

Osservazioni sul Finale del IV Atto delle *Nozze di Figaro*

Renato Calza

In uno studio dedicato qualche tempo addietro alle strutture musicali dei primi due atti delle *Nozze di Figaro* avevo affrontato il problema della coincidenza tra azione drammatica e forma di sonata nel teatro comico mozartiano, riconoscendone la predominante sintassi sonatistica.¹ Fondata sulle tensioni connaturate all'armonia tardosettecentesca, sulla polarizzazione delle aree tonali, la *forma di sonata* è un *teatro* di azioni e di riflessioni: essa propone nell'*esposizione* un *evento* drammatico (la modulazione nel ciclo "forte" delle dominanti) destinato ad essere intensificato nello *sviluppo* e ad essere finalmente risolto nella *ripresa* in tonica. Questo vitale dinamismo è così profondo che, con Mozart, la sua logica è estesa al teatro musicale: l'azione drammatica trova un equivalente realistico nelle tensioni e nelle simmetrie della *forma di sonata*. Ciò è evidentissimo nei colpi di scena di un'opera buffa come *Le Nozze di Figaro*: i suoi concertati d'azione, gli *ensembles* e i *finali* (soprattutto il *finale del II atto*) sono l'esempio dell'equivalenza mozartiana tra dramma e musica, della capacità dello stile classico di costruire l'azione teatrale con i mezzi delle dinamiche musicali della *forma di sonata*.

Il *finale del secondo atto* era un gigantesco organismo musicale che per 940 misure portava avanti l'azione drammatica grazie ad un'architettura continua di pezzi musicali. Esso costituiva il punto massimo di tensione teatrale, corrispondente alla provvisoria disfatta dei protagonisti positivi (Figaro e Susanna, la Contessa) di fronte al trionfo apparente dei malvagi (il Conte, don Bartolo, don Basilio, Marcellina). Questo carattere aveva trovato un perfetto parallelo sul versante delle strutture musicali: nella curva tonale dei quattro atti delle *Nozze di Figaro* — incardinati in Re maggiore nei punti estremi (*Overture* e *finale* dell'ultimo atto) — il primo *finale* (in Mi bemolle maggiore) è il punto di massimo allontanamento e ricopre la funzione di "strutturale dissonanza",² creando una tensione che solo il simmetrico organismo del *finale del IV atto* sarà in grado di risolvere. La funzione drammatica si riflette dunque sulla costituzione musicale della forma chiusa: riprova di ciò è la diversa articolazione drammaturgica e tonale del *finale del IV atto* delle *Nozze di Figaro*, che è l'oggetto specifico di questo studio.

Già l'intera struttura del *IV atto*, col suo alto numero di arie solistiche e con l'assenza di concertati interni, si caratterizza — di contro ad esempio all'*atto II* — nel

senso di una distensione drammatica e di una relativa "lentezza" teatrale che la bellezza della cavatina di Barbarina, delle arie di Susanna e di Figaro paradossalmente intensifica e che è resa ancor più marcata dalla presenza, un po' sovrabbondante, delle arie dei comprimari, Marcellina e don Basilio. A questi caratteri non contraddice il *finale*, che ha il compito di sciogliere felicemente gli ultimi intrighi e affermare la lieta conclusione della vicenda, e che sotto il profilo delle dinamiche teatrali, della qualificazione tematica, delle articolazioni formali interne e delle dinamiche tonali si pone come un deciso allentamento delle tensioni drammatiche e sonatistiche. La diversa natura di un finale ultimo rispetto alla complessità e al dinamismo di un finale centrale è assai evidente e non ha giovato all'apprezzamento del finale del IV atto delle *Nozze di Figaro*, che sembra impallidire alla luce di quello: come scrive Charles Rosen,³ «per molti questi finali centrali hanno reso deludenti i finali conclusivi, particolarmente quelli delle *Nozze di Figaro* e di *Così fan tutte*».

Il *finale* "notturno"⁴ del IV atto delle *Nozze di Figaro* poggia sul *topos* del travestimento e della commedia degli equivoci: la sua premessa — delineata nel corso dell'azione precedente — è il tranello escogitato dalla Contessa e da Susanna, che si sono scambiate le vesti per ingannare il Conte che, nella semioscurità del giardino, aspetta per un incontro galante la cameriera; Figaro, venuto a conoscenza dell'appuntamento concesso al Conte da Susanna e ignaro dello scambio di persona, è mortalmente geloso e ferito dal presunto tradimento della fidanzata, proprio la sera delle nozze. Egli ha quindi architettato un piano per smascherare la sposa infedele: ha fatto appostare, nascosti nel buio, don Bartolo e don Basilio, pronti ad intervenire come testimoni. La vicenda tuttavia si complica proprio all'esordio del *finale*: i personaggi vedono inizialmente impedita la loro volontà e si muovono in un clima di disagio e irritazione o di dolore e passione. La causa di ciò è l'intervento, improvvido come sempre, del paggio Cherubino, il quale si inserisce a sorpresa nel gioco di corteggiamenti molestando la Contessa, ch'egli crede la cameriera. Di conseguenza costei — che stava attendendo il marito per inscenare con lui una simulata seduzione — cerca di sfuggire alle *avances* dell'intraprendente fanciullo, mentre il Conte si ingelosisce e Figaro e Susanna, lontani l'uno dall'altro,

si rendono conto che Cherubino può guastare l'uno e l'altro dei loro piani (I sezione del finale, *Andante*). Quando finalmente Cherubino si dilegua, il Conte può iniziare le sue schermaglie amorose con colei che crede la bella Susanna; essa le subisce con animo addolorato, ma ferma nel suo proposito di portare avanti il giuoco fino a che le malefatte del marito non saranno smascherate: intanto Figaro non può far altro che lamentare il suo destino infelice (II sezione del finale, *Con un poco più di moto*). Dopo aver compianto la sua condizione e riaffermato i suoi propositi di vendetta descrivendo la sua miseria attraverso un buffo armamentario mitologico (III sezione, *Larghetto*) Figaro incontra Susanna e scambiandola ancora per la Contessa e le comunica quanto crede di aver compreso; tuttavia ad un certo punto ne riconosce la cara voce e — accorgendosi in un istante dell'imbroglio in cui è caduto per colpa di Susanna — decide di vendicarsi dell'inganno patito facendo scontare alla fidanzata una sottile punizione: finge di non averla riconosciuta sotto il travestimento e inscena una parodistica dichiarazione d'amore alla Contessa. Susanna da artefice della burla si ritrova improvvisamente vittima e reagisce da par suo: come nel sestetto del III atto la sua ira si manifesta in una serie di ceffoni sul volto di Figaro, il quale peraltro li accetta come una benedizione, in quanto provano l'innocenza della ragazza e il suo geloso amore per lui (IV sezione, *Allegro molto*). I due quindi si riconciliano e possono dedicarsi alla punizione del Conte. Costui arriva nel bel mezzo del loro duetto d'amore e — come sempre — si inganna sull'identità della figura femminile che scorge. Consapevoli di ciò, Figaro e Susanna recitano per lui una seconda spropositata scena d'amore, al termine della quale al Conte sembra fuor d'ogni dubbio che sua moglie stia cedendo alle profferte del suo servitore (sezione V, *Andante*). A questo punto l'azione si avvia alla stretta finale (*Ultima scena*): il Conte si lancia su Figaro, lo blocca e chiama aiuto; emergono, sconcertati, i testimoni del presunto adulterio (don Basilio, Don Curzio, Antonio, don Bartolo) e il Conte infuriato trascina fuori da un padiglione del giardino la catena dei personaggi che fino a quel momento vi s'erano nascosti (Cherubino, Barbarina, Marcellina, Susanna vestita da Contessa che si copre il viso con un fazzoletto per non farsi riconoscere ancora). Figaro simula la paura e la disperazione per essere stato colto in flagrante; il Conte appare implacabile nella sua ira e dichiara di non voler perdonare il colpevole, quand'ecco che improvvisamente, suscitando in tutti un moto di sorpresa e di smarrimento, esce dall'opposto padiglione la vera Contessa, che si fa riconoscere dal marito (VI sezione, *Allegro assai*). Quasi folgorato da quella apparizione e consapevole in un solo istante della bassezza del suo comportamento e della nobiltà della moglie, il Conte riconosce le sue colpe e otterrà il perdono della sposa (VII sezione, *Andante*). La commozione, quasi religiosa, della riconciliazione tra i coniugi viene poi tramutata nella festa sfrenata che

chiude l'opera sotto il segno della gioia e dell'euforia generale (VIII sezione, *Allegro assai*).

(Abbiamo riassunto schematicamente l'ordito del *finale del IV atto*, a complemento dell'analisi che sarà svolta sezione per sezione, nella Tav. 1).

Questo *finale* è dunque il lieto scioglimento dell'intreccio — dopo che già il III atto dell'opera mozartiana aveva provveduto a risolvere alcuni dei contrasti tra i personaggi giunti alla deflagrazione nel *finale del secondo atto* — ed è organizzato sullo schema della commedia degli equivoci: l'interazione tra i personaggi avviene dunque su traiettorie più discontinue rispetto alla lineare struttura del *finale del secondo atto*. Il finale del secondo atto era montato drammaticamente come un enorme *climax*, secondo una logica accumulativa, con azioni frenetiche in successione, con personaggi che di volta in volta raddrizzavano una catastrofe e subito dopo venivano coinvolti in altre brighe ancor più esasperanti e in situazioni apparentemente senza via d'uscita. L'ultimo atto della *folle journée* della commedia di Beaumarchais — aristotelicamente il "notturno" che chiude una giornata piena d'avventure — non unisce una serie lineare di "eventi" drammatici, percussivi nel loro meccanismo di continui colpi di scena, bensì piuttosto rappresenta, all'interno di una sapiente regia di simmetrie narrative e formali, l'apparente trionfo della casualità. I progetti di ciascuno sono di volta in volta vanificati dallo svolgersi dei fatti: il Conte non riesce a sedurre sua moglie, prima per colpa di Cherubino poi perché questa si dilegua; Figaro e Susanna che intendevano per opposti scopi cogliere in flagrante il Conte sono costretti ad attendere il momento propizio e poi a rinunciarvi definitivamente per mutare piano d'azione; Susanna si trova di fronte suo malgrado il gelosissimo Figaro ed è costretta a fingere d'essere quella che non è; tenta di ingannare Figaro ma a sua volta viene beffata dal suo simulato corteggiamento; a sua volta Figaro, che intendeva colpire la sensibilità di Susanna, viene colpito da una tempesta di schiaffi; appena riconciliatisi i due servitori devono recitare di nuovo la loro parte per ingelosire il Conte, che vaga nel giardino buio alla vana ricerca della sua preda. I personaggi sembrano essere risucchiati in un vortice di inganni reciproci e di false conclusioni: il Conte è ignaro del fatto che sta corteggiando sua moglie; Susanna non si avvede che Figaro la sta beffando quando dichiara ostentatamente il suo amore verso la Contessa; per questa via, dunque, il seduttore fallito crederà d'essere un marito tradito, il marito vendicatore del suo onore scoprirà alla fine d'essere stato preda d'un colossale equivoco e comprenderà la gravità delle sue colpe. Questo continuo rovesciamento di ruoli (dall'attività alla passività e viceversa, dalla "regia" consapevole dell'azione all'essere coinvolti senza volerlo nelle trame degli altri) e di posizioni (da aggressore a vittima, da beffatore a beffato) genera un intreccio tra i personaggi esilarante in sé — quando non sottilmente

amaro —, tipicamente da commedia; ma questo intreccio si addipana e aggroviglia in un moto circolare, così come i personaggi sembrano agire nel chiuso di uno spazio ristretto, nella semioscurità del giardino notturno e nell'opaca ambiguità degli intrighi, scambiandosi ruoli e posizioni più che agendo l'uno sull'altro, come pedine di un giuoco manovrato dall'alto, sopra una scacchiera, dal dio del caso. Una simile macchina drammatica — tendenzialmente parattica e mossa per episodi narrativi alquanto scorciati — non sembra quindi particolarmente favorevole ad un'interpretazione sonatistica — fondata al contrario sui contrasti sintattici e sulle tensioni narrative protratte per tempi armonici sufficientemente lunghi — come quella che aveva retto il *finale del II atto*; del pari l'ambiguità dei personaggi (nell'arco di poche battute oscillanti tra funzioni opposte) e l'equivalenza dei ruoli e delle intenzioni tra personaggi diversi giustificano una sorta di pluralità di funzioni musicali nella partitura, ove uno stesso motivo melodico può trapassare dal protagonista all'antagonista, dall'attore al testimone. In forza di ciò il disegno formale si arrotonda, anche a costo di eludere le simmetrie implicite nella forma sonata e nella sua contrapposizione dinamica di temi e tonalità. Il movimento rotatorio e ricorrente degli eventi e degli interventi suscita pertanto l'impressione, più che di un vettore di forze orientate, di un procedere spiraliforme, quasi di *rondò*.

Articolazione drammatica interna e funzione narrativa nel contesto generale dei quattro atti determinano dunque il carattere dell'ultimo finale, molto più statico del dinamicissimo *finale primo* che alla fine del secondo atto aveva «lasciato aperte tutte le eventualità drammatiche: la sua struttura drammatica non sarà più accumulativa (con successive entrate in scena dei personaggi e accrescimento della tensione drammatica e fonica) bensì a sistole e diastole (con personaggi che di continuo entrano ed escono di scena), non più rettilinea, dunque, ma rotatoria»; la vicenda «tende alla seriale ripetizione (il finale è costituito in gran parte dal gioco dei plurimi corteggiamenti, tra i quali addirittura doppio sarà quello di Figaro a Susanna); la scena conclusiva inoltre è — per sua definizione — immobile commento alla risoluzione della trama.»

In questa sorta di balletto degli inganni — ove il ritmo degli scambi e delle confusioni sembra sublimare la concisione del "dramma" nella dispersività del puro giuoco astratto della "commedia" — l'apparente casualità viene tuttavia governata da Mozart con una geometrica *armonia prestabilita*. L'azione è spartita in modo simmetrico: un primo blocco d'azione è riservato alle imbarazzanti *avances* di Cherubino verso la Contessa e poi a quelle dell'ignaro Conte verso la sua stessa sposa mentre Figaro e Susanna si limitano ad osservare dall'esterno e a commentare (sezz. I-II); ad esso, preparato da un "a solo" di Figaro che funge da "cerniera" narrativa (sez. III), segue un secondo blocco di azione (sezz. IV-V) che vede come protagonisti Figaro e Susanna — mentre il Conte da protagonista

diviene spettatore della propria infelicità; dopo questi episodi (che formano sostanzialmente un tutt'unico, coincidente con la riconciliazione tra Figaro e Susanna dopo l'iniziale equivoco) un terzo blocco conclusivo, con tutti i personaggi contemporaneamente presenti, farà poi da cornice al grande momento del perdono e della riconciliazione, e segnerà lo scioglimento dell'ultimo nodo dell'intreccio — la riconciliazione della coppia aristocratica (cfr. Tav. 2).

L'organismo del finale disegna un intreccio stellare di posizioni e funzioni. Il primo complesso narrativo-musicale del *finale del IV atto* si specchia simmetricamente in qualche modo nel secondo: il corteggiamento di Cherubino alla Contessa creduta la cameriera (con il Conte che soffre nel vedere la presunta Susanna oggetto di simili attenzioni da parte di un rivale) — sez. I — trova corrispondenza in quello parodistico di Figaro per Susanna che egli finge di credere Contessa — sez. IV —; analogamente l'ignaro corteggiamento del Conte alla moglie (con Figaro che frena a stento la sua rabbia) — sez. II — trova il suo parallelo narrativo nell'episodio in cui Susanna recita davanti al Conte allibito la parte dell'aristocratica che cede al vigore popolano del servitore — sez. V —. Nei due episodi, pertanto, Figaro e il Conte risultano, almeno in apparenza, due mariti beffati. All'inizio del III blocco la figura di Figaro — seduttore smascherato — appare simmetrica a quella di Cherubino — scoperto dal Conte e cacciato — all'inizio del I (sez. I); così pure la furia di Figaro alla vista del presunto tradimento della moglie (sez. II) si rispecchia a rovescio in quella di Susanna quando Figaro simula di rivolgersi alla Contessa (sez. IV): in entrambi i casi il dispetto viene realizzato con un motivo a *refrain*, ed entrambe le situazioni musicali si avvalgono di una struttura rotante affine a quella di un *rondò*. La figura del Conte nella V sezione è polare a quella di Cherubino nella I: il paggio adolescente si era intromesso con fatuità tra il Conte e sua moglie e viene cacciato; il maturo aristocratico si intromette a sproposito tra le tenerezze di Figaro e Susanna e ne esce profondamente ferito; quasi associando due personaggi così diversi in un'identica presunzione "dongiovannesca", in entrambi i casi viene messa in gioco una analoga funzione narrativa, dapprima colorata in senso puramente comico, poi in senso tragicomico-grottesco. Il Conte interviene, sia nella I sezione sia nella V, come il terzo incomodo di una scena d'amore gestita da altri, acquisendo un carattere di "ingenuità" che mai fino a questo momento gli competeva: musicalmente questa caratteristica viene espressa dal fatto che in entrambi i casi il Conte interviene nel concertato dopo che questo si è avviato, e quindi collocandosi in snodi formali non antagonisti ma in certo qual modo secondari: all'inizio dello sviluppo nella I scena, nel ponte modulante nella V. Va da sé che in tali casi la sigla tematica che lo accompagna è ripetizione di quella intonata da altri prima di lui (da Cherubino

prima, da Figaro e Susanna poi).

Il terzo complesso narrativo-musicale, infine, più composito dei due precedenti, offre al suo interno una simmetria drammatica rovesciata: all'inizio il Conte appare implacabile, tracotante fin quasi ad un amaro trionfo; all'apparizione celestiale della Contessa il marito si inginocchia a chiedere sincero perdono, prima che la conciliazione tra tutti i personaggi si scarichi nella liberatoria esplosione di energia dell'ultima scena di festa. Nel gioco delle simmetrie e degli equivoci interviene anche un aspetto puramente linguistico: lo scambio di identità viene reso più acutamente "comico" dall'uso — socialmente eversivo — dei pronomi allocutivi. Nel corso dei quattro atti delle *Nozze di Figaro*, infatti, i personaggi erano legati uno all'altro dalle convenzioni e dai rapporti gerarchici espressi nelle forme del linguaggio: il "tu" confidenziale univa Figaro e Susanna; in egual maniera, ma con implicita connotazione di desiderio, Cherubino si rivolgeva familiarmente alla cameriera della Contessa (la quale lo distanziava con il "voi"); Figaro trattava con ironia Cherubino dando una irritante confidenza al paggio adolescente; il "tu" di superiorità gerarchica veniva concesso dal Conte a Figaro e dalla Contessa a Susanna; i dialoghi tra il Conte e la Contessa si svolgevano nel formalismo di un "voi" di etichetta; con deferenza Figaro e Susanna si rivolgevano con il "voi" al Conte e alla sua sposa,⁵ mentre il vassallaggio amoroso di Cherubino per la Contessa distanziava l'oggetto delle sue aspirazioni con l'uso della persona plurale (allo stesso modo la Contessa, nel II atto, si rivolgeva al "picciol Cherubino" smorzandone gli ardori). L'ipocrisia del Conte si mostrava anche nel modo di rivolgersi a Susanna: l'esplicito "tu" si formalizzava in un "voi" quando alla scena assisteva la moglie. Il duetto che apre il III atto poneva in scena una seduzione in cui l'autorità del Conte pesava su Susanna anche sotto il punto di vista delle forme del linguaggio («Dunque in giardin verrai? — Se piace a voi verrò...»). Nel finale il gioco degli equivoci produce il gustoso effetto linguistico dell'inversione dei rapporti di etichetta: all'inizio del finale la Contessa, trattata né più né meno come un oggetto sessuale, è aggredita dal "tu" di sopraffazione di Cherubino; nella II sez. il Conte dà del tu alla moglie, nella IV Figaro dà del voi a Susanna. Tutti i personaggi, coinvolti nel comune equivoco, ribattono le convenzioni sociali: un conte e un paggio danno del tu a una contessa, un servo dà del voi ad una cameriera, trattandola come una Contessa; una cameriera tratta un ex-barbiere come se fosse un illustre personaggio.⁶ Ciò lascia sospettare che, anche per queste sottili infrazioni alle regole sociali, all'epoca di Mozart la carica "eversiva", "politica" dell'opera fosse molto maggiore agli occhi degli spettatori rispetto ai giorni nostri.

Anche in termini puramente musicali l'architettura dell'ultimo finale obbedisce al principio della *de-ten-*

sione, operando un rilassamento delle dinamiche armoniche adeguato alla funzione risolutiva, quasi di *ripresa tonale* e *coda* stabile dell'intera struttura drammatico-musicale dei quattro atti, cui esso è preposto, con lo stesso carattere affermativo e non problematico di un finale di sinfonia. In questa luce si possono interpretare anche la predominanza di andamenti moderati — alcuni di carattere particolarmente cantabile, come il cullante moto di 6/8 che accompagna il duetto della riconciliazione tra Figaro e Susanna —, il carattere spesso decisamente chiuso, iterativo e fortemente cadenzale delle concatenazioni accordali, nonché, conseguentemente, il tipo di invenzione melodica, la quale in genere tende ad evitare il ricorso ad un tematismo di stampo sonatistico per quanto concerne la fraseologia e l'articolazione armonica (alquanto statica).

La costituzione del *finale del IV atto* non è più dunque tensiva ma rilassata: il percorso tonale è svolto nella regione delle sottodominanti e su relazioni discendenti di terza; inoltre la forza delle modulazioni sonatistiche (nelle esposizioni e soprattutto negli sviluppi) appare attenuata all'interno delle singole sezioni. «Questa traiettoria costruisce dunque l'ultimo *finale* delle *Nozze di Figaro* come stabile e definitiva affermazione della tonica fondamentale, al modo di una Ripresa sonatistica; le rilassate modulazioni tra le diverse sezioni compongono una sorta di *sviluppo secondario* che non contraddice ma al contrario rafforza la simmetria e la saldezza della conclusione in tonica. Di questa particolare costituzione armonica è massima prova l'ultima scena che, prima della festiva conclusione in Re maggiore, ambienta l'apparizione della Contessa e l'episodio del perdono nella tenerissima zona della sottodominante —. In forza della particolare funzione risolutiva assoluta dall'ultimo finale, pertanto, anche l'articolazione delle "forme chiuse" non sarà più così dinamicamente sonatistica come nel *finale del II atto*, ma si orienterà verso una fusione dell'architettura tonale propria della *forma di sonata* col monotematismo e con la più rilassata tipologia del *rondò*.»

I SEZIONE (miss. 1-50):

Andante (Re maggiore)

È costruita *in forma di sonata*, per quanto piuttosto attenuata nelle sue dinamiche interne — anche per effetto della sua brevità di svolgimento — così come la modesta tensione narrativa che essa rappresenta sembra eludere le contrapposizioni melodico-tonali proprie della struttura sonatistica.

L'azione è molto semplice: il corteggiamento di Cherubino alla Contessa, i commenti degli astanti, l'intervento di Figaro e del Conte preoccupato per

l'esito del suo appuntamento galante, il gioco burlesco di un bacio dato da Cherubino e ricevuto dal Conte e viceversa di un ceffone di quest'ultimo, diretto al paggio troppo intraprendente ma stampatosi sulla guancia di Figaro. Alla fine il paggio si ritira dalla scena (non vi ricomparirà che alla fine), lasciando campo libero alle smanie amorose del Conte.

L'articolazione complessiva maschera l'organizzazione sonatistica sotto il velo di una iterazione di idee musicali che ha quasi il carattere ricorrente di un *rondò*, curiosamente spartita tra personaggi d'opposto carattere ma appaiati nella fattispecie da un identico desiderio di seduzione: con un effetto assai comico, il Conte — in altre occasioni imperioso e quasi violento — segnala la sua apparizione semplicemente assumendo il tema melodico di Cherubino, quasi modellando la sua seduzione sui tratti fanciulleschi e frivoli del paggio. La forma generale della sezione manifesta inoltre una contraddittoria connessione tra strutture musicali e azione drammatica: non solo le articolazioni principali della forma di sonata appaiono appannate da collegamenti armonici scarsamente tensivi, ma a queste non sempre corrispondono degli "eventi": la ripresa del tema iniziale in tonica nell'ultima parte del brano è tale da passare quasi inosservata; viceversa il nodo principale dell'azione (le *avances* di Cherubino) corrisponde ad un episodio sonatistico armonicamente stabile (la coda dell'esposizione). Si riscontrano tuttavia interessanti simmetrie interne (una analogia risoluzione armonica si rispecchia in episodi musicali diversi) e una chiara partizione del testo in sotto-episodi narrativi, di volta in volta corrispondenti agli approcci del protagonista e ai commenti degli spettatori.

AREA DELLA TONICA (miss. 1-4): corrisponde alla volontà, da parte di Cherubino, di accostare la creduta Susanna e si avvale di un motivo **[a]** di carattere fortemente cadenzale (I-V-vi-IV- V^{4/6}-V⁷-I) e melodicamente compiuto e circoscritto: una proposta affidata agli archi e la risposta affidata alla voce.

PONTE MODULANTE, SECONDO GRUPPO, CODA DELL'ESPOSIZIONE (miss. 4-21): corrispondono rispettivamente al commento allarmato della Contessa travestita, ai primi approcci di Cherubino, alle schermaglie di corteggiamento.

Dopo la riesposizione del tema in tonica, brevissima e depotenziata è la transizione che, dopo una espressiva oscillazione sul VI grado abbassato (enfaticizzata dal tremolo dei violini) in corrispondenza dei timori della Contessa (mis. 6), approda direttamente alla dominante. Nella nuova tonalità Cherubino si rivolge alla creduta Susanna (mis. 7); quando medita di burlarla, la Dominante viene brevemente rafforzata giungendo a risolvere nuovamente dal suo V grado: qui viene esposta dai violini (mis. 10) una distesa melodia **[b]** altrettanto cadenzante, che ha in pratica la funzione di tema di chiusura dell'esposizione. Una lunga sezione

di *coda* fortemente cadenzale — su moduli molto statici — ricopre la funzione narrativa delle schermaglie della Contessa che si difende da Cherubino (mis. 13 sgg.). In questa prima parte della scena, pertanto, le strutture forti e di stabilità hanno il sopravvento (anche quantitativo) su quelle tensive e di movimento e l'azione rappresentata viene interpretata musicalmente attraverso funzioni tonali piuttosto statiche: paradossalmente l'episodio narrativamente più movimentato corrisponde, in termini sonatistici, ad una *coda* armonicamente immobile.

SVILUPPO (miss. 21-34): corrisponde all'ingresso in scena del Conte, illuso d'aver trovato Susanna, e ai commenti degli astanti. L'episodio si apre in modo assai poco dinamico, prolungando le reiterate cadenze conclusive dell'esposizione e riproponendo sullo stesso grado stabile di dominante la *galanterie* del primo tema di Cherubino. Curiosamente la ripetizione del tema iniziale all'inizio dello sviluppo — prassi assai comune nel linguaggio sonatistico — assume qui un carattere di *refrain* circolare e non di evento drammatico. Il Conte si presenta qui molto diversamente rispetto agli esplosivi *incipit* del I e II atto: si insinua nel gioco amoroso di Cherubino e della poco condiscendente Contessa, assumendone il tema, quasi preannunciando la sua intenzione di prendere il posto dell'adolescente tra le braccia della dama. Lo sviluppo prosegue attraverso transizioni modulanti di terza discendente (La maggiore, Fa maggiore, Re minore, Si bemolle maggiore) e dunque anche in questa sezione le traiettorie sono depotenziate, a parte il ruvido salto da La maggiore a Fa maggiore (mis. 26), in concomitanza con l'unico reale "colpo di scena" dell'episodio (il grido di Susanna e Figaro che si unisce a quello del Conte, ferito nel suo orgoglio e disperatamente geloso). È questo il momento di maggiore tensione narrativa: chi assiste agli approcci di Cherubino nei confronti della Contessa ha buoni motivi — tutti diversi — per disperarsi (tanto Figaro quanto il Conte credono di vedere Susanna nelle braccia di un altro uomo; Susanna vede fallire il suo piano, come la Contessa — che per di più ha paura di ciò che potrà accaderle e intima al paggio di andarsene). Le transizioni discendenti proseguono fino ad un blocco armonico precadenziale sul V grado di Re maggiore, oscillante sul VI grado abbassato (mis. 30 sgg.); è l'unico collegamento tonale di una discreta tensività di stampo sonatistico, e come tale sfocierà in un crescendo sino al forte (mis. 34) e corrisponde esattamente, sul versante narrativo, ad un *climax*: è il culmine delle profferte di Cherubino, dei commenti agitati della Contessa — nonché delle reazioni infuriate del Conte, di Figaro e Susanna che assistono non visti alla scena —.

RIPRESA E CODA (miss. 34-50): è lo scioglimento di questo primo nodo drammatico (Cherubino tenta di baciare la Contessa, ma incappa nell'ira del marito che

lo caccia; gli altri personaggi ridono della buffa conclusione del suo corteggiamento, in una *coda* stabile). La ripresa melodico-tonale del primo tema sonatistico minimizza il significato “drammatico” della cadenza immediatamente precedente, poiché come nelle precedenti due occasioni l’esordio del tema viene “dopo” la risoluzione cadenzale e prolungando la medesima armonia. In questo caso, inoltre, la ripresa non corrisponde ad un *evento* teatrale: è la continuazione da parte di Cherubino di un discorso solo interrotto («Sai ch’io fui dietro al sofà...»)⁷ e per giunta il tema viene spartito melodicamente tra il paggio e il gruppo degli astanti, minacciosi a parole ma avvilluppati nel rococò del motivo della seduzione. In ciò la ripresa si apparenta più che all’esordio del concertato al momento dell’inizio dello sviluppo (l’ingresso del Conte): le architetture della forma di sonata appaiono velate da quelle, più statiche, di una semplice forma tripartita. Anche l’episodio grottesco del bacio ricevuto dal Conte viene assorbito in questa sorta di pantomima cortigiana, mentre al contrario l’altra *gag* comica dell’episodio — lo schiaffo dato dal Conte al paggio (ma ricevuto da Figaro) — è enfatizzata dalla brusca deviazione armonica sul VI grado abbassato (mis. 39). Ciò appare fortemente simmetrico ad un passo all’inizio dell’esposizione (lo sgomento della Contessa, mis. 6) e all’inizio dello sviluppo (il grido degli spettatori davanti all’improntitudine di Cherubino, mis. 26). Il commento divertito degli astanti impiega ora (mis. 40) la ripresa in tonica del secondo tema (a suo tempo esposto dall’orchestra e qui svolto anche dalle voci). La *coda* (miss. 44-49) è come al solito immobile prolungamento degli effetti dell’azione, con ripetuti moti cadenzali, prima di una rapidissima deviazione (mis. 50) verso l’area di sottodominante SOL maggiore (cfr. Tav. 3).

II SEZIONE (miss. 51-108)

Con un poco più di moto (Sol maggiore)

Apparentandosi all’aria della vestizione di Cherubino nel II atto, questa sezione presenta una articolazione tonale e uno sviluppo centrale propri della *forma di sonata* incrociati da quella di *rondò*⁸ e privi di una autentica ripresa tematica: più della simmetria tra esposizione e ripresa dei temi fondamentali importa la ripetizione circolare di un motivo di *refrain*, il ruvido tema con cui Figaro espone la sua smania e la sua gelosia, spunto che ritornerà più volte in diverse tonalità. La costituzione armonica tende inoltre ad attenuare le tensioni, con continui riferimenti alla tonica nell’ambito dell’esposizione in dominante e dello sviluppo.

ESPOSIZIONE (miss. 51-79): all’area di tonica appartengono il dialogo tra il Conte e la sua sposa, che egli crede Susanna, e il primo commento-*refrain* di

Figaro.⁹ In corrispondenza dell’allocuzione del Conte a Rosina («Porgimi la manina!») avviene, ancora una volta istantaneamente, la modulazione (mis. 59); essa viene confermata (miss. 61-63) dalla trasposizione alla dominante del motivo “a rondò” di Figaro ed è chiusa da un nuovo spunto (miss. 63-68) col quale il Conte rivolge al suo oggetto d’amore complimenti di tono già dongiovannesco (“Che dita tenerelle! / che delicata pelle...”). Armonizzato per quinte discendenti sulla figura ritmica principale del brano e cadenzante su Re maggiore, questo motivo di chiusura dell’esposizione si prolunga in una *coda* che impiega principalmente il motivo in *refrain*: esso compare diversamente strumentato ed integrato con un nuovo tema del Conte, apparentato a quello di Cherubino che aveva aperto il *finale*, forse con un’allusione criptica all’oggettiva identità di comportamento tra il paggio adolescente e il maturo aristocratico. Come era avvenuto nella sezione precedente, anche qui largo spazio è destinato ai materiali di rafforzamento, i quali per di più mostrano continui riferimenti alla tonica, pur essendo alla fine dell’esposizione in dominante (miss. 73-79).

SVILUPPO E RICONDUZIONE ALLA TONICA

(miss. 79-106) governano la seconda parte della scena della presunta seduzione. La sofferenza della Contessa che deve fingere di accettare i doni che il marito le offre produce, sul versante musicale, l’animazione armonica dello sviluppo su tonalità minori; le sbrigative ed esplicite profferte del Conte diroteranno poi questa parentesi di *sensiblerie* verso la sua conclusione. La sezione di sviluppo si apre a partire da una inopinata risoluzione armonica: alla mis. 79 l’implicita riconduzione prematura alla tonica viene evitata con uno scarto armonico verso il V di Mi minore. Mi minore (relativo della tonica) è la zona malinconica dell’umiliazione (la Contessa si vede offrire dal marito denaro e «un brillante» in cambio dei suoi favori). La parte del Conte utilizza — sulle parole «ricevi ancor un brillante» di miss. 81-82 — un motivo dell’esposizione che accompagnava la prima risposta della Contessa (cfr. miss. 55-56, sulle parole «giacchè così vi piace...»). Quando poi la nobildonna mostra di accettare il dono (mis. 84 sgg.) si ripropone, nell’area di Mi minore e leggermente variato, il motivo che aveva aperto la modulazione alla dominante (cfr. mis. 59 sgg.), ivi compresi il caratteristico motivo ritmico ai bassi e l’emergere solistico dell’oboe, ora divenuto piangente. Un’ulteriore transizione di terza discendente conduce da Mi minore a Do maggiore, a sostegno dello stretto dialogo tra i due personaggi, indi a La minore (area in cui ritorna il furente motivo di Figaro — mis. 91). Una modifica melodica del motivo-*refrain* allude ancora alla tonica Sol maggiore prima delle ultime, assai esplicite, battute di dialogo tra il seduttore libertino e l’apparente vittima. Anche qui la frase oscilla verso la sottodominante Do, prima di sfociare in un blocco armonico sul V grado della tonica: su questa base instabile torna il motto “a *refrain*” di Figaro, che

risolve decisamente in Sol maggiore alla mis. 100.

TRANSIZIONE (miss. 106-108): il motivo a *refrain* passa all'orchestra sulla tonica Sol maggiore; questa viene per un attimo oscurata nel modo minore e poi orientata, sullo stesso spunto melodico-ritmico, a risolvere ancora per terza discendente su Mi bemolle maggiore, teatro della sezione successiva (cfr. Tav. 4).

III - IV SEZIONE

Larghetto (miss. 109-120)

Allegro molto (miss. 121-274)

(Mi bemolle maggiore)

La terza sezione del *finale* (*Larghetto*) è un breve assolo di Figaro, immobile armonicamente così come lo è il momento drammatico, di attesa e di magica sospensione del movimento scenico prima del riaccendersi dell'azione nell'*Allegro molto*: è il monologo solitario di Figaro in mezzo al giardino, intento a piangere i suoi casi e, con mitologica prosopopea, pronto a trasformarsi in novello Vulcano che sorprenderà la sua Venere infedele nelle braccia di Marte.

Nell'arco tonale del finale del IV atto l'area di MI bemolle maggiore è fortemente tensiva rispetto alla tonica RE maggiore, verso la quale è il punto di massimo allontanamento (il rapporto II^b-I); la coppia *Larghetto/Allegro Molto* replica così la medesima funzione di "dissonanza strutturale" che nel suo complesso possedeva il finale del IV atto — anch'esso in MI bemolle maggiore — all'interno della struttura generale. Tuttavia la dislocazione tonale del *Larghetto* in MI bemolle maggiore è ora contraddetta, almeno inizialmente, dalla totale immobilità drammatico-musicale di questo momento contemplativo: solo il pannello successivo (*Allegro molto*) darà vita all'episodio più animato di questo finale. Il *Larghetto* possiede dunque un carattere interlocutorio e introduttivo, segnalato anche dallo schema armonico, che cadenza, sempre in tonica, collegandosi all'andamento successivo in tempo rapido (sul modello del rapporto tra i due episodi della IX scena del finale del II atto).¹⁰ La quarta sezione (*Allegro molto*) è ancora strutturata in una forma incrociata di struttura tonale di *sonata* e di *rondò* (ed anche in ciò sembra riallacciarsi idealmente alla IX scena sopraccitata) ma propone una articolazione che, come vedremo, sembra trascendere la logica della sonata.

ESPOSIZIONE (miss. 121-146): corrisponde all'animato dialogo tra Susanna (che camuffa la voce e si rivolge al marito con aristocratico sussiego) e Figaro (la cui allocuzione iniziale riprende uno spunto ritmico del *Larghetto* precedente). L'esordio si fonda su una caratteristica oscillazione ai bassi, armonicamente assai statica, e su uno spunto cadenzale (miss. 135-138) con funzione di *refrain*. Una assai rapida modulazione

(miss. 139) costituisce il "ponte": esso corrisponde al *lapsus* di Susanna che si dimentica di alterare la voce e si fa così riconoscere da Figaro. Questo passo (mis. 139-142) utilizza il motivo "pendolare" d'esordio; la dominante raggiunta con tale rapidissima transizione viene successivamente confermata dalla riproposizione del *refrain* (miss. 142-144).

SVILUPPO (miss. 146-181): è il dialogo più stretto tra Figaro e Susanna, dal momento in cui lo sposo ha riconosciuto la voce dell'amata e medita di beffarla. Costruito essenzialmente sul motivo oscillante ai bassi, lo sviluppo muove da una dominante la cui statica ripetizione viene infine rafforzata da un pedale di V del V (il FA di miss. 154-161), si intensifica in una progressione ascendente (miss. 161-165) e si stabilizza ancora con la frase cadenzale di *refrain* (miss. 165-169), protratta in un lungo pedale. Questo pedale (miss. 169-179) si manifesta infine come V grado della tonica Mi bemolle, pre-cadenziale alla ripresa, accompagnando opportunamente la «comica affettazione» di Figaro che 'prende tempo' apprestandosi ad una "scena madre" di simulata seduzione. Più che ai teatri modulanti propri di un autentico *sviluppo*, tuttavia, la staticità armonica di questa parte del concertato la avvicina ad un mero *rafforzamento della dominante con riconduzione alla tonica*.

RIPRESA (miss. 182-274): il ritorno della tonica Mi bemolle è aperto da un nuovo tema (il buffonesco corteggiamento di Figaro a Susanna, recitato appositamente per ingelosirla). Qui Figaro utilizza (mis. 185 sgg.) uno spunto melodico già impiegato in precedenza per descrivere l'irritazione di Susanna in un passo "da sé" (mis. 154 sgg.). Ricoprono l'area espressiva del furore di Susanna prima un passo fortemente cadenzale (mis. 197-204), poi (miss. 204-209) il motivo oscillante dei bassi, ancora in salienti di progressione (come alla mis. 161); conclude questo spunto, sempre in tonica, il *refrain* cadenzale (miss. 209-213).

In uno *sviluppo secondario* avviene il dialogo attraverso il quale Susanna saggia le intenzioni di Figaro, recitando la parte dell'aristocratica tentata ma frenata dal pudore. Armonicamente questo passo si svolge, secondo la prassi, nell'area di sottodominante (La bemolle maggiore) poi oscurata da una discesa per terza a Fa minore, v del V. Lo sviluppo secondario viene pertanto subito riattirato nell'orbita della tonica da una nuova profferta amorosa di Figaro, che cadenzando V-I significativamente sulle parole «non perdiam tempo invano» tenta di riesporre nuovamente in tonica (mis. 227) il suo tema che aveva aperto la prima ripresa in tonica di mis. 182. L'allocuzione di Figaro («date mi un po' la mano...») viene interrotta dagli schiaffi di Susanna, che svela in questo modo singolare il suo amore per il marito. Questo lungo episodio (miss. 233-247) — animato ma armonicamente bloccato in tonica su ripetitivi nodi cadenzali — comporta la ripresa del fondamentale motivo oscillante dei bassi che aveva a suo tempo aperto l'esposizione: seguendo

il ritmo regolare di questa pulsazione, infatti, Susanna percuoterà il marito in una divertente *gag*. Segue poi (mis. 247) la spiegazione di Figaro, costruita sul medesimo tema della dichiarazione d'amore, collocato qui come un'ulteriore — terza — ripresa; si riutilizza poi (miss. 261-266) il motivo in progressione ascendente sul ritmo pendolare del basso ed infine (miss. 266-274) la ripresa chiude con l'ennesima riproposizione del *refrain*.

È questo un brano di forma complessa, dipendente forse dalla particolare articolazione drammatica: in esso coesistono una forma di sonata tonalmente intesa, una costituzione melodica tipo *rondò*, una forma tripartita (la scena del corteggiamento) inglobata all'interno della forma maggiore, ovvero una struttura a due blocchi contigui ed intersecati. L'impressione è infatti che alla mis. 182, in corrispondenza della scena della parodistica dichiarazione d'amore di Figaro, una nuova struttura formale si suturi e si sovrapponga a quella della *sonata* (comportando una ulteriore protrazione della stabilità della tonica): il ritorno della tonica Mi bemolle maggiore a mis. 182 è insieme conclusione degli antefatti ed inizio di una nuova azione vera e propria. Il tema della dichiarazione d'amore, pur sorto come necessaria "ripresa" tonale del pezzo chiuso, "riapre" infatti l'azione, generando pertanto una nuova struttura, integrata nella prima: pur comportandosi armonicamente come *ripresa* stabile della tonica, assume *scenicamente* la funzione di una nuova esposizione di sonata (che appunto esigerà a suo tempo una autentica ripresa tematica). Questa volta però, essendo interni ad una ripresa, i tragitti tonali della nuova azione devono evitare le articolazioni sonatistiche: la scena 'recitata' da Figaro (miss. 180-213) pertanto non ha dinamiche modulanti ma stabilizza ulteriormente la tonica, impiegando anche code, materiali del primo gruppo e il *refrain*, costantemente fissati in tonica; quando poi (miss. 213-226) l'intervento di Susanna genererà una tensione teatrale, Mozart eviterà la direzione 'drammatica' del V grado sostituendola con l'area più debole di sottodominante, trasformando così la polarità sonatistica propria di un'*esposizione* nella più rilassata transizione di uno *sviluppo secondario* (che ne rivive tuttavia, smorzandola, la funzione antagonistica). La ripresa — appena abbozzata — delle profferte di Figaro (mis. 227), subito interrotta dalla violenta reazione di Susanna, posticipa la definitiva completa riesposizione del tema: l'episodio degli schiaffi ricupera ed estende (sempre in tonica) le prime battute del brano — come in una ripresa simmetrica della forma musicale 'esterna' che ha inglobato la parentesi 'interna' del corteggiamento —. Infine anche il tema di Figaro affermerà i suoi diritti di simmetria esigendo un'autentica ripresa melodica (il commento gioioso sugli «schiaffi graziosissimi»); con questa 'terza ripresa' (mis. 247) si chiude la sezione, non prima però di aver ancora riproposto nuovamente in tonica elementi derivati dalla "cornice" (il ritmo

pendolare proprio del "primo tema" e il sigillo finale del *refrain*) (cfr. Tav. 5).

Indicando con *a* il motivo oscillante d'esordio e i materiali da esso derivati, con *x* il *refrain*, con *b* il motivo melodico di mis. 154, con *c* la transizione alla ripresa tonale, con *d* il nuovo tema del corteggiamento di Figaro al ritorno della tonica (mis. 182), con *e* la coda (mis. 197), con *f* lo sviluppo secondario (mis. 213), con *d'* la ripresa accorciata di mis. 227, possiamo visualizzare la struttura della scena nello schema riportato nella Tav. 6.

V SEZIONE

Andante (Si bemolle maggiore)

È una *sonata monotematica*, con scelte formali adeguate ad esprimere un contenuto espressivo di staticità dopo il movimento (poco sostanziale tuttavia) dell'azione precedente: il passo ritmico di 6/8, cullante, da barcarola, l'allacciarsi consonante delle voci in duetto danno l'impressione di una *coda*, come ad es. la pacificata conclusione del duettino «Là ci darem la mano» dal *Don Giovanni* (per quanto ovviamente qui dislocata sotto il profilo tonale). E dunque l'unica transizione "forte" di questo finale — la modulazione alla dominante — viene contraddetta all'atto pratico dal carattere conclusivo, cadenzale dell'episodio.

ESPOSIZIONE (miss. 275-313): protagonista assoluto di tutta la sezione è il carezzevole tema d'apertura che, oltre a sostenere — in tonica — la spiegazione di Figaro, accompagna (variato) in orchestra, sul V grado, l'ilare sorpresa di Susanna e torna nuovamente — sempre in tonica — a suggellare in duetto la riconciliazione dei due protagonisti. Dopo questa lunghissima stabile esposizione in tonica, l'apertura della transizione alla dominante (mis. 293) segnala — con effetto di irresistibile comicità — l'ingresso in scena del Conte utilizzando ancora l'ondulato tema di apertura e suggerendo dunque, per via squisitamente musicale, il suo irretimento nelle trame dei servitori e la sua oggettiva balordaggine. La modulazione mozartiana è semplice (tonica, transizione alla relativa minore, poi, attraverso quinte discendenti, approdo al V del V): sul blocco armonico di Do (miss. 300-305) Figaro e Susanna commentano l'imbroglio cui è destinato il Conte; l'approdo definitivo alla dominante è siglato dalla trasposizione del tema iniziale a Fa maggiore (miss. 305-313).

SVILUPPO (miss. 314-326) e RIPRESA (miss. 326-334): lo sviluppo corrisponde al nuovo corteggiamento di Figaro a Susanna: questa volta tuttavia entrambi i personaggi "recitano" la loro parte per ingelosire il Conte che — come perfettamente essi sanno — li sta spian-

do nell'ombra. Anche questo sviluppo è velocissimo: dopo una momentanea escursione a Sol minore (in corrispondenza delle spropositate *avances* di Figaro — che si ergono addirittura in un arpeggio di nona — e del teatrale abbandonarsi di Susanna) il furore del Conte riconduce bruscamente al V di Si bemolle, con le dure strappate di miss. 324-326. Per tutta risposta il duetto tra Figaro e Susanna conclude la sua parabola ripetendo ancora una volta, appunto nel corso della *ripresa* in tonica, il dolce tema principale, ad ulteriore scorno di un “marito tradito”.

ULTIMA SCENA (SEZ. VI - VII - VIII)

Allegro assai - Andante - Allegro assai

(Sol maggiore/Re maggiore)

L'ultima scena è articolata in due pannelli, tonalmente distinti: il primo (sez. VI-VII) coincide con lo scioglimento dell'intrigo, il secondo (sez. VIII) ha la funzione di *coda* conclusiva, festosa e chiassosa, che riporta la simmetria generale del *finale* e dell'intera opera reintroducendo definitivamente la tonica Re maggiore. A sua volta anche il primo pannello è strutturato in senso binario: alla prima parte che sorregge la furia del Conte e l'apparente colpevolezza dei suoi antagonisti fanno riscontro la rivelazione, il pentimento, il perdono nel sublime *Andante*.

La scena si apre con una violenta transizione discendente di terza (Si bemolle/Sol maggiore) già esperita all'interno del *primo finale*. Analogamente la tonica viene ribadita a lungo così come era avvenuto nell'ultima scena del *finale del II atto*. La staticità armonica iniziale non viene contraddetta dalla rapida modulazione alla dominante¹¹ (miss. 358-359), caratterizzata da un volitivo spunto melodico del Conte. Come spesso avviene nello stile classico, la rapidità della modulazione esige un rafforzamento posticipato della tensione: in corrispondenza di un evento teatrale molto animato (il Conte trascina, in una catena umana, tutti i personaggi che si erano chiusi nel padiglione di sinistra del giardino) il corso musicale si blocca in equilibrio instabile sul V grado della dominante (miss. 367-375), ancor più drammatizzato dai concitati interventi vocali. Quando viene trascinata fuori la presunta Contessa, viene riconfermata la tonalità di Re maggiore, con il grido trionfante del Conte («scoperta è la trama»), realizzato con una variante melodica del tema precedentemente enunciato (mis. 359) anch'esso in dominante.

La sezione centrale corrisponde, più che ad uno *sviluppo* sonatistico, ad una semplice *riconduzione*: è lo strettissimo dialogo nel quale il Conte rifiuta di perdonare i supposti colpevoli; in una crescente intensifica-

zione della drammaticità, il Conte esplose i suoi «no» con gluckiana furia, sopra un pulsante pedale di V grado, fino a concludere su un'armonia pre-cadenziale di dominante, ancor più instabile perché in rivolto. È questo (mis. 398) il momento magico della riconduzione alla tonica, operata dall'improvviso apparire della vera Contessa che esce dall'opposto padiglione («Almeno per loro perdono otterrò!»): la sua semifrase completa la cadenza in tonica, con una soavità che trasforma il colpo di scena teatrale in una sorta di miracolo religioso.

La sorpresa e lo sconcerto generale si esprimono quindi (mis. 402) in un tempestoso passaggio in tonica minore (con funzione dunque di *sviluppo seconda* - *rio*), ancora una volta approdante al V grado di Sol maggiore (mis. 420). È il momento in cui si avvia l'*Andante*, la cui sublimità e intensità espressiva non possono essere certo esaurite in termini di analisi formale (per quanto si possa rilevarne la struttura melodica in *climax*, l'uso espressivo delle appoggiature, il sostegno instabile delle armonie in rivolto e delle risoluzioni elegiache sul VI grado in minore, la naturalezza con cui la semifrase conclusiva della Contessa viene replicata sommessamente dal coro). Va tuttavia sottolineata per l'ultima volta la mozartiana corrispondenza tra effetti espressivi e strutture musicali: il sillabato «Contessa, perdono!» da parte di un Conte folgorato e redento dalla grazia che scende dall'animo della Contessa, la catartica risposta della sua sposa, il lungo, celestiale abbandono corale nella gioia del perdono e dell'universale assoluzione immobilizzano l'azione in assorta letizia anche in virtù delle pure logiche musicali: sono elementi che fungono infatti da *ripresa* tonale del Sol maggiore iniziale. Questa oasi estatica, inoltre, è in suggestiva relazione di sottodominante con la tonica fondamentale del *finale* e dell'opera intera, Re maggiore, al cui interno assume in certo senso la funzione meditativa e contemplativa di uno *sviluppo secondario*.

Una transizione discendente per terza, all'orchestra — misteriosa e quasi sacrale — approdante sul V grado di Re maggiore conduce a sorpresa all' *Allegro assai* conclusivo: opportuna esplosione di vivacità, immobile nelle dinamiche armoniche quanto vertiginosa nel ritmo e trascinate nelle sonorità: *ripresa* e *coda* al tempo stesso dell'intero edificio delle *Nozze di Figaro*.

Per queste ragioni, al tempo stesso drammaturgiche e musicali, la forma del *finale del IV atto* nel suo complesso (così come sotto opposto profilo quella del *primo finale*) appare «verificazione ulteriore dell'aureo teorema classico secondo cui — in ambito sonatistico — la *funzione* all'interno del contesto generale determina la *struttura* interna del singolo elemento». ■

NOTE

¹ RENATO CALZA, "Dentro la forma chiusa. Forme di sonata e azione drammatica nelle *Nozze di Figaro*", in *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, V-VI, 1989-90, pp. 203-243. Da questo studio, salvo diversa indicazione, sono tratte le citazioni qui riportate.

² CHARLES ROSEN, *Lo stile classico*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 351.

³ *ibidem*.

⁴ Sul valore espressivo del "notturno" nel IV atto delle *Nozze di Figaro* si possono leggere utilmente le bellissime pagine di Massimo Mila (*Lettura delle "Nozze di Figaro"*, Einaudi, Torino 1979), anche per quanto riguarda la definizione dei personaggi e della commedia degli equivoci.

⁵ All'ostentato rispetto di Figaro verso il Conte fa eccezione la minacciosa e spregiativa "cavatina" del I atto (ove per ragioni metriche il "voi" decade ad un borghese "lei"); analogamente Susanna, nel corso della sua *Garten-arie* del IV atto, invocherà l'amato per l'incontro notturno giocando volutamente sull'ambiguità: mentre lei in cuor suo si dichiara a Figaro ("Deh vieni, non tardar..."), il fidanzato geloso crede che ella si rivolga al Conte con un tono inequivocabile di familiarità. L'idea che una cameriera potesse rivolgersi con tale confidenza ad un nobile era, di fatto, all'epoca di Mozart un particolare in sé gustosamente scandaloso.

⁶ Solo quando i due si riconoscono (e Figaro viene picchiato) si passa al "normale" uso allocutivo.

⁷ Come è risaputo, Cherubino qui fa notare alla creduta Susanna che egli è stato testimone delle profferte amorose del Conte che le aveva richiesto l'appuntamento galante nel giardino per quella sera (I atto, sc. VI).

⁸ Alla struttura rotante del rondò, innestata in un'architettura sonatistica, si era appunto ispirata la celebre "aria della vestizione" di Cherubino (II, 3). Questa scena è splendido esempio della concezione dell'*aria di azione* propria del genere comico, non più statica rappresentazione degli affetti ma vivace movimento. Per quanto formalmente aria solistica, è una sorta di duetto muto, con il paggio che ubbidisce disciplinatamente ai comandi di Susanna — quando addirittura non un terzetto, per la presenza silenziosa della Contessa cui si rivolge la cameriera —. La musica di Mozart e il singolarissimo testo di Lorenzo da Ponte si integrano per rappresentare una vera e propria azione teatrale, la cui struttura fondamentale è lo schema armonico della sonata, arricchito dal ricorso al principio del *rondò*: le stazioni fondamentali del percorso modulante descritto da *esposizione*, *sviluppo* e *riconduzione* sono rese infatti più evidenti dall'impiego "circolare" — quasi in *refrain* — di un motivo (ora all'orchestra ora alla voce) che ritorna nelle fondamentali sedi tonali con la funzione di *coda*.

ESPOSIZIONE: l'aria, in Sol maggiore, inizia con due frasi in *saliente* con cui Susanna impartisce i primi ordini per la vestizione («venite ingnocchiatevi / *restate fermo li*») scendendo fortemente i gradi I-V-I; la conclusione della cadenza è prolungata in un pedale di Sol (siglato anche dai corni in sincope) che enfatizza appropriatamente il concetto («*restate*», ripetuto due volte). La sezione alla tonica è chiusa (mis. 10-14) dalla curva melodica del *refrain*, di cui l'orchestra offre la versione completa, sottolineando l'intenso carattere gestuale del salto di nona discendente. L'avvio della transizione modulante, che utilizza materiali precedenti (il caratteristico inciso a cavallo di battuta), accompagna efficacemente il nuovo comando di Susanna che ora fa muovere Cherubino («*Pian piano or via giratevi*»). La brevità dell'esposizione esige un rafforzamento della stabilità della tonica, che per

le prime otto battute della transizione modulante resta bloccata su ripetute cadenze. Solo al ritmo compete per il momento la generazione di tensione: il movimento scenico si innesta infatti in un mutamento di pulsazione ritmica (semicrome ribattute al violino I, flessuosi disegni dei legni). Il rapido approdo alla dominante (mis. 22-23) comporta un'ulteriore accelerazione del ritmo di sfondo (cfr. il violino II) cui viene sovrapposto un nuovo spunto melodico all'oboe (in parte ricavato dalla mis. 13 del *refrain*). Secondo prassi sonatistica, la troppo rapida modulazione è rafforzata da un imperioso pedale di V del V («*drittissimo!*») che coincide col *climax* di concitazione ritmico-dinamica (*crescendo*): la risoluzione cadenzale a Re maggiore è quindi siglata dalla trasposizione alla dominante del *refrain* orchestrale (mis. 36-40). Esso ritorna anche a chiudere la successiva sezione di *coda* (mis. 40-52) che — ripetendo alla dominante, in compendio, il testo della strofa — cadenza fortemente a Re maggiore con rapido ritmo armonico (due armonie per battuta); in questo passo l'andamento in semicrome degli archi, ricavato dall'episodio sul pedale di La, viene arricchito da un nuovo disegno dei fiati.

SVILUPPO: a partire dalla mis. 52 lo sviluppo accompagna l'accumularsi degli ordini di Susanna al docile Cherubino, articolato in un ampio spettro di modulazioni (Re maggiore, La minore, Sol maggiore, Do maggiore) guidate dai legni, soprattutto dal flauto. Oltre a mostrare una mobilità armonica che lo distingue dalla semplicità delle parti estreme dell'aria, lo sviluppo è tale anche in quanto elabora motivi ritmici e disegni orchestrali del "ponte" modulante (tra cui è fondamentale il motivo a suo tempo esposto dall'oboe alla mis. 23), ad ulteriore dimostrazione della capacità dello stile classico di utilizzare ai fini dello sviluppo qualsiasi elemento dell'esposizione, senza gerarchie precostituite. È il punto di più autentico 'movimento' teatrale: par quasi di vedere Cherubino muoversi impacciato, *agito* dalla vivace mutevolezza dei comandi di Susanna e dall'instabilità dell'armonia.

RICONDUZIONE ALLA TONICA: la riconduzione alla tonica è annunciata ed enfatizzata da un lungo pedale di Re, prima ai corni e ai bassi (mis. 76), trasformato poi (mis. 81) in pedale interno ed acuto entro un'armonia cadenzale sulla tonica Sol maggiore. È il momento più suggestivo dell'aria: il tessuto orchestrale si alleggerisce improvvisamente sul tremolare del pedale; bassi e primi violini in dialogo riprendono gli arabeschi che nell'esposizione e nello sviluppo erano affidati ai fiati; un'atmosfera sospesa avvolge il sussurrare di Susanna alla Contessa, sempre più eccitata nella veloce sillabazione, nell'incremento della pulsazione e del ritmo armonico e nel *crescendo* («*mirate il bricconcello...*»). La riconquista della tonica viene sancita dall'ultima, definitiva riesposizione del *refrain*, questa volta completo alla voce, compreso l'eloquente salto discendente di nona sulla parola «*femmine*»; la frase viene riesposta due volte, prima di approdare alla lunga, compiaciutamente galante *coda* conclusiva.

⁹ La caratura melodica dell'esordio di questa sezione è, nella sua rotonda compiutezza simmetrica, deliberatamente anti-sonatistica: lo spunto iniziale richiama alla mente il secondo duettino tra Figaro e Susanna nel primo atto, di cui conserva la semplicità, comicamente riferita qui non al servitore ma al suo nobile signore.

¹⁰ Con il *Molto Andante* del finale del II atto il *Larghetto* ha in comune del resto lo stacco ritmico iniziale, che allude ad una sorta di glaciale minuetto. Il passo avrà inoltre qualche analogia col Minuetto del *Don Giovanni* nella scena del ballo.

¹¹ La transizione alla dominante è preparata da un breve spunto (mis. 352-sgg.) in cui i testimoni e lo stesso Figaro esprimono "sottovoce" il loro smarrimento, sincero o simulato, riecheggiando il motivo ritmico dell'imbarazzo di Don Basilio nel terzetto del primo atto ("In mal punto son qui giunto...").

