarli. Mentre il secondo momento espressivo, ad onta della reazione stizzita di Susanna, si svolge in un'atmosfera abbastanza uniforme, che stempera i conflitti, il terzo ed ultimo mette in grande risalto il contrasto affettivo tra

21. Il conflitto tra le due donne era emerso nel duettino del primo atto («Via resti servita», n. 5): un vivace battibecco musicale, una «gag teatrale» di spassosa e pungente ironia. Si veda a proposito Bianconi, *La Face* (2021), p. 64 sg.

il «dolce contento» del quartetto familiare e il «fiero tormento» della coppia dei “perdenti” – il Conte e Don Curzio.²² Si crea uno sbalestramento efficacissimo – melodico, ritmico, armonico, timbrico (archi all’unisono con i perdenti, legni in accordo con i vincenti) –, come se i due perdenti volessero rompere l’armonia familiare ricostituita, ma fossero continuamente risucchiati da quella. È una contrapposizione manichea tra il calore degli affetti familiari e un’anima rosa dalla gelosia e dalla collera, costretta ad assistere allo spettacolo per lui mortificante di una famiglia felice (Don Curzio asseconda il Conte). Un colpo di teatro magistrale. Tra l’altro, è una soluzione che agevola la ripresa video, perché stacca nettamente i due gruppi e consente alla macchina da presa di inquadrarli in sincrono con la musica (nell’assieme precedente invece Susanna svetta su uno sfondo uniforme).²³

Quanto alle zone “attive”, si segnala soprattutto il momento in cui Susanna viene messa al corrente della nuova situazione parentale (terza sezione). La reiterazione in climax di «sua madre?» e «suo padre?» è un altro esempio di come la musica possa rinforzare il segno verbale fino al parossismo, con esiti teatrali esilaranti.

Un metodo utile potrebbe essere, ad analisi conclusa, riascoltare il brano in videopartitura, ossia con la partitura scorrevole,²⁴ per mettere meglio a fuoco i dettagli emersi, quindi passare alla visione vera e propria, dove gli elementi colti all’ascolto troveranno la giusta collocazione nello spazio scenico.

3. Ipotesi di sviluppo e proposte di verifica

Con le tre attività proposte si potranno auspicabilmente raggiungere i primi quattro obiettivi, che riguardano la drammaturgia dell’opera buffa, il

22. Si noterà che nell’ultimo momento espressivo il testo cantato (nello schema, tra parentesi quadre) differisce da quello stampato sul libretto. Divergenze di questo tipo sono molto comuni nella storia dell’opera. Nelle modifiche testuali in partitura entrano perlopiù ragioni di eufonia e cantabilità. Qui probabilmente Mozart, e forse Da Ponte stesso (non sempre le varianti in partitura venivano poi riportate sul libretto a stampa) si accorsero che l’immagine ossimorica del «diletto» che «agita il petto» non era del tutto pertinente alla resa musicale, che per il quartetto parentale è pacata e affettuosa. Sulle «discrepanze necessarie» tra libretto e partitura, si veda Bianconi (2018), pp. 203-206.

23. Si vedano ad esempio la splendida versione diretta da John Eliot Gardiner al Théâtre du Châtelet di Parigi, per la regia di Olivier Mille (www.youtube.com/watch?v=Mo129QTp4ls); il sestetto inizia in 1:55:11, e la versione del Maggio Musicale fiorentino diretta da Zubin Mehta, con la regia teatrale di Jonathan Miller (www.youtube.com/watch?v=O4yOnIsvvc8); il sestetto inizia in 2:00:51).

24. Sulla piattaforma youtube è disponibile all’indirizzo: www.youtube.com/watch?v=VQWJkUUptZg; l’audio corrisponde alla versione diretta da R. Jacobs; la partitura è tratta dalla Neue Mozart-Ausgabe. La durata dell’intero sestetto è di circa quattro minuti e mezzo.

rapporto tra musica e testo, la forma dei pezzi concertati. Per una conoscenza più ampia delle *Nozze di Figaro*, sarà opportuno, se il tempo del progetto lo consente, esaminare qualche brano supplementare, almeno per presentare i personaggi esclusi dalle attività precedenti. In primis, la Contessa e Cherubino. Sarebbe vantaggioso mettere a confronto questi due personaggi attraverso una delle loro arie (ne hanno due a testa), perché l'una, la Contessa, incarna l'amore nostalgico, l'altro, Cherubino, l'ardore adolescenziale.

Della Contessa si potrebbe far ascoltare sia la cavatina «Porgi, amor, qualche ristoro» (n. 11, atto II), che è tutta nostalgica, sia l'aria «Dove sono i bei momenti» (n. 20, atto III), che è invece bipartita (Adagio/Allegro), anche sotto il profilo affettivo: dalla nostalgia si passa alla speranza, che in musica diventa determinazione nel voler riconquistare l'amore del consorte infedele. La seconda aria è forse più utile per comprendere lo sviluppo della vicenda, in quanto mostra una Contessa non del tutto passiva: sua infatti è l'idea dello stratagemma per smascherare il Conte.

Di Cherubino invece si può far ascoltare la prima aria, «Non so più cosa son cosa faccio», che nella sua ritmica esuberanza esprime al meglio l'impulso erotico costante del paggio, che lo porta a desiderare «ogni donna» (ma più di tutte, la Contessa, con la quale avrà peraltro una relazione nell'ultima commedia della trilogia di Beaumarchais, *La madre colpevole* del 1792, meno nota delle altre due). Ecco i testi affiancati delle due arie:

<i>Aria di Cherubino n. 6 (atto I, scena 5)</i>	<i>Aria della Contessa n. 20 (atto III, scena 7)</i>
<p>CHERUBINO [Allegro vivace] Non so più cosa son, cosa faccio, or di foco, ora sono di ghiaccio, ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar. Solo ai nomi d'amor, di diletto, mi si turba, mi s'altera il petto, e a parlare mi sforza d'amore un desio ch'io non posso spiegar. Parlo d'amor vegliando, parlo d'amor sognando, a l'acque, a l'ombre, ai monti, ai fiori, a l'erbe, ai fonti, a l'eco, a l'aria, ai venti che il suon de' vani accenti portano via con sé. [Adagio] E se non v'è chi m'oda, [Primo tempo] parlo d'amor con me.</p>	<p>CONTESSA [Andante] 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? [Allegro] Ah se almen la mia costanza, nel languire amando ognor, mi portasse una speranza di cangiar l'ingrato cor!</p>

Alle due arie appena descritte, si potrebbe aggiungere almeno l'epilogo, che contiene uno dei momenti più memorabili del teatro d'opera: la richiesta di perdono del Conte nei confronti della Contessa, che grazie alla musica di Mozart assume un'aura quasi religiosa. Si può far ascoltare (o direttamente vedere) il finale ultimo a partire dalla sezione «Gente, gente, a l'armi, a l'armi!», che vede il Conte caduto in pieno nella trappola dell'appuntamento beffa e furente di gelosia per aver sorpreso Figaro ad amoreggiare con la presunta Contessa (in realtà, Susanna travestita). Il seguito vede tutti i personaggi uscire in scena alla spicciolata dalla nicchia ov'erano nascosti e invocare perdono insieme alla finta Contessa. Il Conte rifiuta sdegnato fino a quando non esce la vera Contessa (travestita da Susanna) e svela l'inganno. A quel punto la situazione si ribalta ed è il Conte che chiede umilmente perdono con una frase semplicemente divina («Contessa, perdono»), una di quelle folgoranti idee melodiche che racchiudono il senso profondo di un'opera, come «Amami, Alfredo» nella *Traviata* di Verdi. La Contessa accorda il suo perdono, e ciò rende ancor più lampante la sua vittoria "morale" nei confronti del marito. Con l'intervento degli altri personaggi in coro («Ah, tutti contenti / saremo così») il pezzo prende quota e genera un senso di piena ed estatica riconciliazione. Il brano scoppiettante che segue e conclude l'opera («Questo giorno di tormenti», Allegro vivace) ci ricorda che siamo in un'opera buffa, e quindi bisogna chiudere con un pezzo brillante e festoso. Dopo il rito (del perdono) si fa festa, *as usual*. E il sipario può calare sulla "folle giornata".

Per quanto riguarda la verifica, si può predisporre un questionario sulle nozioni apprese durante il percorso ('opera buffa', 'duetto', 'pezzo concertato', 'fase attiva' e 'fase espressiva', il sistema dei personaggi principali e dei loro rapporti nelle *Nozze di Figaro*, le voci assegnate a ciascun personaggio, ecc.). La verifica può anche consistere in una prova operativa, cioè l'analisi di un altro duetto o pezzo concertato che permetta di valutare la capacità di analisi e comprensione dell'allievo. Nulla vieta di usare pezzi da altre opere, ma volendo restare alle *Nozze di Figaro*, e scoprire così altri interessanti aspetti della vicenda, si potrebbe prendere ad esempio il duettino tra Figaro e Susanna (travestita da Contessa) incastonato nel finale del quarto atto («Tutto è tranquillo è placido», scena XIII; Larghetto / Allegro di molto), che contiene l'altro schiaffeggio di Susanna nei confronti di Figaro. È un brano breve, tonalmente concluso – è in Mi bemolle maggiore –, ben articolato in fasi attive ed espressive, e stuzzicante per il fatto che Figaro, dapprima vittima dell'inganno e roso dalla gelosia, scopre la burla e a sua volta beffa Susanna fingendo di corteggiarla in quanto Contessa, innescando la reazione gelosa di lei. La prova consisterebbe nell'analisi e segmentazione del testo – in base al contenuto drammatico, all'alternanza

di zone attive ed espressive –, e al successivo ascolto, con testo alla mano, nel riconoscimento e nella descrizione delle caratteristiche o dei punti musicali salienti. La prova può essere agevolata da precise domande-stimolo (ad esempio: ci sono motivi o figure musicali ricorrenti? il brano si conclude con un a due conciliante o contrastante?).

Un ulteriore tipo di verifica potrebbe consistere nell'analisi di due regie diverse relative ad uno dei brani esaminati a lezione e nella redazione scritta di impressioni e valutazioni critiche, sulla base dell'analisi già svolta. Quest'ultima prova, unita alla precedente, consentirebbe di valutare le conoscenze e le competenze dell'allievo su tutti gli elementi dello spettacolo operistico – testo, musica, scena – e sulla loro interazione.

5. Riferimenti bibliografici

- Abert H. (1995), *Mozart. La maturità: 1783-1791*, Il Saggiatore, Milano, pp. 246-320 (*Le nozze di Figaro*). (Ed. orig. tedesca: 1966).
- Beaumarchais P.-A. Caron de (2008), *La folle giornata o Il matrimonio di Figaro*, Einaudi, Torino (Ed. orig. francese: 1785).
- Bianconi L. (2005), “Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo”, *Il Saggiatore musicale*, XII/1, pp. 35-76.
- Bianconi L. (2008), “La forma musicale come forma dei sentimenti”, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. la Face Bianconi e F. Frabboni, FrancoAngeli, Milano, pp. 85-120.
- Bianconi L. (2018), “Il libretto d'opera”, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 187-208.
- Bianconi L., La Face Bianconi G. (2021), “Il melodramma: forma ed emozioni”, in *Il melodramma a scuola: storia, forme, didattica*, a cura di N. Badolato e G. La Face, Roma, Studium, pp. 62-70.
- Bianconi L., Pagannone G. (2010), “Piccolo glossario di drammaturgia musicale”, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Pensa MultiMedia, Lecce-Iseo, pp. 201-263.
- Cattelan P. (2000), “Le nozze di Susanna”, in *Le nozze di Figaro*, volume di sala, Teatro La Fenice, Venezia, pp. 83-97.
- Chegai A. (2010), “Sui ‘tempi’ dell'opera: alcune prospettive didattiche”, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Pensa MultiMedia, Lecce-Iseo, pp. 57-74.
- Dahlhaus C. (2005), *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino, pp. 61-71 (*Strutture temporali*). (Ed. orig. tedesca: 1981).
- D'Amico F. (2012), *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, I, Olschki, Firenze, pp. 16-21 (*Le nozze di Figaro*).
- Da Ponte L. (1786), *Le nozze di Figaro / comedia per musica / tratta dal francese / in quattro atti / da rappresentarsi / nel Teatro di Corte / l'anno 1786 / in Vienna / presso Giuseppe nob. de Kurzbeck / stampatore di S[ua]. M[aestà]. I[imperiale]. R[eale]*.

- Da Ponte L. (1823), *Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda scritte da esso*, 3 voll., Gray & Bunce, New York (Edizione moderna: *Memorie e altri scritti di Lorenzo Da Ponte*, a cura di C. Pagnini, Longanesi, Milano, 1971).
- Gallarati P. (1984), *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, EDT, Torino.
- Gallarati P. (2019), “Valore formativo del melodramma. Lectio magistralis di congedo dall’Università di Torino”, *Musica Docta*, IX, pp. 127-136.
- Heartz D. (1991), “*Le nozze di Figaro* in cantiere”, in *Mozart*, a cura di S. Durante, Il Mulino, Bologna, pp. 317-344 (Ed. orig. inglese: 1987).
- Hocquard J.-V. (1981), *Le nozze di Figaro di Mozart. Guida all’ascolto*, Emme, Milano (Ed. orig. francese: 1979).
- Mila M. (1979), *Lettura delle “Nozze di Figaro”*, Einaudi, Torino.
- Pagannone G. (2010), “Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni”, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Pensa MultiMedia, Lecce-Iseo, pp. 15-55.
- Pagannone G. (2015), “Sedurre cantando. Uno sguardo sulle scene di seduzione nell’opera in musica”, in *Ricerche e prospettive di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie*, a cura di E. Fazzini e G. Grimaldi, Led Edizioni, Milano, pp. 183-215.
- Schmid M.H. (2010), *Le opere teatrali di Mozart*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 73-82 (*Le nozze di Figaro*) (Ed. orig. tedesca: 2009).
- Staffieri G. (2012), *Un teatro tutto cantato. Introduzione all’opera italiana*, Carocci, Roma.
- Starobinski J. (2007), *Le incantatrici*, EDT, Torino, pp. 75-97 (*Le nozze di Figaro*) (Ed. orig. francese: 2005).
- Weiss P. (2013), *L’opera italiana nel ’700*, Astrolabio, Roma.

Appendice

L. DA PONTE, W.A. MOZART, *Le nozze di Figaro*, n. 19 – Sestetto (III,4) – Andante, 4/4, FA – archi, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni in Fa

	FA	ottomani
<p>SEZIONE I</p> <p>MARCELLINA (<i>abbracciando Figaro</i>) Riconosci in questo amplesso una madre, amato figlio! FIGARO (<i>a Bartolo</i>) Padre mio, fate lo stesso, non mi fate più arrossir. BARTOLO (<i>abbracciando Figaro</i>) Resistenza la coscienza far non lascia al tuo desir. <i>(restano così fino al verso: "Lascia, iniqua!")</i></p> <p>DON CURZIO Ei suo padre, ella sua madre: l'inneco non può seguir. IL CONTE (Son smarrito, son stordito: meglio è assai di qua partir.) <i>(viva! partire)</i></p> <p>[MARCELLINA, BARTOLO Figlio amato! FIGARO Parenti amati!]</p>	<p>FA</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>V / DO</p>	<p>Letizia per l'imopinata agnizione e il ricongiungimento familiare.</p> <p style="text-align: center;"><i>a</i></p>  <p>MARCELLINA (<i>abbracciando Figaro</i>) Ri - co - ni - tu - sci in que - sto am - ples - so</p> <p style="text-align: center;"><i>b</i></p>  <p>DON CURZIO Ei suo padre,</p> <p style="text-align: center;"><i>c</i></p>  <p>MARCELLINA Fi - glio a - ma - i - lo,</p>
<p>SEZIONE 2</p> <p>SUSANNA (<i>arrestando il Conte</i>) Alto, alto, signor Conte, mille doppie son qui pronte: a pagar vengo per Figaro ed a portlo in libertà.</p> <p>DON CURZIO, IL CONTE Non sappiamo com'è la cosa, osservate un poco là. [MARCELLINA, BARTOLO Figlio amati! FIGARO Parenti amati!]</p> <p>SUSANNA (<i>vedendo Figaro che abbraccia Marcellina</i>) Già d'accordo ei se la sposa: gnusti dèi, che infedela! <i>(viva! partire)</i></p>	<p>DO</p> <p>V / DO</p> <p>(V / do)</p>	<p>Arriva Susanna con i soldi per saldare il debito di Figaro. Non si avvede dell'abbraccio della famiglia ritrovata.</p> <p style="text-align: center;"><i>d</i></p>  <p>SUSANNA (<i>si volge vedendo Figaro che abbraccia Marcellina</i>) Già d'ac - cor - do ei col - la - spo - sa: già - sti Dei: che in fe - del - tà,</p>

<p>Lascia, iniquo. FIGARO (<i>trattenendo Susanna</i>) No, l'arresta. SUSANNA (<i>fa forza, poi dà uno schiaffo a Figaro</i>) Sentì, o cara... Sentì questa. MARCELLINA, BARTOLO, FIGARO (È un effetto di bon core, tutto amore è quel che fa.) IL CONTE, DON CURZIO (Fremo/e, smantoi/a dal furore, il desino a me la / gliela fa.) SUSANNA (Fremo, smantoi dal furore, una vecchiaia a me la fa.)</p>	DO	(ottonari)	<p>Breve diverbio Figaro Susanna; s'imesca una struttura a catena, con movimento pendolare tonica-dominante (<i>Cerchiaba</i>); momento d'<i>impasse</i> che culmina nello schiaffo somministrato da Susanna a Figaro.</p> <p>MOMENTO ESPRESSIVO 2. Il nucleo familiare commenta divertito lo schiaffo di Susanna. Costei sfoga la sua gelosia alla maniera del Conte. Situazione di stallo; tre vs tre. Continua la struttura a catena (<i>Cerchiaba</i>).</p> 
<p>SEZIONE 3 MARCELLINA (<i>corre ad abbracciar Susanna</i>) Lo sdegnò calmate, mia cara figliuola, sua madre abbracciate che vostra or sarà. SUSANNA (<i>a Bartolo, al Conte, a Don Curzio, a Marcellina</i>) Sua madre? MARC., CURZIO, CONTE, BARTOLO (<i>a Susanna</i>) Sua madre. FIGARO (<i>a Susanna</i>) E quello è mio padre che a te lo dirà. SUSANNA (<i>a Bartolo, al Conte, a Don Curzio, a Marcellina</i>) Suo padre? MARC., CURZIO, CONTE, BARTOLO (<i>a Susanna</i>) Suo padre. FIGARO (<i>a Susanna</i>) E quella è mia madre che a te lo dirà. (<i>corrono tutti quattro ad abbracciarsi</i>)</p>	FA	senari	<p>“RIPRESA”. Marcellina assicura e informa la futura sposa; l'equivoco viene chiarito, rimane l'imbarazzo e l'incredulità di Susanna. Figaro fa le presentazioni.</p>   
<p>SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO, FIGARO (Al dolce contento) [di questo momento] quest' anima appena resister or sa.) DON CURZIO, IL CONTE (Al l'ira, al dispetto che m'agita il petto quell' quest' anima appena resister or sa.) (<i>il Conte e Don Curzio partono</i>)</p>	FA		<p>MOMENTO ESPRESSIVO 3. Il nucleo familiare (quartetto) e scermo di Conte e Don Curzio. Susanna, che svetta con lievi vocalizzi, passa ora sul fronte opposto, quattro vs due.</p>  