

LETTURA DELLE NOZZE DI FIGARO

La filosofia dell'amore di W.A. Mozart

[DISPENSE A.A. 2006-2007 – © PROF. P. QUINTILI]

– La «trilogia dell'Amore» di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ha inizio con *Le Nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti di Lorenzo Da Ponte* (Burgtheater di Vienna, 1 maggio 1786). L'amore passione trionfa sugli intrighi dell'interesse e della vanità nobiliare. Le Nozze sono l'opera dell'amore passione non in quanto rappresentano l'amore coniugale trionfante – i personaggi amorosi, Figaro, Susanna, Marcellina, il Conte ecc. si giocano innumerevoli e reciproci inganni – bensì perché le soggettività agenti sono prese da forze a loro superiori cui soggiacciono, che le soggiogano e le inducono ad atti sempre imprevisi, guidati dalla logica del *desiderio* e del *piacere*. Desiderio che fa irruzione come forza disgregante e «sovversiva» nei riguardi degli schemi politici e sociali che reggono i rapporti tra gli individui, servi (Figaro, Susanna, Marcellina) e padroni (Conte d'Almaviva, la Contessa Rosina, l'Avvocato).

– Seguirà, nella serie della trilogia, *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte* (Nationaltheater di Praga, 29 ottobre 1787), che mette in scena l'amore fisico, la passione assoluta del possesso e della conquista, congiunto alla vanità nobiliare. E' il tema dell'«erotico nella musica» come espressione del «demoniaco», affrontato da Kierkegaard nel suo *Enten Eller* (vedi *infra*).

– Conclude la trilogia il *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti. Dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte* (Burgtheater di Vienna, 26 gennaio 1790), dove trionfa infine l'amore capriccio e passione insieme. L'ironia e l'autoironia, alla maniera di Voltaire e non dei futuri Romantici, domina. Il cerchio si chiuderà con la grande *Zauberflöte. Eine Deutsche Oper in zwei Aufzügen von Emanuel Schikaneder* (*Il Flauto Magico. Dramma eroicomico per musica in due atti. Traduzione di Anonimo, Freihaus Theater auf der Wieden*, 30 settembre 1791), testamento spirituale e filosofico di Mozart, opera «popolare» d'ispirazione massonica inneggiante all'amore e alla libertà, nascosto omaggio alla Rivoluzione nascente. Il 5 dicembre 1791, all'una di notte, Mozart muore di «febbre miliare acuta», un'infezione reumatica acuta, aggravata da «cure» disastrose (salassi, mercurio ecc.).

– In principio erano dunque *Le Nozze*. L'Amore in tutte le sue forme e sfumature di senso, è messo in scena, passato attraverso l'espressione musicale. Un aspetto che Stendhal, nel *Dell'amore*, ha in

certa misura trascurato, per le ovvie limitazioni del mezzo letterario, è la straordinaria *duttilità* e *modificabilità* delle passioni dell'Amore. Delle quattro forme d'amore messe a fuoco (passione, capriccio, fisico, di vanità), l'una trascorre incessantemente nell'altra, attraverso le complesse dinamiche del tempo dell'esistenza. La *musica* sola ne può dar conto. Di questo lo stesso Stendhal era, crediamo, consapevole, avendo riconosciuto proprio in Mozart, in sommo grado, con la musica, la capacità di rappresentare ciò che per il linguaggio verbale è l'*Irrappresentabile* (ossia non esprimibile attraverso la sola parola) per definizione : la passione, il sentimento e gli affetti del cuore.

– L'amore *puro*, non mescolato alla parola, preso in tutte le sue quattro forme analizzate da Stendhal. C'è questo nelle *Nozze*, con il contorno di passioni affiliate a quelle dell'amore: gelosia, timore, speranza ecc.

– Dietro la «Commedia per musica in quattro Atti di Lorenzo Da Ponte», alla fonte c'è il testo di una *pièce* teatrale di grande successo, messa in scena qualche anno prima (1784) a Parigi, dello scrittore e politico Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Borghese rivoluzionario, di umili origini, figlio, come Rousseau, di un orologiaio parigino, Beaumarchais era amico dei *Philosophes*, scrittore impegnato, dunque. Il padre acquistò un titolo nobiliare grazie ai meriti di «artista meccanico» (artigiano) – inventando il meccanismo a scappamento dei grandi orologi – e Pierre Augustin, il figlio, convinto fautore della Rivoluzione democratica americana, divenne nel 1776 intermediario tra il governo francese, che appoggiava gli insorti americani, e la Corona d'Inghilterra, all'epoca della fondazione degli USA.

– Il titolo originale della Commedia: *La folle journée, ou Le Mariage de Figaro, COMÉDIE EN CINQ ACTES EN PROSE, En faveur du badinage, Faites grâce à la raison*, Paris, 1783, ossia *La pazza giornata, ovvero Il Matrimonio di Figaro, commedia in cinque atti e in prosa, a favore dello scherzo e fatta grazia alla Ragione*, fu messa in scena nel 1784. La *pièce* fa subito scandalo e l'autore è minacciato di punizioni e d'arresto, per le critiche feroci e i taglienti sarcasmi rivolti contro i privilegi nobiliari, l'ipocrisia e la falsa moralità, e per la denuncia della condizione di sottomissione delle donne, tema che sarà ripreso da Choderlos de Laclos – autore del romanzo *Le Relazioni pericolose* (1782) e, nel 1784, di un *Traité de l'éducation des femmes*¹, edito solo nel 1903 –, e, più tardi dallo stesso Stendhal, nel *De l'Amour*, capp. 54-56.

¹ «Ovunque vi sia schiavitù, non vi può essere educazione. In ogni società le donne sono schiave, dunque la donna sociale non è suscettibile d'educazione». In questo trattato, che fu pubblicato postumo solo nel 1903, Laclos descrive e analizza la situazione delle donne nel secolo XVIII, alla ricerca di un mezzo per perfezionare la loro educazione. Lo scrittore «libertino» difende – come farà anche Sade – i diritti della donna seguendo un ragionamento che si può così riassumere :

– Beaumarchais, che era intanto diventato, alla fine degli anni '80, nella Parigi alla vigilia dell'89 responsabile culturale degli spettacoli, riesce ad ottenere poi, durante la Rivoluzione, la prima legge che riconosce i diritti d'autore (1790) e in quello stesso anno venne nominato membro della *Comune* (la nuova municipalità) di Parigi. E' sancito finalmente il riconoscimento del valore legale del lavoro intellettuale, della paternità dei diritti dell'opera, con annessi profitti economici che l'editore è tenuto a garantire, per contratto, ad ogni autore anche dopo la cessione dell'esemplare manoscritto, per le traduzioni, a vantaggio dei congiunti ecc. Una rivoluzione nella Rivoluzione.

– Quali, nei dettagli, i temi forti della *pièce*, di Beaumarchais e di Da Ponte-Mozart ? (appunti).

– Nello spirito dell'Opera di Mozart assistiamo alla realizzazione dell'unione delle diverse anime della concezione illuministica dell'amore, Rousseau, La Mettrie e Diderot. E' espresso il dispotismo del desiderio, fisico e sentimentale, a fronte della «debole ragion» (Atto IV, scena ottava, aria di Figaro: «Tutto è disposto...»), declinato al presente, accanto alla tenerezza metafisica dell'essere *rivolto al futuro*, la melanconia dell'esser *fuori di sé*, oltre sé, in quella trascendenza tutta sensuale del desiderio d'amore. L'imperiosità s'afferma per *ossimori* – l'«aspra tenerezza», il «delizioso tormento», il «doloroso piacere» dell'amore ecc. – nella descrizione della tenerezza sensuale del personaggio di Susanna, affidata alla musica, nell'aria «Deh vieni non tardar» del IV Atto o negli spasimi amorosi incontenibili di Cherubino, nell'aria del II Atto «Voi che sapete... Non trovo pace notte né dì, ma pur mi piace languir così. ». Fisica – capacità *sinestetica*, come alta facoltà di evocazione simultanea di tutti i sensi, in armonia – e metafisica – ossia l'attesa di un «oltre», di un al di là del qui e ora, ossia una durata e un di-più, tutto «spirituale», mentale, fatto d'anima – sono elementi in Mozart indissociabili, indistinguibili. E' così che l'Amore s'afferma in tutta la sua potenza mondana e insieme trascendente : il Dio *Eros* sovrasta l'umano, le sue deboli forze, ragioni e voleri, esprimendosi nella maniera più completa, alta e pura che mai si sia vista in un'opera d'arte. Stendhal aveva individuato lo spirito giusto: Mozart è l'«anima amante».

– La fonte, Il *Mariage de Figaro* del Beaumarchais ha posto le condizioni di questo lavoro unico. Beaumarchais *democratizza* il desiderio : universali diritti al godimento imperioso e all'oltre-sé, contro i privilegi dell'apparato feudale, delle distinzioni di classe. Il nobile non fa che cadere

-
1. La donna è naturalmente l'eguale [in diritti] dell'uomo.
 2. Nella società dell'Antico Regime ogni donna è schiava.
 3. Nella sua situazione d'inferiorità la donna è costretta a compensare la propria mancanza di forza con l'astuzia e l'inganno (La Presidentessa è virtuosa ma è anch'ella astuta - Gercourt fidanzato di Cécile, non potrà essere altro che cornuto).
 4. La donna può liberarsi. Facendo ricorso all'ipocrisia, come Madame de Merteuil che nasconde il proprio animo di grande libertina, sotto le false apparenze di devota. Tutta l'educazione di Cécile consiste nell'insegnarle ad approfittare dell'amore senza farsi prendere e scoprire = *ad essere ipocrita*.

innamorato della giovane plebea e ne rimane irretito, beffato, vinto. Per questa comprensione dell'ispirazione profonda, politica prima ancora che affettiva, della vicenda di Figaro, Rosina (qui Contessa d'Almaviva), Susanna, il Conte, l'esito della realizzazione mozartiana è sublime. Poi verrà la «catastrofe» romantica, il ritorno (indietro) all'ideale dell'amore-morte, del desiderio irrazionale, annientatore ecc. Mozart, e lo stesso Stendhal, stanno al di qua di tale soglia storica che coincide con l'età buia della prima Restaurazione.

– Analizziamo e ascoltiamo i momenti e le figure salienti dell'amore nell'Opera lirica, nel primo atto. Anzitutto la prima grande aria del «farfallone amoroso», Cherubino. Questi è l'incarnazione del Desiderio più elementare e universale, indifferenziato e irrepresentabile: è una figura della passione d'amore androgino, nella Scena V, l'aria: «Non so più cosa son, cosa faccio...». Il registro canoro è un soprano «coloritura», la voce deve essere calda, vibrante, tendente al contralto. Esprime il *desarroi*, lo smarrimento e l'incoercibile supremazia del sentire sul volere e il ragionare. Kerkegaard vide qui espresso il «primo stadio» dell'*Eros*, quello del Desiderio come pura sensualità che si risveglia, «ma non in manifestazioni movimentate, bensì come silenziosa quiescenza, non come piacere e gioia, bensì come profonda melanconia».

IL SENTIMENTO DELL'AMORE PASSIONE SI ESPRIME IN OSSIMORI

– *Oxymoros* (ὀξύμωρος) in greco significa «acuto», «sagace» (*oxys*), ma sotto l'apparenza del contrario, della «stupidità» (*moròs*). Il concetto è passato nella lingua corrente come una figura retorica che consiste nel riunire in modo paradossale e confliggente due termini contrari o apparentemente contraddittori, in una stessa espressione. Ad es.: un *silenzio eloquente*, uno *sguardo cieco*, un *vuoto pieno di nulla*, l'*ignoranza è forza* ecc. Come si esprimono gli ossimori in amore? Qualche esempio immediato: una *saggia*, *lucida follia*, una *calma passione*, un *attimo interminabile*, *infinito*, un *caldo brivido*, un *piacere disgustoso* ecc. Qualche titolo di opere letterarie ha fatto uso sapiente dell'effetto retorico di rottura semantica che l'ossimoro provoca, mettendo di fronte l'uomo, nella lingua stessa, all'irriducibile contraddittorietà del reale, preso nella passione d'amore. *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera è il titolo ossimorico senz'altro meglio riuscito nella storia della letteratura novecentesca. Anche il regista Stanley Kubrik ha giocato con gli ossimori, nel film *Eyes Wide Shut*, rovesciando l'espressione inglese *eyes wide open*, «occhi spalancati»: intraducibile in italiano («occhi interminabilmente chiusi» non è una buona traduzione, ma efficace). L'amore infelice, ma interminabile, è da *Eyes Wide Shut*.

– L’ossimoro, insomma, per sua natura, nella lingua, esprime l’inconcepibile, l’irrappresentabile. E Perciò si presta bene a dar voce alle situazioni d’amore, con l’espressione immediata della musica grazie alle quali il poeta e il musicista creano una nuova realtà – tutta fantastica e immaginifica – che suscita un effetto di sorpresa, un «trasalimento» direbbe Rousseau, come improvviso vuoto del cuore che si riempie di senso affettivo inatteso, dall’incontro con la realtà dell’amato/amata.

– Se alcuni ossimori (vedi esempi sotto) sono stati immaginati per attrarre l’attenzione del lettore o dell’uditore, altri sono usati per creare una categoria verbale che descrive una realtà la quale non possiede un nome specifico. Sono gli ossimori «discreti» i quali entrati nella lingua corrente sono meno percepiti come tali. Sono i nomi composti come *chiaroscuro*, *agrodolce* ecc.

Esempi letterari :

- « So che è d’uso adorare / quei *nani giganti*» (Victor Hugo)
- « Quell’*oscura chiarezza* che cade dalle stelle» (Pierre Corneille)
- « Candido [...] si nascose il meglio che poté durante quell’*eroica macelleria*» (Voltaire)
- «La paragonerei a un *sole nero*, se si potesse concepire un astro che versi la luce e la felicità» (Baudelaire)
- « le affilate, taglienti *sciabole delle sue ciglia...* » (poeta Arabo del sec. IX).

Un esempio particolarmente sofisticato : « Una caduta senza gravità».

Una procedura assai incisiva e diffusa consiste nel mostrare di considerare come ossimoro un’espressione che non fa mostra o non cerca di esserlo; ad esempio: *cucina inglese*, *intelligenza economica*, *missili intelligenti*, *cultura americana*, *sviluppo durevole*, *mestiere d’avvenire*, *genio militare*, *punk californiano*, *intellettuale di destra* ecc.

– Il termine tecnico *antilogia*, ancor meno usuale, è considerato come sinonimo di ossimoro. Ossimoro poi è al maschile ... L’espressione «alleanza di parole» è anche utilizzata come sinonimo di ossimoro. L’antilogia, in logica, è il contrario di «tautologia» («tutti i corvi sono neri, oppure non lo sono» ecc.) ossia un’espressione che è sempre vera e dunque priva di valore informativo, ma fondamentale per l’orientamento generale del mondo ($A \vee \neg A = \text{«}A \text{ o non-}A\text{»}$: principio del terzo escluso) –, e rinvia ai complessi problemi del calcolo proposizionale e alla sua *semantica*, o scienza del significato. Dal punto di vista ontologico – ossia riguardante la natura dell’essere reale – il mondo, tale quale si dà, qui e ora, si fonda, si regge sulle tautologie, le quali ad es. sono poste alla base di ogni conoscenza matematica poiché sono lo strumento fondamentale per la dimostrazione

dei teoremi. Infatti, ogni dimostrazione cerca di ricondurre il teorema a una tautologia, per dimostrarne la verità, o a una contraddizione, per dimostrarne la falsità.

– Le espressioni d'amore, di quello passionale, profondo e vero, sono sempre ossimoriche o «antilogiche», dal punto di vista semantico. Cioè spezzano l'ordinarietà del reale, né rompono la logicità, lo costringono a ricostituirsi diversamente e con maggiore verità, sul fondamento dell'impulso affettivo che domina e guida la passione. Sono immagini, rappresentazioni logicamente incomplete, che tentano di definire ciò che non è ancora definibile – ma si sforza di diventarlo – e che cerca così una propria consistenza d'essere. L'amore rinvia, come passione esemplare dell'antilogia, al problema filosofico della costruzione del *nuovo*, nella vita e nella storia. Come si produce, nella realtà, tutto ciò che chiamiamo «nuovo»? Cos'è una «cosa nuova», una «storia nuova» ecc. sul terreno degli affetti e delle passioni? Riflettiamo. Potrei darne una definizione problematica, in termini logici, dicendo: una cosa che *sentiamo* nuova è un ossimoro che tende a, vuol diventare una tautologia ma non vi riesce, resta un che di *stupefacente*, che non si colloca ancora tra le cose ordinarie del mondo, le quali possono tutte essere, per dir così, «tautologizzate». L'ossimoro amoroso è un irraggiungibile che tende a farsi rappresentazione, anela a conquistarsi la dignità di rappresentazione, di realtà.

– Facciamo qualche esempio di logica proposizionale, di giudizi logici e di antilogica amorosa. Se io dico: «la materia è estesa», Kant direbbe si tratta di un giudizio analitico o in altri termini, di un giudizio tautologico. La rappresentazione B («estesa») è già analiticamente contenuta nella rappresentazione A («neve»), congiunte dall'affermazione copulativa d'essere. Dunque il giudizio è sempre vero, fondamentale ad es. nella scienza della natura fisica, ma non ci fornisce alcuna informazione aggiuntiva *nuova*, non estende l'ambito della conoscenza della natura ecc.

– Al contrario, il giudizio $7 + 5 = 12$ oppure la proposizione: $F = k \cdot m^1 \cdot m^2/r^2$ che letta discorsivamente significa «la forza esercitata da un corpo m^1 , sul corpo m^2 , è inversamente proporzionale al quadrato della distanza dal corpo attraente e direttamente proporzionale alla sua massa, secondo la costante universale k », ovvero « F è uguale al prodotto delle due masse, diviso il quadrato della distanza r , per la costante universale k ». E' la legge newtoniana della gravitazione universale, che per Kant costituisce il modello di giudizio «sintetico» per eccellenza, in quanto la rappresentazione B (l'azione di reciproca attrazione dei corpi m^1 e m^2) non è contenuta analiticamente nella rappresentazione A (la velocità di caduta, in misura inversamente proporzionale al quadrato della distanza). Al contrario della tautologia, il giudizio sintetico qui propone – attraverso complessi calcoli che Newton espose nei *Principia Matematica* (1687) – una terza rappresentazione C (la costante k di gravitazione) che costituisce la vera e propria *scoperta del*

nuovo, la quale non è contenuta in nessuna delle due rappresentazioni precedenti. Questo genere di giudizi estende la nostra conoscenza del mondo, consentendoci anche di *scoprire* nuovi oggetti, nuove realtà e di *predire* addirittura l'esistenza di cose sconosciute (l'esempio della scoperta del pianeta Urano, da parte di Herschel, con i soli calcoli matematici, senza «vederlo»).

– Il giudizio «antilogico» della passione amorosa si avvicina al giudizio sintetico della logica della scoperta scientifica. Se io dico, con il poeta Pierre Corneille : «Questa oscura chiarezza che cade dalle stelle», oppure, con Baudelaire: «La paragonerei a un sole nero, se si potesse concepire un astro che versi la luce e la felicità». Cosa ho fatto precisamente ? Pensiamo in termini di rappresentazioni e di concetti. Nel primo verso Corneille ha unito, trasversalmente, ben quattro rappresentazioni, su due livelli espressivi diversi e paralleli: A (l'oscurità della notte) con B (la chiarezza delle stelle), l'una non contenuta nell'altra, ma rinviante alle due altre rappresentazioni, coerenti con le prime, che si dipanano come su un altro livello di discorso, ossia la rappresentazione C (la caduta dall'alto di un cielo che vediamo da quaggiù) e D (le stelle che brillano, sempre da quaggiù). C'è un soggetto che guarda il cielo stellato e sente l'immensa grandezza che lo sovrasta, il «divino disegno» che si manifesta nella natura, è un soggetto amoroso che deve esprimere questo senso di indicibile trascendenza del suo amore, reso qui affettivamente con la fantastica immagine della caduta delle stelle, dell'«oscura chiarezza» (ossimoro) che ci precipita addosso, quaggiù, dall'alto delle stelle. E', diciamo pure, poesia sublime. Per non dire di Baudelaire, che lascio alla sagacia e sensibilità del lettore analizzare, con questa chiave di lettura.

– Nell'antilogica della passione, ogni rappresentazione A, B, C ecc. contiene dunque una quantità di *senso* che eccede i limiti logico-ontologici della realtà dell'oggetto rappresentato. Ognuna rinvia all'altra in un gioco che rimescola le carte della nozione ordinaria delle cose. Il concetto – si dice in logica semantica –, è «denso», saturo di altre rappresentazioni che ne alterano e ne cambiano il significato proprio, ordinario. Generandone altre. E' l'immagine della «galassia amorosa» di cui parla Stendhal nella seconda Prefazione del 1826 al *De l'Amour*: «L'amore è come quella che in cielo chiamiamo la Via Lattea, un ammasso scintillante formato da miriadi di piccole stelle, ciascuna delle quali spesso è una nebulosa. I libri hanno notato quattro o cinquecento dei piccoli sentimenti successivi, così difficili da riconoscere, che compongono questa passione, e solo i più grossolani, sbagliando spesso e prendendo ciò che è accessorio per principale». La musica può attuare meglio, molto al di sopra di altri mezzi espressivi, tale riconoscimento.

– E torniamo alla musica di Mozart. E a Stendhal e Kierkegaard. Come s'esprimono gli ossimori amorosi nelle *Nozze di Figaro*, in musica ? Ricordate il dibattito settecentesco sulle «inversioni» linguistiche e la superiorità della lingua italiana sulle altre, per l'espressione delle passioni ? In cosa

consisteva ? La semplice, banale espressione, «Figaro ama Susanna», può essere piegata e ripiegata come un «polipo» mettendo indifferentemente prima l'uno o l'altro dei tre componenti della frase a seconda della forza e dell'intenzione espressiva passionale dell'autore o del momento drammatico. Se voglio mettere l'accento sull'amore dirò «ama! Susanna Figaro»: sta alla grana della voce e alla sapienza del musicista dire *chi* è il soggetto e *chi* il complemento, con un crescendo d'intensità da «ama» su «Susanna» che è l'*apex* semantico affettivo della frase, per scende in diminuendo su Figaro in quanto amante (l'amante sta sempre più «in basso», sotto, rispetto al piano affettivo dell'amata). Se il poeta intende metter l'accento sull'oggetto amoroso, contro tutte le regole della sintassi (nelle altre lingue) in italiano posso, anzi affettivamente *devo* dire: «Susanna ! Figaro ama» sottolineando il senso della frase – cioè l'ordine passionale dei rapporti predicato-complemento – con l'inflessione della voce che stavolta scende di tono, dall'*apex* (Susanna, complemento oggetto) col gesto, lo sguardo ecc. con una *procedura sinestetica*, insomma, nella quale la musica, il suono giocano il ruolo centrale.

– Infine, gli ossimori musicali. Mozart è insuperabile in quest'arte. Quando la passione amorosa è al culmine, quando l'amante sta bruciando di passione, per esprimere proprio la violenza e l'imperiosità del desiderio che domina l'animo, non c'è il grido animale – questo verrà lasciato alla espressione della sola gelosia del Conte d'Almaviva, «il cattivo» dell'opera – la musica si fa invece più lieve, lenta e «soave». Il tutto è detto con poco, ma è l'essenziale, il vero, il solo essenziale. Le trame sonore si distendono, facendosi più delicate, quasi impercettibili. «Soave», è l'aggettivo agogico che Mozart usa per dire agli esecutori, in partitura, come *devono* esprimere l'amore puro. L'organico orchestrale dunque, in quei momenti di più alta passione, si riduce al minimo, la voce, un trio di fiati (di solito oboe, fagotto/clarinetto e flauto) e un quartetto d'archi, sette strumenti, otto al massimo, con la voce.

– Anzitutto, il Desiderio puro, quello del paggio Cherubino, prende corpo nella celebre arietta del secondo Atto: «Voi che sapete», che è una sinfonia di ossimori amorosi: «Sento un affetto pien di desir, ch'ora è diletto, ch'ora è martir. Gelo e poi sento l'alma avvampar e in un momento torno a gelar», «non trovo pace notte né dì, ma pur mi piace languir così». La musica stende un lieve tappeto sonoro con i fiati che si mantengono costanti e in ogni momento seguono la voce, con leggere aperture e chiusure delle «forchette» espressive, dal piano al forte e dal forte al piano, dall'alto al basso, e dal basso all'alto, sottolineando i salti della passione con le acciaccature acute dei fiati e gli archi in pizzicato discendente, gli *apex*. Un capolavoro di disegno musicale, olimpico, neoclassico. **Ascoltiamolo** [una qualsiasi incisione discografica: consiglio l'esecuzione diretta da Carlo Maria Giulini, con Giuseppe Taddei, Anna Moffo, Fiorenza Cossotto e Elisabeth Schwarzkopf].

– Poi le passioni affiliate: gelosia, ira amorosa: Figaro e il conte d'Almaviva. Nella cavatina «Se vuol ballare signor contino», la violenza è da Mozart raffinata nell'ironia e nell'allusione all'intrigo che Figaro assume sul modello del suo padrone, il Conte. Non c'è neanche qui il grido, la collera, ma una contenuta rabbia, resa di nuovo dal contrasto fra l'appoggiato degli archi e gli acuti dei fiati, una dialettica sonora tipica del Mozart operistico. Figaro sfida il Conte ad esser migliore di lui nell'intrigo; è una richiesta di simmetria e di eguaglianza nelle passioni. **Ascoltiamo.**

– Segue la gelosia femminile, che a differenza di quella maschile s'esprime attraverso il languore, la sofferenza calma, l'invocazione al dio Amore che conceda «ristoro» ad un cuore ferito: «Porgi, Amor, qualche ristoro», ma senza clamori. E' una soave, triste elegia sul modello di Propertio diremmo, che s'eleva dal pianissimo (*pppp*) e lento, al forte (*ff*) e sofferto. Come un respiro affannoso, ma dolce. Mozart, anche qui riduce il gesto orchestrale, spegne suoni, disinnesta forze sonore e accende solo quelle più leggere: i violini, i fiati e la voce. **Ascoltiamo.** Un ossimoro musicale di sofferenza.

– Infine, sempre nel secondo atto, assistiamo all'affermazione più schietta e originale del piacere fisico del bello femminile, un'esplosione di sensualità liberata, lieve e gentile insieme, nella scena di Susanna e la Contessa che insieme spogliano e rivestono in abiti da donna Cherubino, con Susanna che allude agli (e civetta con la Contessa sugli) attributi femminili del paggio. L'espressività del piacere è affidata ai picchi della voce, che saltella gioiosa, brillante, come disse Kierkegaard: «cinguetta allegramente, è gioconda, bolle d'amore». L'orchestra sorregge con un fraseggio ampio e nervoso, tra archi e fiati, le volate della voce. **Ascoltiamo.**

KIERKEGAARD E L'EROTICO NELLA MUSICA.

– Søren Kierkegaard (1813-1855), dopo Stendhal, ha proposto un'originale lettura filosofica dell'opera di Mozart, tra le più acute del suo tempo, per i riferimenti che propone in rapporto al senso che l'opera di Mozart ha, nel quadro della cultura artistica occidentale. Anzitutto l'opera di Mozart è, secondo Kierkegaard, «classica», in quanto realizza la coincidenza più perfetta di *materia* e *forma*, nell'espressione dell'Idea, in un'unità senza la quale non c'è grande opera d'arte, opera che diciamo appunto «classica». K. se la prende con Hegel, grande avversario, e con una certa «scuola di esteti» [la scuola idealista tedesca] «la quale appunto perché rilevava unilateralmente l'importanza della forma, non fu senza colpa nel fatto che si fece valere il malinteso opposto» ossia la sopravvalutazione della materia artistica, della tecnica, di un certo uso dei materiali ecc. come contropartita altrettanto unilaterale: «Mi sono spesso meravigliato che questi esteti sottoscrivevano senz'altro alla filosofia hegeliana, mentre una conoscenza anche generale di Hegel, però

completamente della sua estetica, ci convince ch'egli appunto rileva specialmente in riguardo estetico l'importanza della materia. Anche se le cose però vanno essenzialmente insieme».

– La *classicità* non dipende dall'individuo produttore – Omero, Dante, Mozart che siano –, bensì dall'*equilibrio di materia e forma* realizzatesi nell'idea che l'opera rappresenta, in rapporto ad un dato momento storico. Non tutto quello che Omero, Dante e Mozart ad es. hanno prodotto è «classico» in tal senso. Per quanto concerne Mozart, secondo Kierkegaard *solo* il *Don Giovanni*, nella vasta congerie della sua opera musicale, lo è. Ciò dipende dal particolare rapporto che in esso si stabilisce tra la materia (il desiderio sensuale) e la forma espressiva (la musica, il suono, il ritmo ecc.). E' in questione il carattere astratto o concreto dell'idea che l'opera esprime. Afferma K.: «Solo dove l'idea regna e diventa trasparente in una forma determinata, può parlarsi di un'opera classica. Questa allora potrà anche resistere alla corrente del tempo. Tale armonica unità, tale simultaneo sorgere dell'idea e della forma è propria di ogni opera veramente classica, e perciò tutti i tentativi di classificare le diverse opere classiche, quando si parla di una separazione della materia, o idea, e della forma, sono senza effetto». Per K. dunque idea = materia e nel caso della musica del *Don Giovanni* tale idea/materia è appunto il desiderio sensibile, irrapresentabile, mobile, che solo la forma musicale può incarnare, pur essendo in massimo grado, tale idea, la più astratta, in quanto essa è, in buona misura, *fuori* della storia.

– Afferma K. : «Ma come diventa concreta l'idea? Compenetrandosi di elemento storico. Tanto più l'idea è concreta, tanto maggiore è la verosimiglianza, tanto più concreto il medium, e tanto questo è maggiore. Ma che il medium sia concreto, che cosa vuol dire altro se non che esso si avvicina più o meno alla lingua, poiché di tutti i medi la lingua è il più concreto?». Ora, l'idea senz'altro più astratta che possa pensarsi è la possibilità sensuale, il desiderio come possibilità di soddisfacimento dei sensi. «Ma con quale medium la si può rappresentare ? Unicamente mediante la musica», ciò in quanto la musica *afferra nel tempo*, e la esprime, la fugacità del sentimento: «La perfetta unità di questa idea e della forma ad essa corrispondente è il *Don Giovanni* di Mozart».

– Il *Don Giovanni* è l'«opera suprema» : secondo K. incarnerebbe la «genialità sensuale» – e tale idea è «assolutamente musicale» – e il «demoniaco» che la musica può esprimere al massimo grado, in quanto afferma il piacere sensuale come *Principio*, e ciò lo fa ponendosi in rapporto dialettico con lo Spirito. Al Cristianesimo, secondo Kierkegaard, è da ascriversi questa scoperta, nel mondo, dei piaceri dei sensi come Principio: «In quanto il sensuale è, dopo tutto, quello che dev'essere negato, esso viene solo alla luce, viene posto solo dall'atto che lo esclude, ne pone il positivo opposto. Come principio, come potenza, come sistema, il piacere dei sensi è stato definito solo dal cristianesimo» (p. 19).

– Kierkegaard ne conclude che la forza imperiosa di tale negativo – il Desiderio assoluto dei sensi – è legata proprio al fatto che «è suo destino esser vinto e ucciso [per lasciar campo libero allo Spirito]. Ma solo ora, nel momento che dev'essere escluso, esso si dimostra come principio attivo, come Potenza» (*ibidem*). Non che il piacere dei sensi non si sia presentato “prima” del cristianesimo, al contrario, proprio in quanto è presente ed è scacciato, «ed è come quello che appunto dovrebbe essere dal cristianesimo escluso, s'intende da sé, benché appunto, e solo in quanto è scacciato, si presenta in un altro senso», ossia, come definito spiritualmente in quanto «demoniaco».

– Nell'antichità pagana il Desiderio sensuale si presentava, secondo Kierkegaard, sempre come alcunché di «psicologicamente determinato», ossia come oggetto di rappresentazioni chiare sullo sfondo della *psyché*, dell'anima, e in tale forma, perciò, «esso non rappresenta un'antitesi, un'esclusione, bensì armonia e accordo. Ma appunto perché era ritenuto come qualche cosa di armonico, non era posto come principio [cui s'opponesse, per definizione, un suo opposto], bensì come *eucliticon*, consonante».

– Esistono per K. tre stadi dell'erotico, quale espressione, irrepresentabile, del desiderio sensuale. 1/ L'erotico immediato, al primo stadio, è identico all'erotico musicale. K. muove questa importante osservazione : «Nell'ellenismo la sensualità fu dominata dalla bella apparizione di un individuo, o più giustamente non fu dominato: poiché esso non era un nemico che dovesse esser vinto, non ribelle che dovesse esser tenuto a freno: esso era lasciato libero di vivere e di gioire con e nell'individuo. Così, la sensualità non era posta affatto come principio, piuttosto lo psichico costituente la bella individualità non poteva pensarsi senza il sensuale. Per questo motivo anche l'erotico che si basava sul sensuale non era definito come principio». Conclusione: «L'amore era dappertutto presente nel bell'individuo come momento e a modo di momento», ovvero non era pensato, desiderato, disperatamente anelato come *stato*, come condizione permanente. Eros era un Dio che faceva innamorare per momenti ma non era egli stesso innamorato – salvo una volta, con *psyché*, nel mito raccontato da Apuleio, nell'*Asino d'oro* – e quanto ad avventure amorose stava ben la di sotto degli altri Dèi.

– E' un'osservazione acutissima ed essenziale. Solo attraverso l'affermazione del Cristianesimo, secondo Kierkegaard, la cultura occidentale conosce il Mistero dell'incarnazione del Desiderio sensuale in un individuo – l'amante, l'amata ecc. – sotto forma di un rapporto rappresentativo, come antitesi negativa dell'incarnazione dello Spirito Santo. «Dove tale rapporto esiste», afferma K., «ivi ogni forza appare concentrata in un individuo, e solo in quanto gli altri prendono parte alle manifestazioni della vita di lui, partecipano alla forza così concentrata [...]. Qui il singolo individuo

porta in sé tutta la pienezza della vita, che per gli altri individui si ha solo in quanto essi guardano a lui; nella coscienza greca la cosa sta proprio al rovescio. Il Dio [*Eros*] comunica la sua forza a tutto il rimanente mondo, mentre egli stesso non l'ha in sé. Quindi non troviamo nell'ellenismo la sensualità come principio, come nemmeno troviamo come principio l'erotico basato su di essa; certamente la coscienza greca non sa concentrare il tutto in un solo individuo». L'individualità del desiderio, insomma, afferma K., è una scoperta *indiretta* del Cristianesimo, un suo precipitato antropologico.

– Infatti, continua K. «se io penso l'erotico sensuale come un principio, una forza, un regno, e in vero definito dalla mente [*psyché*, la sola in grado di dominare *Eros* e farlo innamorare di sé] così che questa appunto lo neghi ed escluda, io me lo penso concentrato in un individuo; allora mi sorge l'idea di una genialità erotico-sensuale. L'ellenismo non aveva questa idea, essa è stata portata, benché solo in senso indiretto, dal cristianesimo». E tale genialità erotico-sensuale non può essere espressa in modo immediato, o in altro modo efficace, se non nella musica. Il *Don Giovanni* : «In altri termini la musica è il demoniaco. La musica trova il suo oggetto assoluto nella genialità erotico-sensuale. Con ciò non si dice affatto che la musica non possa esprimere anche altro, ma essa trova qui il suo oggetto proprio». Il «demoniaco» nella musica è tale poiché essa sola è «l'arte insediata dal cristianesimo, in quanto che essa lo esclude e rigetta da sé come medium di ciò che il cristianesimo pronuncia solo per negarlo».

– Da tale intrinseca *dialetticità* dell'erotico sensuale della musica, deriva il fascino, la potenza seduttiva dell'espressione mozartiana: nella musica prende corpo l'impazienza lirica inesauribile del desiderio che vuole, cerca parola – ossia rappresentazione, vita, godimento infine –, e che è posta sotto la potenza antagonista del controllo, dello spirito «e perciò è forza, vita, movimento, continua irrequietezza, costante successione».

– Per Kierkegaard c'è un «primo immediato» – ossia un irrapresentabile che prende corpo nell'irrequietezza del Desiderio – per la cui natura «è qualche cosa di non essenziale che esso riceva espressione musicale, mentre per esso è essenziale di diventare spirito cosciente e quindi essere rappresentato in una lingua nuova». Esiste egualmente un altro immediato, invece, per il quale «è essenziale di avere nella musica la sua espressione», perché si trova fuori della sfera dello spirito e della coscienza. E «l'immediato che è escluso dallo spirito è la fugacità sensibile».

– Ecco che questa fugacità, nell'unione di materia e forma musicale, perfetta unicamente nell'opera di Mozart, si esprime come «genialità sensuale», ovvero come *Erotico perfetto*, che si dispiega nel tempo passando attraverso «tre stadi» o momenti del sensibile immediato.

– **1/** Il primo stadio dunque rappresenta, o meglio *esprime* in musica la *brama melanconica* e la cupidigia priva di un oggetto determinato, ovvero la sensualità che si risveglia come «ebbrezza amorosa», che può operare in due modi, o come accresciuta mutua gioia d'amore o come più profonda malinconia». Tale stadio è incarnato, secondo K. dal paggio Cherubino delle *Nozze di Figaro* [Vedi *infra*].

– **2/** Il secondo stadio è quello della ricerca concreta dell'oggetto d'amore: «Il desiderio si desta dal suo sogno, e come sempre accade che solo al momento di destarsi si osserva d'aver sognato, così anche qui il sogno è finito. E' questo destarsi, questa commozione psichica, per cui al desiderio o alla brama viene realmente dato il suo oggetto». Tale stadio è indicato dal personaggio di Papageno del *Flauto magico*. L'incanto, la magia dell'oggetto che si effonde in un'aura d'irrealtà che viene sciolta dalla conclusiva unione coniugale dei personaggi: Papageno trova la sua Papagena, Tamino la sua Pamina e tutti coronano il loro sogno d'amore. Una fiaba erotica a lieto fine. Per K. tale soluzione appare viziata dal «momento etico» e non è dunque autenticamente *musicale*.

– **3/** Il terzo stadio dell'erotico, quello più autenticamente e coerentemente musicale, è espresso dal *Don Giovanni*. Qui l'erotico è *demoniaco* in quanto è il puro godimento del possesso singolo, moltiplicato all'infinito, nel regno dell'assoluto sensuale: «In questo regno non si trova né una vera lingua umana, né l'assennatezza del pensiero, né la faticosa conquista della ricerca, qui risuona solo l'elementare voce della passione, il giuoco delle voglie, il selvaggio rumore degli ebbri, qui si gode, solo in eterna ebbrezza». E' un desiderio che si definisce come guerra e conquista, declinato *tutto al maschile*, e che prende il colore del demoniaco...

LA FEMMINILITA' DELL'AMORE PASSIONE IN MOZART E IL NEOPAGANESIMO DEI LUMI

– Solo nel Mozart delle *Nozze di Figaro* troviamo, a differenza del Kierkegaard (che valorizza unicamente il maschilissimo *Don Giovanni*) un'espressione tutta *al femminile* dell'amore passione – nei personaggi di Susanna, la Contessa Rosina, Marcellina – passione che non parla nella forma del «demoniaco» possesso singolo o del consumo dell'oggetto amoroso, né delle voglie o del godimento immediato, ma alla maniera classico-pagana: come una rappresentazione psichica armonica di pace, mediata dall'intelletto e dal cuore, intrisa di melanconia e di *desiderio metafisico*, volto al futuro, all'al di là di sé e insieme incarnato nel presente del desiderio sensualissimo.

Ascoltiamo le diverse modalità in cui tale espressione femminile e pagana dell'amore passione propria dell'Illuminismo mozartiano prende corpo in musica.

Atto Primo, Scena V – N. 6 Aria (La passione d'amore androgino) [13]

CHERUBINO

Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, ora sono di ghiaccio,
ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitare.
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,
all'acque, all'ombre, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de' vani accenti
portano via con sé.
E se non ho chi mi oda,
parlo d'amor con me.

Atto Primo, Scena VIII – N. 10 Aria (Amore e guerra) [21]

FIGARO

Non più andrai, farfallone amoroso,
notte e giorno d'intorno girando;
delle belle turbando il riposo
Narcisetto, Adoncino d'amor.
Non più avrai questi bei pennacchini,
quel cappello leggero e galante,
quella chioma, quell'aria brillante,
quel vermiglio donnesco color.
Tra guerrieri, poffar Bacco!
Gran mustacchi, stretto sacco.
Schioppo in spalla, sciabla al fianco,
collo dritto, muso franco,
un gran casco, o un gran turbante,
molto onor, poco contante!
Ed invece del fandango,
una marcia per il fango.
Per montagne, per valloni,
con le nevi e i sollioni.
Al concerto di tromboni,
di bombarde, di cannoni,
che le palle in tutti i tuoni
all'orecchio fan fischiar.
Cherubino alla vittoria:
alla gloria militar.

Atto I, Scena II – N. 3 Cavatina (La gelosia) [7]

FIGARO

Se vuol ballare
Signor Contino,
il chitarrino
le suonerò.
Se vuol venire
nella mia scuola
la capriola
le insegnerò.

Saprò... ma piano,
meglio ogni arcano
dissimulando
scoprir potrò!
L'arte schermendo,
l'arte adoprando,
di qua pungendo,
di là scherzando,
tutte le macchine
rovescerò.
Se vuol ballare
Signor Contino,
il chitarrino
le suonerò.

Atto Secondo, Scena I – N. 11. Cavatina (La sofferenza d'amore) [22]

LA CONTESSA

Porgi, amor, qualche ristoro
al mio duolo, a' miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir.

Atto Secondo, Scena II – N. 12. Arietta (Il puro Desiderio) [25]

CHERUBINO

Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.
Quello ch'io provo
vi ridirò,
è per me nuovo,
capir nol so.
Sento un affetto
pien di desir,
ch'ora è diletto,
ch'ora è martir.
Gelo e poi sento
l'anima avvampar,
e in un momento
torno a gelar.
Ricerco un bene
fuori di me,
non so chi'l tiene,
non so cos'è.
Sospiro e gemo
senza voler,
palpito e tremo
senza saper.
Non trovo pace
notte né dì,
ma pur mi piace
languir così.
Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.

Atto Secondo, Scena II – N. 13. Aria (Il piacere fisico del bello) [27]

SUSANNA

Venite, inginocchiatevi;

(prende Cherubino e se lo fa inginocchiare davanti poco discosto dalla Contessa che siede)
Restate fermo lì.

(lo pettina da un lato, poi lo prende pel mento e lo volge a suo piacere)
Pian piano, or via, giratevi:
Bravo, va ben così.

(Cherubino, mentre Susanna lo sta acconciando guarda la Contessa teneramente.)
La faccia ora volgetemi:
Olà, quegli occhi a me.

(seguita ad acconciarlo ed a porgli la cuffia)
Drittissimo: guardatemi.
Madama qui non è.
Restate fermo, or via,
giratevi, bravo!
Più alto quel colletto ...
quel ciglio un po' più basso ...
le mani sotto il petto ...
vedremo poscia il passo
quando sarete in pie'.

(piano alla Contessa)
Mirate il briconcello!
Mirate quanto è bello!
Che furba guardatura!
Che vizzo, che figura!
Se l'amano le femmine
han certo il lor perché.

Atto II, Scena VI-VIII (La gelosia maschile, il pentimento, il perdono) [34]

La Contessa ed il Conte

N. 16. Finale

IL CONTE

(alla porta del gabinetto)
Esci omai, garzon malnato,
sciagurato, non tardar.

LA CONTESSA
Ah, signore, quel furore
per lui fammi il cor tremar.

IL CONTE
E d'opporvi ancor osate?

LA CONTESSA
No, sentite...

IL CONTE
Via parlate.

LA CONTESSA
Giuro al ciel ch'ogni sospetto...
e lo stato in che il trovate...
sciolto il collo... nudo il petto...

IL CONTE
Sciolto il collo!
Nudo il petto! Seguitate!

LA CONTESSA
Per vestir femminee spoglie...

IL CONTE
Ah comprendo, indegna moglie,
mi vo' tosto vendicar.

LA CONTESSA
Mi fa torto quel trasporto,
m'oltraggiate a dubitar.

IL CONTE
Qua la chiave!

LA CONTESSA
Egli è innocente.

(dandogli la chiave)
Voi sapete...

IL CONTE
Non so niente.
Va lontan dagl'occhi miei,
un'infida, un'empia sei
e mi cerchi d'infamar.

LA CONTESSA
Vado... sì... ma...

IL CONTE
Non ascolto.

LA CONTESSA
Non son rea.

IL CONTE
Vel leggo in volto!
Mora, mora, e più non sia,
ria cagion del mio penar.

LA CONTESSA
Ah, la cieca gelosia
qualche eccesso gli fa far.

SCENA VII
I suddetti e Susanna

*(Il Conte apre il gabinetto
e Susanna esce sulla porta, ed ivi si ferma.)*

IL CONTE
Susanna!

LA CONTESSA
Susanna!

SUSANNA [35]
Signore,
cos'è quel stupore?
Il brando prendete,
il paggio uccidete,
quel paggio malnato,
vedetelo qua.

IL CONTE
(Che scola! La testa
girando mi va.)

LA CONTESSA
(Che storia è mai questa,
Susanna v'è là.)

SUSANNA
(Confusa han la testa,
non san come va.)

IL CONTE
Sei sola?

SUSANNA
Guardate,
qui ascoso sarà.

IL CONTE
Guardiamo, qui ascoso sarà.

(entra nel gabinetto)

SCENA VIII

Susanna, la Contessa e poi il Conte

LA CONTESSA
Susanna, son morta,
il fiato mi manca.

SUSANNA

*(addita alla Contessa la finestra
onde è saltato Cherubino)*
Più lieta, più franca,
in salvo è di già.

IL CONTE
(esce dal gabinetto)
Che sbaglio mai presi!
Appena lo credo;
se a torto v'offesi
perdono vi chiedo;
ma far burla simile
è poi crudeltà.

LA CONTESSA e SUSANNA
Le vostre follie
non mertan pietà.

IL CONTE
Io v'amo.

LA CONTESSA
Nol dite!

IL CONTE
Vel giuro.

IL CONTE
Mentite.
Son l'empia, l'infida
che ognora v'inganna.

IL CONTE
Quell'ira, Susanna,
m'aita a calmar.

SUSANNA
Così si condanna
chi può sospettar.

LA CONTESSA
Adunque la fede
d'un'anima amante
si fiera mercede
doveva sperar?

SUSANNA
Signora!

IL CONTE
Rosina!

LA CONTESSA

(al Conte)
Crudele!
Più quella non sono;
ma il misero oggetto
del vostro abbandono
che avete diletto
di far disperar.

IL CONTE
Confuso, pentito,
son troppo punito,
abbiate pietà.

SUSANNA
Confuso, pentito,
è troppo punito,
abbiate pietà.

LA CONTESSA
Soffrir sì gran torto
quest'alma non sa.

IL CONTE

Ma il paggio rinchiuso?

LA CONTESSA
Fu sol per provarvi.

IL CONTE
Ma i tremiti, i palpiti?

LA CONTESSA
Fu sol per burlarvi.

IL CONTE
Ma un foglio sì barbaro?

LA CONTESSA e SUSANNA
Di Figaro è il foglio,
e a voi per Basilio.

IL CONTE
Ah perfidi! Io voglio...

LA CONTESSA e SUSANNA
Perdono non merta
chi agli altri nol dà.

IL CONTE
Ebben, se vi piace
comune è la pace;
Rosina inflessibile
con me non sarà.

LA CONTESSA
Ah quanto, Susanna,
son dolce di core!
Di donne al furore
chi più crederà?

SUSANNA
Cogl'uomin, signora,
girate, volgete,
vedrete che ognora
si cade poi là.

IL CONTE
Guardatemi...

LA CONTESSA
Ingrato!

IL CONTE
Ho torto, e mi pento.

LA CONTESSA, SUSANNA ed IL CONTE
Da questo momento
quest'anima a conoscermi/conoscerla/conoscervi
apprendere potrà.

* * *

Atto III, Scena III (la gelosia del privilegio)
[4]
Il Conte solo

N. 18. Recitativo ed Aria

IL CONTE
Hai già vinta la causa! Cosa sento!
In qual laccio io cadea? Perfidi! Io voglio...
Di tal modo punirvi... A piacer mio
la sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
la vecchia pretendente?
Pagarla! In qual maniera! E poi v'è Antonio,
che a un incognito Figaro ricusa
di dare una nipote in matrimonio.
Coltivando l'orgoglio
di questo mentecatto...
Tutto giova a un raggiro... il colpo è fatto.
Vedrò mentre io sospiro,
felice un servo mio!
E un ben ch'invan desio,
ei posseder dovrà?
Vedrò per man d'amore
unita a un vile oggetto
chi in me destò un affetto
che per me poi non ha?
Ah no, lasciarti in pace,
non vo' questo contento,
tu non nascesti, audace,
per dare a me tormento,
e forse ancor per ridere
di mia infelicità.
Già la speranza sola
delle vendette mie
quest'anima consola,
e giubilar mi fa.

**Atto III, Scena VI (la gelosia femminile del
rimpianto e la tenerezza metafisica) [6]**

La Contessa sola N. 20. Recitativo ed Aria

LA CONTESSA
E Susanna non vien! Sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta. Alquanto ardito
il progetto mi par, e ad uno sposo
sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è? Cangiando i miei vestiti
con quelli di Susanna, e i suoi co' miei...
al favor della notte... oh cielo, a quale
umil stato fatale io son ridotta
da un consorte crudel, che dopo avermi
con un misto inaudito
d'infedeltà, di gelosia, di sdegni,
prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti [7] di dolcezza e di piacere
dove andaro i giuramenti di quel labbro menzogner?
Perché mai se in pianti e in pene per me tutto si cangiò,
la memoria di quel bene dal mio sen non trapassò? Ah!
Se almen la mia costanza nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza di cangiar l'ingrato cor.

Atto III, scena VIII (la seduzione, l'inganno e la sensualità femminile) [12]

Recitativo

LA CONTESSA

Cosa mi narri, e che ne disse il Conte?

SUSANNA

Gli si leggeva in fronte
il dispetto e la rabbia.

LA CONTESSA

Piano, che meglio or lo porremo in gabbia.
Dov'è l'appuntamento
che tu gli proponesti?

SUSANNA

In giardino.

LA CONTESSA

Fissiamgli un loco. Scrivi.

SUSANNA

Ch'io scriva... ma, signora...

LA CONTESSA

Eh, scrivi dico; e tutto

(Susanna siede e scrive)

io prendo su me stessa.

"Canzonetta sull'aria..."

N.21. Duetto [13]

SUSANNA

(scrivendo)

"Sull'aria..."

LA CONTESSA

"Che soave zeffiretto..."

SUSANNA

"Zeffiretto..."

LA CONTESSA

"Questa sera spirerà..."

SUSANNA

"Questa sera spirerà..."

LA CONTESSA

"Sotto i pini del boschetto."

SUSANNA

"Sotto i pini..."

LA CONTESSA

"Sotto i pini del boschetto."

SUSANNA

"Sotto i pini...del boschetto..."

LA CONTESSA

Ei già il resto capirà.

SUSANNA

Certo, certo il capirà.

* * *

Atto IV, Scena III (La denuncia dell'oppressione femminile) [20]

N. 25. Aria

MARCELLINA

Il capro e la capretta
son sempre in amistà,
l'agnello all'agnelletta
la guerra mai non fa.
Le più feroci belve
per selve e per campagne
lascian le lor compagne
in pace e libertà.
Sol noi povere femmine
che tanto amiam questi uomini,
trattate siam dai perfidi
ognor con crudeltà!

Atto IV, Scena VI (la gelosia misogina di Figaro) [23]

N. 27. Recitativo ed Aria

FIGARO

Tutto è disposto: l'ora
dovrebbe esser vicina; io sento gente.
È dessa... non è alcun... buia è la notte...
ed io comincio omai,
a fare il scimunito
mestiero di marito.
Ingrata! Nel momento
della mia cerimonia
ei godeva leggendo, e nel vederlo
io rideva di me, senza saperlo.
Oh Susanna, Susanna,
quanta pena mi costi,
con quell'ingenua faccia...
con quegli occhi innocenti...
chi creduto l'avria?
Ah, che il fidarsi a donna è ognor follia.
Aprite un po' quegli occhi,
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son!
Queste chiamate Dee
dagli ingannati sensi
a cui tributa incensi
la debole ragion,
son streghe che incantano
per farci penar,
sirene che cantano
per farci affogar,
civette che allettano
per trarci le piume,

comete che brillano
 per toglierci il lume;
 son rose spinose,
 son volpi vezzose,
 son orse benigne,
 colombe maligne,
 maestre d'inganni,
 amiche d'affanni
 che fingono, mentono,
 amore non senton,
 non senton pietà,
 no, no, no, no!
 Il resto nol dico,
 già ognun lo sa!

**Atto IV, Scena 10 (L'amore passione, la sensualità
 femminile, la tenerezza metafisica) [25]**

N. 28. Recitativo ed Aria SUSANNA

Giunse alfin il momento che godrò senz'affanno in
 braccio all'idol mio. Timide cure, uscite dal mio petto,
 a turbar non venite il mio diletto! Oh, come par che
 all'amoroso focol'amenità del loco, la terra e il ciel
 risponda, come la notte i furti miei seconda! Deh,
 vieni, non tardar, oh gioia bella, vieni ove amore per
 goder t'appella, finché non splende in ciel notturna
 face, finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace. Qui
 mormora il ruscel, qui scherza l'aura, che col dolce
 sussurro il cor ristaura, qui ridono i fioretti e l'erba è
 fresca, ai piaceri d'amor qui tutto adescia. Vieni, ben
 mio, tra queste piante ascose, ti vo' la fronte incoronar
 di rose.