

Forme della Seduzione

Per una lettura de "Le nozze di Figaro" (Parte prima)

"Da, wo die Gefahr wächst, wächst
das Rettende auch."
("Là dove cresce il pericolo cresce
anche ciò che salva.")
J. C. Friedrich Hölderlin

LA SEDUZIONE DI MOZART. NOTE PER L'USO

"Vertiginosa vivacità" (Mila),
"Movimento alla più alta potenza"
(Abert), "Girotondo impazzito"
(ancora Mila): questi i concetti che
per lo più vengono messi in campo
allorché si ragiona sulla sinfonia
introduttiva delle *Nozze di Figaro*.

Un'introduzione che, secondo le
abitudini mozartiane, viene
composta per ultima; ma che, al
contrario di quanto accade in altri
casi, non comprende in sé nessuna
citazione tematica dell'Opera.
Eppure, annotano tutti i critici,
questa ouverture non può che
riferirsi alle *Nozze*: e per spiegarne
la necessaria pertinenza viene messa
in campo la follia espressa nel titolo
della commedia di Beaumarchais, da
cui proviene(1), oppure lo sfrenato
impulso vitale che percorre tutta
l'Opera(2): "follia" e "impulso" che
nella sinfonia vengono rispecchiati
al massimo grado.

Se ascoltiamo attentamente il



pezzo(3), questo senso di pulsazione
- dato dal continuo alternarsi,
sovente all'interno della stessa
battuta musicale, di forte e di piano
da parte degli archi - lo sentiamo
vivo e dirompente, quasi fosse il
sintomo di qualcosa d'impetuoso
che cerca di farsi strada tra le
difficoltà: una sorta di respiro che
percorre *avanti* e *indietro* e
incessantemente tutta la struttura del
pezzo. In effetti, come dice Mila
nella sua preziosa analisi, qui siamo
di fronte a un brano in cui
"esposizione e ripresa si
fronteggiano specularmente",
scambiandosi le tonalità di apertura
e chiusura: la prima inizia in *re
maggiore* e chiude in *la maggiore*;
la ripresa apre invece in *la maggiore*
per chiudere in *re maggiore*. Una
sorta di "turbinante" chiasmo
musicale, che ci rinvia subito a una
serie di *specularità* che attraversano
tutta l'Opera.

Per il momento limitiamoci a osservare
quelle "macroscopiche", che ne
investono la struttura.

C'è innanzitutto la divisione in due parti
dell'Opera stessa, sancita dalla seconda
aria della Contessa (atto III, scena VIII:
"Dove sono i bei momenti"), durante la
quale avvertiamo una nuova presa di
coscienza da parte della donna, che la
porta ad assumere un ruolo di primo
piano nella storia, togliendola dalle mani
di Figaro. Ci sono poi le divisioni in due
parti dei singoli atti: si pensi, ad esempio,
all'atto secondo, dove il grandioso finale
si contrappone, con le sue ottantacinque
pagine di partitura, alle quarantasei
occupate da tutta la parte precedente;
oppure alla divisione, sempre in due
parti, del IV atto, sancita dal canto
d'amore di Susanna, che ci introduce al
senso più profondo e definitivo
dell'Opera stessa.

Restiamo al tema strutturale del "due".
"Semberebbe che Mozart - annotiamo
con Dent(4) - (...) abbia voluto fare della
sua Opera una serie di duetti" più che
una serie di arie, al punto che anche in
casi in cui pare ci si trovi di fronte a
un'aria, in realtà si è di fronte a un duetto,
in cui uno degli interlocutori risponde
soltanto a gesti, come accade quando
Susanna traveste Cherubino nella stanza
della Contessa, o quando Figaro, nella
sua prima aria, "dialoga" con l'assente
"Signor Contino". C'è infine il fatto che
quasi tutte le stesse arie sono divise in

due parti: ma, come sottolinea Bernard Jacobson(5), quasi sempre la seconda parte è, in realtà, una “rigorosissima variazione” della prima.

Dualità, quindi. Ma non una dualità in cui i due elementi se ne stanno ciascuno per proprio conto, in modo reciprocamente indifferente. Qui i due elementi, qualunque essi siano, sono sempre in contrapposizione e tendono alla compenetrazione. Qui le due parti (e sin qui, ripetiamo, ci siamo limitati a discorrere di elementi strutturali, ma poi vedremo che ciò è vero soprattutto per i personaggi dell’Opera) sono sempre in tensione, sono in costante dialettico rapporto. Una tensione che ritroviamo anche nel legame esistente tra testo e musica.

Annotava Wagner, che nelle *Nozze* siamo di fronte a un dialogo che si fa musica e a una musica che si estrinseca in dialogo. Chiosando leggermente, potremmo dire che siamo di fronte a una parola che *seduce* la musica e a una musica che *seduce* la parola.

E infatti, per tornare al punto da cui siamo partiti, è proprio alla seduzione che ci rinvia la sinfonia d’apertura. Con quel guardarsi speculare delle due parti, ciascuna delle quali percorre impetuosamente e a ritroso la strada indicata dall’altra, con quel suo respiro orchestrale profondo, quel suo pulsare vivo. Quello che incalza è in realtà il “respiro della seduzione” ed è anche per questo che la sinfonia introduttiva non può che appartenere a quest’Opera.

Le nozze di Figaro è il testo in cui Mozart ha esplorato i molti sensi della seduzione. Per regalarci, alla fine, quello più profondo e vero.

La “seduzione” può essere detta in molti modi. Come si sa, il termine

non deriva da “*se-ducere*” (che potrebbe esibire una certa qual assonanza - presente nel sentire comune - con il “condurre a sé”), bensì deriva da “*se(d)-ducere*”, dove il “*sed*” è un prefisso di allontanamento, sì che la parola - nel suo senso originario - significa “sviare”.

Seduzione, quindi, come “sviamento” da una posizione all’altra, da un convincimento all’altro, da una via all’altra: il tutto senza connotazione: questi vari “uno-e-altro” possono essere indifferentemente buoni o cattivi, positivi o negativi. Come indifferente è il modo che si utilizza per sviare: si può essere sedotti dall’eros o dalla ragione, dall’astuzia o dalla forza, dal potere, dall’amore o da altro ancora. Strettamente parlando, tutto può essere “seducente” o “seduttivo”(6) in quanto - in sé - la seduzione è soltanto l’atto dello sviare l’altro.

Ha scritto Saraval(7) che la seduzione, quando va in porto, crea un’intesa profonda: se “il seduttore è colui che cerca di creare un desiderio, una domanda”, il sedotto è colui che “si offre di rispondere”, ovvero che si appresta a spostarsi dal proprio cammino per raggiungere il luogo che gli indica l’altro: l’altro stesso, le sue braccia o qualcosa, addirittura, che con l’altro non c’entra se non per il fatto che è stato lui a indicarlo.

Le Nozze sono l’esplosione di queste possibilità, sono l’esplorazione delle forme in cui si incarna la “domanda”.

Nell’Opera troveremo infatti “domande” che nascono da un desiderio accaparratorio, in cui ciò che importa è soltanto il narcisismo



del seduttore e in cui il sedotto è ridotto alla stregua di puro *oggetto* del desiderio e quindi svilito nel suo essere persona. Troveremo forme di seduzione che, se da un lato sembrano stimolare il desiderio, dall'altro mettono in atto pazienti strategie per frustrarlo. E infine troveremo anche la seduzione sana, quella che sorge dal desiderio di incontro-cura con l'altro (8). La seduzione, per dirla con Lopez e con Nietzsche, che sola può esercitare il

“genio del cuore (...), dal cui tocco ognuno si diparte più ricco, non graziato e stupito, non beneficiato e oppresso, come da un bene estraneo, sibbene più ricco di sé, più nuovo che per l'innanzi, dissigillato, alitato e spirato da un vento australe, forse più insicuro, più fragile, più infranto, ma colmo di speranze che non hanno ancora un nome, colmo di un volere e di un fluire nuovo, colmo di una nuova riluttanza e di un nuovo riflusso”(9).

Lo sguardo.

Lo sguardo è il primo senso a essere coinvolto nel processo seduttivo: l'occhio guarda e il soggetto è sviato, l'occhio guarda e il guardante è sedotto.

La seduzione cui lo sguardo cede, però, è tanto immediata quanto superficiale. Da un certo punto di vista (se mi si concede il gioco di parole) si potrebbe dire che tutta l'Opera si presenta come la testimonianza del fatto che la seduzione transitata *soltanto* attraverso lo sguardo è una seduzione “cattiva”, che si ferma quasi obbligatoriamente alla superficie: non avendo lo sguardo -

qualora sia abbandonato a se stesso - la forza di penetrazione sufficiente a capire le cose, a comprendere ciò che sta dietro quella superficie che gli balza incontro. Lo sguardo si fa sedurre senza capire o, più banalmente (e come ognuno sa), le apparenze ingannano. Così lo sguardo sedotto è sempre destinato a imboccare sentieri sbagliati.

Qualche esempio, per avvicinarci al tema.

Innanzitutto gli scambi e i travestimenti, che percorrono tutta l'Opera in modo incessante (Cherubino si traveste prima da Contessa e poi da contadina; Susanna si scambia con Cherubino prendendone il posto nella camera della Contessa; la Contessa si traveste da Susanna e viceversa) e che sono pensati proprio per ingannare l'occhio, per sviarlo dal suo cammino. Ma poi pensiamo al Conte e a Basilio, che quando *vedono* il “picciol Cherubin” sbucare dalla coperta sotto cui era nascosto nella poltrona di Susanna, pensano subito a una presenza dovuta a motivi d'amore furtivo. Oppure c'è Susanna che, arrivando felice con il denaro per riscattare Figaro dalla promessa di sposare Marcellina e *vedendolo* a questa abbracciato, dà giustamente in escandescenze: in effetti il suo sguardo non sa della appena trascorsa agnizione: non sa che Figaro è diventato... Raimondo, che la sua accanita “concorrente” ha indossato le vesti di una madre affettuosa e che il Bartolo vendicativo ha abbracciato la posizione di padre contento.

Tutto, se ci si ferma nei territori del puro sguardo, porta fuori strada. Mentre lo sguardo pensa di saper tutto, suggerisce infatti Mozart, in



Le nozze di Figaro

Trama

Il libretto di Da Ponte trae spunto, su proposta dello stesso Mozart, da una brillante commedia di Beaumarchais, *La folle journée ou le mariage de Figaro*. L'intreccio è piuttosto complesso ed è basato sui tipici motivi della commedia degli equivoci: una serie continua di scambi di persona, di piccoli inganni e gelosie, di smascheramenti e agnizioni che portano a un lieto fine. Il tutto giocato su di un impianto classico come quello che si serve della relazione tra padroni e servi per disegnare più facilmente macchiette spassose e per motivare intrighi divertenti. L'ingrediente fondamentale e vero motore dell'azione rimane comunque la passione amorosa: infatti l'azione prende avvio dai preparativi di nozze di Figaro (basso) e di Susanna (soprano), camerieri rispettivamente del conte d'Almaviva (basso) e della contessa Rosina (soprano). La loro serenità è però turbata da un sospetto: cioè che il conte voglia avvalersi dello *ius primae noctis* per approfittare della giovane cameriera. A complicare la faccenda sorge anche un nuovo ostacolo: l'ormai matura Marcellina (soprano), governante di don Bartolo (basso comico), pretende di farsi sposare da Figaro in base a un impegno da lui preso in precedenza in cambio di un prestito. Intanto il paggio Cherubino, particolarmente sensibile al fascino femminile, viene a chiedere aiuto a Susanna perché interceda per lui con il conte, il quale pure cerca Susanna per ottenere invece un appuntamento con lei. Quando sopraggiunge il conte, il paggio fa in tempo a nascondersi, ma verrà scoperto e spedito come militare a Siviglia quando interverrà anche il pettegolo don Basilio (tenore) a dire che Cherubino ama la contessa. Le peripezie continuano con l'organizzazione di un tranello da tendere al conte da parte della contessa, convinta da Susanna e Figaro, con la collaborazione di don Basilio e Cherubino. Solo che il conte sopraggiunge inaspettato e Cherubino riesce a fuggire dalla stanza della contessa appena in tempo. In base a una serie di indizi il conte rimane comunque insospettito e vuole far affrettare le nozze tra Figaro e Marcellina. Ma, colpo di scena, si scopre che Figaro è figlio illegittimo di Marcellina e don Bartolo, i quali decidono allora di sposarsi. Intanto Cherubino torna in scena travestito da donna pur di stare vicino alla contessa, ma anche questa volta verrà smascherato e destinato a sposarsi con Barbarina (mezzosoprano), figlia del giardiniere Antonio (basso). Si celebrano le nozze anche di Figaro e Susanna, mentre viene messo a punto il tranello per il conte: un falso appuntamento con Susanna, al posto della quale si presenterà invece la contessa travestita. Sul luogo sopraggiungono tutti, compreso Figaro che, male informato, crede di essere già tradito dalla moglie, ma alla fine si scioglieranno i dubbi e gli uomini saranno costretti a chiedere perdono alle rispettive compagne.

realtà non sa la cosa più importante: di non capire. E oltre a tenere questo ammonimento come movimento che serpeggia per tutta l'Opera, ce lo spiega a fondo per ben tre volte almeno, proprio come fanno i saggi(10).

Si apre il sipario e l'orchestra enuncia i due temi che saranno subito dopo esposti da Figaro, intento a calcolare le dimensioni della stanza, e da Susanna, impegnata a rimirarsi allo specchio. Ma lo sguardo di Susanna è di breve durata: il suo piacere di guardarsi non può esser completo se anche Figaro non la guarda. Lo chiama, ma Figaro non ci sente: il calcolo lo impegna troppo. E allora Susanna lo richiama: non per una, ma ben otto volte. Alla sesta la voce le diventa tesa, esige lo sguardo: "Guarda adesso il mio cappello", ordina Susanna per un'ultima volta, concludendo la frase sulla nota *la*. E Figaro, finalmente abbandonati i suoi calcoli, guarda Susanna e ne è immediatamente sedotto: lascia la sua aria, abbraccia subito la nota finale (il *la*) del canto di Susanna e si abbandona, totalmente conquistato, all'aria che stava cantando la sua amata.

Lo "sviamento" musicale - a partire da uno sguardo - non potrebbe raccontarci in modo più chiaro ciò che è accaduto tra i due. Ma, nonostante il canto scivoli con dolcezza sulle note della frase "ah il mattino alle nozze vicino", precedute da una piccola pausa che rende lo sperato approdo delle nozze pieno di sospirata attesa, la seduzione è di breve durata. Subito dopo, infatti, Susanna deve distogliere lo sguardo di Figaro non solo dal cappello, ma anche dall'immediatezza di una scelta non



pensata a fondo (rappresentata, in questo caso, dalla proposta fatta dal Conte a Figaro di andare ad abitare “la più comoda stanza del palazzo”, collocata accanto alla propria). Apri bene gli occhi, dice Susanna a Figaro e pensa a cosa potrebbe accadere: un bel mattino, il “Contino”, dopo aver spedito Figaro lontano, potrebbe in tre balzi arrivare alla porta della camera e quindi...

A questo punto l'idillio di Figaro cade: il suo tono passa da quello del calcolatore arguto e sicuro di sé a quello del sospettoso: e sospettoso nei confronti di Susanna. Non c'è più fiducia (ricordo che la radice profonda della parola “fidanzati” sta

appunto nel termine “fiducia”) e quindi non c'è neppure solidarietà: ci sono soltanto i sospetti che “fanno gelare” e tutto si interrompe. Nel silenzio dell'orchestra Susanna chiede a Figaro di “ascoltare”. Figaro, senza tenerezza, ribatte di “far presto”. Quindi inizia la parte finale di questo secondo duetto: Susanna, con dolcezza, invita Figaro a scacciare i sospetti che le fanno torto; Figaro, con asprezza, resta fermo nel cantare il suo gelo. E il duetto si chiude con l'orchestra che sfuma in pianissimo, quasi a sottolineare uno stato di sospensione tra i due: se l'atteggiamento di Figaro nei confronti di Susanna tornerà premuroso e innamorato, il

dubbio avvolgerà comunque tutta l'Opera.

È un dubbio che ritroveremo nel II atto (II scena), quando Figaro, introducendo alla Contessa il suo piano per sventare le mira del Conte, sostiene - scherzando, naturalmente... - che il tradimento di Susanna è cosa non soltanto “naturalissima” ma, “se Susanna vuol, possibilissima”; è un dubbio che vediamo trasformarsi in certezza allorché Figaro, vedendo la spilla che suggellava il bigliettino con cui era stato dato al Conte l'appuntamento nel boschetto, crede che Susanna si appresti a tradirlo(11). Un dubbio che si tramuta in ira, a un passo dal finale, quando anche Figaro scambia la Contessa per Susanna. Per scacciare veramente tutti i sospetti, e quindi per celebrare veramente le nozze, Figaro dovrà arrivare al finale dell'Opera(12), attraversando - come il Conte o come Tamino e Pamina del Flauto Magico, se si preferisce - le sue giuste prove e scoprendo così che c'è ben altro oltre lo sguardo.

Se il buon Figaro è prigioniero di quella che potremmo definire una certa qual “superficialità visiva”(13), che lo consegna all'ambiguità delle cose, l'interprete emblematico della posizione che si potrebbe definire dello “sguardo cattivo” o della “cattività dello sguardo”, è Cherubino.

Cherubino è “invasato e disperso” dallo sguardo. Attraverso lo sguardo, il mondo - e in particolare quella diversità radicale del mondo rappresentata, per lui uomo, dalla donna - gli entra dentro, gli pervade il cuore e il cervello, lo confonde, lo stranisce. Ma attenzione: in lui

l'alterazione non è dovuta alla visione di una donna in particolare: l'occhio vede tutte le donne visibili, il cuore le desidera e la mente (con il cuore) se ne duole perché non può averle tutte. Al suo entrare in scena Cherubino annuncia infatti la sua disperazione a Susanna perché il Conte, avendolo sorpreso con Barbarina, lo vuol cacciare. E lui è triste perché non potrà più *vedere* la sua Susannetta; ed è affranto perché non potrà più *vedere* la Contessa, mentre Susanna può continuare a essere felice perché può *vedere* la Contessa tutte le volte che vuole. Il suo stato è quello di un bambino che, eccitato dalle molte cose nuove e belle che vede intorno a sé, vorrebbe afferrarle tutte. Ma per far ciò si sposta continuamente perché lo sguardo, più rapido della mano, distoglie subito l'attenzione dall'oggetto su cui l'aveva appena concentrata così che, continuamente brancicando, il nostro bimbo non prende nulla.

In altri termini, il desiderio di Cherubino si muove, proprio perché alba, *indeterminatamente* (14). E si muove così proprio perché lo sguardo non può che essere indeterminato: il *solo* sguardo individua soltanto il "qui" e il "questo" (di hegeliana memoria). È ciò che ci conduce nell'indeterminato, come indeterminato è Cherubino, fanciullo che sta crescendo, maschile che canta il suo malessere, il suo desiderio e la sua confusione con voce da soprano.

Confusione, certo: perché il suo sguardo lo proietta in una nuova realtà, dove tutto è decontestualizzato: "Non so più cosa son, cosa faccio", canta nel primo atto, sono tutto e il contrario di tutto, ogni donna mi fa sospirare, impazzire.

Una canzone d'amore rivolta a tutte le donne del palazzo, della quale Muti - con una interpretazione attenta a introdurre micro-pause, micro-accelerazioni e micro-accenti non segnati sulla partitura d'orchestra - ci rivela il fondo fatto d'ansia e di tremore: chi canta non si sa più riconoscere, non capisce più cosa gli stia accadendo. Uno stato di confusione. Per superarlo, come canterà poi nella sua seconda aria, Cherubino ha bisogno di un riconoscimento esterno: di qualcuno che "lo fissi", che lo guardi in profondità. Di un dio (o di una dea) che lo determini e lo contenga, spiegandogli "cosa" ha nel cuore, aiutandolo a individuare con precisione - mediante l'uso di un nome (è "amore" quel che sento?) - il torrente, che comunque mantiene una sua profonda piacevolezza, delle sue nuove emozioni.

La ricerca di un "nome" sembra essere dunque il primo passo in quella ricerca del "bene" che Cherubino riconosce essere collocato fuori di sé. Un bene da cui è attratto, che lo sguardo gli testimonia; ma che sta oltre la *genericità* di questa testimonianza perché, per l'appunto, è determinato: come determinato è il "nome". E se i violini, in questa seconda aria, mimano con il loro pizzicato la chitarra che Susanna sta suonando, a sottolineare la leggerezza formale della canzoncina, "il suono ingenuo del flauto, quello elegiaco dell'oboe, quello sensualmente ondoso del clarinetto, quello oscuro del fagotto e il presago romanticismo dei corni, s'incrociano, si mescolano e si fondono" informandoci, come dice l'Abert "di quanto passi nel cuore del giovane poeta e cantore" (15). D'altra parte la discrasia tra "leggerezza" e dolore è proprio uno



dei segni caratteristici di Cherubino e della sua posizione: il “dolore è vero ma non serio”, verrebbe da dire pensando a Flaiano. E non è serio perché naviga proprio sulla leggerezza dell'apparenza.

Ma, come si accennava poc'anzi, quasi nessuno dei personaggi dell'Opera è immune dalla seduzione dello sguardo, dagli “sviamenti” da esso operati.

Non è immune Susanna, come prima abbiamo accennato; e come ancor meglio si può ascoltare nella vestizione di Cherubino, quando la musica ci dice cosa stia accadendo nel suo cuore, di fronte alla bellezza di colui che sta travestendo: una bellezza completa, al confronto del maschile come del femminile (“ha il braccio più candido del mio”). Una bellezza ambigua, tutta da guardare. E attraverso lo sguardo questa bellezza entra senza mediazioni nel profondo del cuore, che piano piano si apre, come ci suggeriscono le dolcezze dei fiati e i trilli e i sussurri dei violini, i tremolii sottili della voce, allorché Susanna conclude che “se l'amano le femmine han certo, certo, certo (ripetuto ben tre volte) il loro perché”.

Di Figaro, e di come lo sguardo lo inganni, s'è detto a sufficienza. L'unica cosa che ancora mette conto di annotare è quanto emerge dal “canto del lamento”. Siamo al IV atto, scena VIII. Figaro *ha visto* la spilla, crede di sapere tutto, è già andato a piangere dalla mamma e ha già apprestato l'ultima sua “macchina”, grazie a cui pensa di scoprire e sconvolgere tutti i piani del Conte e di Susanna. Può quindi lanciare il proprio messaggio “definitivo”: per lui straziante; ma per noi, che condotti per mano da

Mozart e da Muti, abbiamo *visto* cosa *veramente* è accaduto e sta accadendo, alquanto divertente e patetico.

È questo infatti il momento in cui Figaro, obnubilato dallo sguardo ingannevole, non trova nulla di meglio che invitare gli “uomini incauti e sciocchi” ad “aprire un poco gli occhi”, a “guardare” - verbo ripetuto per ben cinque volte - cosa sono “queste femmine”. E qui un ben misero spettacolo si offre allo sguardo che non sa andare oltre se stesso: finte dee, streghe, sirene, civette e altro, ma soprattutto “maestre d'inganni che fingono, mentono, amore non senton, non senton pietà”. Povero Figaro. E' proprio il contrario di ciò che noi sappiamo: giacché, tra tutti i personaggi dell'Opera, se vogliamo trovare “pietà” e amore vero, è proprio alle donne che dobbiamo rivolgerci. O, per essere più precisi, a una donna, ossia alla Contessa, di cui diremo meglio in seguito.

Sta di fatto che noi non possiamo non provare tenerezza per questo Figaro scioccone, anche perché la musica, sottolineando *in profondità* le sue parole, ce lo mostra proprio sofferente. Si ascoltino i violini, allorché Figaro ci parla di quelle che i nostri “ingannati sensi” chiamano dee e a cui la nostra “debole ragion” tributa incensi: con il loro rapido ondeggiare, pare quasi ci mostrino dal vivo la “debole ragion” che va su e giù affannandosi per giustificare il nostro comportamento. Oppure, nel finale dell'aria, si ascoltino le terzine ribattute dei corni sulla frase “il resto nol dico, già ognuno, ognuno lo sa”, fatte eseguire da Muti la prima volta piano, la seconda pianissimo e la terza fortissimo, quasi che il tradimento, a cui i corni



alludono e che “ognuno sa”, sia innanzitutto una vergogna da tener ben nascosta, da occultare, che però alla fine non può che venire a galla con forza dirompente. In generale, il canto di Figaro, concitato e furioso, tipico da aria comica, entra in profonda contraddizione con il lamento del testo ed è proprio questa contraddizione a suscitarcene tenerezza, come accade quando si

vede un bambino piangere per qualcosa che egli crede sia accaduto e che invece noi sappiamo essere soltanto frutto della sua fantasia. Figaro si sente perso. E chi l'ha perso è lo sguardo: verrebbe voglia di dirglielo.

Ma a questo provvederà lo stesso Mozart, mostrando – a noi e a Figaro, che sta nascosto nel

boschetto per sorprendere Susanna - i “disastri” mentali cui va incontro l'interprete per eccellenza dello sguardo “stupido”: ovvero, il Conte.

Siamo al finale del II atto e il Conte, dopo aver sospettato ingiustamente della moglie (non v'è dubbio che nel bagno della Contessa vi fosse rinchiusa Susanna: lo testimonia il fatto di vederla uscire...) chiede

NOTE

1. *La folle Journée ou le Mariage de Figaro*: è questo il titolo completo della commedia di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais che, completata già nel 1778, accettata “per acclamazione” dai comici della *Comédie* francese tre anni più tardi e bloccata dalla censura reale a causa del suo contenuto anti-nobiliare, vide la sua prima soltanto il 27 agosto del 1784, restando in scena con travolgente successo di pubblico per ben 78 sere. A Vienna la rappresentazione della commedia, annunciata nel 1785 fu bloccata all'ultimo momento. Concessa fu invece la pubblicazione del testo. In quel periodo Mozart era alla ricerca di un libretto d'opera che potesse sostenere la nuova visione del teatro che stava elaborando e che superava di slancio tutte le divisioni tra “opera buffa” e “opera seria” allora in vigore. Nel 1783 scriveva al padre di aver letto più di cento libretti, senza averne trovato uno capace di soddisfarlo. Quando incontrò *Le nozze*, capì d'aver risolto il suo problema e per convincere il nichiante imperatore Giuseppe II (restio a concedere il proprio *placet*, nonostante Da Ponte avesse già sostituito il celebre monologo di Figaro contro i nobili con un monologo contro le donne) fece una cosa molto semplice: suonò e cantò gran parte dell'opera. Il visto fu subito accordato e l'opera andò in scena il primo maggio 1786. Per uno studio della concezione mozartiana dell'opera, si veda, ad esempio, E. J. DENT, *Il teatro di Mozart*, Rusconi, Milano 1979.

Attentissimo a sottolineare le differenze tra l'Opera mozartiana e quella buffa italiana è H. ABERT, *Mozart. La maturità 1738-1791*, Il Saggiatore, Milano 1985.

2. M. MILA, *Lettura delle “Nozze di Figaro”*, Einaudi, Torino 1979, pp. 28ss. È questo un testo prezioso, che accompagna per mano il lettore in tutti i meandri della partitura. È un testo a cui dobbiamo molto.

3. Come annota Alessandro Baricco nel suo divertente e provocatorio saggio (A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano 1992): “La musica è suono ed esiste nel momento in cui la si suona: e nel momento in cui la si suona non si può fare a meno di interpretarla”. Anche noi, per la stesura delle presenti note, abbiamo utilizzato oltre alla “scrittura” di Mozart anche un suo “essere in atto” e quindi una interpretazione. Per l'esattezza, quella diretta da Riccardo Muti, andata in scena per la prima volta alla Scala di Milano nel 1987 (e più volte ripresa), con la regia di G. Strehler. Il perché di questa scelta è presto detto. A nostro avviso Riccardo Muti è il più grande interprete mozartiano in assoluto del nostro tempo. E lo è - ma le ragioni non sono espresse in ordine d'importanza - per la ricchezza della prospettiva storica in cui l'opera di Mozart viene collocata dalle sue esecuzioni, per la profondità di lettura che esercita sulle partiture di questo autore e per la qualità del suono che, sotto la sua direzione, le orchestre riescono a esprimere quando eseguono



perdono, implorando prima lo sguardo della moglie ("Guardami!", implora) e poi afferrandole la mano, baciandola con trasporto, proclamando il proprio torto. Una mano quindi, sottolinea Mozart (quasi ce ne fosse bisogno), che il Conte dovrebbe conoscere benissimo. Bene. Ora trasportiamoci nel finale del IV atto dell'Opera: siamo nel "boschetto" e il Conte,

tutto preso dalle sue fantasie seduttive, chiede alla moglie travestita da Susanna quella "manina" che ha baciato poc'anzi e, come se non l'avesse mai vista così da vicino, non solo la definisce "carina", ma trova che quelle "dita tenerelle" e quella "delicata pelle" lo "pizzicano e stuzzicano" empiendolo "di nuovo ardor". Il commento che ha aleggiato sopra

tutta l'Opera diventa finalmente esplicito: lo sguardo guidato dalla pre-comprensione o lasciato solo a se stesso è cieco: "delude la ragione e inganna i sensi", come cantano coloro che, nascosti dalla notte, stanno assistendo a questo buffo spettacolo.

Giacomo Ghidelli

pagine mozartiane. Per quanto riguarda Baricco, cfr. *op. cit.* Garzanti, 1992, p. 33. Delle *Nozze* dirette da Riccardo Muti, esiste anche un'edizione discografica (con T. Allen nella parte di Figaro; K. Battle, *Susanna*; J. Hynnien, *il Conte*; M. Price, *la Contessa* e A. Murray, *Cherubino*), pubblicata da EMI sempre nel 1987.

4. *Ibid.*, p. 161.

5. Cfr. il suo saggio introduttivo all'edizione discografica, *cit.*, p. 17.

6. Dove il termine "seduttore" ha, di solito, un'accezione di "seduzione buona", mentre il termine "seduttivo" ha più una connotazione negativa, di un qualcosa - persona o situazione - che manipola l'altro per i propri esclusivi scopi. Per una articolata analisi del "seduttivo" segnaliamo J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, Milano, ES, 1995.

7. A. SARAVAL, *La seduzione come modalità di relazione*, in: A. SARAVAL, a c. di, *La seduzione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1989, p. 16.

8. Al proposito si veda A. RACALBUTO, *Le incrinature simboliche della seduzione*, "Gli Argonauti", n. 38, 1988, pp. 185 e ss.

9. D. LOPEZ, *Lo psicoanalista, grande seduttore*, in A. SARAVAL, *cit.*, pp. 57 ss.

10. Dice l'antica sapienza cinese: "Se il saggio, quando deve spiegare qualcosa al popolo, vuol essere sicuro di aver fatto tutto il proprio dovere, si affacci per ben tre volte alla finestra e spieghi ciò che deve spiegare per tre volte, in tre modi diversi. Se, a questo punto, il popolo non avesse ancora capito, il saggio può star

certo che la colpa non è più sua, ma è del popolo".

11. E cosa fa il buon Figaro, essendo giunto a questa drammatica conclusione? Ma è ovvio: avendo appena scoperto di essere anche "Raimondo", oltre che Figaro, non trova nulla di meglio che correre a... piangere dalla mamma (Marcellina) che però, dall'alto della sua esperienza, lo invita a diffidare sempre dalle apparenze.

12. È questo uno dei casi in cui siamo in disaccordo con Mila, il quale sostiene che "la vicenda delle vere e proprie nozze di Figaro termina praticamente col sestetto dell'Atto terzo" (cfr. *op. cit.*, p. 144), ovvero con il riconoscimento di Figaro-Raimondo e quindi con la definitiva uscita di scena della pretendente Marcellina. Siamo naturalmente d'accordo che da lì parta la trama della Contessa, ma crediamo anche che ci siano ancora dei fili che debbano essere sciolti, prima di giungere alle nozze vere e proprie. Naturalmente ancor meno d'accordo siamo con Abert, che afferma - addirittura - essere il IV atto un "intermezzo aggiunto solo in un secondo momento" (*op. cit.*, p. 297).

13. Ma questo, come si è accennato, accade anche a quasi tutti gli altri personaggi dell'opera, come d'altra parte accade quasi a tutti gli umani, nella vita quotidiana.

14. Sul tema della sensualità albale in Cherubino, si confronti S. KIERKEGAARD, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, a cura di R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1976, pp. 81 ss.

15. H. ABERT, *op. cit.*, p. 280.



Lo Sguardo e la Macchinazione

Per una lettura de "Le nozze di Figaro"

(Parte seconda)

IL TERZO SUONO

PRIMA FORMA DI SEDUZIONE. IL "POTERE" DELLO SGUARDO

Restiamo al Conte: il nostro Almaviva è infatti coinvolto nel tema dello sguardo in modo ancor più profondo di quanto sin qui evidenziato (*).

Iniziamo con il dire che il Conte non è Don Giovanni: non ne possiede la psicologia né gli atteggiamenti. Là dove il secondo tende soltanto a sfruttare l'occasione e a prendere, anche in modo violento, ogni donna che gli capita a tiro (1), il primo è attento a costruire le proprie occasioni, selezionando le prede, inseguendole con tenacia e ponendo in questo suo fare anche una certa qual dose di tenerezza. Là dove a Don Giovanni basta una carne che "porti la gonnella", il Conte, di questa gonnella, vuole anche l'anima. Se Don Giovanni fosse stato il Conte, probabilmente, non avrebbe mai abolito lo *jus primae noctis* (2), privandosi in tal modo di una ben così fornita "riserva naturale". E mentre l'insuccesso (sempre messo in conto) non toglie

nulla al "barbaro appetito" di Don Giovanni e anzi forse lo eccita ancor di più, il povero Conte sta veramente male per le sue insoddisfatte pene d'amore.

Pensiamo all'*Atto III*, al momento in cui il Conte coglie Susanna sussurrare a Figaro "hai già vinto la causa".

In quel momento il Conte precipita in un vero e proprio baratro, che la musica dipinge con ricchezza di sfumature, a partire dal recitativo che, al contrario di quanto accade nell'Opera buffa quale, per i canoni dell'epoca, avrebbe dovuto essere *Le nozze di Figaro*, è un recitativo obbligato, ovvero accompagnato dall'intera orchestra invece che dal solo clavicembalo (3). Se il Conte esordisce con un "perfidì" e poi intercala una pausa di rabbia, questa pausa vocale è riempita in modo tumultuoso dall'orchestra, che di quella rabbia ci dà tutta l'irruenza e l'incontinenza. E se al Conte sopravviene un dubbio, circa la possibilità che Figaro paghi la "vecchia pretendente", Marcellina, sfuggendo così al suo "debito

matrimoniale”, questo dubbio è benissimo introdotto da un “la” ribattuto e suonato pianissimo dagli archi, proprio come se, al posto di una nota, fosse un’idea che improvvisa si fa strada. Le emozioni del Conte sono sottolineate con precisione durante quell’aria difficilissima che segue, senza interruzione, il recitativo. Il sospetto, l’ira, la paura di non farcela, l’invidia per la felicità altrui e la voglia di mettere in campo qualsiasi tipo di raggio pur di avere - si noti - non “una donna”, ma “quella donna”, che in lui “destò un affetto”. Anche se lei, poi, questo affetto per lui “non ha”: il malessere del Conte -

contrarissimo al “sentire” di Don Giovanni - la musica ce lo racconta proprio tutto.

Altrettanto genuina è poi la felicità del Conte, allorché crede di star riuscendo nel proprio intento: è, ancora, non una felicità da predatore famelico, ma da uomo innamorato, finalmente corrisposto. Si ascolti la sua sorpresa, quando Susanna gli “confessa” di amarlo, all’inizio del duettino del *III Atto*, e si noti come questa sorpresa sia ben condensata dal “forte” con cui l’orchestra apre questo pezzo. Si ascolti come è tremante di gioia (un tremolio sottolineato dallo staccato degli

archi) nell’apprendere che Susanna verrà in giardino, ma anche come è pronto a precipitare di nuovo nell’infelicità allorché Susanna, giocando (ma è un “gioco” che per lui è dolore), gli risponde “no” al posto di “sì” e viceversa, di fronte alle sue numerose insistenze in merito all’appuntamento (4).

Ma c’è dell’altro.

Sempre a verifica della “sincerità emotiva” del Conte - per altro indispensabile alla credibilità della conclusione dell’Opera - bisogna notare che Almaviva, come un qualunque amante scoperto, è debole e si fa ricattare, senza neppur tentare di far aggio sulla propria forza nobile (e quindi sulla propria infondata arroganza) per sottrarsi ai ricatti e, in ultima analisi, alla colpa: Cherubino riesce (nominalmente) a scampare la punizione ricattando il Conte dopo averne sentito, nascosto nella poltrona, le profferte d’amore a Susanna (5); Barbarina riesce ad avere Cherubino e a salvarlo (questa volta davvero) dalla punizione del Conte, perché gli rammenta pubblicamente gli abbracci, i baci e soprattutto le promesse che nei momenti di intimità le faceva. C’è inoltre da dire che nonostante tutti i “giri di valzer” (tentati e riusciti), appare chiaro che il Conte è ancora innamorato della moglie: quando è certo che nel gabinetto di lei sia nascosto un amante, potrebbe chiudere ogni possibilità al rapporto, provocando uno scandalo che travolgerebbe la Contessa. E l’impetuosità della musica che segna le emozioni del Conte, contrapposta all’ondeggiare disperato delle note che marciano quelle della Contessa, ci dicono che i due coniugi sono effettivamente a un passo dal baratro, da cui però ancora si



ritraggono: due accordi forti concludono la scena e il Conte non sceglie la strada dello scandalo, della chiusura, ma conduce con sé la Contessa a prendere il necessario per aprire la porta: decisione che “salva” la Contessa - grazie all'intervento di Susanna che si sostituisce a Cherubino (6) - a cui il Conte, alla fine, chiederà perdono riconoscendo il proprio torto e dichiarandole il proprio amore.

A guardar bene, la sua gelosia non è dunque soltanto la gelosia del Narciso che non tollera offese, del “proprietario” che si considera padrone assoluto della “cosa” di cui è geloso. E' anche la gelosia d'amore, di colui che impetuosamente vuol innalzare barriere funzionali alla preservazione del rapporto. Un impeto sincero, senza calcolo, che si fa avanti anche a discapito della dignità del protagonista. Si pensi, ad esempio, a quando Basilio riferisce sui continui sguardi che Cherubino lancia alla Contessa: il Conte non esita a balzar fuori dal proprio nascondiglio per dare subito ordine a che si scacci “il seduttore”. Non gli importa d'essere scoperto - lui, Conte, nascosto come un qualsiasi amante - in camera di Susanna: la cosa importante è cacciare Cherubino. E si noti come l'orchestra riesca a sottolineare, con le terzine ascendenti degli archi, la sorpresa del Conte nell'udire ciò che ha udito: una sorpresa che si tramuta subito, con l'impeto questa volta di una scala (sempre ascendente) disegnata dai violini, nell'ordine definitivo di allontanamento.

Ebbene sì: il Conte è ancora innamorato di Rosina, anche se la consapevolezza di quest'amore resta effimera per tutta la durata

dell'Opera. Ad esempio, sempre nel finale del *II Atto*, subito dopo aver chiesto perdono alla moglie e averle dichiarato il proprio amore, all'arrivo di Figaro con tutti i suonatori per celebrare il matrimonio, il Conte dimentica subito tutte le proprie colpe e la propria tenerezza per invocare il soccorso di Marcellina, l'unica che possa aiutarlo a bloccare la faccenda e a riaprire le sue possibilità con Susanna.

In realtà viene da dire che il Conte, quasi come un Cherubino un po' *fané*, è veramente innamorato di *tutte* le proprie prede, moglie compresa. E per averle, al contrario di Don Giovanni, non usa la “seduzione della violenza”, bensì la “seduzione del potere”. Che è poi la seduzione attuata attraverso la *messa in mostra* del potere: il *farsi vedere*.

È questo il senso in cui il Conte è invischiato nella “seduzione dello sguardo” in modo profondo. Attraverso lui apprendiamo infatti che il potere seduce mettendosi in mostra, esibendo se stesso e le proprie infinite possibilità. Ce lo dice Barbarina rivelandoci che, quando il Conte l'abbraccia e la bacia, le dice sempre “Barbarina, se m'ami ti darò quel che brami”. Vale a dire che se mi dai tutta te stessa io ti darò non tanto tutto me stesso (come dovrebbe accadere in un rapporto d'amore tra eguali) ma ti darò *tutto*, cosa che posso fare perché il *tutto* è in mio potere. Ma oltre a Barbarina, ce lo dice il Conte stesso. Andiamo al I atto, al suo incontro con Susanna: Cherubino ha appena terminato di spiegarci che non sa più chi sia e che cosa faccia, che il Conte bussa alla porta: entra e senza por tempo in mezzo dichiara il proprio amore a Susanna,



mettendo a sua disposizione il solito “tutto” su cui ha potere: “...con quel diritto ch’oggi prendi su di me, finché tu vivi, chiedi, imponi, prescrivili!”. Eccolo lì, il nostro Conte, adorno dell’orpello del padrone, in bella mostra, specchio concreto per l’allodoletta Susanna. E, come si chiede Mila (7) sulla scorta di Abert, possibile che la nostra Susanna non si senta almeno un po’ lusingata, da tutta questa corte, da questa disponibilità - esibita in modo plateale - del suo signore? Il quale signore poi, per farsi vedere meglio e quindi per sedurre meglio, usa tutti gli strumenti che proprio il potere gli mette a disposizione.

Innanzitutto, utilizza quello che potremmo definire un *indicatore*: una specie di faro puntato su di sé o, se si preferisce, una “pagina pubblicitaria ambulante”: stiamo parlando, ovviamente, di Basilio il servo, l’uomo sempre pronto a piegarsi a ogni esigenza del padrone, pura funzione del potere a cui sempre s’adeguа, come si dimostra nel corso del primo atto, allorché il Conte, balzando fuori dalla poltrona dietro cui si era nascosto, chiede conto al servo delle sue insinuazioni in merito agli sguardi che Cherubino rivolgerebbe alla Contessa. Una sorpresa che si traduce subito, per Basilio, in un canto senza profondità, senza emozione che non sia la voglia di adeguarsi: mentre il canto del Conte e di Susanna è seguito dall’orchestra con intensi giochi dialettici che rivelano tutta l’ira del primo per ciò che ha appreso sul paggio e tutti i tremori della seconda, che sa dove in quel momento è il paggio, il canto di Basilio assomiglia a un encefalogramma piatto, con l’orchestra che si preoccupa di non discostarsi dalla linea melodica del suo canto, quasi a suggerirne

l’esiguo spessore, la mancanza di emozioni che complichino la lettera. È comunque proprio di questo “flemmatico” (8) maestro di canto che il Conte si serve come “mezzano”, affinché ogni giorno a Susanna sia “ripetuta la canzone”: “il Conte v’ama (...) egli è un signor liberal, prudente e saggio” (9): un vero “spot” vivente, un “oggetto”, però, di cui i veri amanti, come sottolinea Susanna al Conte mentre gli dà il finto appuntamento in giardino, non hanno bisogno: ma questo, la voglia di esibizione del potere, ignorante com’è dell’amore, non può saperlo.

L’*indicatore* non è però l’unico strumento di cui si serve il Conte. Accanto ad esso ci sono quelli che potremmo definire i *paraocchi*, ovvero strutture o persone utilizzate per limitare la portata dello sguardo di Susanna, distogliendolo dal mondo, da Figaro, per concentrarlo, senza altre distrazioni, su di sé, sul potere.

La prima struttura pensata dal Conte è, come sappiamo, ben riassunta da Susanna subito all’inizio dell’Opera: una stanza vicina a quella del signore, Figaro spedito “tre miglia lontan” e il Nostro che in “tre balzi” può entrare per condurre in porto la sua seduzione; oppure la seconda ipotesi, riassunta questa volta da Figaro stesso prima della sua cavatina: tutti a Londra, il Conte ministro, Figaro “corriero” - in ogni caso *la lontananza* di Figaro è essenziale - e Susanna “secreta ambasciatrice”: vicina al seduttore, pronta a vederlo senza più ostacoli e a essere, da questa visione, definitivamente sedotta. Ma, come si diceva, in funzione di “paraocchi” sono utilizzate anche le persone: falliti tutti i tentativi di allontanare



Figaro, c'è infatti Marcellina, a cui il Conte affida il compito di "nascondere" in modo definitivo Figaro a Susanna: Marcellina se lo sposa, Susanna non può più averlo e nulla più potrà, a questo punto, nascondere la visione del potere: Susanna dovrà cadere. Terzo momento delle "facilitazioni" che servono a mettersi in mostra è l'*eliminazione degli ostacoli* che si frappongono tra il proprio mostrarsi e l'oggetto a cui ci si mostra. E chi potrebbe svolgere la funzione di "ostacolo" se non Cherubino, campione nel competere con il Conte nell'essere sotto lo sguardo delle altre? Cherubino è nello sguardo di Barbarina, di Susanna, della Contessa, di "tutte le donne del palazzo"(10). E proprio per questo deve essere allontanato. O per meglio dire, non soltanto allontanato, ma consegnato all'anonimato più assoluto. In tal modo non solo non potrà più *guardare*, ma non potrà più *esser guardato*: essere un concorrente. È questo ciò a cui il Conte mira quando lo trasforma in "uffiziale" della sua lontana guarnigione.

Un fatto che Figaro coglie e sottolinea benissimo nell'aria (11) che chiude il primo atto: "Non più andrai farfallone amoroso", preannuncia a Cherubino. E soprattutto non avrai più cose che ti consentiranno di metterti in mostra, che ti faranno guardare: via i "pennacchini", il "cappello galante" e tutto il resto. Ed è divertente il fatto che a ogni cosa che Figaro toglie a Cherubino, gli archi sottolineino la "spoliazione" con una vera e propria caduta di terzine: una specie di precipitosa e ripetuta discesa agli inferi. Perso anche quel "vermiglio donnesco color", che noterà anche Susanna nella scena del

travestimento, a Cherubino resterà soltanto l'anonimato militare della "marcia per il fango", dove tutto diventa grigio, si confonde, si annulla.

Ma questo, al Conte, ancora non basta. Siamo alla scena VIII del II atto: i due coniugi sono rientrati nella stanza della Contessa e il Conte si appresta ad aprire la porta del gabinetto, dove nel frattempo si è nascosta Susanna. A questo punto la moglie tenta l'ultima carta e confessa: svela, tra le mille ritrosie di un recitativo tutto giocato in punta di voce, prima lo *status* dell'occupante ("un fanciullo"), poi il nome e infine, per giustificarne la presenza, la "burla" che stava preparando. E il Conte esplode: non ne può più del destino che gli fa "ritrovar questo paggio in ogni loco", sempre in mezzo tra lui e le sue più o meno reali donne (prima tra lui e Barbarina, poi tra lui e Susanna e, infine, tra lui e la Contessa) e quando Rosina, per dare credibilità alle proprie parole, si spinge sino a raccontargli l'abbigliamento un po' discinto in cui sarebbe comparso il paggio, il Conte ne decide la sorte.

Il momento è drammatico: Almaviva, con tutto il sostegno dell'orchestra, ordina alla moglie di dargli la chiave. La Contessa, con il sussurrato appoggio dei fiati, proclama l'innocenza dell'occupante e dopo l'ultima esitazione della donna ("Voi sapete...") rigettata con brutalità dal Conte ("Non so niente!"), subentra una pausa coronata che spalanca l'abisso della decisione finale: su vertiginose scale ascendenti e discendenti dei clarini e dei fagotti che dicono lo spessore della rabbia, il Conte pronuncia il suo verdetto.

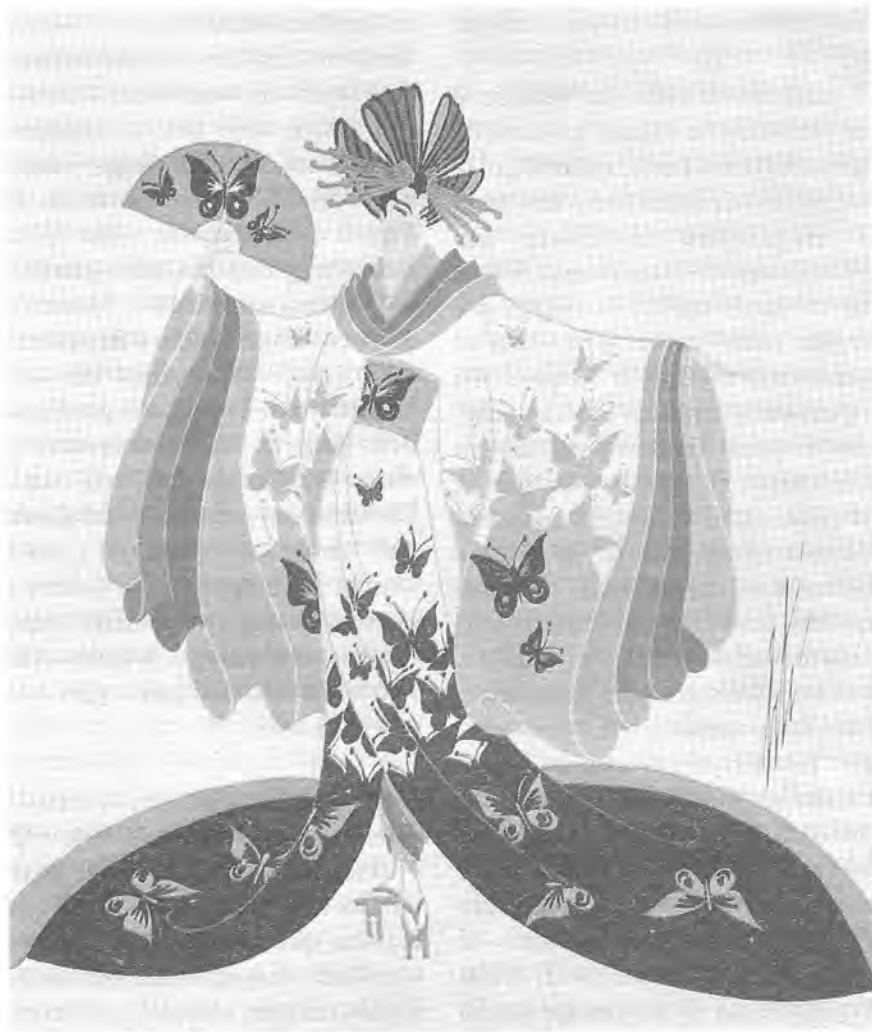
Cherubino deve smetterla una volta per tutte di "rubare lo sguardo", ovvero di rubare la scena al Conte: deve morire. E sguainata la spada il Conte va a spalancare la porta su quel "garzon malnato" che, tra la sorpresa del Conte, della Contessa e dei violini si rivelerà essere Susanna.

SECONDA FORMA DI SEDUZIONE. LE "MACCHINE" DEL DIROT- TAMENTO

La "seduzione" può essere detta in molti modi, dicevamo.

Se il suo significato è "sviare", può infatti esser sviante anche la ragione, nella misura in cui viene utilizzata per convincere a cambiare strada, per convincere a seguire percorsi lontani da quelli che si stanno praticando.

La forma di seduzione che ora dobbiamo affrontare, pur appartenendo a questa sfera, ovvero alla sfera della razionalità, è però lontana dal praticare un'azione diretta, che abbia un obiettivo coerente con le premesse: ti seduco affinché tu venga tra le mie (più o meno metaforiche) braccia, affinché tu cambi direzione (anche qui, più o meno metaforicamente) *per stare con me*. Qui il tema è: ti seduco facendoti credere che lo "stare insieme" sia l'obiettivo, mentre in realtà il mio obiettivo non sei tu, bensì il tuo "sviamento": il mio obiettivo è portarti fuori dalla tua strada. Ovvero, stimolo il tuo desiderio, ma contemporaneamente metto in atto strategie, *calcoli* e strutture che portino alla sua *mancata* soddisfazione, in quanto ciò che mi importa realmente è altro:



è la tua sconfitta, la tua frustrazione.

Interprete massimo di questo tipo di seduzione “per calcoli” - il cui oggetto è il Conte - è Figaro, quando veste i panni del “difensore” di Susanna e del suo amore. Detto in altri termini, Figaro allestisce “macchine” per sviare il Conte da Susanna. Certamente: se potesse - come ci dicono i colpi di frusta che Figaro dà, sotto la guida di Strehler, ai vestiti del Conte durante la cavatina iniziale - al posto del “cervello” userebbe probabilmente la forza. Ma ancora non può, i tempi non sono maturi: la sua capacità di mobilitare i contadini si spinge sino a far loro cantare canzoni un po’ melense, non certo sino a far loro

impugnare forche e spade (12). D’altra parte questo tipo di seduzione serve a Figaro anche per ulteriori motivi. Gli serve per rinforzare le sue capacità seduttive di amante su Susanna. E gli serve per sedurre, come servo che diventa amico attraverso una sorta di *captatio benevolentiae*, la Contessa. Figaro è un calcolatore: così ci viene presentato sin dalla I scena, quando l’apertura del sipario lo sorprende, per l’appunto, mentre sta calcolando quanto è grande la sua nuova stanza. Ma è anche subito presentato come uno che non sa far bene fino in fondo i propri conti. O, per meglio dire, Mozart ci mostra sin da subito che i calcoli difficilmente servono a raggiungere lo scopo (in questo caso

la felicità); nelle questioni d’amore, i calcoli della ragione possono infatti da un lato non essere del tutto esatti (che la ragione non sia capace di tener conto delle più profonde ragioni del cuore è cosa nota) e dall’altro possono sempre cozzare contro calcoli più abili, più sotterranei. Come quelli del Conte, ad esempio, che Susanna svela a Figaro e che però stimolano vieppiù il nostro eroe all’uso del “cervello”, come d’altra parte gli raccomanda Susanna, uscendo di scena per rispondere a una chiamata della Contessa al termine del suo racconto.

Nella cavatina seguente (la prima aria dell’Opera) Figaro lancia il suo guanto di sfida: se il Conte vuol ballare, sarà lui a suonare “il chitarrino” (e gli archi dicono quanto forte sia la sua intenzione, punteggiando, a mo’ di chitarra tutto l’inizio del ragionamento). Se il Conte vuol giocare d’astuzia, Figaro gli ricorda che d’astuzie lui è un caposcuola abilissimo, abituato a insegnare capriole. Poi, terminato il “colloquio” con il Contino, ci promette che saprà “rovesciare” nel giusto modo “tutte le macchine” del suo padrone. E già il suo “saprà” - ficcante, deciso, ripetuto per ben cinque volte, con l’intervallo discendente delle due note su cui la parola si articola, che man mano si riduce e affina passando da una settima (do-re) a una terza (do-la) - ci spiega molto bene che le sue mosse saranno dettate da un’astuzia sempre più sottile e invincibile, mentre gli archi sottolineano la sua rabbia montante, con una rapidissima alternanza, magistralmente eseguita, di piano e forte.

Ma vediamola da vicino, la macchina che Figaro mette in campo

per “rovesciare” le altrui macchine.

Il piano inizia con una “seduzione di massa”, che Figaro gioca nella scena VIII del I atto, quando guida un gruppo di contadine e contadini a ringraziare il Conte per l’abolizione dello *jus primae noctis*: un elegante modo, in realtà, per legare pubblicamente le mani al seduttore, sviandolo da possibili ripensamenti. Ma un modo, anche, che si rivela essere un po’ troppo sfacciato: il Conte, che non è stupido, capisce subito che si tratta di una commedia (e la musica melensa del coro sottolinea proprio questo fatto), di un tentativo di sviamento da qualcosa d’altro, ovvero dalla sua voglia di Susanna. Ma è una commedia che il Conte non può fare a meno di assecondare: a tornare al “diritto feudale” per avere Susanna, d’altra parte, lui proprio non ci pensa, come sappiamo. Per i suoi obiettivi metterà in campo altre soluzioni: in particolare, il “paravento” di Marcellina. E infatti Figaro pensa di percorrere anche altre strade, oltre a quella della “seduzione di massa”, che vengono illustrate a Susanna e alla Contessa all’inizio del II atto.

Il piano è articolato: innanzitutto far recapitare al Conte, uomo notoriamente geloso, un biglietto che lo avverta di un appuntamento dato dalla Contessa a un amante. Obiettivo di questa fase è frastornare il Conte, confondergli la mente, sì che non abbia più né tempo né voglia di pensare a Susanna. Come dire che qui la gelosia del Conte vien giocata da Figaro come elemento auto-seduttivo: il Conte, geloso, si auto-seduca in quanto si “svia” dal cammino attuale per tornare su quello precedente. Ma ancora non basta, perché c’è sempre la contro-

macchina di Marcellina a cui bisogna far fronte. E allora ecco che Susanna farà sapere al Conte che lei l’aspetta in giardino, dove però ad attendere il seduttore ci sarà il paggio vestito da donna, all’uomo trattenuto da Figaro dalla partenza verso il suo nuovo reggimento. Così in giardino la Contessa sorprenderà “Monsù” e potrà costringerlo alfin a far “ciò che si brama”. Come dire che qui l’obiettivo di Figaro è il guadagno della propria felicità attraverso la messa in relazione del Conte con la Contessa: lo sviamento del Conte dall’obiettivo Susanna passa attraverso il coppia della Contessa in cui il Conte dovrà infilare, quasi inconsapevolmente, il proprio collo: ricattato e tenuto al guinzaglio, non potrà più nuocere.

La macchina, complessa quanto almeno l’accompagnamento di clavicembalo che segue Figaro durante tutto il lungo recitativo in cui espone questo piano, viene ben accolta da Susanna e, sembra, anche dalla Contessa, che in fin dei conti vede in tutto questo una possibilità di entrare in gioco e di riprendere potere sul Conte.

Ma per quanto abile e gradita, la macchina di Figaro trascura alcuni “particolari” che non dovrebbero essere né trascurabili né trascurati.

Quando infatti il Conte trova riscontro alla lettera che ha ricevuto nella supposta presenza di Cherubino nel gabinetto della moglie, se da un lato si sente tradito, dall’altro però è anche “libero” di tradire, senza più nessun problema. Qui il Conte, ben lungi dall’essere confuso e stordito, è in posizione di forza tremenda nei confronti della Contessa: può ammazzare il paggio, può allontanare la “rea”, può essere libero. La macchina di Figaro non



tiene conto della costanza del Conte, di una determinazione nel perseguire l'obiettivo che non è facilmente scalfibile. Restiamo alla stessa scena (13). Dal gabinetto esce Susanna, tra gli archi che improvvisamente dal fortissimo passano al piano, sottolineando in tal modo il violento trapasso emotivo di tutti i protagonisti coinvolti nella scena: tutto cambia e, al solito, la musica ci dà il senso e la *qualità* del mutamento: il batticuore di spavento della Contessa, sottolineato dallo staccato degli archi; lo stupore del Conte, raccontato dal precipitoso, ripetuto e magistralmente accentato calare delle terzine, un precipizio che troviamo ridisegnato anche mentre il Conte esprime i residui di un sospetto non sopito ("Ma il paggio rinchiuso?"). A tutto ciò segue infine il pentimento del Conte, la sua dichiarazione d'amore, la richiesta di perdono alla moglie e, pochi istanti dopo, l'invocazione della presenza di Marcellina, quale estremo baluardo alle nozze di Susanna. Uno smacco per la macchina di Figaro e anche un momento decisivo dell'Opera, perché è forse proprio alla fine di questa scena emotivamente complessa che Rosina inizia a capire come le macchine di Figaro non servano alla bisogna: che non è questione di tornare ad "avere potere" sul Conte e che altre sono le strade da percorrere.

Ma prima di percorrere queste strade con lei, soffermiamoci ancora un attimo sul tema, per sottolineare che il buon Figaro, attento calcolatore, ha comunque anche il suo bel daffare per bloccare le contro-macchine che il Conte - e la vita - gli gettano tra i piedi.

Per restare al luogo in cui siamo arrivati, ovvero al finale del *II Atto*

(*Scena X*), pensiamo a cosa accade quando Figaro, non appena il Conte ha ottenuto il perdono da Rosina, entra in scena annunciando allegramente che "di fuori son già i suonatori" e che quindi, correndo e volando, bisogna andare a "le nozze compir". Di fronte a questa prospettiva, sottolineata dai violini con una sorta di allegri colpi di frusta, il Conte, accompagnato a sua volta da violini che virano di colpo a un tono sommesso e guardingo, diventa sospettoso: come un gatto che giri intorno a un topo, verrebbe da dire, ascoltando i passi staccati e sommessi dei secondi violini e delle voci delle due donne, che rinforzano l'atteggiamento del Conte, invitando il "balordo" Figaro a calmarsi, a non nascondere più nulla, a confessare ciò che le donne hanno già confessato e a chiudere il tutto, "all'usanza teatrale", con le nozze. E proprio mentre Figaro, quasi topolino asserragliato, cerca di sviare il discorso, ecco arrivare un altro "gatto" a dar man forte al Conte: è Antonio, il giardiniere ubriaco, che rimette tutto in gioco, che rivolta ulteriormente la macchina di Figaro contro Figaro stesso, svelando di aver visto qualcuno saltare dal balcone della Contessa. E tutto cambia di nuovo: la musica diventa di colpo turbinosa e accompagna domande, dinieghi, tentativi di chiudere la bocca ad Antonio accusandolo di essere ubriaco sin dal "sorger del dì". Un turbinio ricco di accenti e di rincorse tra gli archi e tra le voci, sino a quando Figaro, con un'improvvisa alzata d'ingegno, non svela di essere lui quello che saltò dal balcone, salto che gli stravolse un "nervo del piè". A questo punto il tempo da "allegro molto" passa a un "andante" e Muti inizia a far eseguire ai violini un divertentissimo gioco di staccati, di



punteggiature e di appoggiature che sembrano mimare l'esser zoppo di Figaro (14), la sua storia zoppa, l'ansia e la sospensione, l'attesa in cui si collocano tutti i protagonisti della scena di fronte al Conte, che chiede a Figaro la ragione del suo essere in possesso (visto che la perse saltando dal balcone) della patente di Cherubino. E Figaro non ha fatto in tempo a dire (grazie al suggerimento delle donne) che era in possesso del documento in quanto lo stava portando al Conte, essendosi egli dimenticato di apporvi il suggello; e quindi non ha fatto in tempo a mettere una pezza ai danni provocati dalla sua stessa macchina, che ecco arrivare l'altra contro-macchina per eccellenza: la sua pretendente Marcellina, accompagnata da Basilio e da Bartolo.

È una storia che conosciamo sin dal

Atto: Figaro esce di scena dopo aver concluso la cavatina del "chitarrino" ed ecco avanzare Bartolo e Marcellina, entrambi "macchinosi", in quanto ben impegnati a costruire artifici per "romper gli sponsali" tra Figaro e Susanna, sì che Marcellina possa sposare Figaro. Contro Susanna c'è il contratto, a cui Figaro è chiamato a far fronte. E poi c'è, anche qui, l'astuzia: Marcellina si propone infatti di aiutare Susanna a tenersi ferma, a rifiutarsi al Conte (15), sì che quest'ultimo prenda partito a favore di Marcellina, dando a lei in sposo Figaro, per essere poi definitivamente libero di avere Susanna. Accanto a Marcellina c'è Bartolo, che vuole vendicarsi (16) ed è pronto ad aiutare con tutta la sua abilità di "azzeccagarbugli", capace di arguzia e astuzia: d'altra parte, "tutta Siviglia conosce Bartolo e il birbo Figaro vostro sarà", come afferma lo stesso al termine della sua



NOTE

1 Ci sia concesso di rinviare al nostro *La pietra del tempo: note per una interpretazione di Don Giovanni*, Gli argonauti, n. 39, 1988, pp. 313 e sgg.

2 Sullo *jus primae noctis* si veda la simpatica nota di Dent (*op. cit.*, pp 167 e sgg.), dove si distingue tra la *Marcheta* (o *Maritagium*) e lo *Jus primae noctis*. "Nel Medioevo, ci spiega Dent, se una figlia di un servo voleva sposare un servo appartenente a un altro signore, lei o i suoi genitori dovevano pagare al loro signore una specie di compenso, perché con il matrimonio della ragazza il signore perdeva a un tempo i suoi servigi e la proprietà dei suoi figli. Questo compenso (...) in certi casi poté concretarsi in una *défloration* ad opera del *seigneur*. Lo *jus primae noctis*, prosegue Dent, era cosa del tutto differente. In certe epoche, la Chiesa esigette, dai giovani sposi, che essi non

consumassero il matrimonio prima di un certo lasso di tempo dalla cerimonia sacramentale; l'astinenza nel corso della prima notte era evidentemente la regola. (...) Il permesso di consumare poteva essere acquistato dalla sposa dietro pagamento alla Chiesa di una certa somma di denaro". Strettamente parlando, quindi, il Conte non avrebbe potuto esercitare il proprio *jus* nei confronti di Susanna, in quanto *sia* Susanna *sia* Figaro erano servi suoi.

3 Segnala Mila: il recitativo obbligato, "rarissimo anche nell'opera seria prima di Gluck, era affatto eccezionale nell'opera comica, la quale per lo più resta fedele al rapido e sbrigativo recitativo secco, accompagnato dal solo clavicembalo (...): praticamente, un'abdicazione quasi totale della musica di fronte a quei momenti dell'azione e del testo che non si prestino a una trattazione liricamente effusa. L'apparizione di un recitativo obbligato

aria, durante la quale vere e proprie esplosioni orchestrali e archi finemente giocati ci hanno mostrato tutte le sue speranze di vendetta, i suoi rapidi arrovellamenti, la sua presunzione e la voglia d'astuzia per poter vincere la partita.

E la partita sta per esser vinta da questi due figure per ben due volte.

La prima al finale del *II Atto*: come si diceva, Figaro non fa in tempo a scampare alla trappola della "patente ritrovata" che, con un vero e proprio colpo di scena arrivano Marcellina, Bartolo e Basilio: la musica, per l'ennesima volta, precipita in un fortissimo: tutto viene rimesso in discussione.

I tre vogliono Figaro; le due donne (e innanzitutto Figaro) si oppongono; il Conte dapprima si mantiene in posizione (anche musicale) mediana, in quanto lui è

li "per giudicar", ma poi, alla fine, si associa al canto di Marcellina & Co. godendo del "bel colpo" rappresentato per lui dalle nozze di Susanna che vanno in fumo, mentre le voci di Figaro, della Contessa e di Susanna si rincorrono quasi inseguendosi nella loro confusione per la "quasi vittoria" di Marcellina. Che sembra infine concretizzarsi del tutto nel III atto, allorché Don Curzio chiede che infine sia pronunciata la giusta sentenza: "O pagarla, o sposarla". Ma, ancora una volta, la vita spiazza le macchine di tutti: siamo alla scena V, quella del recitativo in cui si compie l'agnizione di Figaro/Raffaello e dell'aria in cui il Conte vede la propria sconfitta. Una sconfitta, vale la pena di sottolineare, che la musica quasi ignora (a parte un breve incresparsi degli archi sulla frase di Curzio e del Conte stesso "Al fiero tormento di questo momento"), tutta

è dunque senz'altro il sigillo dello stile dell'opera seria, che a questo punto interviene nelle *Nozze di Figaro*" (*op. cit.*, p. 123). Ma, ci si consenta, è il sigillo dell'opera *seria* o, piuttosto, è il sigillo di un nuovo sviluppo dell'opera che tende ad abolire le antiche distinzioni?

4 Come si sa, il gioco con il sì e il no che si sviluppa tra Susanna e il Conte è un'invenzione esclusivamente musicale. Il testo di Da Ponte dice semplicemente: "Dunque, in giardin verrai?" "Se piace a voi verrò" "E non mi mancherai?" "No, non vi mancherò" "Mi sento dal contento pieno di gioia il cor". E tutto finisce lì. Mozart prende questo testo e lo piega totalmente alle ragioni della musica, che qui deve esprimere non soltanto gioia, infelicità etc., ma anche sublime ironia nei confronti del "povero" Conte.

5 "Nominalmente": in questo caso, infatti, il Conte riesce a prendere, come

si suol dire, due piccioni con una fava, ricorrendo all'antica tecnica del *promoveatur ut amoveatur*: "perdona" in modo così completo Cherubino da premiarlo con la nomina a *Uffiziale* di un lontano reggimento.

6 Straordinario duetto e straordinaria esecuzione: tutta sottovoce e tutta punteggiata del respiro ansioso degli archi, raddoppiato dalle voci che disegnano il tumulto del cuore con un minimo uso di note (sono quelle dell'accordo di sol maggiore) che si rincorrono a canone: un'unica idea musicale, come annota Mila (*op. cit.*, p. 90) "continuamente modulata, variata e sbattuta di qua e di là" come "un moscone, che volendo uscire da una stanza chiusa batte ostinatamente la testa nel vetro".

7 *Op. cit.*, p. 119.

8 Come si sa è egli stesso a

caratterizzarsi con questo aggettivo, nella *Scena VII* del *IV Atto*, nell'aria in cui traccia la propria "autobiografia" psicologica. Da notare che anche in quell'aria l'atteggiamento descrittivo dell'orchestra non cambia: neppure lì c'è dialettica tra le varie parti musicali, ma soltanto sottolineature ironiche di ciò che Basilio afferma, quasi che Mozart voglia dirci che con Basilio non c'è mai stato nulla da fare. D'altra parte si noti quanto questo servo sia *essenzialmente* un servo, sempre e subito pronto a interpretare il più bolso senso comune: non appena Cherubino viene scoperto in camera di Susanna, il suo commento non può essere che quello di un dozzinale moralista, di uno che assapora - come sottolinea Abert (*op. cit.* p. 273) - "la gioia purissima (...) di veder soffrire nature più nobili, mentre smercia le sue piatte e ipocrite ricette di saggezza": "così fan tutte le belle", commenta infatti Basilio. E così dicendo getta il seme della futura Opera mozartiana, che



presa com'è dalla dolcezza di una rappacificazione che nulla sembra possa più turbare, neppure gli schiaffi che Susanna dà a Figaro quale punizione per averlo trovato, all'ingresso in scena, abbracciato a Marcellina (17): ora il Conte, a detta di tutti, può veramente "schiattare". Ma sappiamo che non sarà questa la sua fine.

E ciò che anche sappiamo - ciò che ci ha raccontato mirabilmente Mozart - è il senso di vacuità, di casualità con cui le "macchine" devono sempre fare i conti: tutto può sempre cambiare da un momento all'altro, nonostante i più ben architettati piani.

E certamente è questa una caratteristica *intrinseca* di questo tipo di seduzione: la macchina può sì costruire ostacoli, scavare trappole e tendere trabocchetti ma in realtà -

lavorerà proprio per approfondire - collocandolo in ben altra sfera - il senso di questo "così fan tutte".

9 Cfr. *Atto I, Scena VII*.

10 E di quanto la sua bellezza colpisca gli occhi di tutte, ce ne accorgiamo anche nella *Scena XI del III Atto*, allorché la Contessa individua proprio in Cherubino la più bella di tutte le "fanciulle" - a dire il vero la Contessa la definisce "amabile" e "modesta" - venute a omaggiarla.

11 Un altro esempio di aria solistica ma fortemente dialogica (cfr. M. MILA, *op. cit.*, p. 62).

12 Da Ponte, come si accennava, per avere la speranza di un *placet* imperiale alla messa in scena dell'opera, ne dovette "pulire" la trama trasformando, tra l'altro, l'attacco che Figaro nell'opera di Beaumarchais portava contro i nobili

in un attacco contro le donne. In effetti il senso della parola "rivoluzionaria", che ben s'attaglia anche all'Opera di Mozart, deve essere cercato in altro che non nei prodromi della lotta di classe. In estrema sintesi, si potrebbe dire che Mozart dà vita a un'Opera *rivoluzionaria* per tre motivi. Innanzitutto stravolge il rapporto che intercorreva tra parole e musica: nell'opera del '700 italiano, che era lo schema di riferimento, i rapporti erano rigorosi: prima venivano le parole e poi la musica, dove il "prima" aveva un valore soprattutto concettuale. Mozart dà una spallata definitiva a questa concezione: con lui il teatro diventa l'insieme dei linguaggi (musica, danza, scena), ciascuno dei quali ha una propria autonomia espressiva. In secondo luogo, l'Opera mozartiana è rivoluzionaria poiché lì vien dimostrata la possibilità di applicare anche all'opera le forme sinfoniche elaborate dal

classicismo viennese (quartetti, sonate, sinfonie), favorendo così un'evoluzione radicale del genere. In terzo luogo è rivoluzionaria perché sa esibire una nuova struttura teatrale e musicale, che si basa su una perfetta fusione e integrazione dei generi: come abbiamo visto, nelle *Nozze* c'è l'Opera buffa ma anche l'Opera seria; c'è la sinfonia e c'è anche, come vedremo, l'opera religiosa. In sintesi, si potrebbe dire, c'è il futuro di tutta la musica.

Sul rapporto tra il libretto di Da Ponte e il testo di Beaumarchais, cfr. H. ABERT, *op. cit.*, pp. 251 e sgg.

13 *Atto II, Scena IX*

14 "Un motivo ricorrente (...) che si rigenera circolarmente da se stesso all'infinito, succhiellante come una vite perpetua che trivella e scandaglia nelle oscurità delle incognite addensate intorno a Figaro" e dove la monotonia è

proprio perché il suo fine è un fine negativo (ti seduco affinché tu *non faccia* quella cosa) - è nell'impossibilità assoluta di definire il tipo di approdo finale della propria manovra. Chi subisce la frustrazione può infatti, ad esempio, radicarsi ulteriormente nella propria posizione e costruire macchine che lavorino ancor più a fondo per fini opposti. Può arrivare al punto d'uccidere il suo "seduttore". E può anche, ben inteso, aderire fino in fondo alla frustrazione proposta, rinunciando, in questo caso, alle proprie voglie seduttive. In ogni caso, l'unica cosa certa, che si può sapere a priori, è che non si conosce, né si può conoscere l'esito finale di questo tipo di agire, proprio perché il fine "negativo" è ciò che mi immette non tanto nella possibilità *contraria* al mio fine, al mio volere, quanto nelle possibilità *contraddittorie* al mio

volere. E se quando si ha a che fare con i contrari si ha a che vedere con due sole possibilità (il bianco e il nero, ad esempio), quando ho a che fare con i contraddittori mi imbatto in una infinita serie di possibilità (il bianco e il non-bianco), ricca quanto ricca è la vita (18).

(continua)

Giacomo Ghidelli

(*) La prima parte di questo studio è stata pubblicata ne *L'erbaMusica* n.33-34, gennaio/giugno 1999, pp. 6-17.

evitata "dal giro incessante e caleidoscopico delle modulazioni tonali". Così M. MILA, *op. cit.*, p. 110.

15 Altro episodio che ci dice quanto (a volte) le "ragioni della ragione" possano essere lontane dalle "ragioni del cuore": il piano di Marcellina ipotizza segrete e perverse alleanze con Susanna, ma basta un loro incontro "ravvicinato" per far crollare tutto. Le due donne si vedono, subito litigano e il duetto, alla fine, si trasforma in un battibecco tra una ragazza giovane e ironica e una "vecchia gallina". Si ascolti il "Per Bacco precipito se ancor resto qua" di Marcellina: non è il borbottio di una vecchia gallina che se ne scappa disturbata nel suo becchettare?

16 Come si sa *Le nozze* sono "il seguito" (dal punto di vista della trama) del *Barbiere di Siviglia*: in quell'opera Bartolo, tutore di Rosina e suo

pretendente, veniva sconfitto da Figaro a favore del Conte, a cui Rosina va in sposa.

17 Una pacificazione a cui parteciperà, ovviamente, anche Susanna, una volta sciolto l'equivoco. Anzi, nel finale della scena, come scrive Mila, la voce di Susanna si leva "limpida e aerea (...), vocalizzante in una sorta di ebbrezza con quel tono quasi religioso che la musica di Mozart attinge quando è in gioco il tema della felicità dell'uomo". Cfr. *ivi*, p. 132.

18 Ovviamente anche negli altri tipi di seduzione non si sa mai a priori ciò che può accadere: il futuro non è nelle nostre mani. Ma qui il "non sapere" è, per così dire, strutturale alla figura in oggetto, mentre là è strutturale all'essenza dell'essere uomini.





musica
&
persona

Giochi sottili del potere

Per una lettura de "Le nozze di Figaro"

*(Parte terza)**

IL TERZO SUONO

PRENDERE E LASCIARE: AZZARDO A DUE

Siamo così arrivati al finale dell'Opera, vale a dire all'ultimo tipo di seduzione da prendere in esame: la seduzione "vera", feconda di futuro.

Non più la seduzione (esercitata o patita) che nasce dall'immediatezza del vedere, o dall'esibizione di sé, o da un'architettura costruita per altri fini. E, soprattutto, non più la seduzione come violenza, che depotenzia l'altro: da *persona* a *oggetto* buono per tutti gli usi.

Qui siamo al senso più profondo della seduzione, dello sviamento. Dove l'aggettivo "profondo" allude proprio al livello emotivo a cui la seduzione viene giocata, sia dal punto di vista del seduttore, sia dal punto di vista di colui (colei) che deve esserne preso. Il livello è "profondo" appunto perché il soggetto seduttore mette in gioco tutto se stesso in uno sforzo che lo

coinvolge come totalità. Chi seduce è disposto a perdersi - e a perdersi totalmente - perché sa che soltanto correndo questo rischio può addivenire ai propri scopi. Qui, chi seduce è disposto a tutto pur di raggiungere l'altro e condurlo con sé: dove il "tutto" è la totalità *del rapporto* con chi si vuol sedurre, con chi si vuol sviare. Certamente: è una scommessa terribile, che può avere come esito il nulla del rapporto. Ma se la scommessa viene vinta, è la vita che si spalanca.

In questa suprema forma di seduzione, infatti, il soggetto sedotto (1) cambia il proprio itinerario, perché la seduzione lo investe innanzitutto come persona. La seduzione non è più la "tentazione" a cui si ceda senza aderirvi in modo sostanziale. In questo caso la seduzione è l'apertura di un senso nuovo delle cose, del mondo. È la via che mette in contatto il soggetto sedotto con gli strati più profondi e veri del *proprio* essere, del *proprio* cuore, sì che per lui si apre

veramente una nuova prospettiva, un nuovo modo di esistere e lo sviamento a cui accede diventa essenzialmente la scoperta di una possibilità trasformativa della vita.

Una possibilità che è mostrata dal seduttore. Una possibilità che il sedotto vede e fa sua.

Come si diceva, questa è la forma di seduzione che lascia il soggetto sedotto "colmo di speranze che non hanno ancora un nome, colmo di un volere e di un fluire nuovo, colmo di una nuova riluttanza e di un nuovo riflusso". Seduttrice capace di questa forma suprema di seduzione è la Contessa; il "suo" sedotto è il Conte. E accanto a loro ci sono, quasi "doppi" un po' imperfetti, gli altri due protagonisti dell'Opera: Susanna e il buon Figaro.

IL MOTORE DELLA MACCHINAZIONE

Il nostro punto di partenza è l'inizio del *II Atto* che, come si sa, è anche il momento in cui la Contessa compare in scena per la prima volta. E con lei compare la malinconia, il dolore struggente, soffuso e lontano per un "paradiso perduto", il paradiso dell'amore, qui chiamato a renderle il suo tesoro o a lasciarla "almen morir". Una cavatina in cui i clarinetti dialogano con i violini e con la voce della Contessa, per esprimere questo lento rovello dell'amore non più corrisposto che scava il cuore. Non c'è irritazione né odio nei confronti del Conte, qui anzi chiamato "tesoro": c'è, sola, la tristezza consapevole della Contessa (una consapevolezza sottolineata ulteriormente da Muti prima dell'ultima invocazione all'amore,

con l'introduzione di una piccola pausa non segnata in partitura). Per un breve istante tacciono tutti: non soltanto i clarinetti, i fagotti, i corni, i violoncelli e i contrabbassi, come indicato dal testo. Tacciono anche i violini e la voce della Contessa, quasi a sottolineare che la richiesta lì espressa non appartiene al "modo di dire" di una donna abbandonata, ma corrisponde in modo profondo al suo sentire: è un dire pensato e maturo. Che la Contessa sia disposta a giocare il tutto per tutto, sino ad arrivare alla morte della relazione rispetto allo stato in cui si trova, lo testimonierà in modo articolato tutto il successivo svolgimento dell'Opera: d'altra parte la nostra deliziosa eroina,



mentre ha un paradiso da riconquistare, non ha ormai quasi più nulla da perdere: sa - e lo sa profondamente - di esser stata trasformata "nel misero oggetto" (2) dell'abbandono del Conte. E ciò che vuole è la sua riconquista.

Una riconquista che inizia, ingenuamente, dalla "macchina di Figaro". C'è Cherubino da travestire (3), un marito da sorprendere. Ma è una macchina che va subito all'aria e che, come sappiamo, rivela quanto superficiale sia non soltanto il "pentimento" del Conte, subito cancellato dall'arrivo di Figaro, ma anche la pace a cui omofonicamente sono approdati il Conte, Rosina e Susanna nel finale della scena nona. E d'altra parte non potrebbe essere diversamente: la felicità personale è cosa troppo importante e profonda per essere affidata ad altri: se la felicità è ciò che investe la totalità della persona, non v'è dubbio che a impegnarsi a conseguirla non possa che essere la persona intera. Senza mediazioni. Senza deleghe. Magari cercando aiuto, ma giocando comunque in prima persona e mettendo in gioco quell'intero che è la propria persona. E, affinché tutto sia più chiaro, escludendo addirittura Figaro (4).

La reale messa in gioco, per la Contessa, inizia alla *scena VIII del III Atto* che, aprendosi con un recitativo accompagnato da orchestra, sfocia senza soluzione di continuità in una purissima aria di nostalgia (5): "dove sono i bei momenti di dolcezza e di piacer" si chiede la Contessa, mentre i fiati riempiono con preziosi gruppi di piccole note le pause della voce, quasi a sottolineare il "pieno di nostalgia" dei silenzi. Una nostalgia che è tanto più intensa, in quanto è

accompagnata da un amore che in lei è ancora profondo, vivo, costante, fermo. Ed è proprio questa costanza che potrebbe forse aprire al futuro.

Se nella prima aria all'amore si chiedeva la morte, in questa seconda aria all'amore si chiede la vita: dal pianto si intravede una via di fuga. Dopo una pausa, l'aria passa infatti dall'andante all'allegro e la Contessa si chiede improvvisamente, con una speranza sottolineata dal movimento prima forte degli archi e poi ampio dei fiati, se forse non sia proprio la testimonianza del suo amore costante ciò che potrebbe "cangiar l'ingrato cor" del Conte. Il problema è allora far comprendere al marito la profondità del proprio amore. E per far questo, come si diceva, dovrà giocare in prima persona, o per meglio dire, usando le parole che la Contessa pronuncia nel recitativo della scena decima, tutto lei "prende su se stessa".

È lei che decide di mandare un invito al Conte, per un incontro "nel boschetto". È lei che farà firmare l'invito a Susanna. Ed è lei che, travestendosi da Susanna, andrà all'appuntamento: non più cherubini o controfingure. Il problema - adesso è chiaro - non è "sorprendere il Conte" per tornare ad "avere potere" su di lui. Il problema è quello di *incontrare* il Conte: incontrarlo di nuovo, facendogli prendere coscienza di ciò che sta facendo, ma tenendo il tutto all'interno del loro rapporto e mettendo in primo piano la capacità di accoglienza, mettendo in primo piano l'amore e offrendo questo amore al Conte come possibile carta di riscatto, di ripresa. Si potrebbe dire, per sintetizzare questa strategia, che la Contessa si appresta a fare il gioco del Conte, senza però stare al suo gioco (6).



Travestita da Susanna la Contessa prospetta al Conte un momento di unione; facendosi riconoscere gli mostra la distanza infinita non solo dall'oggetto-Susanna, ma anche dall'oggetto-Contessa, spalancandogli così sotto i piedi un baratro. La scommessa è che il Conte si riconosca in quel vuoto e che quindi, inorridito dallo spettacolo, si possa da quel baratro ritrarre aprendosi finalmente all'alterità.

Certamente, la "cosa è rischiosa", il Conte, scoperto nella sua essenza di "farfallone amoroso" potrebbe fuggirsene per sempre; il suo narcisismo potrebbe farlo ritrarre - invece che dal baratro - proprio da ciò che gli viene offerto. Ma il gioco, come si diceva, vale la candela.

SIMULAZIONE E DISSIMULAZIONE

Siamo ora alla *scena X*, e precisamente al duettino del "biglietto-invito" tra la Contessa e Susanna, che si presenta, anche da un punto di vista formale, come la costruzione di una deliziosa culla d'amore: una specie di ninna-nanna "gioiosa" ma nello stesso tempo, "sognante e malinconica", come in fondo lo sono tutte le ninne-nanne (7). Una ninna-nanna seducente, costruita dalle ondeggianti terzine dei violini che fanno da sfondo e dalle voci delle due donne (a loro volta sostenute dai fiati) che dapprima - nel momento della scrittura dell'invito - si inseguono quasi fossero l'una l'eco dell'altra, dondolandosi su linee melodiche che salgono e scendono continuamente e che poi - nel momento della rilettura - si intrecciano sino ad arrivare

all'unisono del "capirà" finale: le due donne sono certe - di fronte alla seducente trappola costruita con un amore così grande da essere, nonostante tutto, amorevole culla - che il Conte capirà ciò che loro vogliono capisca. Qui non c'è l'astuzia della ragione: l'astuzia, qui, è del cuore: la Contessa non sta tendendo una trappola al Conte: lo sta seducendo (sviando) - *con amore* - verso l'amore.

Ma prima di arrivare a quel punto, c'è un conto in sospeso da chiudere: quello tra la Susannetta e il sospettoso Figaro. Il quale, poveretto, almeno se restiamo alle solite apparenze, ha ben motivo di esserlo. Nel fandango (8) - che ci tiene sospesi in un'aria di mistero tutto costruito su trilli a cui seguono subito note scandite in sospensione e punteggiate da abbellimenti che disegnano improvvisi svolazzi spiazzanti - Figaro ha visto il Conte ricevere un biglietto galante il cui sigillo "gli punse il dito"; i gioiosi punti esclamativi dell'orchestra che sottolineano, alla fine del fandango, l'improvvisa gioia del Conte gli hanno probabilmente messo qualche inconsapevole pulce nell'orecchio; pulci che diventano poi sicuramente elefanti all'inizio del *IV Atto*, quando Figaro incontra la cugina Barbarina che, tra i pizzicati, quasi singulti, dei violoncelli e dei contrabbassi, piange sull'aria dolente dei violini l'irreparabile perdita di quella spilla che avrebbe dovuto riconsegnare a Susanna per ordine del Conte. Ma nonostante tutto, come gli suggerisce anche la madre, il dubitare è cosa ingiusta.

Dello stesso avviso è poi Susanna che, arrivata al boschetto e avvertita proprio da Marcellina della presenza nell'ombra di Figaro, si appresta a



dargli “la mercè de’ dubbi suoi”. E gliela dà con un recitativo e un’aria intensissimi: un “canto d’attesa dell’amore”, è stata definita da tutti i commentatori questa scena decima. Un amore che Figaro crede essere il Conte e che invece noi sappiamo essere proprio il sofferente Figaro. Una sofferenza che - se correlata all’incontro finale, ai veri motivi che hanno condotto lì Susanna - è però il necessario passaggio per capire quanto profondo e costante sia l’amore di Susanna e quindi quanto ingiusti i sospetti del suo compagno.

L’amore di Susanna si dispiega appieno proprio nell’aria “Deh vieni non tardar”, cadenzata dal pizzicato di tutti gli archi, che assomigliano a dolci sospiri e segnata dagli interventi di fagotti, oboi e flauti che, quasi passandosi le note in una staffetta in salita ripetuta più volte, fanno intravedere le delizie che stanno là in alto, nel paradiso dell’amore. Come d’altra parte la voce di Susanna, scendendo di quasi due ottave (dal *fa* superiore al *sol* sotto rigo) sulla frase “finché non splenda in ciel notturna face”, sa descriverci tutta la profondità del proprio desiderio (9). Un grande amore in attesa del proprio amore: un grande desiderio la cui intensità si fa quasi fisica, anche grazie alle due piccole pause introdotte da Muti nella fase finale dell’aria: la prima posta tra il dolcissimo “vieni” e il “ti vo’ la fronte incoronar di rose”; la seconda collocata come piccola sospensione tra la salita della voce fino al *fa* superiore che conclude la ripetizione della frase “ti vo’ la fronte incoronar” e la languida ripresa, che riparte dal *fa* inferiore della frase “incoronar di rose”: la distanza c’è, c’è la voglia di colmarla, ed entrambe sono veramente grandi. L’incontro tra i due, tuttavia, non

tarda molto e si concretizza dopo che Figaro, scambiata al par del Conte la Contessa per Susanna e quindi dopo aver chiamato tutti i “mariti scimuniti” a “imparar” dal supposto tradimento, riconosce Susanna sotto il travestimento della Contessa. La musica, dopo avercene dipinto la rabbia nel veder “Susanna” cedere al Conte; dopo aver espresso, nel larghetto dell’inizio della *scena XIII*, il malinconico desiderio di vendetta sia contro la “bella Venere”, sia contro il “Conte-Marte-Vulcan del secolo”; dopo averci condotto nell’allegria di un Figaro che prende in giro la Susanna-Contessa avendone riconosciuto la voce; dopo averci raccontato il tremore che afferra il cuore di Susanna nel pensare che Figaro voglia tradirla con la Contessa con cui crede d’esser stata scambiata; dopo tutto ciò la musica, si diceva, approda finalmente al “Pace, pace mio dolce tesoro”, cantato all’unisono dai due amanti che hanno finalmente ritrovato la via del proprio amore.

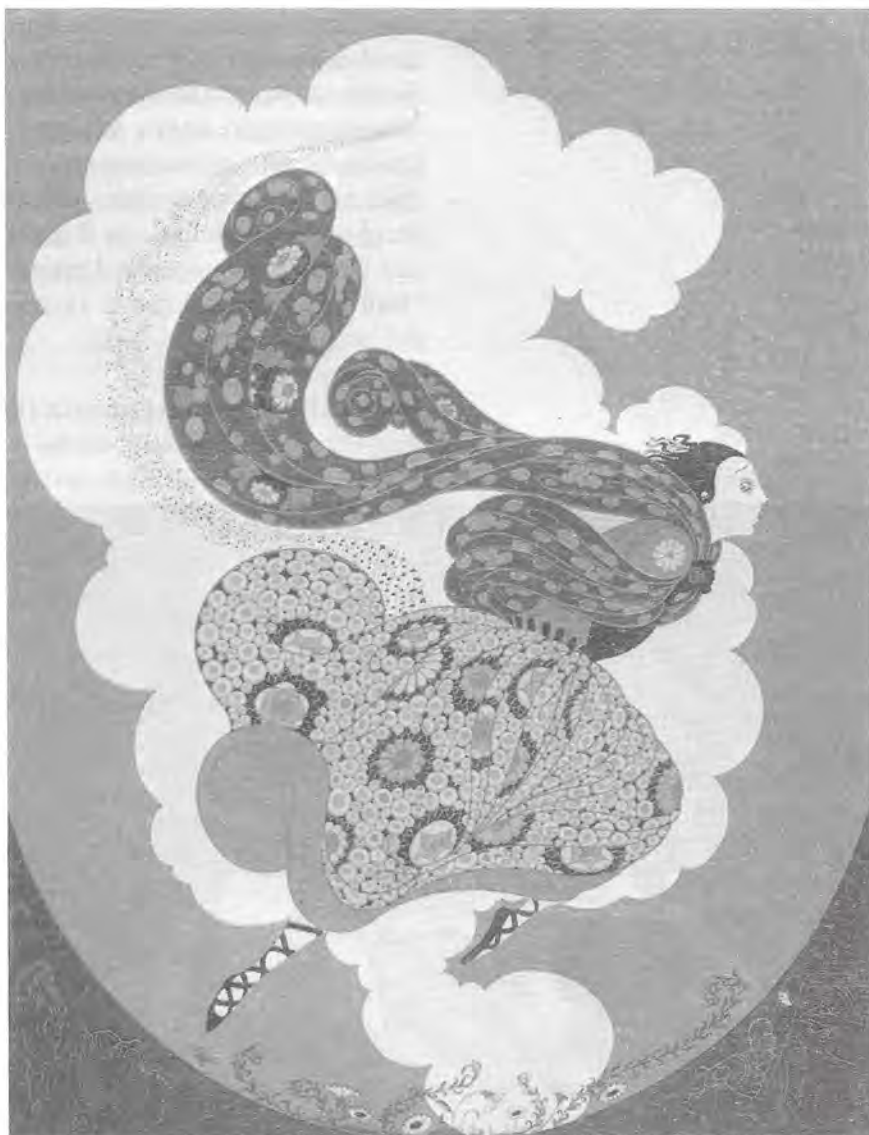
E sulla medesima aria entra in scena il Conte: siamo proprio al final di partita, nel luogo in cui tutte le linee si incontrano, prendono senso e si risolvono. Figaro, appreso da Susanna il mancato riconoscimento di Madama da parte del Conte, decide di “terminare la commedia consolando - da par suo e con la complicità di una Susanna che canta sempre all’unisono con lui - il bizzarro amator”. Come? Ma tenendo fermo lo scambio, ovviamente, e facendo credere al Conte che la buona Rosina stia per cedere proprio a lui, Figaro, ovvero all’amante di colei che il Conte vorrebbe come propria amante: un chiasmo da “coppia aperta” che il Conte, ovviamente, non può tollerare.



SMASCHERAMENTO E LIETO FINE

L'ultima scena inizia infatti con le alte grida di un Conte che, privo di spada, chiama tutti a raccolta per mostrare "il scellerato" che ha "tradito e infamato" il suo signore. Preso dalla rabbia, il suo obiettivo è vendicarsi. Vendicarsi di Figaro e di Rosina. Per farlo, istintivamente, decide di mettere "tutto in piazza" e afferra la mano della supposta moglie nascosta nella caverna e la trae con un forte strattone verso di sé. A uscire "in piazza" sono tutti i protagonisti dell'Opera, li nascosti. E per ultima esce anche Madama, in realtà Susanna. È questo il momento della richiesta del perdono: a richiederlo sono prima la Contessa-Susanna, poi Figaro e infine, all'unisono con i violini, tutti i personaggi insieme: Barbarina, Cherubino, Marcellina etc. etc. Ma la risposta del Conte è sempre, invariabilmente, un secco "no": e se il perdono viene richiesto per tre volte consecutivamente, il Conte risponde con ben sei "no" in fila, che diventano sempre più gravi, fino ad approdare all'ultimo, che vorrebbe essere un "no" definitivo, espresso con una nota dal valore doppio rispetto alle precedenti, ma che è in realtà un'apertura.

Come segnala Mila (10), questi "no" avrebbero dovuto arrestarsi, in una conclusione musicalmente naturale, sulla dominante (*re*), mentre invece "si vanno ad ammucciare, quasi a schiacciare sulla sottodominante (*do*)", creando così l'esigenza di una conclusione che deve venire dall'esterno. E infatti ecco l'apparizione "non più differibile, del personaggio che ancora manca a completare il quadro finale: la Contessa" che (in un tempo musicale che Muti vuole rallentato, quasi



sottratto alla dimensione di realtà in cui vivono gli altri personaggi) chiude dal punto di vista musicale il diniego del Conte, chiedendogli se almeno lei potrà ottenere perdono per i due amanti.

Dopo questa richiesta il tempo musicale riprende subito rapido e i violini disegnano come meglio non si potrebbe l'ondeggiare della mente e dei sentimenti di tutti i protagonisti di fronte a quest'ennesimo "folle" cambiamento di carte in tavola, mentre il canto (la parola) esce a fatica, spezzandosi in mille sillabe

intercalate da pause, frantumandosi quasi sugli scogli della verità apparsa finalmente in tutta la sua forza. “O cielo che veggio, deliro, vaneggio, che creder non so”: un “non sapere” della ragione, che va anche oltre il beccheggio dei violini, con il canto che ripete, per l'appunto, l'ultimo “non so” anche dopo il tacere dell'orchestra.

Questo è il momento del silenzio. (È stato detto che Muti dirige anche le

pause. E mai cosa fu detta meglio, di fronte al baratro che la pausa coronata a cui è approdato il “non so” precedente spalanca davanti a noi). Un silenzio, un baratro, un tacere quasi infinito, in cui “sentiamo” che sta accadendo quel miracolo che la Contessa sperava e sul quale ha scommesso tutta se stessa.

Quando il Conte riprende la parola, ad accompagnarlo ci sono archi, oboi e fagotti: non ci sono più i corni, il cui significato abbiamo imparato a conoscere nell'ultima aria di Figaro: questa non è più l'ora del finto pentimento, o, se si preferisce, del pentimento subito scordato per far posto al desiderio di altri rapporti, di altri tradimenti. Dopo il tempo del “non sapere”, questo è il tempo della *consapevolezza*, di un sentire profondo che chiede perdono: una



NOTE:

1 Qui si parla volutamente di *soggetto* seduttore e di *soggetto* sedotto, in quanto questa forma di seduzione agisce sulla base del fatto che i due si considerano reciprocamente soggetti. Così, mentre nelle altre forme di seduzione uno è soggetto e l'altro è oggetto, qui, kantianamente, nessuno tratta l'altro come mezzo. La relazione è tra due “fini”.

2 *Atto II, scena IX*. È il momento in cui il Conte sta chiedendo perdono alla moglie per aver dubitato della sua onestà e per rinforzare la propria richiesta la invoca usando il nome proprio, come faceva un tempo: “Rosina”, prega il Conte. E la Contessa, di rimando: “Crudele, più quella non sono”. E dopo un attimo di profondo silenzio, sancito da una pausa coronata che, annota Mila “sembra voglia dare alla Contessa tutto il tempo

preghiera umile, che s'innalza grazie a un balzo di sesta (re-si) sulla prima sillaba del nome "Contessa", con cui il Conte (11) riprende la parola e che poi si inerpica ulteriormente in un balzo di settima (re-do) sulla prima sillaba della parola "perdono". E il perdono viene. Non subito, però. Anche qui c'è bisogno di una pausa coronata, una pausa altrettanto lunga di quella precedente. I due *soggetti* della seduzione si sono finalmente incontrati in un *paritetico rapporto d'amore*.

A questo punto, annota sempre Mila (12), la frase della Contessa viene ripresa da tutti i personaggi sotto voce, in una armonizzazione a quattro parti, e così ci accorgiamo che questa frase è un corale, nient'altro che un corale religioso, pieno di devozione e di fervore". Detto con altre parole, è la luce dell'amore profondo che scende su

tutti i protagonisti e su tutti gli spettatori (13), la calda felicità del cuore, che ristà qualche attimo sommessamente e quieta a contemplarsi e a contemplare l'intima pacificazione conquistata prima di "dar foco alle mine" e di "correr tutti a festeggiare": e noi con loro.

Giacomo Ghidelli

* La prima e la seconda parte di questo saggio sono state pubblicate, rispettivamente, ne *L'erbaMusica* n.33-34, gennaio/giugno 1999, pp. 6-17 e ne *L'erbaMusica* n.35, luglio/settembre 1999, pp. 6-17.

**** Errata corrige**

Nella prima parte dell'articolo, pubblicata sul n. 33-34 de *L'erbaMusica*, a pag. 11 del testo e a pag. 17, alle note 11 e 12, va sostituito "Raffaello" a "Raimondo".

di rievocare i bei momenti" (cfr. M.Mila, *Letture delle nozze di Figaro*, Einaudi, Torino, 1979, p. 101), fotografa perfettamente la situazione reale: oggi, dice, io sono soltanto "il misero oggetto del vostro abbandono, che avete diletto di far disperar".

3 In questo quadro c'è tutta la differenza tra Susanna e la Contessa: in nessuna occasione la Contessa si limita allo sguardo. E così, mentre Susanna ci racconta perché Cherubino piace alle donne, la Contessa ci dice che quel modo di piacere è una "buffoneria".

4 Cfr. *Atto III, scena II*.

5 Sempre a proposito della commistione di generi, Abert segnala che la melodia principale dell'andantino la troviamo prefigurata nell'*Agnus Dei* della Messa in do maggiore K 317.

Cfr. H. Abert, *Mozart. La maturità 1738-*

1791, Il Saggiatore, Milano, 1985, p. 299.

6 Sullo "stare al gioco senza fare il suo gioco" (anche se, come è noto, in ambito psicoanalitico) cfr. N. Momigliano, *Due persone che parlano in una stanza*, "Rivista di Psicoanalisi", Anno XXX, n. 1, p. 1.

7 Mila, *op. cit.*, p. 140, riferisce che, mentre Abert individua quest'aria come allegra, Hocquard la definiva come malinconica. E poi prosegue "Il curioso è che la musica di questo duettino è così divinamente ambigua e ambivalente, che si è tentati di dar ragione a tutti e due".

Perfettamente d'accordo: sono proprio questi, infatti, i caratteri che possono avere le ninne nanne.

8 *Atto III, scena XIV*.

9 "La musica non si limita più a descrivere il desiderio, ma è il desiderio

stesso, (...) che anela al suo esaudimento sensuale" H. Abert, *op. cit.*, p. 308. E si confronti anche Mila: "Se le censure sapessero il fatto loro dovrebbero proibire quest'aria, assai più che accanirsi su quattro centimetri di cosce o di natiche di qualche maggiorata fisica sullo schermo". M. Mila, *op. cit.*, p. 158.

10 M. Mila, *op. cit.*, p. 175.

11 Ma a questo punto chi riprende a parlare, come dice Abert (*op. cit.*, p. 314), "non è un Conte, ma è molto di più: è un uomo".

12 M. Mila, *op. cit.*, p. 177.

13 E qui la regia di Strehler, in uno sforzo di rispecchiamento quasi fisico della musica, fa scendere dall'alto una serie di lampadari che rischiarano tutta la scena notturna.