

TEATRO ALLA SCALA



LE NOZZE DI FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart

Stagione d'Opera 22/23

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato 30 settembre 2023, ore 19.30
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE OTTOBRE 2023

Mercoledì 4, ore 19.30
Turno A

Sabato 7, ore 19.30
Fuori abbonamento

Martedì 10, ore 19.30
Turno B

Venerdì 13, ore 19.30
Turno D

Martedì 17, ore 19.30
Turno C

Venerdì 20, ore 19.30
Fuori abbonamento

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 9 Il libretto in sintesi
Emilio Sala
- 10 La musica
Raffaele Mellace
- 15 Wolfgang Amadeus Mozart
Cesare Fertonani
- 20 In video
Laura Cosso

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita,
presso il ridotto delle Gallerie,
si terrà una conferenza introduttiva all'opera
tenuta da Elisabetta Fava.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Milano

Comune
di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TODS



Allianz



ESSELUNGA

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



EDISON

GIORGIO ARMANI

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Quando Mozart e Da Ponte decisero, nel 1785, di scrivere *Le nozze di Figaro*, gli echi dell'enorme scalpore suscitato dalla commedia di Beaumarchais (*Le mariage de Figaro*), andata in scena a Parigi l'anno precedente, non si erano ancora spenti.

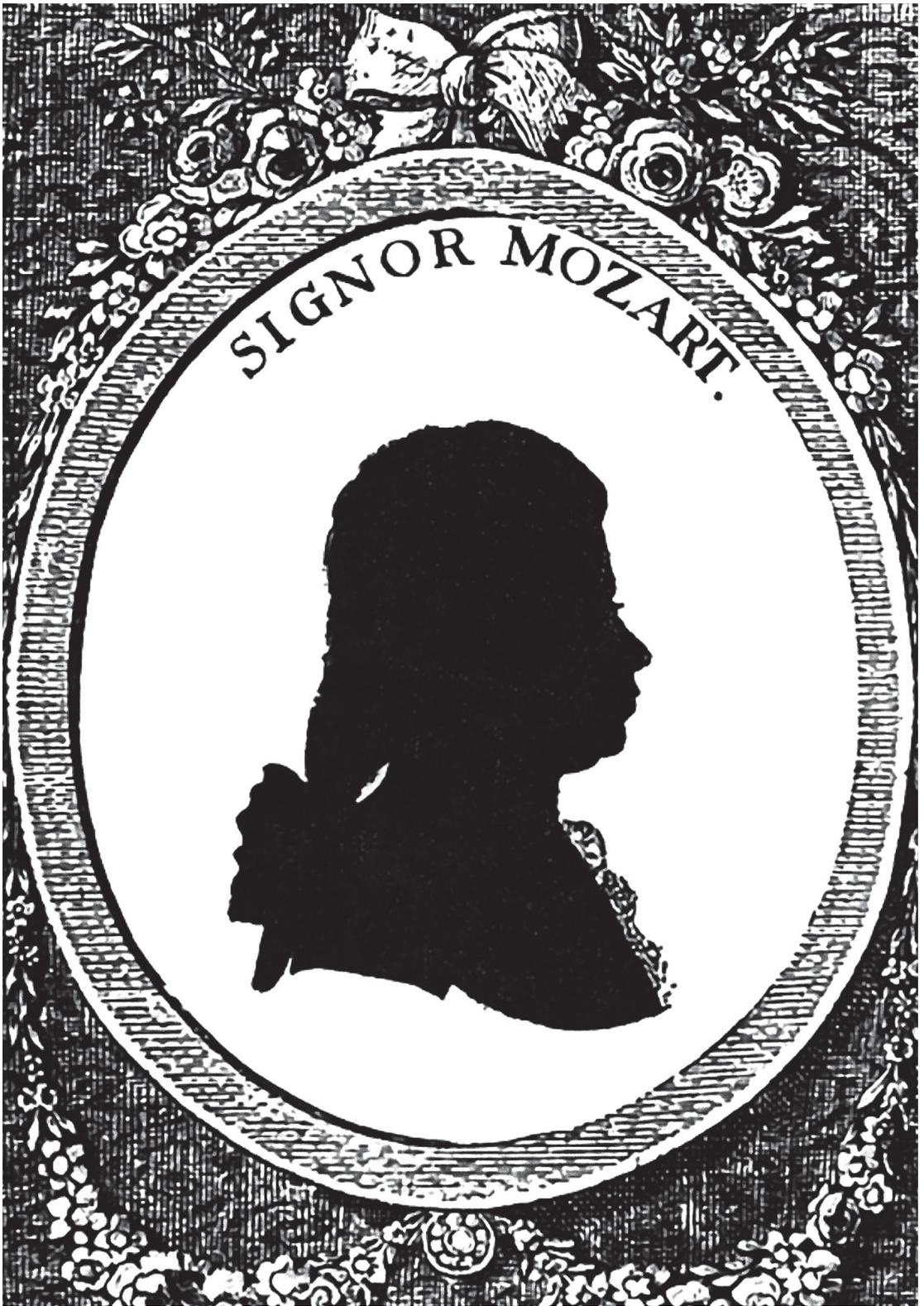
Il contenuto satirico-licenzioso e ancor più la tematica politico-sociale della *pièce* avevano incontrato la ferma opposizione del re che, subito dopo averne conosciuto il testo nel 1781, secondo un aneddoto famoso, avrebbe così sbottato: "Questa commedia non si rappresenterà: bisognerebbe distruggere la Bastiglia perché la sua approvazione sulla scena non fosse una pericolosa incoerenza". La commedia sarebbe stata rappresentata tre anni dopo e la Bastiglia distrutta nel 1789. Mozart, che possedeva tra i propri libri una copia della traduzione tedesca del *Mariage*, poté assistere nel gennaio 1785 alle prove della commedia di Beaumarchais che doveva essere rappresentata a Vienna dalla compagnia di Kumpf e Schikaneder. Il 2 febbraio 1785, venne annunciata dal "Wienerblättchen" la prima rappresentazione della discussa *pièce* per il giorno 4, ma l'imperatore Giuseppe II la proibì all'ultimo momento. Poi concesse appunto la stampa della traduzione tedesca del lavoro e la possibilità di accettare una versione operistica del *Mariage*. Mozart trovò finalmente il soggetto che cercava. Dopo il successo di *Die Entführung aus dem Serail* (1782), il compositore si era gettato a capofitto alla ricerca di una nuova *pièce* che facesse al caso suo. "Ho scorso 100 libretti e più, ma non ne ho trovato alcuno del quale possa dichiararmi soddisfatto", scriveva al padre il 5 febbraio 1783.

Ad attirare Mozart verso la commedia di Beaumarchais fu certo la forza vitalistico-libertaria in essa contenuta (*Le nozze di Figaro* sono l'unica opera matura di Wolfgang senza "figura paterna", senza "istanza superiore": nessun Nettuno o Bassa Selim o Commendatore o Don Alfonso o Sarastro o Tito), ma anche, e forse ancor più, la *vis* ludico-parodica che da essa si sprigiona quasi incontenibile. Il meccanismo a orologeria della *folle journée* segue un movimento inarrestabile, pieno di travestimenti, colpi di scena, false piste, oggetti-feticcio (come dice Jean Starobinski): la *romance* di Chérubin, il nastro, il brevetto da ufficiale, il biglietto dettato da Suzanne alla Contessa, la spilla... Il tutto smontando e rimontando congegni arcinoti. La commedia di Beaumarchais non nasce *ex nihilo*, ma sfrutta tutta una serie di temi, situazioni e personaggi ipercodificati se non inflazionati. Esilarante il gioco in contropiede con lo schema topico dell'agnizione nel terzo Atto della *pièce* (scena XVI). Figaro è un trovatello con un geroglifico impresso al braccio destro, *ergo* egli si aspetta (e noi con lui) – secondo il ben noto *cliché* narrativo – di essere un "enfant perdu", figlio di "nobles parents". Niente affatto: nello stesso istante viene riconosciuto come figlio di Bartholo e Marceline. Quando il medico indica nella sua vecchiaia governante la madre del barbiere, quest'ultimo spera di aver capito male: "Figaro: *Nourrice?* Bartholo: *Ta propre mère!*" (in Mozart-Da Ponte: "Bartolo: *Ecco tua madre.* Figaro: *Balia...* Bartolo: *No, tua madre*"). Il cantante Michael Kelly (il primo interprete di don Basilio e Don Curzio) racconta che il brano delle *Nozze* preferito da

Emilio Sala (1959) è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano, membro del comitato scientifico della Fondazione Pergolesi Spontini e di quello dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini, e direttore dei progetti di ricerca della Fondazione Rossini di Pesaro. Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni. Il suo libro *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata* è uscito anche in traduzione inglese. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Mozart era il sestetto che segue a questa paradossale agnizione: “Riconosci in questo amplesso”. Ora, è significativo che questo pezzo sia costruito strutturalmente come una sorta di forma sonata priva di sviluppo (la ripresa coincide con le parole di Marcellina rivolte a Susanna: “Lo sdegno calmate, / Mia cara figliuola”), seguendo cioè una logica tematica e tonale rigorosa, desunta dalla tradizione strumentale dello “stile classico”. La *vis* ludico-parodica di Beaumarchais è in questo caso perfino rincarata da Mozart-Da Ponte. Per dirla con Francesco Degrada, la situazione topica “viene fermata e oggettivata attraverso un processo di straniamento che ne sottolinea ulteriormente – rispetto all’originale di Beaumarchais – le componenti ironiche e paradossali, attirando l’attenzione dello spettatore sull’artificio della finzione teatrale e sui suoi meccanismi”. Ma non va dimenticato anche il senso di sfida implicito nella scelta mozartiana. Come emerge nella prefazione del libretto pubblicato per la prima rappresentazione, Mozart e Da Ponte erano perfettamente consapevoli “di offrire [al pubblico] un quasi nuovo genere di spettacolo”, ovvero di creare una nuova forma operistica in cui il dinamismo scenico di Beaumarchais sarebbe stato tradotto in termini musicali secondo modalità del tutto inedite. Basti pensare a che cosa diventa, nelle mani di Mozart, il tipico “finale a catena” dell’opera buffa italiana, riformulato nelle 939 battute del suo debordante e travolgente finale del secondo Atto. La sfida venne dunque lanciata al modello dell’opera buffa italiana incarnata allora soprattutto da Paisiello. Nel 1784 aveva avuto

infatti molto successo, a Vienna, *Il re Teodoro in Venezia* di Giovanni Battista Casti per la musica, appunto, di Giovanni Paisiello; un soggetto nuovo e attuale, ispirato al *Candide* di Voltaire. Orbene, non si può non ricordare che lo stesso Paisiello era l’autore di un fortunatissimo *Barbiere di Siviglia* (primo *volet* del trittico di Beaumarchais), composto per il teatro di San Pietroburgo nel 1782 e rappresentato a Vienna l’anno successivo. È evidente dunque che scegliendo *Le nozze di Figaro* (secondo *volet* dello stesso trittico) Mozart volle misurarsi col collega italiano e con il genere italianissimo dell’opera buffa. Ne uscì quel “nuovo genere di spettacolo” che scosse dalle fondamenta il teatro musicale di fine Settecento.



Signor Mozart. Silhouette di Heinrich Philipp Carl Bossler, 1784 (Monaco di Baviera, Theatermuseum).

Il Libretto in sintesi

Emilio Sala

Atto primo

Camera non affatto ammobbiliata.

Il mattino del suo giorno di nozze, Figaro misura la stanza che il Conte di Almaviva ha messo “generosamente” a disposizione dei giovani sposi. Susanna però si dimostra molto meno riconoscente del futuro marito: il Conte la sta infatti insidiando e la sua generosità è tutt’altro che disinteressata. Messo al corrente delle brame del Conte su Susanna – brame che don Basilio, il maestro di musica, cerca di caldeggiare a ogni occasione – Figaro non si dà per vinto: se il “signor Contino” vuol ballare, troverà pane per i suoi denti. Anche la non più giovane Marcellina è intenzionata a mandare all’aria i progetti di matrimonio di Figaro; essa reclama con don Bartolo il diritto di sposare Figaro in virtù di un prestito concessogli in passato e mai restituito. Bartolo gode all’idea di vendicarsi del valletto del Conte. Entra il paggio Cherubino per chiedere a Susanna di intercedere in suo favore presso la Contessa: il giorno prima il Conte, trovandolo solo con Barbarina (la figlia appena dodicenne del giardiniere Antonio), lo ha cacciato dal palazzo. L’arrivo improvviso del Conte lo costringe però a nascondersi e ad assistere suo malgrado alle proposte galanti che quest’ultimo rivolge alla cameriera. Ma anche il Conte deve celarsi a don Basilio, il quale sopraggiunge per raccontare a Susanna le attenzioni rivolte dal paggio alla Contessa. Spinto dalla gelosia, il Conte esce dal suo nascondiglio e nel parappiglia che ne segue scopre il paggio, montando su tutte le furie. Entra il coro dei contadini che, istruito da Figaro, ringrazia il Conte per aver abolito il famigerato *ius primae noctis*. Il Conte, con un banale pretesto, rimanda il giorno delle nozze e ordina la partenza immediata di Cherubino per Siviglia, dove dovrà arruolarsi come ufficiale del suo reggimento.

Atto secondo

Camera ricca con alcova.

Susanna rivela all’addolorata Contessa le impertinenze del Conte nei suoi confronti. Entra Figaro e racconta il suo piano di battaglia. Intanto, per confondere il Conte, Figaro gli ha fatto pervenire un biglietto anonimo in cui si afferma che la Contessa ha dato un appuntamento a un suo ammiratore per quella sera. Quindi propone che Susanna finga di accettare di incontrare il Conte: Cherubino (che non è ancora partito) andrà al posto di lei vestito da donna, la Contessa smaschererà il marito, cogliendolo in fallo, e gli interessi di tutti verranno soddisfatti. Tuttavia, mentre il travestimento del paggio è in corso, il Conte sopraggiunge e, insospettito da alcuni rumori provenienti dalla stanza attigua (dove la Contessa ha rinchiuso Cherubino), decide di forzarne la porta: ma Susanna riesce a far fuggire Cherubino dalla finestra e a prenderne il posto. Quando dal guardaroba esce Susanna invece di Cherubino, il Conte è costretto a chiedere perdono alla moglie. Entra Figaro, che spera di poter ora affrettare la cerimonia nuziale. Irrompe però anche Antonio, che dice di aver visto qualcuno saltare dalla finestra della camera della Contessa. Figaro cerca di parare il colpo sostenendo di essere stato lui a compiere il salto. Ma lo stato di confusione raggiunge il culmine quando arriva Marcellina per reclamare i suoi diritti: la donna è ormai in possesso di tutti i documenti necessari per costringere Figaro a sposarla.

Atto terzo

Sala ricca con due troni.

La Contessa spinge Susanna a concedere un appuntamento galante al Conte, il quale però si accorge dell’inganno e promette di vendicarsi. Don Curzio, l’avvocato, entra con le parti contendenti e dispone che Figaro debba o restituire il suo debito o sposare Marcellina. Ma da un segno che Figaro porta impresso sul braccio si scopre

inopinatamente che egli è il frutto di una vecchia relazione tra Marcellina e Bartolo. Madre e figlio si abbracciano. La Contessa intanto esprime il suo dolore e la sua determinazione a riconquistare il cuore del marito. Poi detta a Susanna un bigliettino con l’appuntamento notturno da far avere al Conte, bigliettino che viene chiuso con una spilla. Le due donne, agendo da sole, hanno deciso di perfezionare il piano di Figaro: sarà la stessa Contessa e non Cherubino a incontrare il Conte al posto di Susanna. Mentre il coro delle giovani contadine entra recando ghirlande per la Contessa, Susanna consegna il biglietto galante al Conte, che si punge il dito con la spilla. Figaro è divertito: non ha visto, infatti, chi ha dato il bigliettino al Conte. Quindi si festeggiano le due coppie di sposi: Susanna e Figaro, Marcellina e Bartolo.

Atto quarto

Folto giardino.

È ormai notte e nell’oscurità Barbarina sta cercando la spilla che il Conte le ha detto di restituire a Susanna. Figaro capisce che il biglietto ricevuto dal Conte nella scena precedente gli era stato consegnato dalla sua promessa sposa. Credendosi tradito, si nasconde nel giardino per sorprendere i due amanti. Susanna, che ha sentito non vista le rampogne di Figaro, si sente offesa dalla sua mancanza di fiducia e decide di farlo stare sulle spine. Ha dunque inizio il finale. Entra il Conte con colei che crede essere Susanna e che invece è la Contessa travestita. Tutti si perdono nell’oscurità. Anche Cherubino impertuna la Contessa credendo di avere a che fare con Susanna. Il Conte poi s’infuria credendo di vedere Figaro corteggiare sua moglie, ovvero Susanna travestita da Contessa. Alla fine si scopre l’equivoco: Figaro chiede scusa a Susanna per aver dubitato della sua fedeltà e il Conte implora il perdono della Contessa. Le nozze tra Figaro e Susanna possono finalmente avere luogo e la “folle giornata” si chiude con il giubilo generale.

La musica

Ouverture

La congerie prodigiosa di eventi della *folle journée* (così il sottotitolo della commedia di Beaumarchais, fonte dell'opera) si materializza nell'effervescenza dell'*ouverture*, esplosione d'energia senza pari nel repertorio coevo, in cui instabilità metrica, accesi contrasti dinamici e irregolarità formale contribuiscono a esaltare il carattere sfrenatamente dinamico e accidentato dell'intreccio che sta per svolgersi.

Atto I

I primi tre numeri chiusi, sistematicamente organizzati già dal libretto (li lega ad esempio l'accelerazione nel metro dei versi: da ottonari a senari a quinari), configurano l'ambiente sociale e la psicologia della coppia buffa, Figaro e Susanna. I promessi sposi vengono presentati *in medias res* dai rispettivi temi, mentre si consuma, già nel microdramma del primo duettino, quel contrasto tra sessi che vede trionfare Susanna, capace d'irretire Figaro annettendolo alla propria invenzione melodica. Il gioco onomatopeico del secondo duettino permette alla serva scaltra di convertire il giocondo richiamo evocato dallo sposo nell'ironico, sinistro segnale delle turpi voglie del feudatario. Un'ironia che tradisce tutta l'amarezza dell'amante ferito nella cavatina di Figaro, pagina culminante di questo trittico, in cui il servo s'appropria provocatoriamente del tempo di minuetto nobiliare, alternato a feroci sezioni in Presto in cui promette sfracelli al padrone. Da un interno borghese emergono i figurini di don Bartolo e Marcellina. Il primo proclama la propria immoralità tramite un'aria dall'enfasi affatto

spropositata, quasi aria d'ira d'opera seria contraddetta tuttavia dal ricorso al sillabato buffo. La seconda si congeda con uno scambio serrato di insulti cordiali con Susanna, in un duettino litigioso guidato dalla vivacità dell'orchestra. Irrompe con Cherubino uno dei motori dell'intreccio, che nella scrittura musicale della propria aria di sortita, un rondò assai irregolare percorso da una smania tumultuosa, esprime perfettamente la perpetua irrequietudine del personaggio. La forma rondò regge anche il concertato fin qui più complesso, il terzetto che introduce il Conte e Basilio, attraverso una scrittura che mette a frutto il sonatismo classico (vi si rincorrono cinque diversi motivi plastici), mobilitato per seguire da presso lo svolgimento dell'azione scenica (il momento tipico in cui il Conte scopre Cherubino nascosto nel "sedile") e caratterizzare icasticamente i profili psicologici. Messi ormai a nudo i recessi anfrattuosi delle diverse personalità, non può che risultare di bruciante ironia il candore da serenata popolareggiante del coro contadino biancovestito. Un ulteriore, esuberante rondò funge da finale d'atto: la rutilante aria marziale – che mima ritmi e organico d'una marcia militare – con cui Figaro accompagna, non senza sarcasmo, l'uscita di scena di Cherubino, prospettandogli, in luogo delle languidezze d'amore, bellici scenari apocalittici.

Atto II

Con un atto di ritardo, la Contessa si presenta, nell'incanto effusivo d'una cavatina di delicata pasta sentimentale e stile sublime, corrispettivo dell'autenticità morale del personaggio,

amante ferita ma anche capace di sognare un futuro migliore. La “Camera ricca con alcova”, scena unica dell’atto, ospita una serie assai varia di arie (cavatina, canzona, aria d’azione) e concertati (terzetto, duettino), fino al monumentale Finale II, tra le più vaste, ardite e compiute architetture sonore di tutto il teatro d’opera. Le tre voci femminili si esibiscono ordinatamente: dopo la Contessa è infatti il turno di Cherubino, chiamato ora a oggettivare, in una canzonetta che il personaggio interpreta nella finzione scenica, la tempesta ormonale che lo scuote. La forma rondò è quasi regolare, mentre ogni tentazione cromatica della melodia è compensata dalla pura magia sonora apportata dal complesso di legni, vero interlocutore della voce sul *pizzicato* degli archi. All’esecuzione impetita di Cherubino fa da contrasto l’aria d’azione durante la quale Susanna traveste il paggio da donna – situazione dagli audaci sottintesi erotici –, pagina in cui l’orchestra si fa carico di un’espressività gestuale tramite la libera circolazione, indipendente dalla voce, d’una serie di motivi tra lo sbarazzino e il malizioso. Il terzetto, in cui interviene la prima voce maschile dell’atto, quella del Conte, restituisce con immediata evidenza la tensione tra la protervia gelosa del marito sospettoso e l’inquietudine delle due donne, in grado tuttavia di mettere in atto un’efficace difesa dei propri disegni. D’un fiato si consuma il concitato duettino tra Susanna e Cherubino, sussurrato in punta di piedi in meno d’un minuto di *pianissimo*: un gioiellino di unitarietà tematica e finezza armonica, che approda al finale gesto mimetico del salto del paggio dalla finestra. Attracca allora

l’organismo eccezionale del Finale II, che catena senza soluzione di continuità concertati via via più complessi, incrementando l’organico vocale sino ad annettersi il *cast* completo. Dà l’avvio il duetto tra Conte e Contessa, pagina d’impetuosa violenza espressiva, corrispondente alla verità delle passioni in gioco, cui offre un contrasto accessissimo il terzetto innescato dall’uscita di Susanna, a ritmo d’un ironico minuetto che sgonfia in un istante la boria nobile del Conte, trascorrendo dallo stupore attonito a un dialogo serrato d’intensa autenticità sentimentale, che coinvolge i tre personaggi, complice l’unitarietà dell’invenzione tematica di stampo sonatistico. Su tanta sottigliezza s’abbatte rumorosa l’astuta allegria rusticana di Figaro (estranea al contesto già dalla tonalità di Sol maggiore), rintuzzata dal Conte nelle briglie d’un *Andante* da conversazione, fatto esplodere a sua volta dall’irrompere pittoresco del giardiniere Antonio col suo corredo da scrittura buffa in grado di animare racconto e verbo su un tappeto costante di terzine orchestrali. Un nuovo *Andante* parrebbe suggellare, nella sottile condotta armonica corrispondente alla tensione psicologica, il trionfo di Figaro, quando l’*Allegro assai*, annunciato dal risuonare in orchestra d’un sonoro carillon in gioioso ritmo anapestico, segnala l’arrivo dei rinforzi del Conte: mentre questi accoglie sornione gli alleati, le voci s’organizzano in due gruppi l’un contro l’altro armati.

Atto III

È il Conte ad aprire il nuovo atto, offrendo, nel duetto con Susanna un’insospettabile

prospettiva sul suo cuore: è la passione, quella autentica e cocente, ad animare questa pagina in modo minore, durante la quale l'accorta recitazione della serva astuta cede in un paio di lapsus che Mozart amplifica rispetto al libretto. Delusa nel recitativo seguente, la passione comitale si trasforma in ira, cui il compositore presta le forme auliche dell'opera seria: un *accompagnato* culminante in un'aria di furore che mette in campo il disordine sentimentale del personaggio. Dapprima nel recitativo, con la continua alternanza di tempi, le modulazioni, l'inquietudine del profilo ritmico-melodico; poi nell'aria, bipartita, che s'avvale dell'organico orchestrale pieno per esprimere il montare d'una rabbia che sfigura il volto, ora tragico, del Conte, fino ad attingere a toni demoniaci. L'agnizione di Figaro offre il destro per un complesso concertato, un sestetto di registro comico e splendida fattura – morbidissima la polifonia di questa forma sonata senza sviluppo – che integra una varietà singolare d'azioni, ceffone compreso. Segue questo vertice del comico l'altro vertice serio dell'atto: il recitativo accompagnato e l'aria della Contessa, simmetrici a quelli del Conte, ma dalla ben altra temperie morale. D'alto volo è il percorso espressivo del tragico *accompagnato*, che illumina il sofferto dilemma del personaggio per approdare a un'aria, binaria come quella del consorte, che tradisce nel modello adottato (l'*Agnus Dei* della Messa "*dell'Incoronazione*") la natura della propria ispirazione a un universo di pace e innocenza, rispetto al quale il brillante belcanto d'agilità della sezione in Allegro pare rappresentare già una caparra. Approfondita la psicologia dei personaggi,

i numeri rimanenti sospingono l'intreccio. Il delizioso duettino bucolico tra Contessa e Susanna (eccezionale la situazione, ovvero la dettatura di un biglietto, e irrituale l'attacco in recitativo) realizza un quadretto alla Watteau, in cui l'intreccio dei due soprano, i legni all'ottava, l'accompagnamento cullante degli archi collaborano a evocare un *milieu* squisitamente arcadico. Popolaresco, ingenuo in senso schilleriano, è il coro di contadinelle che pare imitare il folklore pastorale italiano nell'invenzione melodica, nella scrittura dei legni per terze, nel bordone di corni, violoncelli e contrabbassi. Per quest'atto dispari viene escogitato un Finale organizzato in tre episodi (marcia, danza, coro), due dei quali di natura squisitamente strumentale, ai quali si sovrappone il canto, sostanzialmente in recitativo, e con esso l'azione (fondamentale per l'intreccio: il Conte viene invitato al convegno amoroso dell'Atto IV). L'apre una marcia di carattere esotico; l'esotismo prosegue poi con un fandango, danza iberica popolare a Vienna (ballata alla "prima" da ballerini professionisti), incastonata tra due brevi episodi corali, il primo introdotto da una pagina per due solisti del coro, il secondo da un recitativo accompagnato del Conte, cui spetta dunque – ironicamente – l'ultima parola dell'atto.

Atto IV

Ci introduce al buio dell'atto notturno il pianto *larmoyant* di Barbarina, che lamenta con una cavatina in stile sentimentale – intonata alla solitudine nell'oscurità, in modo minore e per archi soli – lo smarrimento della spilla destinata a Susanna. Marcellina e Basilio pro-

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, dove presiede la Scuola di scienze umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale" e critico del "Sole 24 Ore". Insignito del "Carlo Maria Martini International Award", si è occupato di opera dal Settecento a oggi, di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi, sui quali ha pubblicato libri e articoli di rilevanza internazionale. Ha pubblicato in particolare la monografia di riferimento su J.A. Hasse (2004, ed. tedesca 2016), *L'autunno del Metastasio* (2007), *J.S. Bach. Le cantate* (2012), numerosi contributi sul teatro e la civiltà musicale del Settecento napoletano e non, e, con l'editore Carocci, i volumi *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2017, "Il Giornale" 2022), *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019), e *La voce di Bach* (2022). È Consulente scientifico del Teatro alla Scala.

pongono allora due arie di sorbetto, occasioni canore per parti minori che sospendono momentaneamente l'azione, la prima proponendo considerazioni filosofiche di corto respiro con un'aria bipartita in cui a un pacato tempo di minuetto succede un alacre allegro. Il secondo si cimenta in un'aria narrativa che articola in più sezioni una favola esopica, lusingando le svolte del racconto con arguti scarti nell'orchestrazione, nell'agogica e nella dinamica. Simmetricamente a quanto accaduto ai loro corrispettivi nobili nell'atto precedente, Figaro e Susanna s'aggiudicano ora, in posizione preminente (alla vigilia del Finale IV), la loro vetrina solistica, nella forma dell'aria introdotta dal recitativo accompagnato. *Pendant* di quella del Conte è l'ira di Figaro, cui la gelosia ispira dapprima un accompagnato che trascorre – sono gli archi a segnalarcelo – dall'inquietudine notturna all'indignazione per l'amore ferito ma pur sempre venata da un'inestinguibile tenerezza. Gli succede la tipica aria buffa di catalogazione, in cui la frizzante condotta ritmica e la partecipazione piena di spirito dell'orchestra (quei corni maliziosi!) paiono dissimulare la rabbia che cova sotto il carattere *ad spectatores* delle riflessioni universali di Figaro, salvo tradirla nella crescente concitazione. Lontano ci conduce il dittico di Susanna che introduce con un recitativo caratterizzato dall'alacre invenzione strumentale dei violini primi una vera e propria serenata amorosa, in cui l'orchestra intera (i legni in dialogo imitativo o per terze, gli archi in *pizzicato*) accompagna il trasporto sensuale della voce nell'incanto della notte arcadica. L'anfrattuosità organizzativa romanzesca del

Finale IV traduce musicalmente, in otto episodi concatenati, la commedia del doppio disinganno che si consuma nel giardino del castello. La brillante scrittura comica dell'esordio mima da presso la gestualità di Cherubino e poi del Conte, con un sovrappiù d'ironia nel duetto di quest'ultima con la consorte, parodia di quello con Susanna dell'Atto III. S'incunea nell'azione, a mo' di siparietto, una sorta d'arioso di Figaro, che l'accompagnato dei fiati configura come sospensione temporale alla vigilia del fondamentale duetto bipartito con Susanna, in cui l'agnizione, a suon di ceffoni, della serva travestita lascia il campo a un innocente duetto amoroso in stile buffo (un *Andante* in 6/8), cui finisce per associarsi il Conte che s'appropria del tema memorabile. Siamo allo scioglimento, in cui la concitazione delle scoperte a ritmo serrato e l'ira incontenibile del Conte s'infrangono di fronte alla rivelazione dell'innocenza della Contessa e alla concessione del perdono da parte di quest'ultima: episodio per il quale Mozart attinge direttamente a una scrittura da musica sacra, che illumina retrospettivamente, con catartica consapevolezza, il volubile gioco dei sentimenti della *folle journée*. Resta soltanto – lo ricorda il crepitante coretto finale – da accendere i fuochi per le nozze di Figaro.



Wolfgang Amadeus Mozart (Bologna, Civico Museo Internazionale e Biblioteca della Musica).

Wolfgang Amadeus Mozart

Johannes Chrisostomus Wolfgang Gottlieb (in latino Amadeus) Mozart nasce a Salisburgo il 27 gennaio 1756 da Johann Georg Leopold (1719-1787), musicista presso la corte del principe arcivescovo (diverrà vicemaestro di cappella nel 1763) e da Anna Maria Pertl (1720-1778); nello stesso anno il padre pubblica ad Augsburg il suo *Versuch einer gründlichen Violinschule (Didattica fondamentale del violino)*.

A quattro anni, Wolfgang inizia a studiare col padre il cembalo e il violino; a cinque, compone le sue prime musiche: minuetti e altri brani per la tastiera. A sei anni, Wolfgang suona a Monaco con la sorella Maria Anna Walburga detta Nannerl (1751-1829) davanti al principe elettore Massimiliano, e poi a Vienna alla corte dell'imperatrice Maria Teresa. Tra il 1763 e il 1766 la famiglia Mozart è impegnata in un lungo viaggio in Europa che tocca Germania, Francia, Gran Bretagna, Paesi Bassi e Belgio, nel corso del quale Wolfgang e Nannerl danno numerosi concerti. Nel 1763 i piccoli Mozart sono ammirati, tra gli altri, dal giovane Johann Wolfgang Goethe a Francoforte sul Meno e da Luigi XV a Parigi; nel 1764 da re Giorgio III a Londra, dove Wolfgang conosce Johann Christian Bach; nel 1765 all'Aja dal principe Guglielmo V di Orange. Mozart, che studia composizione sotto la guida del padre, scrive ormai musica vocale e strumentale di vario genere. Durante un soggiorno a Vienna nel 1767, un'epidemia di vaiolo consiglia a Leopold di riparare con la famiglia a Olmütz; tuttavia i due ragazzi contraggono la malattia e Wolfgang rischia di rimanere cieco. Risale al 1768 la composizione dell'opera comica *La finta semplice* e del Singspiel *Bastien und Bastienne*.

Nel 1769 Wolfgang è nominato Konzertmeister (cioè primo violino) dell'orchestra di corte di Salisburgo. Tra il 1769 e il 1771 Mozart compie con il padre il primo dei suoi tre viaggi in Italia, le cui mete principali sono Milano, Bologna (dove conosce Padre Martini e riceve l'attestato di compositore onorario dell'Accademia Filarmonica), Firenze, Roma (dove è insignito dell'Ordine dello Speron d'Oro da papa Clemente XIV), Napoli, Torino e Venezia. Per il Regio Ducale Teatro di Milano compone *Mitridate, re di Ponto* (1770), riscuotendo un buon successo, tanto da ottenere le commissioni per altre due opere: ritornerà a Milano per le rappresentazioni prima di *Ascanio in Alba* (1771) e quindi di *Lucio Silla* (1772). Falliscono però tutti i tentativi di Leopold di trovare a Wolfgang una stabile sistemazione professionale in Italia, in particolare a Milano o a Firenze, e lo stesso accade nel 1773 a Vienna. Nel frattempo il catalogo di Mozart conta già numerosi lavori strumentali e vocali di vario genere, e si arricchirà ulteriormente in misura cospicua tra il 1774 e il 1777, quando, con l'eccezione dell'opera comica *La finta giardiniera*, andata in scena a Monaco di Baviera (1775), il compositore scrive per lo più per Salisburgo: risalgono a questo periodo *Il re pastore* (1775), i tre *Concerti per violino* K. 216, K. 218 e K. 219 (1775), il *Concerto per pianoforte "Jenamy"* K. 271 (1777), messe, serenate, divertimenti e sonate per pianoforte.

Nel settembre del 1777 Mozart parte alla volta di Parigi, accompagnato dalla madre; a Mannheim s'innamora appassionatamente di Aloysia Weber. Il soggiorno a Parigi nel 1778 si rivela, nonostante le aspettative, un sostanziale

fallimento: nella capitale francese Mozart si sente incompreso e osteggiato dagli ambienti musicali, compone relativamente poco e perde inoltre la madre. Cerca invano di ottenere un impiego prestigioso non soltanto a Parigi ma anche, sulla via del ritorno, a Mannheim e poi a Monaco di Baviera, dove incontra di nuovo Aloysia Weber, la quale tuttavia non ricambia il suo amore. Così nel 1779 a Mozart non resta che ritornare mestamente a Salisburgo e riprendere servizio presso l'arcivescovo Hieronymus Colloredo, ora come organista: tra le grandi partiture di quest'anno ci sono la *Messa dell'Incoronazione* K. 317 e la *Sinfonia concertante per violino e viola* K. 364. Ormai Wolfgang percepisce Salisburgo come una specie di prigione; del resto la città è piccola e provinciale e non offre prospettive entusiasmanti ("Salisburgo non è un luogo per il mio talento", aveva scritto a Franz Joseph Bullinger da Parigi il 7 agosto 1778).

Finalmente nel 1780 Mozart riceve l'occasione tanto attesa: è la commissione da Monaco di Baviera per un'opera importante, *Idomeneo, re di Creta* (libretto di Giambattista Varesco), che sarà rappresentata il 29 gennaio del 1781. Il 1781 è un anno cruciale per Wolfgang, che a maggio rompe definitivamente i rapporti, già da qualche tempo tesi, con l'arcivescovo Colloredo per stabilirsi da libero professionista a Vienna: "Questo è un luogo fantastico [...] e per il mio mestiere è il posto migliore del mondo", aveva scritto al padre il 4 aprile 1781. La sua attività nella capitale comprende lezioni private, concerti e, naturalmente, la composizione di pezzi vocali e strumentali. Il 16 luglio 1782 va in scena

al Burgtheater il Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (libretto di Gottlieb Stephanie), sontuoso biglietto da visita con cui Mozart si presenta alla società e alla corte di Giuseppe II. Il 4 agosto sposa Constanze Weber (1762-1842), sorella minore di Aloysia, contro la volontà di Leopold: i rapporti di Wolfgang con il padre e con la sorella, già compromessi dopo la sua decisione di lasciare Salisburgo, divengono quanto mai freddi. Sempre nel 1782 inizia a scrivere con il K. 414 la splendida serie dei concerti per pianoforte che comprende, tra gli altri, il K. 466 (1785), il K. 488, il K. 491 e il K. 503 (1786), nonché, con il K. 387, il primo dei sei *Quartetti per archi* pubblicati nel 1785 con dedica a Joseph Haydn. Il 21 settembre 1784 nasce Carl Thomas Mozart (1784-1858): lui e Franz Xaver (1791-1844) saranno gli unici dei sei figli di Wolfgang e Constanze a sopravvivere ai primi giorni o mesi di vita. Il 14 dicembre 1784 Mozart è ammesso nella loggia massonica "Zur Wohltätigkeit" ("La carità"): l'adesione alle istanze utopiche della massoneria segna un'esperienza fondamentale negli ultimi anni del compositore, che scrive anche alcuni pezzi per le logge di Vienna, tra cui la *Maurerische Trauermusik (Musica funebre massonica)* K. 477 (1785). Nel 1785 Mozart incomincia a lavorare alla commedia per musica *Le nozze di Figaro ossia La folle giornata*, tratta dall'omonima commedia di Beaumarchais, la prima delle tre straordinarie opere composte su libretto di Lorenzo Da Ponte (che aveva conosciuto nel 1783), la quale sarà rappresentata al Burgtheater il 1° maggio 1786. A Praga viene commissionato a Mozart il dramma giocoso *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, che andrà in scena

Cesare Fertonani (1962), storico e critico della musica, insegna all'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto della musica strumentale dal Settecento al Novecento e tra le sue pubblicazioni ci sono alcune monografie su Vivaldi, Mozart e Schubert.

nel Teatro degli Stati della capitale boema il 28 ottobre 1787. Il 7 dicembre dello stesso anno Mozart è nominato da Giuseppe II compositore da camera: il modesto incarico, che comporta la fornitura di danze per i balli di corte, resterà per lui l'unico impiego ufficiale ricoperto a corte. Nel 1788 la pesante crisi economica che attanaglia l'Impero si ripercuote sulla vita musicale e sulle condizioni finanziarie di Mozart, che scrive tra l'altro le tre *Sinfonie* K. 543, K. 550 e K. 551 e il *Concerto per pianoforte "dell'Incoronazione"* K. 537. Nella primavera del 1789 si reca, passando per Praga, Dresda e Lipsia, a Berlino, dove il re di Prussia Federico Guglielmo II gli commissiona alcuni lavori cameristici, tra cui i *Quartetti per archi* K. 575 (1789), K. 589 e K. 590 (1790). Di ritorno a Vienna, la corte gli commissiona il dramma giocoso *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, che sarà rappresentato al Burgtheater il 26 gennaio 1790. In questo periodo le crescenti preoccupazioni finanziarie – documentate dalle ripetute richieste di aiuto all'amico Michael Puchberg – sono aggravate dalle precarie condizioni di salute. Nell'autunno del 1790 si reca a Francoforte sul Meno per l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II, succeduto a Giuseppe II, mentre falliscono le trattative degli impresari Robert May O'Reilly e Johann Peter Salomon per portare Mozart a Londra. Arriva il 1791. Dalla collaborazione con Emanuel Schikaneder nasce il Singspiel *Die Zauberflöte (Il flauto magico)*, che andrà in scena al Theater auf der Wieden il 30 settembre. Nel frattempo un emissario del conte Franz von Walsegg gli commissiona il *Requiem* K. 626, che resterà incompiuto; inoltre riceve l'incarico di

comporre il dramma serio per musica *La clemenza di Tito* (libretto di Caterino Mazzolà, da Metastasio) per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia, che viene rappresentato al Teatro Nazionale di Praga il 6 settembre. Risalgono al 1791 anche le partiture del *Concerto per pianoforte* K. 595 e del *Concerto per clarinetto* K. 622. Il 20 novembre le già cattive condizioni di salute di Mozart peggiorano all'improvviso. Il 5 dicembre il compositore muore e il giorno successivo la sua salma è tumulata nel cimitero di Sankt Marx.



Mozart e la Cavalieri.

Mozart e la Cavalieri. Mozart al cembalo mentre accompagna la soprano Caterina Cavalieri. Incisione, fine XVIII secolo (Milano, Museo teatrale alla Scala).

Wolfgang Amadeus Mozart

Le opere

Apollo et Hyacinthus (*Apollo e Giacinto*)

Intermezzo in tre parti
per il dramma scolastico in latino
Clementia Croesi (*La clemenza di Creso*)
di padre Rufinus Widl
(dalle *Metamorfosi* di Ovidio)
Salisburgo, Università benedettina,
13 maggio 1767

Bastien und Bastienne

(*Bastiano e Bastiana*)
Singspiel in un atto
di Friedrich Wilhelm Weiskern,
Johann Müller e Johann Andreas
Schachtner (da *Les Amours de Bastien
et Bastienne* di Marie-Justine-Benoîte
Favart, Charles-Simon Favart
e Harny de Guerville)
Vienna, casa di Franz Anton Mesmer,
settembre / ottobre 1768
(rappresentazione in forma privata)
Berlino, Architektenhaus,
2 ottobre 1890
(rappresentazione pubblica)

La finta semplice

Dramma giocoso in tre atti
di Marco Coltellini
(dall'omonimo libretto di Carlo Goldoni)
Salisburgo, Palazzo Arcivescovile,
1° maggio 1769

Mitridate, re di Ponto

Dramma per musica in tre atti
di Vittorio Amedeo Cigna-Santi
Milano, Teatro Regio Ducale,
26 dicembre 1770

Ascanio in Alba

Festa teatrale in due parti
di Giuseppe Parini
Milano, Teatro Regio Ducale,
17 ottobre 1771

Il sogno di Scipione

Azione teatrale in un atto
di Pietro Metastasio
Salisburgo, Palazzo Arcivescovile,
primavera 1772

Lucio Silla

Dramma per musica in tre atti
di Giovanni De Gamerra
Milano, Teatro Regio Ducale,
26 dicembre 1772

La finta giardiniera

Dramma giocoso in tre atti
di Giuseppe Petrosellini (?)
Monaco, Salvatortheater,
13 gennaio 1775

Il re pastore

Serenata in due atti
di Pietro Metastasio
Salisburgo, Palazzo Arcivescovile,
23 aprile 1775

Zaide

Singspiel in due atti
di Johann Andreas Schachtner,
opera incompiuta
Francoforte, Opernhaus,
27 gennaio 1866
(adattamento comprendente
un'ouverture e un finale
del compositore ed editore
Johann Anton André)

Idomeneo, re di Creta

Dramma per musica in tre atti
di Giambattista Varesco
(dal libretto *Idoménée*
di Antoine Danchet)
Monaco, Teatro Cuvilliés,
29 gennaio 1781

Die Entführung aus dem Serail

(*Il ratto dal serraglio*)
Singspiel in tre atti
di Johann Gottlieb Stephanie
(da *Belmonte und Konstanze,
oder Die Entführung aus dem Serail*
di Christoph Friedrich Bretzner)
Vienna, Burgtheater, 16 luglio 1782

L'oca del Cairo

Dramma giocoso in due atti
di Giambattista Varesco
Opera incompiuta
Parigi, Théâtre des Fantaaisies-
Parisiennes, 6 giugno 1867
(in francese)

Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante

Opera buffa in due atti
di Lorenzo da Ponte (?)
Opera incompiuta
Leeds, Opera North, 1991
(in *The Jewel Box*,
a cura di Paul Griffiths)

Der Schauspieldirektor

(*L'impresario teatrale*)
Singspiel in un atto
di Johann Gottlieb Stephanie
Vienna, Castello di Schönbrunn,
7 febbraio 1786

Le nozze di Figaro

Commedia per musica in quattro atti
di Lorenzo Da Ponte
(dalla commedia *La folle journée,
ou Le mariage de Figaro*
di Pierre-Augustin Caron
de Beaumarchais)
Vienna, Burgtheater, 1° maggio 1786

Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni

Dramma giocoso
in due atti di Lorenzo Da Ponte
Praga, Teatro degli Stati,
29 ottobre 1787

Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti

Dramma giocoso
in due atti di Lorenzo Da Ponte
Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790

La clemenza di Tito

Dramma serio per musica in due atti
di Caterino Mazzolà
(dall'opera omonima
di Pietro Metastasio)
Praga, Teatro degli Stati,
6 settembre 1791

Die Zauberflöte (*Il flauto magico*)

Singspiel in due atti
di Emanuel Schikaneder con
il contributo di Karl Ludwig Giesecke
Vienna, Theater auf der Wieden,
30 settembre 1791

In video

C'è il rischio di perdersi, nello scorrere la ricchissima videografia delle *Nozze di Figaro*, vuoi per l'ampiezza del catalogo ufficiale, vuoi per le sempre nuove produzioni disponibili in rete. Utile quindi fornire alcune coordinate, almeno a partire dalle tre edizioni di statura storica che escono negli anni Settanta: lo spettacolo firmato da uno dei padri della moderna regia lirica, Walter Felsenstein (in tedesco);¹ la celeberrima messa in scena di Jean-Pierre Ponnelle con Karl Böhm alla testa dei Wiener Philharmoniker, Mirella Freni, una delle più grandi Susanne di sempre, il Conte superbamente sprezzante di Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey (Figaro), Kiri Te Kanawa (Contessa) e il sensibilissimo Cherubino di Maria Ewing;² infine, spettacolo d'importanza storica e per certi versi intramontabile, *Le Nozze* di Giorgio Strehler. Nato a Parigi e fissato in video sette anni dopo con la direzione di Georg Solti (notevoli tutti gli interpreti entro cui spicca il Figaro di José Van Dam),³ è subito catturato da Riccardo Muti che ne fa spettacolo di riferimento alla Scala (ma il video esce solo nel 2006), per tornare a Parigi nel 2010 con la bella direzione Philippe Jordan e interpreti del calibro di Luca Pisaroni (Figaro), Ludovic Tézier (Conte) e Barbara Frittoli (Contessa).⁴

Intramontabile, dicevo, lo spettacolo di Strehler, per la focalizzazione sulle dinamiche tra i personaggi grazie a una recitazione spontanea, curatissima e in rapporto mai scontato con la musica, e lo spazio scenico d'elegante essenzialità, la cui connotazione settecentesca vale tanto a definire un'epoca che a trascenderla in dimensione universale. Dei tre video a

disposizione scelgo quello scaligero, diretto da Gérard Korsten, anche per la presenza un cast da favola: Ildebrando D'Arcangelo, voce possente, pastosa, brunita, tra i nostri più grandi interpreti mozartiani; Diana Damrau, Susanna strepitosa per vocalità e temperamento, il superbo Conte di Pietro Spagnoli, Marcella Orsatti Talamanca (Contessa), Monica Bacelli (Cherubino).⁵

In anticipo sui tempi, spetta invece a quel geniaccio di Peter Sellars consegnarci il primo allestimento in chiave contemporanea delle *Nozze*,⁶ così come dell'intera trilogia Mozart/Da Ponte. All'epoca fu una rivoluzione, ma isolata; anzi, sul subito, fu piuttosto l'esempio di Ponnelle a farla da padrone, vuoi nella minuziosa ricostruzione ambientale delle *Nozze* firmate da Jonathan Miller, ancor oggi imperdibili per la direzione tesa ed elettrizzante di Claudio Abbado,⁷ o con l'eredità raccolta da Jean-Louis Martinoty, in una edizione dove a trionfare è la limpidezza crepitante, spedita, che René Jacobs cava dalla sua orchestra Concerto Köln.⁸

Dopo di che, nell'anno mozartiano del 2006, mentre La Scala fissava in video lo spettacolo di Strehler, ecco che le produzioni Pappano/McVicar a Londra⁹ e Harnoncourt/Guth a Salisburgo¹⁰ si impongono quali punti di riferimento imprescindibili.

Ciò che più colpisce della direzione di Antonio Pappano è il senso di continuità che attraverso recitativi secchi e numeri chiusi, gli uni e gli altri accomunati dall'essere teatro, azione, peripezia. È una continuità che si sposa con il taglio cinematografico della regia (pedana rotante,

scorci di vita in un castello primo Ottocento gremito di servitù) e con la scioltezza con cui la commedia mozartiana è rivoltata in ogni sua piega: dalla risata alla mestizia, dall'arroganza del potere allo scontro sociale, dall'infinita gradazione sentimentale all'ambivalenza affettiva, alle pulsioni erotiche, agli smarrimenti dolorosi, alla felicità raccolta a piene mani. Ogni aspetto è scavato, valorizzato, esibito senza veli. Merito anche di un cast in cui tutti recitano benissimo e cantano altrettanto bene: non c'è Figaro più esplosivo di Erwin Schrott, cui la Susanna di Miah Persson prova a tener testa; grandioso il modo con cui Gerald Finley disegna le contraddizioni del Conte, intensa e preziosa la Contessa di Dorothea Röschmann.

Se con Pappano/McVicar la novità consiste nel "come" si dicono le cose, con Harnoncourt/Guth sta piuttosto nel "cosa" cavar fuori dal non detto. È il lato oscuro delle *Nozze* a venire a galla, i rapporti umani riletti attraverso Ibsen, Strindberg, Bergman e non a caso ambientati in un palazzo primo Novecento (di cui vediamo solo l'enorme scala), dove un personaggio-mimo inventato dal regista, alter ego di Cherubino ma anche Cupido e, per estensione, immagine di pulsioni inconfessabili se non dell'inconscio, si diverte a manipolare i personaggi. Ne viene una Susanna introspettiva e ambivalente (Anna Netrebko da Oscar), un Figaro talora sconvolto, modellato sul grandissimo D'Arcangelo, un Conte dall'erotismo nevrotico (Bo Skovhus), la Contessa della Röschmann in versione emotivamente dissociata, il Cherubino androgino e toccante di Kristine Schäfer. Certo, in queste *Nozze* non si ride: lo scavo psichico ottenuto al prezzo di una sofferenza che tocca tutti e che Harnoncourt persegue attraverso tempi dilatati, sospensioni, recitativi pronunciati sull'orlo dell'abisso o, per contro, improvvise accelerazioni e rotture. Ma è spettacolo autenticamente mozartiano, concepito come è in funzione della scena conclusiva, tra le più alte di tutta la storia dell'opera: non fosse che in Guth il perdono della Contessa, quel gesto che dall'Illuminismo ai nostri giorni contiene il senso della dignità umana, costringe Cupido ad abbandonare il palazzo. Con la ricomposizione delle coppie, l'anarchia vitale, dolorosa, palpitante di Eros scompare. Si tratta ancora di felicità?

Felsenstein, Ponnelle, Strehler, McVicar, Guth:

ebbene, sarà "angoscia dell'influenza" o una forma di reazione, ma l'approccio registico degli ultimi anni segna una radicale virata in senso opposto. Bandito ogni scandaglio psicologico, ogni contenuto sociale, l'attenzione si concentra sull'infallibile meccanismo comico delle *Nozze*, puntando su vivacità d'azione, spigliatezza degli interpreti, profluvio di gag spesso divertenti ma talora pericolosamente inclini al farsesco. L'ambiente è per lo più quello contemporaneo e l'attualizzazione delle tematiche (quando c'è) si rivolge alle miserie relazionali legate ai vecchi ruoli maschili e femminili, al rapporto tra sesso e potere o alle manie disfunzionali di alcuni personaggi.

Una sintesi di queste tendenze si ritrova nelle *Nozze* firmate da David Bösch ad Amsterdam, dove Ivor Bolton dirige un cast pregevole: il Figaro di un mozartiano di lusso come Alex Esposito, la Contessa resa dalla sontuosa, vellutata voce di Eleonora Buratto, una preziosa new entry come Marianne Crebassa (Cherubino) e l'eccellenza di un interprete come Stéphane Degout, capace di riscattare il Conte trucido e incline al sadismo voluto dal regista.¹¹ Del resto, inferire sul Conte è diventato di moda: basti la versione da stagionato latin lover che Jürgen Flimm disegna sulla versatilità attoriale di D'Arcangelo, nelle *Nozze* debuttate da Gustavo Dudamel a Berlino.¹²

Certo, nel fiume delle recenti proposte si segnalano anche autorevolissimi ritorni, come quello di Daniel Barenboim che, dopo le pregevoli *Nozze* del 1999,¹³ fa il bis sempre all'Opera di Berlino (2021), o quello di Diana Damrau, tornata alla Scala questa volta come Contessa e punta di diamante del cast diretto da Franz Welser-Möst.¹⁴ Più numerose tuttavia le new entry di pregio: la già citata Marianne Crebassa, la Susanna di Nadine Sierra nelle *Nozze* dirette da Barenboim o la superba Contessa di Federica Lombardi nello spettacolo crudo, "impegnato", amarissimo (e dunque in controtendenza) anche se non sempre risolto, nato da Graham Vick e dal notevole piglio direttoriale di Stefano Montanari (2018, disponibile su RaiPlay).

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

1. Arthaus 1976: Ursula Reinhardt-Kiss (Susanna), Josef Dene (Figaro), Uwe Kreyssig (Conte di Almaviva), Magdalena Falewicz (Contessa di Almaviva), Ute Trekel-Burkhardt (Cherubino), Orchestra e Coro della Komische Oper Berlin, direttore Geza Oberfrank, regia Walter Felsenstein.
2. Deutsche Grammophon 1976: Mirella Freni (Susanna), Hermann Prey (Figaro), Dietrich Fischer-Dieskau (Conte di Almaviva), Kiri Te Kanawa (Contessa di Almaviva), Maria Ewing (Cherubino), Wiener Philharmoniker e Wiener Staatsopernchor, direttore Karl Böhm, regia Jean-Pierre Ponnelle.
3. Hardy 1980: Lucia Popp (Susanna), José van Dam (Figaro), Gabriel Bacquier (Conte di Almaviva), Gundula Janowitz (Contessa di Almaviva), Frederica von Stade (Cherubino), Orchestra e Coro dell'Orchestre de l'Opéra national de Paris, direttore Georg Solti, regia Giorgio Strehler.
4. Bel Air 2010: Ekaterina Siurina (Susanna), Luca Pisaroni (Figaro), Ludovic Tézier (Conte di Almaviva), Barbara Frittoli (Contessa di Almaviva), Karine Deshayes (Cherubino), Orchestra e Coro dell'Orchestre de l'Opéra national de Paris, direttore Philippe Jordan, regia Giorgio Strehler.
5. Arthaus 2006: Diana Damrau (Susanna), Ildebrando D'Arcangelo (Figaro), Pietro Spagnoli (Conte di Almaviva), Marcella Orsatti Talamanca (Contessa di Almaviva), Monica Bacelli (Cherubino), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Gérard Korsten, regia Giorgio Strehler.
6. Decca 1990: Jeanne Ommmerle (Susanna), Sanford Sylvan (Figaro), James Maddalena (Conte di Almaviva), Jayne West (Contessa di Almaviva), Susan Larson (Cherubino), Wiener Philharmoniker, direttore Craig Smith, regia Peter Sellars.
7. Sony 2012: Marie McLaughlin (Susanna), Lucio Gallo (Figaro), Ruggero Raimondi (Conte di Almaviva), Cheryl Studer (Contessa di Almaviva), Gabriele Sima (Cherubino), Orchester der Wiener Staatsoper, Claudio Abbado, regia Jonathan Miller.
8. Bel Air 2014: Rosemary Joshua (Susanna), Luca Pisaroni (Figaro), Pietro Spagnoli (Conte di Almaviva), Annette Dash (Contessa di Almaviva), Angelika Kirchschrager (Cherubino), Concerto Köln, Théâtre des Champs-Élysées, direttore René Jacobs, regia Jean-Louis Martinoty.
9. Opus Arte 2010: Miah Persson (Susanna), Erwin Schrott (Figaro), Gerald Finley (Conte di Almaviva), Dorothea Röschmann (Contessa di Almaviva), Rinar Shaham (Cherubino), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direttore Antonio Pappano, regia David McVicar.
10. Deutsche Grammophon 2007: Anna Netrebko (Susanna), Ildebrando D'Arcangelo (Figaro), Bo Skovhus (Conte di Almaviva), Dorothea Röschmann (Contessa di Almaviva), Christine Schäfer (Cherubino), Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, direttore Nikolaus Harnoncourt, regia Claus Guth.
11. Arthaus 2021: Christiane Karg (Susanna), Alex Esposito (Figaro), Stéphane Degout (Conte di Almaviva), Eleonora Buratto (Contessa di Almaviva), Marianne Crebassa (Cherubino), Netherland Chamber Orchestra e Chorus of Dutch National Opera, direttore Ivor Bolton, regia David Bösch.
12. Accentus Music 2018: Anna Prohaska (Susanna), Lauri Vasar (Figaro), Ildebrando D'Arcangelo (Conte di Almaviva), Dorothea Röschmann (Contessa di Almaviva), Marianne Crebassa (Cherubino), Orchestra e Coro della Staatsoper Berlin, direttore Gustavo Dudamel, regia Jürgen Flimm, Bettina Hartmann.
13. Arthaus 1999: Dorothea Röschmann (Susanna), René Pape (Figaro), Roman Trekel (Conte di Almaviva), Emily Magee (Contessa di Almaviva), Patricia Risley (Cherubino), Staatskapelle Berlin, Staatsoperchor, direttore Daniel Barenboim, regia Thomas Langhoff.
14. C-Major 2017: Golda Schultz (Susanna), Markus Werba (Figaro), Carlos Álvarez (Conte di Almaviva), Diana Damrau (Contessa di Almaviva), Marianne Crebassa (Cherubino), Staatskapelle Berlin, Staatsoperchor, direttore Franz Welser-Möst, regia Frederic Wake-Walker.



Wolfgang Amadeus Mozart.
Ritratto postumo di Barbara Krafft, 1819.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

*di Musicologia e Storia della musica presso
l'Università degli Studi di Genova*

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte

© Copyright 2023, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 28 novembre 2022

Lia Aassve	Matteo Colacelli	Lucia Landi	Anouk Petitot
Carlotta Adami	Manuela Victoria Colacicco	Sofia Leccese	Massimo Petternella
Teodora Costanza Alberti	Diana Colangelo	Matteo Leidi	Ludovica Maria Piattella
Antonio Alessandri	Marina Francesca Colombo	Mengqi Li	Chiara Piccini
Fabio Alessandri	Laura Patricia Correales	Cristina Lipeti	Marco Pieri
Anastasia Andreeva	Flavia Cristalli	Maria Lodolo D'Oria	Ludovica Pignarelli
Danilo Andreoli	Maria Luisa Crudo	Luca Loglio	Massimo Pilloni
Francesco Andronio	Maria D'Alessio	Alice Longo	Marinella Pizzoni
Vittorio Guido Anzuoni	Simone Dalbon	Arianna Lorusso	Francesco Politi
Federico Banchemo	Paolo Dalla Torre	Giovanni Luongo	Stefano Raisonì
Greta Barizza	di Sanguinetto	Stefano Madonna	Micol Reggianini
Timur Bashikov	Beatrice Damiani	Cristina Maino	Marie-Adeline Roger
Marina Basso	Federico De Antoni	Elisabetta Maria Malandra	Lina Paola Rojas León
Leonardo Bastelli	Giulia Camilla De Martini	Irene Malusà	Elena Ruzzier
Silvia Bazzi	Hildegard De Stefano	Elisa Matera	Alessandra Sacchi Nemours
Alessandro Bellini	Irene Degrassi	Emiliano Mazza	Giorgio Saibene
Thala Belloni	Giovanna Dessalvi	Francesca Mele	Roberto Franco Schiavo
Teresa Beltrani	Francesco Di Bono	Nicolas Meyer	Michele Pio Schiavone
Laura Bertola	Letizia Dolci	Melanie Meyredi	Elena Scrivo
Edward Blackburn	Martina Doria	Carlotta Missioli	Elena Snidero
Anouk Andrea Boni	Elena Dragone	Rossella Maria Molla	Francesca Sormani
Leonardo Bordin	Malakhovskaya	Charlotte Stella Molteni	Giuseppe Stillitano
Alessandro Borganti	Francesco Fabi Morelli	Matteo Monastero	Alfredo Stillo
Edoardo Bottacin	Eleonora Clara Fabris	Valeria Mongillo	Viola Tausani
Elena Brandani	Antonio Fanna	Alessio Moretti	Nikolett Torok
Alice Brignoli	Paolo Maria Farina	Virginia Mugnaioni	Pierfilippo Luigi Tortora
Anna Bronzi	Beatrice Fasano	Giulia Mulazzani	Melissa Toska
Camilla Bruché	Regina Fierro	Letizia Musella	Francesca Vacca
Marco Camillini	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Ginevra Valdetaro
Anna Cammi	Romeo Gasparini	Anna Nagai	Axel Vaudey
Alessandro Campara	Giulia Gentile	Denise Navarra	Maria Vittoria Venezia
Ana Lucia Canales Herrerias	Virginia Ghiggia	Chiara Negretti	Sara Ventura
Francesca Capicchioni	Alberto Emanuele	Bianca Luiza Nica	Silvia Vergani
Michelangelo Caprioli	Giacoboni	Joshua Nicolini	Federico Niki Vescovi
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Giacomo Niola	Roberta Vicidomini
Romy Nicole Carbone	Chiara Giambona	Eduardo Nuzzo	Alessandro Viola
Claire Cardinaletti	Riccardo Giampiccolo	Marianna Ovchintseva	Giada Visani
Giada Eleonora Carioti	Filippo Gianella	Dereck Ofofu Appiah	Valentina Volpe
Chiara Ludovica Carosi	Martina Giavino	Margot Originale Di Criscio	Jie Wang
Olivieri	Cecilia Gorla	Andrea Pagliara	Zhi Xin Wu
Giorgia Carrara	Paola Grandi	Simone Paiano	Andrea Zamparelli
Matilde Casadei	Riccardo Grandini	Elisabetta Agnese Panico	Federico Zavanelli
Davide Castelli	Jiaying Hu	Clara Papagno	Carmela Zelano
Rafael Castiglioni	Zixiang Hu	Margherita Pasini	Levani Zhorzholiani
Marco Cau	Laura Inghirami	Carola Passi	Gabriele Zoratti
Chiara Cavazza	Elena Ingletti	Caterina Pecori Giraldi	Giulio Zoratti
Eugenio Francesco	Chiara Kaufman	Fabio Pedrolì	
Chiaravalloti	Yee Fei Koay	Giovanni Pellegrini	



MILANO per la SCALA

Ente Filantropico

Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala
è la casa di chi ama
e sostiene il Teatro.
L'occasione unica per vivere
da vicino una grande tradizione.

*Prove d'insieme, biglietti,
incontri di approfondimento,
visite guidate, mostre, eventi,
scambi culturali, viaggi.*

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Laura Colombo Vago,
Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet,
Federico Guasti, Chiara Lunelli,
Matteo Mambretti, Dominique Meyer,
Francesco Micheli, Valeria Mongillo,
Alessandro Gerardo Poli, Paolo M. Zambelli

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1647
fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a
Milano per la Scala!