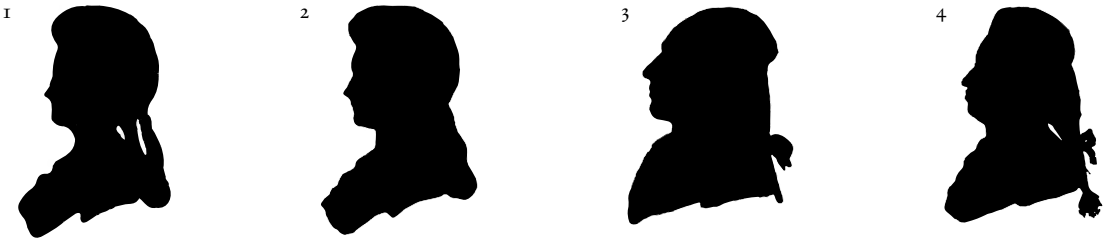
Emilio Sala

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:



Gli interpreti della prima rappresentazione.
Silhouette di Hieronymus Löschenkohl,
Öesterreichischer National Taschenkalender, Vienna 1786-1787.

1. Luisa Laschi (Contessa d'Almaviva).
2. Dorotea Bussani (Cherubino).
3. Stefano Mandini (Conte d'Almaviva).
4. Michael Kelly (Don Basilio e Don Curzio).

nello stesso istante viene riconosciuto come figlio di Bartholo e Marceline. Quando il medico indica nella sua vecchia 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 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.

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.

5

6

7

8

5. Maria Mandini (Marcellina).
6. Francesco Bussani (Don Bartolo e Antonio).
7. Francesco Benucci (Figaro).
8. Nancy Storace (Susanna).

Neues Singspiel.

Im kaiserl. königl. National - Hof - Theater
wird heute Montag den 1ten May 1786 aufgeführt:
(zum erstenmal)

LE NOZZE
DI FIGARO.

Die Hochzeit des Figaro.

Ein italiänisches Singspiel in vier Aufzügen.
Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Mozart.

Die Bücher sind italiänisch und deutsch jedes für 20 kr. beym Logenmeister zu haben.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Il manifesto della prima rappresentazione al Burgtheater di Vienna, 1° maggio 1786.