

DALLE “NOZZE DI FIGARO” AL “DON GIOVANNI” AL “COSÌ FAN TUTTE”

di Giuseppe Brescia

“Bach, o dell'essere” - “Mozart, dell'accadere” - “Beethoven, del divenire”. Così sintetizza Furtwangler, in alcune considerazioni del 1951 riprese da Quirino Principe il 18 maggio 2013 sul “Domenicale”, il senso della estetica musicale dei tre sommi. Ma “l'accadere” risponde all’“accadimento”, una delle “immutevoli idee” nella storia del pensiero, che definiscono propriamente il prospetto globale dell'agire e del patire, il campo totale della rappresentazione e del giudizio, ed esso stesso come “giuoco”, “intreccio”, “trama” che tocca e scavalca gli individui.

La dialettica continua di mobilità e inganni si appalesa mirabilmente in un'opera del 1786, dove – a detta di Richard Wagner - “il dialogo si fa musica, e la musica stessa diventa dialogo”, vale a dire “Le nozze di Figaro”. Qui, “nell'espressione a un tempo gioconda e sentimentale Mozart perviene alla assoluta maturità musicale e drammatica” (Massimo Mila, “Mozart”, Torino, 1945): e non soltanto per il preannuncio della critica all'assolutismo accennata nel precedente “Le mariage de Figaro” del Beaumarchais e che sfocerà tra poco nella Rivoluzione francese, ma esattamente nel linguaggio e nello stile, profondamente intrisi di “leggera ma inarrestabile forza motoria”.

“Tanto precipitosa e cangiante è qui l'irrefrenabilità del Moto, che Mozart costruisce la 'ouverture' senza la canonica sezione di sviluppo: nulla interrompe il flusso travolgente della 'folle journée', sì che all'esposizione segua subito la ripresa”. Tutti i personaggi sono coinvolti nel “ricorsivo scombussolamento di macchinazioni e di scuse”. All'inizio, Figaro e Susanna si dividono simmetricamente i vari “dindin” e “dindon”. Ma il corteggiamento alla promessa sposa assume l'aspetto della Danza in cui si svolge “il senso del Moto e del cangiante” (Gian Mario Benzing, “La voce del Padrone”, EMI, 1/3, Maggio 1996). E l'ironia del ritmo insistente ed ambiguo costituisce anche la seconda sortita di Figaro, “Non più andrai, farfallone amoroso”, di cui non è chiara la destinazione (solo il povero Cherubino, o il Conte d'Almaviva in persona ?)

L'altro personaggio su cui si concentra il moto perpetuo dell'azione è appunto il Cherubino, angelico di elezione, e “ambiguamente per antonomasia, non più fanciullo, non ancora uomo, apparentemente innocuo (e in questo senso molto autogiustificante per le tentazioni delle due donne), in realtà assai pericolosetto”. Fa contrasto rispetto al momento comico il motivo tragico della serietà del Conte, il quale non ride mai lasciando balenare nell'opera una drammaticità inquietante.

In particolare, il suo inserimento nel movimento vertiginoso dell'opera “accade” nel grande “Finale” del secondo Atto, accumulato progressivo di finzioni ed intrighi, che Mozart riesce a organizzare, procedendo di scena in scena secondo un percorso di quinte, da mi bemolle maggiore a si bemolle maggiore, a sol e a do, per ritornare al mi bemolle iniziale attraverso fa e si bemolle.

La coscienza della ineluttabilità del mutamento visita, a questo punto, la Contessa, la quale esprime, in toni accorati, “la felicità vissuta come rimpianto e come ritorno, e dunque come immersa nelle armonie più commoventi, nei timbri lucenti e nostalgici dei clarinetti”. L'ambivalenza dialettica e psicologica di Cherubino si esalta nella “Aria” N° 6: “Non so più cosa son, cosa faccio, / or di fòco, ora sono di ghiaccio. / Ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar. / Solo ai nomi d'amor, di diletto, mi si turba, mi s'altera il petto / e a parlare mi sforza d'amore / un desio ch'io non posso spiegar”. E nella “Canzona” (N° 11): “Voi, che sapete che cosa è amor, / donne vedete , s'io l'ho nel cor. / Quello ch'io posso, vi ridirò, / e per me nuovo, capir nol so. / Sento un affetto pien di desir, / ch'ora è diletto, ch'ora è martir. / Gelo, e poi sento l'alma avampar, / e in un momento torno a gelar”.

Per questa “dialettica delle passioni” amorose, Mozart è figlio prosecutore e interprete attivo delle “Rime” di Francesco Petrarca, dei sonetti di Pico “Tremando, ardendo, 'el cor preso si trova”, del madrigale e della poesia di Torquato Tasso, le cui propaggini arrivano a Metastasio e al librettista italiano Lorenzo Da Ponte (1749-1837), che fornisce testi al genio salisburghese in forma semiclandestina. Questo motivo diventa struggente nel “Duetto” tra il Conte e Susanna (N° 16 della Partitura), con la mirabile ripresa tonale e continua, di voce in voce, “Verrai ?” e “ Non

mancherai ?”, dove l'unicità del ritmo raccoglie suggestivamente il pathos trepidante della situazione.

Il passaggio graduale ed intenso tra momento recitativo (del dialogo) e aria (del canto vero e proprio) si fonde quasi “alchemicamente” nel punto N° 19 della Partitura. Qui la voce della Contessa (“Che dopo avermi con un misto inaudito d'infedeltà, di gelosia, di sdegno – prima amata, indi offesa, e alfin tradita – fammi or cercar / da una mia serva aita !), agli ultimi due versi, si trasforma già tonalmente in canto, diventando l' “Aria” vera e propria (sorta di miracolo o “arcano teatrale”, come dirà poi Flaubert !). “Dove sono i bei momenti / di dolcezza e di piacer, / dove andaron i giuramenti / di quel labbro menzogner !/ Perché mai, se in pianti e in pene / per me tutto si cangiò, / la memoria di quel bene / dal mio sen non trapassò? “

Stesso miracolo stilistico si verifica (“accade”) nel Momento N° 26, quando Figaro passa dal Recitativo all' Aria, insensibilmente invocando “Susanna ! Susanna!” col canto; quindi passando al recitativo: “Quanta pena mi costi ! Con quell'ingenua faccia, con quegli occhi innocenti, chi creduto l'avria ? Ah! Che il fidarsi a donna, è ognor follia”; finalmente sancendo, con l' Aria, la gnomica sentenziosità della conclusione generale: “Aprite un po' quegli occhi, uomini incauti e sciocchi”, così da imprimere in tutti e per sempre il “sugo della storia”.

L'intreccio tra recitativo e canto permane anche nel “Don Giovanni” dell'anno dopo, 1787, alla cui prima praghese – secondo una tradizione – era presente Giacomo Casanova. Ma la mano del celebre libertino veneziano (forse presente in un punto dei tanti “Don Giovanni”, definiti “dramma tragicomico” da Nunziano Porta nel 1776) deve cedere il passo di fronte alla tragica grandezza dell'opera mozartiana. Nell'Atto primo, s'incastra il timore di Donna Anna, uscita a precipizio di casa rincorrendo il cavaliere mascherato che ha cercato di abusare di lei, con il soccorso protettivo del Commendatore, il quale sfida a duello Don Giovanni, duello nel quale il padre di Anna trova la morte. Dal duetto sortisce la scoperta di Donna Anna, che, vista la morte del padre, sviene. E così, mentre Don Giovanni tenta di sedurre Zerlina elevando la soave cavatina “Là ci darem la mano”, tentativo interrotto dal sopraggiungere di Elvira, ecco Donna Anna implorare presso don Ottavio giustizia (“Don Ottavio, son morta!”). Sino all'aria melodica “Dalla sua pace / la mia dipende”, che dà voce alla ansiosa preparazione della notte d'amplesso, prefigurata nell'animo sgomento di don Ottavio, mentre il Cavaliere di Siviglia e il servo Leporello organizzano una allettante festa di corte.

Segue – come è noto – tutta una serie di colpi di scena, che vanno dalla provvisoria dimenticanza dell'iniziale assassinio a duello (con l'aria vertiginosa “Fin ch' han del vino”) fino al nuovo incupirsi dell'atmosfera (“Trema, trema, o scellerato!”) e alla fuga precipitosa di Don Giovanni che riesce a stento a mettersi in salvo. Ma il carattere di “opera buffa” del genere librettistico di partenza deve lasciare spazio al tragico compendio dell'anima mozartiana, la quale vede in Donna Elvira come la “coscienza” di Don Giovanni, coscienza che lo rimprovera del suo stile di vita libertino, nel momento stesso in cui fonde in travaglio angoscioso amore e vendetta (“Mi tradì quell'anima ingrata”: cfr, Vincenzo Terenzio, “Le figure della poesia”, in “Oggi e domani”, Pescara, gennaio-febbraio 1997 con la mia “Antropologia come dialettica delle passioni e prospettiva”, vol. I, Bari 1999, pp. 341-352).

Alla fine, il “Don Giovanni” di Mozart, o di Da Ponte-Mozart, attinge i vertici drammatici del “Macbeth” di Shakespeare e del “Faust” di Goethe.

In effetti, Don Giovanni insiste nel rifiuto di pentirsi che gli impone la statua del Commendatore (“Pentiti, pentiti !”) persino con la gelida stretta di mano che gli fa presentire l'imminenza della morte, ed è travolto dalle fiamme infernali (“Don Giovanni, a cenar teco”), mentre il raffronto bruciante dei due gridi disperati (“Ah! Oh!”) approda alla morale del dramma (“Questo è il fin”). Nella terza opera (“opera buffa”) basata su libretto di Lorenzo Da Ponte, “Così fan tutte” ossia “La scuola degli amanti”(K.588 del1789-1790), il “Leit-motiv” dell' accadimento diventa realmente dominante, inarrestabile e sovrano. In un caffè di Napoli gli ufficiali Guglielmo e Ferrando accettano la sfida proposta dal filosofo – 'viveur' Don Alfonso, di scommettere 100 zecchini sulla virtù delle rispettive fidanzate, Dorabella e Fiordiligi. Fingono, per ciò, di partire per la guerra tra strazianti lacrime d'addio; ma si travestono da albanesi, aiutati dalla fantesca Despina, iniziando un

giuoco incrociato di corteggiamenti, allo scopo di sedurre la sorella fidanzata dell'altro. La prima delle due a cadere è Dorabella, che accetta un dono da Guglielmo e firma un contratto di matrimonio con lo spasimante, in ciò seguita dalla sorella. A questo punto, alla notizia del rientro di Guglielmo e Ferrando a Napoli, le due donne non possono far a meno di ammettere il loro tradimento, consentendo a Don Alfonso la riconciliazione finale con la sentenza "Così fan tutte!". Si è parlato di "ironia" (Hoffmann), di bellezza "eterea, trasparente, rarefatta che morbidamente accompagna" il vertice dell'opera mozartiana (Poggi-Vallora), una volta superate le prime critiche di "banalità" e "frivolezza"(Beethoven; Wagner). Preferisco mettere in luce il prospettivismo dialettico, la dinamica inarrestabile delle situazioni, l'instabilità stabile del melodramma, quasi una forma di "Entanglement", di intreccio indissolubile di delusioni e attese, realtà e finzioni, comico e tragico (se può esser consentito mutuare un termine desunto dalla moderna fisica quantistica, ma proprio come cifra della totalità interdipendenza dell'accadimento). Perciò, nell' Atto primo, terminato lo stupendo duetto di Don Alfonso con i due amanti scommettitori ("O pazzo desire, / cerca di scoprire / Quel mal che, trovato, meschini ci fa. - Sul vivo mi tocca / Chi lascia di bocca / Sortire un accento / Che torto le fa"), il languido canto s'insinua già nel recitativo di Ferrando e Guglielmo ("Son donne, ma s o n t a l i.."); e il tratto ironico si scopre nel recitativo di Don Alfonso ("Alle vostre P e n e l o p i..").

Nel duetto di Fiordiligi e Isabella di fronte a un medaglione ("Si vede un sembiante generoso ed amante". / Si vede una faccia che alletta e minaccia", ripetuto tre volte) c'è una dialettica delle passioni, come intreccio misterioso di opposte sembianze. Mentre Don Alfonso demistifica con l'ironia ("Io crepo, se non rido!") la svenevolezza femminile di Fiordiligi e Dorabella nella Scena V dell' Atto primo. Nella Scena VI il canto esclamativo e dolente di Fiordiligi ("Deh faccia il cielo che abbia prospero il corso!") interrompe il recitativo. E analogamente, nella Scena IX, Dorabella allarga la parola con canto disperato ("Ah, scostati ! Paventa il tristo effetto d'un disperato affetto! / Chiudi quelle finestre: odio la luce, / Odio l'aria che spiro, odio me stessa. / Chi schernisce il mio duol, chi ne consola ? / Deh, fuggi; per pietà, lasciami sola!", con "fuggi" ripetuto tre volte).

Stessa metodica adotta Mozart per le finali di verso dei recitativi di Fiordiligi ("Da Napoli p a r t i t i"; "Ah, perdendo Guglielmo, Mi pare ch'io m o r r e i!") e Dorabella ("E credi che p o t r i a / Altr'uom amar chi s'ebbe per amante un Guglielmo, un Ferrando ?"). Là dove i verbi cantati hanno l'effetto di sottolineare la ironia della situazione; così come nell' Aria N° 12 la fantesca Despina ripete quattro volte: "Sperare fedeltà?" Ma qui, nell' Atto primo, tra la X e la XVI Scena, si raggiungono i vertici vocali assoluti (dialogo tra Fiordiligi e Isabella: "Ragazzaccia tracotante, Che fai lì con simil gente ? Falli uscire immantinate, O ti fo pentir con lor"; e dialogo tra Despina e Don Alfonso: "Mi dà un poco di sospetto Quella rabbia e quel furor!"- "Quel che più mi fa ridere è quell'ira e quel furor" per variazione di testo finale). Qui tutte le voci si accavallano, si assommano e s'incrociano in una presa di coscienza totale e avvolgente: "Disperati, Attossicati, Ite al diavol quanti siete; Tardi inver vi pentirete Se più cresce il mio furor!" detto dalle due amate; "Ma non so se vera o finta, Sia quell'ira o quel furor, Né vorrei che tanto fòco Terminasse in quel d'amor", da parte dei due amanti; ed "Io so ben che tanto fòco Cangerassi in quel d'amor", da Don Alfonso a Despina).

Nell'Atto II, Despina commenta ancora con canto stuzzichevole la comicità della situazione, come sproporzione tra finzione e realtà ("Che pon star senza amor, n o n s e n z a a m a n t i") e ripetendo due volte tutta l'Aria N° 19 ("Che innamorano gli amanti, Finger riso finger pianti, Inventar i bei perché"). Invece, la voce di Don Alfonso alle due signore precipita in recitativo prosastico e cascante, a sottolineare la comicità dei comportamenti ("Su, via rispondete; guardate e r i d e t e ?", nel Quartetto della Scena IV, Atto II). Tutti i duetti della Scena V hanno la funzione di esprimere e riassumere il cambio di affetti cui gli improvvisati amanti si sono accomodati ("Oh, cambio felice di cori e d'affetti ! Che nuovi dilette, che d o l c e p e n a r!")).

"Leggerezza, perfidia e tradimento" sono confessati nel recitativo di Fiordiligi; mentre nell' Aria N° 26 di Guglielmo è ripetuto sei volte: "Donne mie, la fate a tanti"; e Ferrando, da parte sua nella Scena IX, conclude in canto il proprio rivisitato e recitato tormento: "In qual fiero contrasto, In qual

disordine Di pensieri e di affetti io mi ritrovo!”- Canto che porta, in graduale passaggio, alla Cavatina N° 27 dello stesso Ferrando “Tradito, schernito Dal perfido cor”. Ma è nella Scena XVI che s'adempie lo straordinario crescendo, cui collaborano tutte le voci (“Che bei rai!” - “Che bella bocca!”- “Tocca e bevi !” - “Bevi e tocca !”), sino all'inarrestabile compenetrarsi delle presenze scambiate, esprimendo il sopravanzare della smemoratezza in cui affondano i sentimenti reciproci: “ E nel tuo, nel mio bicchiere / Si sommerga ogni pensiero / E non resti più memoria / Del passato ai nostri cor” . Questo è il momento culminante che segue lo smascheramento degli amanti che ha indotto all'errore le due donne: “Così fan tutte!”(Scena XIII - “Andante”); e porta ancora a raccogliere tutte le voci nel Finale gnomico e sentenzioso: “Fortunato l'uom che prende / ogni cosa pel buon verso / e tra i casi e le vicende / Da ragion guidar si fa. / Quel che suole altrui far piangere / Fia per lui cagion di riso / e del mondo in mezzo ai turbini / Bella calma troverà”. Come dire, in ermeneutica filosofica: la “virtù” è del singolo; il “dramma” è della Fortuna, della “situazione” e del coinvolgimento dei singoli, di là dalle intenzioni e raccomandazioni iniziali. La “volizione” è del singolo; l' “accadimento” è del Tutto. Modalità regolative, fin su ai vertici della genialità spiraleica mozartiana, sono il passaggio graduale di parola in canto, recitativo in melodie ed arie; la dialettica delle passioni, la “metabasis” di comico in tragico, illusione in disillusione, promessa e sconfessione, comprensione degli errori e ironica accettazione dei vizi e delle debolezze vitali. In questo senso, parafrasando Stendhal e la sua “Vita di Mozart” (del 1814), di là dalle leggende che questa ha contribuito ad alimentare, “si può dire che Mozart abbia snaturato la commedia il più possibile”. “La gelosia di Figaro, nell'aria 'Se vuol ballare signor Contino', è ben lontana dalla leggerezza del Figaro francese”(cfr. la “Lettera su Mozart”, in “Vita di Mozart”, ed. it., Roma 1995, pp. 81-88). E la complessa vicenda dello scambio delle amanti diventa atto di “giudizio” e materia della “ragione”, che nel “riso” intende sanare la miracolosa aporia, lo scarto cospicuo tra librettistica giocosa e tragicommedia dell'io-tutti.