

opera

Stagione teatrale 2018-2019

TEATRO DANTE ALIGHIERI



Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro



Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2018-2019

Le nozze di Figaro

opera lirica in quattro atti
di *Lorenzo da Ponte*
musica di Wolfgang Amadeus Mozart
(Edizione Bärenreiter-Verlag, Kassel
rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Teatro Alighieri
venerdì 22 febbraio ore 20.30
domenica 24 febbraio ore 15.30





FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473



Sommario

La locandina.....	pag.	5
Il libretto.....	pag.	7
Il soggetto.....	pag.	55
Le tre commedie di Stefan Kunze	pag.	57
Voi che sapete di Cinzia Dichiarà	pag.	65
I protagonisti	pag.	75

Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Foto di scena Teatro Coccia di Novara
© **Mario Finotti** (in copertina e alle pp. 4, 54,
58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 75)

Foto di scena Festival di Spoleto
© **Andrea Kim Mariani** (pp. 55, 57)
© **Maria Laura Antonelli** (p. 60)

L'editore si rende disponibile
per gli eventuali aventi diritto
sul materiale utilizzato.

Stampa **Grafiche MDM, Forlì**



Le nozze di Figaro

opera lirica in quattro atti di *Lorenzo da Ponte*

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

(Edizione Bärenreiter-Verlag, Kassel)

rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

personaggi e interpreti

Il Conte di Almaviva, Grande di Spagna **Vittorio Prato**

La Contessa Rosina, sua moglie **Francesca Sassu**

Figaro, cameriere del Conte **Simone Del Savio**

Susanna, cameriera della Contessa **Lucrezia Drei**

Barbarina, figlia di Antonio **Leonora Tess**

Cherubino, paggio **Aurora Faggioli**

Bartolo, medico **Ion Stancu**

Marcellina, governante **Isabel De Paoli**

Don Basilio, maestro di musica **Jorge Juan Morata**

Don Curzio, giudice **Riccardo Benlodi**

Antonio, giardiniere **Jonathan Kim**

due contadine **Carlotta Linetti, Simona Pallanti**

direttore Erina Yashima

regia Giorgio Ferrara ripresa da Patrizia Frini

scene Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo

costumi Maurizio Galante

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro San Gregorio Magno

maestro del coro **Mauro Rolfi**

maestro al cembalo **Maria Silvana Pavan**

ballerini Sara Giacci, Mirko Guarino, Matteo Sangalli, Chiara Valli

coreografia Simona Chiesa

direttore di scena Luigi Maria Barilone

direttore tecnico Helenio Talato

maestri collaboratori Mirco Godio, Alba Pepe

maestro alle luci Cesare Della Sciucca

sovratitoli a cura di Matteo Minetti

datore luci Ivan Pastrovicchio

capo macchinista Pasquale Zanellato

macchinista Alessio Onida

capo attrezzista Lorenzo Mazzoletti

attrezzisti (stagisti) Jacopo Dolce, Giulia Facchetti, Eleonora Fasano, Siria Giraldo, Federica Giudici, Patrick Zanetta

capo sarta Silvia Lumes

trucco e parrucco Rosalia Visaggio

costumi Farani Sartoria Teatrale

calzature Calzature Pompei 2000, Roma

coproduzione Festival di Spoleto 59, Fondazione Teatro Coccia Novara, Teatro Alighieri di Ravenna

Le nozze di Figaro

opera lirica in quattro atti di Lorenzo da Ponte

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

(Edizione Bärenreiter-Verlag, Kassel)

rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

PERSONAGGI

Il Conte di Almaviva	<i>basso</i>
La Contessa di Almaviva	<i>soprano</i>
Susanna , promessa sposa di Figaro	<i>soprano</i>
Figaro	<i>basso</i>
Cherubino , paggio del Conte	<i>soprano</i>
Marcellina	<i>soprano</i>
Don Bartolo , medico di Siviglia	<i>basso</i>
Don Basilio , maestro di musica	<i>tenore</i>
Don Curzio , giudice	<i>tenore</i>
Barbarina , figlia di Antonio	<i>soprano</i>
Antonio , giardiniere del Conte e zio di Susanna	<i>basso</i>

Coro di paesani, villanelle, vari ordini di persone, servi

La scena si rappresenta nel castello del Conte di Almaviva.

Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto.

Per questo sono costretto a ridurre a undici attori i sedici che la compongono, due de' quali si possono eseguire da uno stesso soggetto, e ad omettere oltre un intiero atto di quella, molte graziosissime scene e molti bei motti e saletti ond'è sparsa; in loco di che ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori ed altri pensieri e parole di musica suscettibili: cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa si somministrano.

Ad onta, però di tutto lo studio e di tutta la diligenza e cura avuta dal maestro di Cappella e da me per esser brevi, l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro: al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, la molteplicità de' pezzi musicali che si son dovuti fare per non tener di soverchio oziosi gli attori per scemare la noia e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere a tratto a tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano, e il desiderio nostro, particolarmente, di offrire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato e di sì giudizioso intendimento.

Il Poeta

(Editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Le parti in grigio sono omesse in questa rappresentazione.

[Sinfonia]

ATTO PRIMO
Camera non affatto ammobiliata, una sedia d'appoggio in mezzo.

Scena prima
Figaro con una misura in mano e Susanna allo specchio che si sta mettendo un cappellino ornato di fiori.

[1. Duetto]

Figaro
(misurando)
 Cinque... dieci... venti... trenta... trentasei... quarantatré...

Susanna
(specchiandosi)
 Ora sì ch'io son contenta;
 sembra fatto inver per me.
 Guarda un po', mio caro Figaro,
 guarda adesso il mio cappello.
(seguitando a guardarsi)

Figaro
 Sì, mio core, or è più bello,
 sembra fatto inver per te.

Susanna e Figaro
 Ah il mattino alle nozze vicino
 quanto è dolce al mio/tuo tenero sposo
 questo bel cappellino vezzoso
 che Susanna ella stessa si fe'.

[Recitativo secco]

Susanna
 Cosa stai misurando,
 caro il mio Figaretto?

Figaro
 Io guardo se quel letto
 che ci destina il Conte
 farà buona figura in questo loco.

Susanna
 E in questa stanza?...

Figaro
 Certo: a noi la cede
 generoso il padrone.

Susanna
 Io per me te la dono.

Figaro
 E la ragione?

Susanna
(toccandosi la fronte)
 La ragione l'ho qui.

Figaro
(facendo lo stesso)
 Perché non puoi
 far che passi un po' qui?

Susanna
 Perché non voglio.
 Sei tu mio servo o no?

Figaro
 Ma non capisco
 perché tanto ti spiace
 la più comoda stanza del palazzo.

Susanna
 Perch'io son la Susanna, e tu sei pazzo.

Figaro
 Grazie; non tanti elogi! guarda un poco
 se potriasi star meglio in altro loco.

[2. Duetto]

Se a caso madama
 la notte ti chiama,
 din din, in due passi
 da quella puoi gir.

Vien poi l'occasione
 che vuolmi il padrone,
 don don, in tre salti
 lo vado a servir.

Susanna
 Così se il mattino
 il caro Contino,
 din din, e ti manda
 tre miglia lontan,
 din din, e a mia porta
 il diavol lo porta,
 ed ecco in tre salti...

Figaro
 Susanna, pian pian!

Susanna
 Ascolta...

Figaro
 Fa' presto...

Susanna
 Se udir brami il resto,
 discaccia i sospetti
 che torto mi fan.

Figaro
 Udir bramo il resto,
 i dubbi, i sospetti
 gelare mi fan.

[Recitativo secco]

Susanna
 Or bene; ascolta, e taci!

Figaro
(inquieto)
 Parla; che c'è di nuovo?

Susanna
 Il signor Conte,
 stanco di andar cacciando le straniere
 bellezze forestiere,
 vuole ancor nel castello
 ritentar la sua sorte,
 né già di sua consorte, bada bene,
 appetito gli viene...

Figaro
 E di chi dunque?

Susanna
 Della tua Susannetta.

Figaro
(con sorpresa)
 Di te?

Susanna
 Di me medesima; ed ha speranza
 che al nobil suo progetto
 utilissima sia tal vicinanza.

Figaro
 Bravo! tiriamo avanti.

Susanna
 Queste le grazie son, questa la cura
 ch'egli prende di te, della tua sposa.

Figaro
 Oh guarda un po' che carità pelosa!

Susanna
 Chètati: or viene il meglio. Don Basilio,
 mio maestro di canto, e suo mezzano,
 nel darmi la lezione
 mi ripete ogni dì questa canzone.

Figaro
 Chi? Basilio? Oh birbante!

Susanna
 E tu credevi
 che fosse la mia dote
 merto del tuo bel muso!

Figaro
 Me n'era lusingato.

Susanna
 Ei la destina
 per ottener da me certe mezz'ore...
 che il diritto feudale...

Figaro
 Come? ne' feudi suoi
 non l'ha il Conte abolito?

Susanna
 Ebben; ora è pentito, e par che voglia
 riscattarlo da me.

Figaro
 Bravo! mi piace:
 che caro signor Conte!
 Ci vogliam divertir: trovato avete...
(si sente suonare un campanello)
 Chi suona? la Contessa.

Susanna
 Addio, addio, Fi... Fi... Figaro bello...

Figaro
 Coraggio, mio tesoro.

Susanna
 E tu, cervello.
(parte)

Scena seconda

Figaro solo, passeggiando con foco per la camera e fregandosi le mani.

Figaro

Bravo, signor padrone!... ora incomincio a capir il mistero... e a veder schietto tutto il vostro progetto: a Londra, è vero?... Voi ministro, io corriero, e la Susanna... secreta ambasciatrice... Non sarà, non sarà, Figaro il dice.

[3. Cavatina]

Se vuol ballare,
signor contino,
il chitarrino
le suonerò.

Se vuol venire
nella mia scuola,
la capriola
le insegnerò.

Saprò... ma piano...
meglio ogni arcano
dissimulando
scoprir potrò!

L'arte schermendo,
l'arte adoprando,
di qua pungendo,
di là scherzando,
tutte le macchine
rovescierò.

Se vuol ballare, ecc.
(parte)

Scena terza

Bartolo e Marcellina con un contratto in mano.

[Recitativo secco]

Bartolo

Ed aspettaste il giorno
fissato alle sue nozze
per parlarvi di questo?

Marcellina

Io non mi perdo,
dottor mio, di coraggio:
per romper de' sponsali
più avanzati di questo

bastò più spesso un pretesto; ed egli ha meco,
oltre questo contratto, certi impegni...
so io... basta... or conviene
la Susanna atterrir. Convien con arte
impuntigliarla a rifiutare il Conte.
Egli per vendicarsi
prenderà il mio partito,
e Figaro così fia mio marito.

Bartolo

(prende il contratto dalle mani di Marcellina)

Bene, io tutto farò: senza riserve
tutto a me palesate. (Avrei pur gusto
di dar per moglie la mia serva antica
a chi mi fece un dì rapir l'amica.)

[4. Aria]

La vendetta, oh la vendetta
è un piacer serbato ai saggi:
obliar l'onte, gli oltraggi
è bassezza, è ognor viltà.

Coll'astuzia... coll'arguzia...
col giudizio... col criterio...
si potrebbe... il fatto è serio...
ma, credete, si farà.

Se tutto il codice
dovessi volgere
se tutto l'indice
dovessi leggere,
con un equivoco,
con un sinonimo
qualche garbuglio
si troverà.

Tutta Siviglia
conosce Bartolo:
il birbo Figaro
vinto sarà.
(parte)

Scena quarta

*Marcellina, poi Susanna con cuffia da donna, un
nastro e un abito da donna.*

[Recitativo secco]

Marcellina

Tutto ancor non ho perso:
mi resta la speranza:
ma Susanna si avvanza: io vo' provarmi...
(piano)

fingiam di non vederla.
(forte)
E quella buona perla
la vorrebbe sposar!

Susanna

(resta indietro)

(Di me favella.)

Marcellina

Ma da Figaro alfine
non può meglio sperarsi: *argent fait tout.*

Susanna

(Che lingua! Manco male
ch'ognun sa quanto vale.)

Marcellina

Brava! questo è giudizio!
Con quegli occhi modesti,
con quell'aria pietosa,
e poi...

Susanna

(Meglio è partir.)

Marcellina

(Che cara sposa!)

*(vanno tutte due per partire e s'incontrano alla
porta)*

[5. Duettino]

(Marcellina fa una riverenza)
Via, resti servita,
madama brillante.

Susanna

(fa una riverenza)
Non sono sì ardita,
madama piccante.

Marcellina

(riverenza)
No, prima a lei tocca.

Susanna

(riverenza)
No, no, tocca a lei.

Marcellina e Susanna

(riverenza)
Io so i doveri miei,
non fo inciviltà.

Marcellina

(riverenza)
La sposa novella!

Susanna

(riverenza)
La dama d'onore!

Marcellina

(riverenza)
Del Conte la bella!

Susanna

(riverenza)
Di Spagna l'amore!

Marcellina

I meriti!

Susanna

L'abito!

Marcellina

Il posto!

Susanna

L'età!

Marcellina

(infuriata)
Per Bacco, precipito,
se ancor resto qua.

Susanna

(minchionandola)
Sibilla decrepita,
da rider mi fa.
(Marcellina parte infuriata)

Scena quinta

Susanna e poi Cherubino.

[Recitativo secco]

Susanna

Va' là, vecchia pedante,
dottoressa arrogante,
perché hai letto due libri
e seccata madama in gioventù...

Cherubino

(esce in fretta)
Susannetta, sei tu?

Susanna
Son io, cosa volete?

Cherubino
Ah cor mio, che accidente!

Susanna
Cor vostro! Cosa avvenne?

Cherubino
Il Conte ieri
perché trovommi sol con Barbarina,
il congedo mi diede;
e se la Contessina,
la mia bella comare,
grazia non m'intercede, io vado via,
(con ansietà)
io non ti vedo più, Susanna mia!

Susanna
Non vedete più me! Bravo! Ma dunque
non più per la Contessa
secretamente il vostro cor sospira?

Cherubino
Ah che troppo rispetto ella m'ispira!
Felice te, che puoi
vederla quando vuoi,
che la vesti il mattino,
che la sera la spogli,
che le metti i merletti,
gli spilloni...
(con un sospiro)
ah se in tuo loco...
Cos'hai lì? Dimmi un poco...

Susanna
(imitandolo)
Ah il vago nastro, e la notturna cuffia
di comare sì bella.

Cherubino
(toglie il nastro di mano a Susanna)
Deh dammelo, sorella,
dammelo, per pietà!

Susanna
(vuol riprenderglielo)
Presto quel nastro!

Cherubino
(si mette a girare intorno la sedia)
Oh caro, oh bello, oh fortunato nastro!

(bacia e ribacia il nastro)
Io non te 'l renderò che con la vita!

Susanna
(sèguita a correr gli dietro, ma poi si arresta
come fosse stanca)
Cos'è quest'insolenza?

Cherubino
Eh via, sta' cheta!
In ricompensa poi
questa mia canzonetta io ti vo' dare.

Susanna
E che ne debbo fare?

Cherubino
Leggila alla padrona;
leggila tu medesima;
leggila a Barbarina, a Marcellina;
(con trasporti di gioia)
leggila ad ogni donna del palazzo!

Susanna
Povero Cherubin, siete voi pazzo!

[6. Aria]

Cherubino
Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, 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.

Parlo d'amor vegliando,
parlo d'amor sognando,
all'acque, all'ombra, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de' vani accenti
portano via con sé.

E se non ho chi m'oda,
parlo d'amor con me.

Scena sesta
Cherubino, Susanna e poi il Conte.

(Cherubino va per partire, e vedendo il Conte da
lontano, torna indietro impaurito e si nasconde
dietro la sedia)

[Recitativo secco]

Cherubino
Ah son perduto!

Susanna
Che timor! il Conte!
(cerca di mascherar Cherubino)
Misera me!

Conte
Susanna, tu mi sembri
agitata e confusa.

Susanna
Signor... io chiedo scusa...
ma... se mai... qui sorpresa...
per carità! partite.

Conte
Un momento, e ti lascio;
odi.
(si mette a sedere sulla sedia, prende Susanna
per la mano)

Susanna
(si distacca con forza)
Non odo nulla.

Conte
Due parole. Tu sai
che ambasciatore a Londra
il re mi dichiarò; di condur meco
Figaro destinai.

Susanna
(timida)
Signor, se osassi...

Conte
(sorge)
Parla, parla, mia cara, e con quel dritto
(con tenerezza, e tentando di riprenderle la mano)
ch'oggi prendi su me finché tu vivi
chiedi, imponi, prescrivi.

Susanna
Lasciatemi, signor; dritto non prendo,
(con smania)
non ne vo', non ne intendo... oh me infelice!

Conte
Ah no, Susanna, io ti vo' far felice!
(come sopra)
Tu ben sai quanto io t'amo: a te Basilio
tutto già disse: or senti,
se per pochi momenti
meco in giardin sull'imbrunir del giorno...
ah per questo favore io pagherei...

Basilio
(dentro la scena)
È uscito poco fa.

Conte
Chi parla?

Susanna
Oh Dei!

Conte
Esci, e alcun non entri.

Susanna
(inquietissima)
Ch'io vi lasci qui solo?

Basilio
(dentro)
Da madama ei sarà, vado a cercarlo.

Conte
(addita la sedia)
Qui dietro mi porrò.

Susanna
Non vi celate.

Conte
Taci, e cerca ch'ei parta.
(il Conte vuol nascondersi dietro il sedile;
Susanna si frappone tra il paggio e lui; il Conte la
spinge dolcemente. Ella rincula, intanto il paggio
passa al davanti del sedile, si mette dentro in
piedi, Susanna lo ricopre colla vestaglia)

Susanna
Ohimè! che fate?

Scena settima

Detti e Basilio.

Basilio

Susanna, il ciel vi salvi: avreste a caso veduto il Conte?

Susanna

E cosa deve far meco il Conte? Animo, uscite.

Basilio

Aspettate, sentite.
Figaro di lui cerca.

Susanna

(Oh cieli!) Ei cerca chi dopo voi più l'odia.

Conte

(Veggiam come mi serve.)

Basilio

Io non ho mai nella moral sentito
ch'uno ch'ama la moglie odì il marito.
Per dir che il Conte v'ama...

Susanna

Sortite, vil ministro
(con risentimento)
dell'altrui sfrenatezza: io non ho d'uopo
della vostra morale
del Conte, del suo amor...

Basilio

Non c'è alcun male.
Ha ciascun i suoi gusti: io mi credea
che preferir doveste per amante,
come fan tutte quante,
un signor liberal, prudente, e saggio,
a un giovinastro, a un paggio...

Susanna

(con ansietà)
A Cherubino!

Basilio

A Cherubino! a Cherubin d'amore
ch'oggi sul far del giorno
passeggiava qui d'intorno,
per entrar...

Susanna

(con forza)
Uom maligno,
un'impostura è questa.

Basilio

È un maligno con voi chi ha gli occhi in testa.
E quella canzonetta?
ditemi in confidenza; io sono amico,
ad altrui nulla dico;
e per voi, per madama...

Susanna

(mostra dello smarrimento)
(Chi diavol gliel'ha detto?)

Basilio

A proposito, figlia,
instruitelo meglio;
egli la guarda a tavola sì spesso,
e con tale immodestia,
che se il Conte s'accorge... ehi su tal punto,
sapete, egli è una bestia.

Susanna

Scellerato!
E perché andate voi
tai menzogne spargendo?

Basilio

Io! che ingiustizia! quel che compro io vendo.
A quel che tutti dicono
io non ci aggiungo un pelo.

Conte

(sortendo)
Come, che dicon tutti!

Basilio

Oh bella!

Susanna

Oh cielo!

[7. Terzetto]

Conte

(a Basilio)
Cosa sento! tosto andate,
e scacciate il seduttore.

Basilio

In mal punto son qui giunto,
perdonate, oh mio signor.

Susanna

Che ruina, me meschina,
(quasi svenuta)
son oppressa dal dolor.

Basilio e Conte

(sostenendola)
Ah già svien la poverina!
come, oh Dio! le batte il cor!

Basilio

(approssimandosi al sedile in atto farla sedere)
Pian pianin su questo seggio.

Susanna

(rinviene)
Dove sono! cosa veggio!
(staccandosi da tutti due)
Che insolenza, andate fuor.

Basilio

(con malignità)
Siamo qui per aiutarvi,
è sicuro il vostro onor.

Conte

Siamo qui per aiutarvi,
non turbarti, oh mio tesoro.

Basilio

(al Conte)
Ah del paggio quel ch'ho detto
era solo un mio sospetto.

Susanna

È un'insidia, una perfidia,
non credete all'impostor.

Conte

Parta, parta il damerino!

Susanna e Basilio

Poverino!

Conte

(ironicamente)
Poverino!
ma da me sorpreso ancor.

Susanna

Come!

Basilio

Che!

Conte

Da tua cugina
l'uscio ier trovai rinchiuso;
picchio, m'apre Barbarina
paurosa fuor dell'uso.
Io dal muso insospettito,
guardo, cerco in ogni sito,
ed alzando pian pianino
il tappeto al tavolino
vedo il paggio...
(imita il gesto colla vestaglia e scopre il paggio;
con sorpresa)
ah! cosa veggio!

Susanna

(con timore)
Ah! crude stelle!

Basilio

(con riso)
Ah! meglio ancora!

Conte

Onestissima signora!
or capisco come va.

Susanna

Accader non può di peggio,
giusti Dei! che mai sarà!

Basilio

Così fan tutte le belle:
non c'è alcuna novità.

[Recitativo secco]

Conte

Basilio, in traccia tosto
di Figaro volate:
(addita Cherubino che non si muove di loco)
io vo' ch'ei veda...

Susanna

(con vivezza)
Ed io che senta: andate.

Conte

Restate: che baldanza! e quale scusa
se la colpa è evidente?

Susanna
Non ha d'uopo di scusa un'innocente.

Conte
Ma costui quando venne?

Susanna
Egli era meco
quando voi qui giungete, e mi chiedea
d'impegnar la padrona
a intercedergli grazia: il vostro arrivo
in scompiglio lo pose,
ed allor in quel loco si nascose.

Conte
Ma s'io stesso m'assisi
quando in camera entrai!

Cherubino
(timidamente)
Ed allora di dietro io mi celai.

Conte
E quando io là mi posi?

Cherubino
Allor io pian mi volsi, e qui m'ascosi.

Conte
(a Susanna)
Oh cielo! dunque ha sentito
quello ch'io ti dicea!

Cherubino
Feci per non sentir quanto potea.

Conte
Oh perfidia!

Basilio
Frenatevi: vien gente.

Conte
(lo tira giù dal sedile)
E voi restate qui, piccol serpente!

Scena ottava
I suddetti. Figaro con bianca veste in mano;
Coro di contadine e di contadini vestiti di bianco
che spargono fiori, raccolti in piccoli panieri,
davanti al Conte e cantano il seguente

[8. Coro]

Coro
Giovani liete,
fiori spargete
davanti il nobile
nostro signor.

Il suo gran core
vi serba intatto
d'un più bel fiore
l'almo candor.

[Recitativo secco]

Conte
(a Figaro, con sorpresa)
Cos'è questa commedia?

Figaro
(piano a Susanna)
(Eccoci in danza:
secondami, cor mio.)

Susanna
(Non ci ho speranza.)

Figaro
Signor, non isdegnate
questo del nostro affetto
meritato tributo: or che aboliste
un diritto sì ingrato a chi ben ama...

Conte
Quel dritto or non v'è più; cosa si brama?

Figaro
Della vostra saggezza il primo frutto
oggi noi coglierem: le nostre nozze
si son già stabilite: or a voi tocca
costei che un vostro dono
illibata serbò, coprì di questa,
simbolo d'onestà, candida vesta.

Conte
(Diabolica astuzia!
ma fingere convien.) Son grato, amici,
ad un senso sì onesto!
ma non merto per questo
né tributi, né lodi; e un dritto ingiusto
ne' miei feudi abolendo,
a natura, al dover lor dritti io rendo.

Tutti
Evviva, evviva, evviva!

Susanna
(malignamente)
Che virtù!

Figaro
Che giustizia!

Conte
(a Figaro e Susanna)
A voi prometto
compier la cerimonia:
chiedo sol breve indugio; io voglio in faccia
de' miei più fidi, e con più ricca pompa
rendervi appien felici.
(Marcellina si trovi.) Andate, amici.

[9. Coro]

Coro
(spargendo il resto dei fiori)
Giovani liete,
fiori spargete
davanti il nobile
nostro signor.
Il suo gran core
vi serba intatto
d'un più bel fiore
l'almo candor.
(partono)

[Recitativo secco]

Figaro
Evviva!

Susanna
Evviva!

Basilio
Evviva!

Figaro
(a Cherubino)
E voi non applaudite?

Susanna
È afflitto, poveretto!
perché il padron lo scaccia dal castello!

Figaro
Ah in un giorno sì bello!

Susanna
In un giorno di nozze!

Figaro
Quando ognuno v'ammira!

Cherubino
(s'inginocchia)
Perdono, mio signor...

Conte
No! meritate.

Susanna
Egli è ancora fanciullo!

Conte
Men di quel che tu credi.

Cherubino
È ver, mancai; ma dal mio labbro alfine...

Conte
(lo alza)
Ben ben; io vi perdono.
Anzi farò di più; vacante è un posto
d'uffizial nel reggimento mio;
io scelgo voi: partite tosto: addio.
(il Conte vuol partire, Susanna e Cherubino
l'arrestano)

Susanna e Figaro
Ah fin domani sol...

Conte
No, parta tosto.

Cherubino
(con passione e sospirando)
A ubbidirvi, signor, son già disposto.

Conte
Via, per l'ultima volta
la Susanna abbracciate.
(Cherubino abbraccia la Susanna che rimane
confusa)
(Inaspettato è il colpo.)

Figaro
Ehi, capitano,

a me pure la mano
(piano a Cherubino)
(io vo' parlarti
pria che tu parta).
(con finta gioia)
Addio,
picciolo Cherubino;
come cangia in un punto il tuo destino.

[10. Aria]

(a Cherubino)
Non più andrai farfallone amoroso
notte e giorno d'intorno girando,
delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.

Non più avrai questi bei pennacchini,
quel cappello leggero e galante,
quella chioma, quell'aria brillante,
quel vermiglio donnesco color.

Tra guerrieri, poffar Bacco!
gran mustacchi, stretto sacco,
schioppo in spalla, sciabla al fianco,
collo dritto, muso franco,
un gran casco, o un gran turbante,
molto onor, poco contante!

Ed invece del fandango
una marcia per il fango,
per montagne, per valloni,
con le nevi e i sollioni
al concerto di tromboni,
di bombarde, di cannoni
che le palle in tutti i tuoni
all'orecchio fan fischiare.

Cherubino alla vittoria,
alla gloria militar.
(partono tutti alla militare)

ATTO SECONDO

Camera ricca con alcova e tre porte.

Scena prima

La Contessa; poi Susanna e poi Figaro.

[11. Cavatina]

Contessa

Porgi, amor, qualche ristoro
al mio duolo, a' miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir.

[Recitativo secco]

(Susanna entra)

Vieni, cara Susanna,
finiscimi l'istoria.

Susanna

È già finita.

Contessa

Dunque volle sedurti?

Susanna

Oh il signor Conte

non fa tai complimenti
colle donne mie pari;
egli venne a contratto di danari.

Contessa

Ah il crudel più non m'ama!

Susanna

E come poi

è geloso di voi?

Contessa

Come lo sono

i moderni mariti:
per sistema infedeli,
per genio capricciosi,
e per orgoglio poi tutti gelosi.
Ma se Figaro t'ama... ei sol potria...

Figaro

(cantando entro la scena)

La la la la la la la la la
La la la la laran la la la la.

Susanna

Eccolo: vieni, amico.
Madama impaziente...

Figaro

(con ilare disinvoltura)

A voi non tocca

stare in pena per questo.
Alfin di che si tratta? Al signor Conte
piace la sposa mia,
indi segretamente
ricuperar vorria
il diritto feudale.
Possibile è la cosa, e naturale.

Contessa

Possibil!

Susanna

Natural!

Figaro

Naturalissima.

E se Susanna vuol, possibilissima.

Susanna

Finiscila una volta.

Figaro

Ho già finito.

Quindi prese il partito
di sceglier me corriero, e la Susanna
consigliera segreta d'ambasciata:
e perch'ella ostinata ognor rifiuta
il diploma d'onor ch'ei le destina,
minaccia di protegger Marcellina.
Questo è tutto l'affare.

Susanna

Ed hai coraggio di trattar scherzando
un negozio sì serio?

Figaro

Non vi basta

che scherzando io ci pensi? Ecco il progetto:
per Basilio un biglietto
io gli fo capitar che l'avvertisca
di certo appuntamento
(alla Contessa)
che per l'ora del ballo
a un amante voi deste...

Contessa
Oh ciel! che sento!
ad un uom sì geloso!...

Figaro
Ancora meglio.
Così potrem più presto imbarazzarlo,
confonderlo, imbrogliarlo,
rovesciargli i progetti,
empierlo di sospetti, e porgli in testa
che la moderna festa
ch'ei di fare a me tenta altri a lui faccia;
onde qua perda il tempo, ivi la traccia.
Così quasi *ex abrupto*, e senza ch'abbia
fatto per frastornarci alcun disegno,
vien l'ora delle nozze, e in faccia a lei
(*segnando la Contessa*)
non fia ch'osi d'opporci ai voti miei.

Susanna
È ver, ma in di lui vece
s'opporrà Marcellina.

Figaro
Aspetta: al Conte
farai subito dir che verso sera
attèndati in giardino:
il picciol Cherubino
per mio consiglio non ancor partito,
da femmina vestito,
faremo che in tua vece ivi sen vada!
Questa è l'unica strada
onde monsù sorpreso da madama
sia costretto a far poi quel che si brama.

Contessa
(*a Susanna*)
Che ti par?

Susanna
Non c'è mal.

Contessa
Nel nostro caso...

Susanna
Quand'egli è persuaso... e dove è il tempo?

Figaro
Ito è il Conte alla caccia; e per qualch'ora
non sarà di ritorno: io vado e tosto
(*sempre in atto di partire*)

Cherubino vi mando; lascio a voi
la cura di vestirlo.

Contessa
E poi?...

Figaro
E poi...
(*cantando*)
Se vuol ballare,
signor contino,
il chitarrino
le suonerò.
(*parte*)

Scena seconda
La Contessa, Susanna, poi Cherubino.

Contessa
Quanto duolmi, Susanna,
che questo giovinetto abbia del Conte
le stravaganze udite! Ah tu non sai!...
ma per qual causa mai
da me stessa ei non venne?...
Dov'è la canzonetta?

Susanna
Eccola: appunto
facciam che ce la canti...
Zitto: vien gente: è desso.
(*a Cherubino*)
Avanti, avanti,
signor ufficiale.

Cherubino
Ah, non chiamarmi
con nome sì fatale! ei mi rammenta
che abbandonar degg'io
comare tanto buona...

Susanna
E tanto bella!

Cherubino
(*sospirando*)
Ah sì... certo...

Susanna
(*imitandolo*)
Ah sì... certo... Ipocritone!
Via, presto la canzone

che stamane a me deste
a madama cantate.

Contessa
Chi n'è l'autor?

Susanna
(*additando Cherubino*)
Guardate: egli ha due braccia
di rossor sulla faccia.

Contessa
Prendi la canzonetta, e l'accompagna.

Cherubino
Io sono sì tremante...
ma se madama vuole...

Susanna
Lo vuole, sì, lo vuol. Manco parole.

[12. Arietta]

(*la Susanna fa il ritornello sul chitarrino*)

Cherubino
Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.
Quello ch'io provo
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 avvampar,
e in un momento
torno a gelar.
Ricerco un bene
fuori di me,
non so chi 'l tiene,
non so cos'è.
Sospiro e gemo
senza voler,
palpito e tremo
senza saper.

Non trovo pace
notte né dì,
ma pur mi piace
languir così.
Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.
[Recitativo secco]

Contessa
Bravo! che bella voce! io non sapea
che cantaste sì bene.

Susanna
Oh in verità
egli fa tutto ben quello ch'ei fa.
Presto a noi, bel soldato:
Figaro v'informò...

Cherubino
Tutto mi disse.

Susanna
(*si misura con Cherubino*)
Lasciatemi veder: andrà benissimo:
siam d'uguale statura...
(*gli cava il manto*)
Giù quel manto.

Contessa
Che fai?

Susanna
Niente paura.

Contessa
E se qualcuno entrasse?

Susanna
Entri, che mal facciamo?
La porta chiuderò.
(*chiude la porta*)
Ma come poi
acconciargli i capelli?

Contessa
Una mia cuffia
prendi nel gabinetto.
Presto: che carta è quella?
(*Susanna va nel gabinetto a pigliar una cuffia;*
Cherubino si accosta alla Contessa, e gli lascia

veder la patente che terrà in petto; la Contessa la prende, l'apre, e vede che manca il sigillo)

Cherubino
La patente.

Contessa
Che sollecita gente!

Cherubino
L'ebbi or or da Basilio.

Contessa
(gliela rende)
Dalla fretta obbliato hanno il sigillo.

Susanna
(sorte)
Il sigillo di che?

Contessa
Della patente.

Susanna
Cospetto! che premura!
Ecco la cuffia.

Contessa
Spicciati: va bene:
miserabili noi, se il Conte viene.

[13. Aria]

Susanna
(prende Cherubino e se lo fa inginocchiare davanti poco discosto dalla Contessa che siede)
Venite, inginocchiatevi:
restate fermo lì.
(lo pettina da un lato, poi lo prende pel mento e lo volge a suo piacere)
Pian piano or via giratevi:
bravo, va ben così.
(Cherubino mentre Susanna lo sta acconciando guarda la Contessa teneramente)
La faccia ora volgetemi:
olà! quegli occhi a me.
(sèguita ad acconciarlo ed a porgli la cuffia)
Drittissimo: guardatemi.
Madama qui non è.
Più alto quel colletto...
quel ciglio un po' più basso...
le mani sotto il petto...
vedremo poscia il passo
quando sarete in pie'.

(piano alla Contessa)
Mirate il bricconcello!
mirate quanto è bello!
che furba guardatura!
che vezzo, che figura!

Se l'amaro le femmine
han certo il lor perché.

[Recitativo secco]

Contessa
Quante buffonerie!

Susanna
Ma se ne sono
io medesima gelosa.
(prende pel mento Cherubino)
Ehi, serpentello,
volete tralasciar d'esser sì bello?

Contessa
Finiam le ragazzate: or quelle maniche
oltre il gomito gli alza,
onde più agiatamente
l'abito gli si adatti.

Susanna
(eseguisce)
Ecco.

Contessa
Più indietro.
Così:
(scoprendo un nastro, onde ha fasciato il braccio)
che nastro è quello?

Susanna
È quel ch'esso involommi.

Contessa
E questo sangue?

Cherubino
Quel sangue... io non so come...
poco pria sdruciolando...
in un sasso... la pelle io mi graffiai...
e la piaga col nastro io mi fasciai.

Susanna
Mostrate: non c'è mal: cospetto! ha il braccio
più candido del mio! qualche ragazza...

Contessa
E segui a far la pazza?
Va' nel mio gabinetto e prendi un poco
d'inglese taffetà, ch'è sullo scrigno:
(Susanna parte in fretta; Cherubino inginocchiato osserva attentamente la Contessa)
in quanto al nastro...
(guarda un poco il suo nastro)
inver... per il colore
mi spiacea di privarmene.

Susanna
(entra e le dà il taffetà e le forbici)
Tenete
e da legargli il braccio?

Contessa
Un altro nastro
prendi insiem col mio vestito.
(Susanna parte per la porta ch'è in fondo e porta seco il mantello di Cherubino)

Cherubino
Ah più presto m'avria quello guarito!

Contessa
Perché? Questo è migliore!

Cherubino
Allor che un nastro...
legò la chioma... ovver toccò la pelle...
d'oggetto...

Contessa
(interrompendolo)
Forastiero,
è buon per le ferite! non è vero?
Guardate qualità ch'io non sapea!

Cherubino
Madama scherza: ed io frattanto parto.

Contessa
Poverin! che sventura!

Cherubino
Oh me infelice!

Contessa
(con affanno e commozione)
Or piange...

Cherubino
Oh ciel! perché morir non lice!
Forse vicino all'ultimo momento...
questa bocca oseria!...

Contessa
(gli asciuga gli occhi col fazzoletto)
Siate saggio: cos'è questa follia?
(si sente picchiare alla porta)
Chi picchia alla mia porta?

Conte
(fuori della porta)
Perché chiusa?

Contessa
Il mio sposo, oh Dei! son morta!
voi qui: senza mantello!
in quello stato! un ricevuto foglio...
la sua gran gelosia!

Conte
(con più forza)
Cosa indugiate?

Contessa
(confusa)
Son sola... anzi... son sola...

Conte
E a chi parlate?

Contessa
A voi... certo... a voi stesso...

Cherubino
Dopo quel ch'è successo, il suo furore...
non trovo altro consiglio!
(entra nel gabinetto e chiude)

Contessa
(prende la chiave)
Ah mi difenda il cielo in tal periglio!

Scena terza
La Contessa ed il Conte da cacciatore.

Conte
Che novità! non fu mai vostra usanza
di rinchiudervi in stanza!

Contessa
 È ver; ma io..
 io stava qui mettendo...

Conte
 Via, mettendo...

Contessa
 Certe robe... era meco la Susanna...
 che in sua camera è andata.

Conte
 Ad ogni modo
 voi non siete tranquilla:
 guardate questo foglio.

Contessa
 (Numi! è il foglio
 che Figaro gli scrisse...)
*(Cherubino fa cadere un tavolino ed una sedia in
 gabinetto, con molto strepito)*

Conte
 Cos'è codesto strepito? in gabinetto
 qualche cosa è caduta.

Contessa
 Io non intesi niente.

Conte
 Convien che abbiate i gran pensieri in mente.

Contessa
 Di che?

Conte
 Là v'è qualcuno.

Contessa
 Chi volete che sia?

Conte
 Lo chiedo a voi.
 Io vengo in questo punto.

Contessa
 Ah sì, Susanna... appunto...

Conte
 Che passò, mi diceste, alla sua stanza!...

Contessa
 Alla sua stanza, o qui – non vidi bene...

Conte
 Susanna! e donde viene
 che siete sì turbata?

Contessa
(con un risolino sforzato)
 Per la mia cameriera?

Conte
 Io non so nulla:
 ma turbata senz'altro.

Contessa
 Ah questa serva
 più che non turba me, turba voi stesso.

Conte
 È vero, è vero: e lo vedrete adesso.
*(la Susanna entra per la porta ond'è uscita, e
 si ferma vedendo il Conte, che dalla porta del
 gabinetto sta favellando)*

[14. Terzetto]

Susanna, or via sortite;
 sortite, io così vo'.

Contessa
(al Conte, affannata)
 Fermatevi... sentite...
 sortire ella non può.

Susanna
 Cos'è codesta lite!
 il paggio dove andò!

Conte
 E chi vietarlo or osa?

Contessa
 Lo vieta l'onestà.
 Un abito da sposa
 provando ella si sta.

Conte
 Chiarissima è la cosa:
 l'amante qui sarà.

Contessa
 Brutissima è la cosa:
 chi sa cosa sarà.

Susanna
 Capisco qualche cosa:
 veggiamo come va.

Conte
 Dunque parlate almeno,
 Susanna, se qui siete...

Contessa
 Nemmen nemmen nemmeno,
 io v'ordino, tacete.
(Susanna si nasconde entro l'alcova)

Conte e Contessa
 Consorte mia/o, giudizio,
 un scandalo, un disordine
 schiviam per carità.

Susanna
 Oh ciel! un precipizio,
 un scandalo, un disordine
 qui certo nascerà.

[Recitativo secco]

Conte
 Dunque voi non aprite?

Contessa
 E perché deggio
 le mie camere aprir?

Conte
 Ebben, lasciate,
 l'aprirem senza chiavi: ehi gente...

Contessa
 Come?
 porreste a repentaglio
 d'una dama l'onore?

Conte
 È vero, io sbaglio:
 posso senza rumore,
 senza scandalo alcun di nostra gente,
 andar io stesso a prender l'occorrente.
 Attendete pur qui... ma perché in tutto
 sia il mio dubbio distrutto,
 anco le porte io prima
 chiuderò.
*(chiude a chiave la porta che conduce alle
 stanze delle cameriere)*

Contessa
(a parte)
 (Che imprudenza!)

Conte
 Voi la condiscendenza
 di venir meco avrete.
(con affettata ilarità)
 Madama, eccovi il braccio, andiamo.

Contessa
(con ribrezzo)
 Andiamo.

Conte
(accenna il gabinetto)
 Susanna starà qui finché torniamo.
(partono)

Scena quarta
*Susanna esce dall'alcova in fretta, poi
 Cherubino che esce dal gabinetto.*

[15. Duettino]

Susanna
(alla porta del gabinetto)
 Aprite, presto aprite;
 aprite, è la Susanna:
 sortite, via sortite
 andate via di qua.
(Cherubino esce)

Cherubino
(confuso e senza fiato)
 Ohimè, che scena orribile!
 che gran fatalità!
(accostandosi or ad una, or ad un'altra porta)

Susanna
 Di qua, di qua, di là.

Susanna e Cherubino
 Le porte son serrate,
 che mai, che mai sarà!

Cherubino
 Qui perdersi non giova.

Susanna e Cherubino
 V' / M'uccide se vi / mi trova.

Cherubino
(affacciandosi alla finestra)
 Veggiamo un po' qui fuori,

(facendo moto di saltar giù)
dà proprio nel giardino.

Susanna
(trattenendolo)
Fermate, Cherubino!
fermate per pietà!

Cherubino
(tornando a guardare)
Un vaso o due di fiori,
più mal non avverrà.

Susanna
(trattenendolo sempre)
Tropp'alto per un salto,
fermate per pietà!

Cherubino
Lasciami: pria di nuocerle
nel fuoco volerei.
(si scioglie)
Abbraccio te per lei
addio: così si fa.
(salta fuori)

Susanna
Ei va a perire, oh Dei!
fermate per pietà!
(mette un alto grido, siede un momento, poi va
al balcone)

[Recitativo secco]

Oh guarda il demonietto! come fugge!
è già un miglio lontano.
Ma non perdiamci invano:
entriam in gabinetto:
venga poi lo smargiasso, io qui l'aspetto.
(entra in gabinetto e si chiude dietro la porta)

Scena quinta
La Contessa, il Conte (con martello e tenaglia in
mano; al suo arrivo esamina tutte le porte)

Conte
Tutto è come il lasciai: volete dunque
aprir voi stessa, o deggio...
(in atto di aprire a forza la porta)

Contessa
Ahimè, fermate;
e ascoltatevi un poco.

(il Conte getta il martello e la tenaglia sopra una
sedia)
Mi credete capace
di mancar al dover?

Conte
Come vi piace.
Entro quel gabinetto
chi v'è chiuso vedrò.

Contessa
(timida e tremante)
Sì, lo vedrete...
ma uditemi tranquillo.

Conte
(alterato)
Non è dunque Susanna!

Contessa
(come sopra)
No: ma invece un oggetto
che ragion di sospetto
non vi deve lasciar: per questa sera...
una burla innocente...
di far si disponeva... ed io vi giuro...
che l'onor... l'onestà...

Conte
Chi è dunque! dite...
(più alterato)
l'ucciderò.

Contessa
(come sopra)
Sentite.
Ah non ho cor!

Conte
Parlate.

Contessa
È un fanciullo...

Conte
Un fanciul!...

Contessa
Sì... Cherubino...

Conte
(da sé)
(E mi farà il destino

ritrovar questo paggio in ogni loco!)
(forte)
Come? non è partito? Scellerati!
Ecco i dubbi spiegati: ecco l'imbroglio,
ecco il raggirio, onde m'avverte il foglio.

Scena sesta
Il Conte, la Contessa, poi Susanna nel gabinetto.

[16. Finale]

Conte
(alla porta del gabinetto, con impeto)
Esci omai, garzon malnato,
sciagurato, non tardar.

Contessa
(ritirandolo a forza dal gabinetto)
Ah signore, quel furore
per lui fammi il cor tremar.

Conte
E d'opporvi ancor osate?

Contessa
No, sentite.

Conte
Via, parlate.

Contessa
Giuro al ciel ch'ogni sospetto...
(tremante e sbigottita)
e lo stato in che il trovate...
sciolto il collo... nudo il petto...

Conte
Nudo il petto! seguitate!

Contessa
Per vestir femminee spoglie...

Conte
Ah comprendo, indegna moglie,
mi vo' tosto vendicar.
(s'appressa al gabinetto)

Contessa
(con forza)
Mi fa torto quel trasporto
m'oltraggiate a dubitar.

Conte
(tornando indietro)
Qua la chiave.

Contessa
(dandogli la chiave)
Egli è innocente.
Voi sapete...

Conte
Non so niente.
Va' lontan dagl'occhi miei:
un'infida, un'empia sei,
e mi cerchi d'infamar.

Contessa
Vado... sì... ma...

Conte
Non ascolto.

Contessa
Non son rea...

Conte
Vel leggo in volto!
Mora, mora e più non sia
ria cagion del mio penar.

Contessa
Ah la cieca gelosia
qualche eccesso gli fa far.
(il Conte apre il gabinetto e Susanna esce sulla
porta tutta grave, ed ivi si ferma)

Scena settima
I suddetti e la Susanna ch'esce dal gabinetto.

Conte e Contessa
(con meraviglia)
Susanna!

Susanna
Signore,
cos'è quel stupore?
(con ironia)
Il brando prendete,
il paggio uccidete,
quel paggio malnato,
vedetelo qua.

Conte
(Che scola! la testa
girando mi va.)

Contessa
(Che storia è mai questa;
Susanna v'è là.)

Susanna
(Confusa han la testa,
non san come va.)

Conte
(a Susanna)
Sei sola?

Susanna
(al Conte)
Guardate:
qui ascoso sarà.

Conte
Guardiamo, guardiamo,
qui ascoso sarà.
(il Conte entra nel gabinetto)

Scena ottava
Susanna, la Contessa e poi il Conte.

Contessa
Susanna, son morta:
il fiato mi manca.

Susanna
(allegriissima, addita alla Contessa la finestra
onde è saltato Cherubino)
Più lieta, più franca!
in salvo è di già.

Conte
(esce confuso dal gabinetto)
Che sbaglio mai presi!
appena lo credo;
se a torto v'offesi
perdono vi chiedo;
ma far burla simile
è poi crudeltà.

Susanna e Contessa
(la Contessa col fazzoletto alla bocca per celar il
disordine di spirito)
Le vostre follie
non mertan pietà.

Conte
Io v'amo!

Contessa
(rinvenendo dalla confusione a poco a poco)
Nol dite!

Conte
Vel giuro!

Contessa
Mentite!
(con forza e collera)
Son l'empia, l'infida
che ognora v'inganna.

Conte
Quell'ira, Susanna,
m'aita a calmar.

Susanna
Così si condanna
chi può sospettar.

Contessa
(con risentimento)
Adunque la fede
d'un'anima amante
sì fiera mercede
doveva sperar?

Conte
Quell'ira, Susanna,
m'aita a calmar.

Susanna
(in atto di preghiera)
Signora!

Conte
(in atto di preghiera)
Rosina...

Contessa
(al Conte)
Crudele!
più quella non sono;
ma il misero oggetto
del vostro abbandono
che avete diletto
di far disperar.

Conte e Susanna
Confuso, pentito
è/son troppo punito,
abbiate pietà.

Contessa
Soffrir sì gran torto
quest'alma non sa.

Conte
Ma il paggio rinchiuso?

Contessa
Fu sol per provarvi.

Conte
Ma i tremiti, i palpiti?

Contessa
Fu sol per burlarvi.

Conte
Ma un foglio sì barbaro?...

Susanna e Contessa
Di Figaro è il foglio
e a voi per Basilio...

Conte
Ah perfidi! io voglio!...

Susanna e Contessa
Perdono non merta
chi agli altri nol dà.

Conte
(con tenerezza)
Ebben se vi piace
comune è la pace;
Rosina inflessibile
con me non sarà.

Contessa
Ah quanto, Susanna,
son dolce di core!
di donne il furore
chi più crederà!

Susanna
Cogl'uomin, signora,
girate, volgete,
vedrete che ognora
si cade poi là.

Conte
(con tenerezza)
Guardatemi!

Contessa
Ingrato!

Conte
(bacia e ribacia la mano della Contessa)
Ho torto: e mi pento.

Contessa, Susanna e Conte
Da questo momento
quest'alma a conoscermi/la/vi
apprender potrà.

Scena nona
I suddetti e Figaro.

Figaro
Signori, di fuori
son già i suonatori:
le trombe sentite,
i pifferi udite;
tra canti, tra balli
de' nostri vassalli
(prendendo Susanna sotto il braccio)
corriamo, voliamo
le nozze a compir.

Conte
(trattenendolo)
Pian piano, men fretta.

Figaro
La turba m'aspetta.

Conte
Pian piano, men fretta;
un dubbio toglietemi
in pria di partir.

Susanna, Contessa e Figaro
La cosa è scabrosa:
com'ha da finir!

Conte
Con arte le carte
convien qui scoprir.
(a Figaro, mostrandogli il foglio)
Conoscete, signor Figaro,
questo foglio chi vergò?

Figaro
(*fingendo d'esaminarlo*)
Nol conosco...

Susanna, Contessa e Conte
(*a Figaro*)
Nol conosci?

Figaro
No, no, no!

Susanna
E nol désti a Don Basilio...

Contessa
Per recarlo...

Conte
Tu c'intendi...

Figaro
Oibò, oibò.

Susanna
E non sai del damerino...

Contessa
Che stasera nel giardino...

Conte
Già capisci...

Figaro
Io non lo so.

Conte
Cerchi invan difesa e scusa;
il tuo ceffo già t'accusa:
veggo ben che vuoi mentir.

Figaro
(*al Conte*)
Mente il ceffo, io già non mento.

Susanna e Contessa
(*a Figaro*)
Il talento aguzzi invano;
palesato abbiam l'arcano:
non v'è nulla da ridir.

Conte
Che rispondi?

Figaro
Niente, niente.

Conte
Dunque accordi?

Figaro
Non accordo.

Susanna e Contessa
(*a Figaro*)
Eh via, chètati, balordo,
la burletta ha da finir.

Figaro
Per finirla lietamente
e all'usanza teatrale,
(*prendendo Susanna sotto il braccio*)
un'azion matrimoniale
le faremo ora seguir.

Susanna, Contessa e Figaro
(*al Conte*)
Deh signor, nol contrastate:
consolate i miei/lor desir.

Conte
(*Marcellina, Marcellina!*)
quanto tardi a comparir!)

Scena decima
I suddetti, Antonio giardiniere infuriato con un vaso di garofani schiacciato.

Antonio
(*infuriato*)
Ah signor... signor...

Conte
(*con ansietà*)
Cosa è stato?

Antonio
Che insolenza! chi 'l fece! chi fu!

Susanna, Contessa, Conte e Figaro
Cosa dici, cos'hai, cosa è nato?

Antonio
(*come sopra*)
Ascoltate...

Susanna, Contessa, Conte e Figaro
Via, parla, di' su.

Antonio
Dal balcone che guarda in giardino
mille cose ogni dì gittar veggio,
e poc'anzi, può darsi di peggio?
vidi un uom, signor mio, gittar giù.

Conte
(*con vivacità*)
Dal balcone?

Antonio
(*mostrandogli il vaso*)
Vedete i garofani.

Conte
In giardino?

Antonio
Sì.

Susanna e Contessa
(*piano a Figaro*)
Figaro, all'erta!

Conte
Cosa sento!

Susanna, Contessa e Figaro
(*come sopra*)
Costui ci sconcerta:
(*forte*)
quel briaco che viene a far qui?

Conte
(*ad Antonio, con fuoco*)
Dunque un uom... Ma dov'è? dov'è gito?

Antonio
Ratto ratto il birbone è fuggito
e ad un tratto di vista m'uscì.

Susanna
(*piano a Figaro*)
Sai che il paggio...

Figaro
(*piano a Susanna*)
So tutto, lo vidi.
(*ride forte*)
Ah ah ah!

Conte
Taci là.

Antonio
(*a Figaro*)
Cosa ridi?

Figaro
(*ad Antonio*)
Tu sei cotto dal sorger del dì.

Conte
(*ad Antonio*)
Or ripetimi: un uom dal balcone?

Antonio
Dal balcone...

Conte
In giardino...

Antonio
In giardino...

Susanna, Contessa e Figaro
Ma, signore, se in lui parla il vino!

Conte
(*ad Antonio*)
Segui pure: né in volto il vedesti?

Antonio
No, nol vidi.

Susanna e Contessa
(*piano a Figaro*)
Olà, Figaro, ascolta!

Figaro
(*ad Antonio*)
Via, piangione, sta' zitto una volta,
(*toccando con disprezzo i garofani*)
per tre soldi far tanto tumulto:
giacché il fatto non può star occulto,
sono io stesso saltato di lì.

Conte
Chi? voi stesso?

Susanna e Contessa
(*Che testa! che ingegno!*)

Figaro (<i>al Conte</i>) Che stupor!	Conte (<i>a Figaro</i>) Dunque tu...	Antonio Sarà forse il sommario de' debiti.	Conte Vi manca?
Conte Già creder nol posso.	Figaro (<i>con disinvoltura</i>) Saltai giù.	Figaro No, la lista degl'osti.	Contessa (<i>piano a Susanna</i>) Il suggello.
Antonio (<i>a Figaro</i>) Come mai diventaste sì grosso? Dopo il salto non foste così.	Conte Ma perché?	Conte (<i>a Figaro</i>) Parlate: (<i>ad Antonio</i>) e tu lascialo.	Susanna (<i>piano a Figaro</i>) Il suggello.
Figaro A chi salta succede così.	Figaro Il timor...	Susanna, Contessa e Figaro (<i>ad Antonio</i>) Lascialo/mi, e parti...	Conte Rispondi.
Antonio Chi 'l direbbe?	Conte Che timor?	Antonio Parto, sì: ma se torno a trovarti...	Figaro (<i>finge di pensare</i>) È l'usanza...
Susanna e Contessa (<i>a Figaro</i>) Ed insiste quel pazzo!	Figaro (<i>additando la camera delle serve</i>) Là rinchiuso aspettando quel caro visetto... tippe tappe un sussurro fuor d'uso... voi gridaste... lo scritto biglietto... saltai giù dal terrore confuso... (<i>finendo d'aversi stroppiato il piede</i>) e stravolto m'ho un nervo del pie'!	Figaro Vanne, vanne, non temo di te. (<i>Antonio parte; il Conte riapre la carta e poi tosto la chiude</i>)	Conte Su via, ti confondi?
Conte (<i>ad Antonio</i>) Tu che dici?	Antonio (<i>porgendo a Figaro alcune carte chiuse</i>) Vostre dunque saran queste carte che perdeste...	Conte (<i>a Figaro</i>) Dunque...	Figaro È l'usanza di porvi il suggello.
Antonio E a me parve il ragazzo.	Conte (<i>togliendogliele</i>) Olà, porgile a me.	Contessa (<i>piano a Susanna</i>) O ciel! la patente del paggio!	Conte (<i>guarda e vede che manca il suggello; guasta il foglio e con somma collera lo getta</i>) Questo birbo mi toglie il cervello, tutto tutto è un mistero per me.
Conte (<i>con fuoco</i>) Cherubin!	Figaro (<i>piano alla Contessa e Susanna</i>) Sono in trappola.	Susanna (<i>piano a Figaro</i>) Giusti Dei! la patente!...	Susanna e Contessa (Se mi salvo da questa tempesta, più non avvi naufragio per me).
Susanna e Contessa (Maledetto!)	Susanna e Contessa (<i>piano a Figaro</i>) Figaro, all'erta!	Conte (<i>a Figaro ironicamente</i>) Coraggio!	Figaro (Sbuffa invano e la terra calpesta; poverino, ne sa men di me).
Figaro Esso appunto (<i>ironicamente</i>) da Siviglia a cavallo qui giunto, da Siviglia ov'ei forse sarà.	Conte (<i>apre il foglio e lo chiude tosto</i>) Dite un po', questo foglio cos'è?	Figaro (<i>finendo di risovvenirsi</i>) Uh che testa! Questa è la patente che poc'anzi il fanciullo mi diè.	Scena undicesima <i>I suddetti Marcellina, Bartolo e Basilio.</i>
Antonio (<i>con rozza semplicità</i>) Questo no, questo no, ché il cavallo io non vidi saltare di là.	Figaro (<i>cavando di tasca alcune carte, per guardare</i>) Tosto... tosto... n'ho tanti, aspettate.	Conte Per che fare?	Marcellina, Basilio e Bartolo (<i>al Conte</i>) Voi, signor, che giusto siete, ci dovete or ascoltar.
Conte Che pazienza! finiam questo ballo!		Figaro (<i>imbrogliato</i>) Vi manca...	Conte (Son venuti a vendicarmi io mi sento consolar.)
Susanna e Contessa (Come mai, giusto ciel! finirà?)			Contessa, Figaro e Susanna (Son venuti a sconcertarmi, qual rimedio ritrovar?)

Figaro
(*al Conte*)
Son tre stolidi, tre pazzi,
cosa mai vengono a far?

Conte
Pian pianin senza schiamazzi
dica ognun quel che gli par.

Marcellina
Un impegno nuziale
ha costui con me contratto:
e pretendo che il contratto
deva meco effettuar.

Susanna, Contessa e Figaro
Come! come!

Conte
Olà, silenzio:
io son qui per giudicar.

Bartolo
Io da lei scelto avvocato
vengo a far le sue difese,
le legittime pretese
io qui vengo a palesar.

Susanna, Contessa e Figaro
È un birbante!...

Conte
Olà, silenzio:
io son qui per giudicar.

Basilio
Io com'uom al mondo cognito
vengo qui per testimonio
del promesso matrimonio
con prestanza di danar.

Susanna, Contessa e Figaro
Son tre matti.

Conte
Olà, silenzio!
Io vedremo,
il contratto leggeremo,
tutto in ordin deve andar.

Susanna, Contessa e Figaro
Son confusa/o, son stordita/o,
disperata/o, sbalordita/o.

Certo un diavol dell'inferno
qui li ha fatti capitar.

Marcellina, Basilio, Bartolo e Conte
Che bel colpo, che bel caso!
è cresciuto a tutti il naso,
qualche nume a noi propizio
qui li/ci ha fatti capitar.

ATTO TERZO
*Sala ricca con due troni e preparata a festa
nuziale.*

Scena prima
Il Conte, solo.

[Recitativo secco]

Conte
(*che passeggia*)
Che imbarazzo è mai questo! un foglio
anonimo...
la cameriera in gabinetto chiusa...
la padrona confusa... un uom che salta
dal balcone in giardino... un altro appresso
che dice esser quel desso...
Non so cosa pensar. Potrebbe forse
qualcun de' miei vassalli... a simil razza
è comune l'ardir, ma la contessa...
ah che un dubbio l'offende... ella rispetta
troppo se stessa: e l'onor mio... l'onore...
dove diamin l'ha posto umano errore!

Scena seconda
Il suddetto, la Contessa e Susanna.

(*S'arrestano in fondo alla scena, non vedute dal
Conte*)

Contessa
Via, fatti core: digli
che ti attenda in giardino.

Conte
(*a parte*)
Saprò se Cherubino
era giunto a Siviglia: a tale oggetto
ho mandato Basilio...

Susanna
Oh cielo! e Figaro?

Contessa
A lui non dei dir nulla: in vece tua
voglio andarci io medesima.

Conte
(*c.s.*)
Avanti sera
dovrebbe ritornar.

Susanna
Oh Dio... non oso!

Contessa
Pensa ch'è in tua mano il mio riposo.
(*si nasconde*)

Conte
(*c.s.*)
E Susanna? chi sa ch'ella tradito
abbia il segreto mio... oh se ha parlato,
gli fo sposar la vecchia.

Susanna
(*s'avanza*)
(Marcellina!) Signor...

Conte
(*serio*)
Cosa bramate?

Susanna
Mi par che siate in collera!

Conte
Volete qualche cosa?

Susanna
Signor... la vostra sposa
ha i soliti vapori,
e vi chiede il fiaschetto degli odori.

Conte
Prendete.

Susanna
Or vel riporto.

Conte
Eh no: potete
ritenerlo per voi.

Susanna
Per me? Scusate,
questi non son mali
da donne triviali.

Conte
Un'amante, che perde il caro sposo
sul punto d'ottenerlo...

Susanna
Pagando Marcellina
colla dote che voi mi promettete...

Conte
Ch'io vi promisi, quando?

Susanna
Credea d'averlo inteso.

Conte
Sì, se voluto aveste
intender me voi stessa.

Susanna
È mio dovere:
e quel di sua Eccellenza è il mio volere.

[17. Duetto]

Conte
Crudel! perché finora
farmi languir così?

Susanna
Signor, la donna ognora
tempo ha di dir di sì.

Conte
Dunque in giardin verrai?

Susanna
Se piace a voi, verrò.

Conte
E non mi mancherai?

Susanna
No, non vi mancherò.

Conte
Mi sento dal contento
pieno di gioia il cor.

Susanna
Scusatemi se mento,
voi che intendete amor.

[Recitativo secco]

Conte
E perché fosti meco
stamattina sì austera?

Susanna
Col paggio ch'ivi c'era...

Conte
Ed a Basilio
che per me ti parlò?

Susanna
Ma qual bisogno
abbiam noi che un Basilio...

Conte
È vero, è vero,
e mi prometti poi...
se tu manchi, oh cor mio... ma la contessa
attenderà il fiaschetto.

Susanna
Eh fu un pretesto:
parlato io non avrei senza di questo.

Conte
(*le prende la mano*)
Carissima!

Susanna
(*si ritira*)
Vien gente.

Conte
(È mia senz'altro.)

Susanna
(Forbitevi la bocca, o signor scaltro.)

Scena terza
Figaro, Susanna, e subito il Conte.

Figaro
Ehi, Susanna, ove vai?

Susanna
Taci: senza avvocato
hai già vinto la causa.
(*parte*)

Figaro
Cos'è nato?
(*la segue*)

Scena quarta
Il Conte solo.

[18. Recitativo accompagnato ed Aria]

Conte
Hai già vinto la causa! cosa sento!
In qual laccio io cadea? Perfidi! io voglio
di tal modo punirvi... a piacer mio
la sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
la vecchia pretendente?
Pagarla! in qual maniera! E poi v'è Antonio,
che a un incognito Figaro ricusa
di dare una nipote in matrimonio.
Coltivando l'orgoglio
di questo mentecatto...
tutto giova a un raggiro... il colpo è fatto.

Vedrò, mentr'io sospiro,
felice un servo mio!
E un ben, che invan desio,
ei posseder dovrà?
Vedrò per man d'amore
unita a un vile oggetto
chi in me destò un affetto
che per me poi non ha?

Ah no, lasciarti in pace,
non vo' questo contento.
Tu non nascesti, audace,
per dare a me tormento,
e forse ancor per ridere
di mia infelicità.

Già la speranza sola
delle vendette mie
quest'anima consola,
e giubilar mi fa.
(*vuol partire e s'incontra con Don Curzio*)

Scena quinta
Il Conte, Marcellina, Don Curzio, Figaro e Bartolo, poi Susanna.

[Recitativo secco]

Don Curzio
(tartagliando)
È decisa la lite.
O pagarla, o sposarla; ora ammutite.

Marcellina
Io respiro.

Figaro
Ed io moro.

Marcellina
(Alfin sposa io sarò d'un uom ch'adoro.)

Figaro
Eccellenza, m'appello...

Conte
È giusta la sentenza.
O pagar, o sposar; bravo Don Curzio.

Don Curzio
Bontà di sua Eccellenza.

Bartolo
Che superba sentenza!

Figaro
In che superba?

Bartolo
Siam tutti vendicati...

Figaro
Io non la sposerò.

Bartolo
La sposerai.

Don Curzio
O pagarla, o sposarla. Lei t'ha prestati
due mila pezzi duri.

Figaro
Son gentiluomo, e senza
l'assenso de' miei nobili parenti...

Conte
Dove sono? chi sono?

Figaro
Lasciate ancor cercarli:
dopo dieci anni io spero di trovarli.

Bartolo
Qualche bambin trovato?

Figaro
No, perduto, dottor, anzi rubato.

Conte
Come?

Marcellina
Cosa?

Bartolo
La prova?

Don Curzio
Il testimonio?

Figaro
L'oro, le gemme e i ricamati panni,
che ne' più teneri anni
mi ritrovarò addosso i masnadieri,
sono gl'indizi veri
di mia nascita illustre: e sopra tutto
questo al mio braccio impresso geroglifico...

Marcellina
Una spatola impressa al braccio destro...

Figaro
E a voi chi 'l disse?

Marcellina
Oh Dio,
è egli...

Figaro
È ver, son io.

Don Curzio
Chi?

Conte
Chi?

Bartolo
Chi?

Marcellina
Raffaello.

Bartolo
E i ladri ti rapir...

Figaro
Presso un castello.

Bartolo
Ecco tua madre.

Figaro
Balìa...

Bartolo
No, tua madre.

Don Curzio e Conte
Sua madre!

Figaro
Cosa sento!

Marcellina
Ecco tuo padre.
[19. Sestetto]
(abbracciando Figaro)
Riconosci in questo amplesso
una madre, amato figlio!

Figaro
(a Bartolo)
Padre mio, fate lo stesso,
non mi fate più arrossir.

Bartolo
(abbracciando Figaro)
Resistenza la coscienza
far non lascia al tuo desir.

Don Curzio
Ei suo padre, ella sua madre,
l'imeneo non può seguir.

Conte
Son smarrito, son stordito,
meglio è assai di qua partir.
(vuol partire; Susanna entra con una borsa in mano)

Susanna
(arrestando il Conte)
Alto alto, signor Conte,
mille doppie son qui pronte,
a pagar vengo per Figaro
ed a porlo in libertà.

Conte e Don Curzio
Non sappiam com'è la cosa,
osservate un poco là.

Susanna
(si volge vedendo Figaro che abbraccia Marcellina)
Già d'accordo colla sposa;

giusti Dei, che infedeltà!
(vuol partire)
Lascia, iniquo!

Figaro
(trattiene Susanna)
No, t'arresta!
senti, oh cara!

Susanna
(dà uno schiaffo a Figaro)
Senti questa!

Marcellina, Bartolo e Figaro
È un effetto di buon core,
tutto amore è quel che fa.

Conte e Don Curzio
Fremo/e, smanio/a dal furore,
il destino a me la/gliela fa.

Susanna
Fremo, smanio dal furore
una vecchia a me la fa.

Marcellina
(corre ad abbracciar Susanna)
Lo sdegno calmate,
mia cara figliuola,
sua madre abbracciate,
che or vostra sarà.

Susanna
(a Bartolo, al Conte, a Don Curzio, a Marcellina)
Sua madre?

Tutti
Sua madre!

Figaro
(a Susanna)
E quello è mio padre
che a te lo dirà.

Susanna
(come sopra)
Suo padre?

Tutti
Suo padre!

Figaro
(a Susanna)
E quella è mia madre

che a te lo dirà.
(corrono tutti quattro ad abbracciarsi)

Conte e Don Curzio
Al fiero tormento
di questo momento,
quest'/quell'anima appena
resistere or sa.

Marcellina, Bartolo, Susanna e Figaro
Al dolce contento
di questo momento,
quest'anima appena
resistere or sa.
(il Conte e Don Curzio partono)

Scena sesta
Susanna, Marcellina, Figaro e Bartolo.
[Recitativo secco]

Marcellina
(a Bartolo)
Eccovi, oh caro amico, il dolce frutto
dell'antico amor nostro...

Bartolo
Or non parliamo
di fatti sì rimoti, egli è mio figlio,
mia consorte voi siete;
e le nozze farem quando volete.

Marcellina
Oggi, e doppie saranno:
(dà il biglietto a Figaro)
prendi, questo è il biglietto
del denar che a me devi, ed è tua dote.

Susanna
(getta per terra una borsa di danari)
Prendi ancor questa borsa.

Bartolo
(fa lo stesso)
E questa ancora.

Figaro
Bravi, gittate pur ch'io piglio ognora.

Susanna
Voliamo ad informar d'ogni avventura
madama e nostro zio.
Chi al par di me contenta!

Figaro
lo!

Bartolo
lo!

Marcellina
lo!

Susanna, Marcellina, Bartolo e Figaro
E schiatti il signor Conte al gusto mio.
(partendo abbracciati)

Scena settima
Barbarina e Cherubino.

Barbarina
Andiam, andiam, bel paggio, in casa mia
tutte ritroverai
le più belle ragazze del castello,
di tutte sarai tu certo il più bello.

Cherubino
Ah, se il Conte mi trova,
misero me, tu sai
che partito ei mi crede per Siviglia.

Barbarina
Oh ve' che meraviglia, e se ti trova
non sarà cosa nuova...
odi... vogliam vestirti come noi:
tutte insiem andrem poi
a presentar de' fiori a madamina;
fidati, oh Cherubin, di Barbarina.
(partono)

Scena ottava
La Contessa sola.

[20. Recitativo accompagnato ed Aria]

Contessa
E Susanna non vien! sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta. Alquanto ardito
il progetto mi par, e ad uno sposo
sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è? cangiando i miei vestiti
con quelli di Susanna, e i suoi co' miei...
al favor della notte... oh cielo, a quale
umil stato fatale io son ridotta
da un consorte crudel, che dopo avermi

con un misto inaudito
d'infedeltà, di gelosia, di sdegni,
prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer?
dove andaro 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?

Ah! se almen la mia costanza
nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor!
(parte)

Scena nona
Il Conte ed Antonio.

[Recitativo secco]

Antonio
(con cappello in mano)
Io vi dico, signor, che Cherubino
è ancora nel castello,
e vedete per prova il suo cappello.

Conte
Ma come se a quest'ora
esser giunto a Siviglia egli dovria.

Antonio
Scusate, oggi Siviglia è a casa mia,
là vestissi da donna, e là lasciati
ha gl'altri abiti suoi.

Conte
Perfidi!

Antonio
Andiam, e li vedrete voi.
(partono)

Scena decima
La Contessa e Susanna.

Contessa
Cosa mi narri, e che ne disse il Conte?

Susanna
Gli si leggeva in fronte
il dispetto e la rabbia.

Contessa
Piano: che meglio or lo porremo in gabbia.
Dov'è l'appuntamento
che tu gli proponesti?

Susanna
In giardino.

Contessa
Fissiamgli un loco. Scrivi.

Susanna
Ch'io scriva... ma signora...

Contessa
Eh scrivi, dico; e tutto
(Susanna siede e scrive)
io prendo su me stessa.
(dettando)
Canzonetta sull'aria...

[21. Duettino]

Susanna
(scrivendo)
Sull'aria...

Contessa
(dettando)
Che soave zeffiretto...

Susanna
... zeffiretto...

Contessa
Questa sera spirerà...

Susanna
... questa sera spirerà...

Contessa
... sotto i pini del boschetto...

Susanna
... sotto i pini del boschetto...

Contessa
Ei già il resto capirà.

Susanna
Certo, certo il capirà.

[Recitativo secco]

(piega la lettera)
Piegato è il foglio... or come si sigilla?

Contessa
(si cava una spilla e gliela dà)
Ecco... prendi una spilla:
servirà di sigillo: attendi... scrivi
sul reverso del foglio:
Rimandate il sigillo.

Susanna
È più bizzarro
di quel della patente.

Contessa
Presto, nascondi: io sento venir gente.
(Susanna si pone il biglietto in seno)

Scena undicesima
Cherubino vestito da contadinella, Barbarina e alcune altre contadinelle vestite nel medesimo modo con mazzetti di fiori, e dette.

[22. Coro]

Coro
Ricevete, oh padroncina,
queste rose e questi fior,
che abbiām colti stamattina
per mostrarvi il nostro amor.

Siamo tante contadine,
e siam tutte poverine,
ma quel poco che rechiamo
ve lo diamo di buon cor.

[Recitativo secco]

Barbarina
Queste sono, madama,
le ragazze del loco
che il poco ch'han vi vengono ad offrire,
e vi chiedono perdon del loro ardire.

Contessa
Oh brave, vi ringrazio.

Susanna
Come sono vezzose.

Contessa
E chi è, narratemi,
quell'amabil fanciulla
ch'ha l'aria sì modesta?

Barbarina
Ell'è una mia cugina, e per le nozze
è venuta ieri sera.

Contessa
Onoriamo la bella forestiera:
venite qui... datemi i vostri fiori.
(*prende i fiori di Cherubino e lo bacia in fronte*)
Come arrossi... Susanna, e non ti pare...
che somigli ad alcuno?

Susanna
Al naturale...

Scena dodicesima
I detti, il Conte ed Antonio.

(*Antonio ha il cappello di Cherubino: entra in scena pian piano, gli cava la cuffia di donna e gli mette in testa il cappello stesso*)

Antonio
Ehi! cospettaccio! è questi l'uffiziale.

Contessa
Oh stelle!

Susanna
(Malandrino!)

Conte
Ebben, madama!

Contessa
Io sono, oh signor mio,
irritata e sorpresa al par di voi.

Conte
Ma stamane...

Contessa
Stamane...
per l'odierna festa
volevam travestirlo al modo stesso
che l'han vestito adesso.

Conte
(*a Cherubino*)
E perché non partiste?

Cherubino
(*cavandosi il cappello bruscamente*)
Signor!

Conte
Saprò punire
la sua disubbidienza.

Barbarina
Eccellenza, Eccellenza,
voi mi dite sì spesso,
qual volta m'abbracciate, e mi baciare:
Barbarina, se m'ami,
ti darò quel che brami...

Conte
Io dissi questo?

Barbarina
Voi.
Or datemi, padrone,
in sposo Cherubino,
e v'amerò, com'amo il mio gattino.

Contessa
(*al Conte*)
Ebbene: or tocca a voi.

Antonio
Brava figliuola,
hai buon maestro, che ti fa la scuola.

Conte
(Non so qual uom, qual demone, qual Dio
rivolga tutto quanto a torto mio.)

Scena tredicesima
I detti e Figaro.

Figaro
Signor... se trattenete
tutte queste ragazze,
addio feste... addio danza...

Conte
E che, vorresti
ballar col pie' stravolto?

Figaro
(*finse di drizzarsi la gamba e poi si prova a ballare*)
Eh, non mi duol più molto.
Andiam, belle fanciulle.
(*chiama tutte le giovani, vuol partire, il Conte lo richiama*)

Contessa
(*a Susanna*)
Come si caverà dall'imbarazzo?

Susanna
(*alla Contessa*)
Lasciate fare a lui.

Conte
Per buona sorte
i vasi eran di creta.

Figaro
Senza fallo.
(*come sopra*)
Andiamo dunque, andiamo.

Antonio
(*lo richiama*)
Ed intanto, a cavallo
di galoppo a Siviglia andava il paggio.

Figaro
Di galoppo, o di passo... buon viaggio.
(*come sopra*)
Venite, oh belle giovani.

Conte
(*torna a ricondurlo in mezzo*)
E a te la sua patente
era in tasca rimasta...

Figaro
Certamente,
che razza di domande!

Antonio
(*a Susanna che fa de' motti a Figaro*)
Via, non fargli più motti, ei non t'intende.
(*prende per mano Cherubino e lo presenta a Figaro*)
Ed ecco chi pretende
che sia un bugiardo il mio signor nipote.

Figaro
Cherubino?

Antonio
Or ci sei.

Figaro
(*al Conte*)
Che diamin canta?

Conte
Non canta, no, ma dice
ch'egli saltò stamane in sui garofani...

Figaro
Ei lo dice! Sarà... se ho saltato io,
si può dare ch'anch'esso
abbia fatto lo stesso.

Conte
Anch'esso?

Figaro
Perché no?
Io non impugno mai quel che non so.
[23. Finale]

(*s'ode una marcia da lontano*)
Ecco la marcia, andiamo;
ai vostri posti, oh belle, ai vostri posti.
Susanna, dammi il braccio.
(*prende per un braccio Susanna*)

Susanna
Eccolo!
(*partono tutti, eccettuati il Conte e la Contessa*)

Conte
Temerari!

Contessa
Io son di ghiaccio!
(*la marcia aumenta a poco a poco*)

Conte
Contessa...

Contessa
Or non parliamo.
Ecco qui le due nozze,
riceverle dobbiam, alfin si tratta
d'una vostra protetta.
Seggiam.

Conte
Seggiamo. (E meditiav vendetta.)
(*siedono; la marcia s'avvicina*)

Scena quattordicesima

I suddetti, Figaro, Susanna, Marcellina, Bartolo, Antonio, Barbarina, cacciatori con fucile in spalla, gente del foro. Contadini e contadine. Due giovinette che portano il cappello verginale con piume bianche, due altre un bianco velo, due altre i guanti e il mazzetto di fiori. Figaro con Marcellina. Due altre giovinette, che portano un simile cappello per Susanna ecc. Bartolo con Susanna. Due giovinette incominciano il coro che termina in ripieno; Bartolo conduce la Susanna al Conte e s'inginocchia per ricever da lui il cappello ecc. Figaro conduce Marcellina alla Contessa e fa la stessa funzione.

Due donne

Amanti costanti,
seguaci d'onor,
cantate, lodate
sì saggio signor.

A un dritto cedendo,
che oltraggia, che offende
ei caste vi rende
ai vostri amator.

Coro

Cantiamo, lodiamo
sì saggio signor!

(i figuranti ballano. Susanna, essendo in ginocchio durante il duo, tira il Conte per l'abito, gli mostra il bigliettino, dopo passa la mano dal lato degli spettatori alla testa, dove pare che il Conte le aggiusti il cappello, e gli dà il biglietto. Il Conte se lo mette furtivamente in seno, Susanna s'alza, e gli fa una riverenza. Figaro viene a riceverla e si balla il fandango. Marcellina s'alza un po' più tardi. Bartolo viene a riceverla dalle mani della Contessa. Il Conte cava il biglietto, e nell'aprirla si punge il dito)

Conte

Eh già, solita usanza!
le donne ficcan gli aghi in ogni loco:
ah ah, capisco il gioco.

Figaro

(vede tutto e dice a Susanna)
Un biglietto amoroso
che gli die' nel passar qualche galante,
ed era sigillato d'una spilla,
ond'ei si punse il dito;

(il Conte legge, bacia il biglietto, cerca la spilla, la trova e se la mette alla manica del saio)
il Narciso or la cerca; oh che stordito!

Conte

Andate, amici! e sia per questa sera
disposto l'apparato nuziale
colla più ricca pompa; io vo' che sia
magnifica la festa, e canti e fuochi,
e gran cena, e gran ballo: e ognuno impari
com'io tratto color che a me son cari.

Coro

Amanti costanti, ecc.
(tutti partono)

ATTO QUARTO

Gabinetto.

Scena prima

Barbarina sola.

[24. Cavatina]

Barbarina

(cercando qualche cosa per terra)
L'ho perduta... me meschina...
ah chi sa dove sarà?
Non la trovo... e mia cugina...
e il padron... cosa dirà?

Scena seconda

Barbarina, Figaro e Marcellina

[Recitativo secco]

Figaro

Barbarina, cos'hai?

Barbarina

L'ho perduta, cugino.

Figaro

Cosa?

Marcellina

Cosa?

Barbarina

La spilla,
che a me diede il padrone
per recar a Susanna.

Figaro

A Susanna... la spilla?
(in collera)
E così tenerella
il mestiero già sai...
(si calma)
di far tutto sì ben quel che tu fai?

Barbarina

Cos'è, vai meco in collera?

Figaro

E non vedi ch'io scherzo?
(cerca un momento per terra, dopo aver

destramente cavata una spilla dall'abito o dalla cuffia di Marcellina e la dà a Barbarina)

Osserva... questa

è la spilla che il Conte
da recare ti diede alla Susanna,
e servia di sigillo a un bigliettino:
vedi s'io sono instrutto?

Barbarina

E perché chiedi a me quando sai tutto?

Figaro

Avea gusto d'udir come il padrone
ti die' la commissione.

Barbarina

Che miracoli!

«Tieni, fanciulla, reca questa spilla
alla bella Susanna: e dille: questo
è il sigillo de' pini.»

Figaro

Ah ah, de' pini!

Barbarina

È ver ch'ei mi soggiunse:
«Guarda che alcun non veda»;
ma tu già tacerai.

Figaro

Sicuramente.

Barbarina

A te già niente preme.

Figaro

Oh niente, niente.

Barbarina

Addio, mio bel cugino;
vo da Susanna e poi da Cherubino.
(parte saltando)

Scena terza

Marcellina e Figaro.

Figaro

(quasi stupido)
Madre!

Marcellina

Figlio!

Figaro
Son morto.

Marcellina
Càlmati, figlio mio.

Figaro
Son morto, dico.

Marcellina
Flemma, flemma, e poi flemma: il fatto è serio; e pensarci convien: ma pensa un poco che ancor non sai di chi si prenda gioco.

Figaro
Ah quella spilla, oh madre, è quella stessa che poc'anzi ei raccolse.

Marcellina
È ver, ma questo al più ti porge un dritto di stare in guardia, e vivere in sospetto: ma non sai se in effetto...

Figaro
All'erta dunque: il loco del congresso so dov'è stabilito...

Marcellina
Dove vai, figlio mio?

Figaro
A vendicar tutti i mariti: addio. *(parte infuriato)*

Scena quarta
Marcellina sola.

Marcellina
Presto avvertiam Susanna: io la credo innocente: quella faccia, quell'aria di modestia... è caso ancora ch'ella non fosse... ah quando il cor non ciurma personale interesse, ogni donna è portata alla difesa del suo povero sesso, da questi uomini ingrati a torto oppresso.

[25. Aria]

Il capro e la capretta
son sempre in amistà,
l'agnello all'agnelletta

la guerra mai non fa.
Le più feroci belve
per selve e per campagne
lascian le lor compagne
in pace e libertà.
Sol noi, povere femmine,
che tanto amiam questi uomini,
trattate siam dai perfidi
ognor con crudeltà.
(parte)

Scena quinta
Folto giardino con due nicchie parallele praticabili. Barbarina sola.

[Recitativo secco]

Barbarina
(con alcune frutta e ciambelle)
«Nel padiglione a manca»: ei così disse:
è questo... è questo... e poi se non venisse!
Oh, ve', che brava gente! A stento darmi un arancio, una pera, e una ciambella.
«Per chi, madamigella?»
«Oh per qualcun, signori!»
«Già lo sappiamo.» Ebbene:
il padron l'odia, ed io gli voglio bene,
però costummi un bacio, e cosa importa?
forse qualcun mel renderà...
(fugge impaurita ed entra nella nicchia a manca)
son morta!

Scena sesta
Figaro solo, poi Basilio, Bartolo e truppa di lavoratori.

Figaro
(con mantello e lanternino notturno)
È Barbarina... chi va là?

Basilio
Son quelli che invitasti a venir.

Bartolo
Che brutto ceffo!
sembri un cospirator: che diamin sono quegli infausti apparsi?

Figaro
Lo vedrete tra poco.
In questo stesso loco
celebrerem la festa
della mia sposa onesta
e del feudal signor...

Basilio
Ah buono buono,
capisco come egli è.
(Accordati si son senza di me.)

Figaro
Voi da questi contorni
non vi scostate; intanto
io vado a dar certi ordini,
e torno in pochi istanti:
a un fischio mio correte tutti quanti.
(partono tutti, eccettuati Bartolo e Basilio)

Scena settima
Basilio e Bartolo.

Basilio
Ha i diavoli nel corpo.

Bartolo
Ma cosa nacque?

Basilio
Nulla.
Susanna piace al Conte: ella d'accordo gli die' un appuntamento che a Figaro non piace.

Bartolo
E che dunque dovria soffrirlo in pace?

Basilio
Quel che soffrono tanti
ei soffrir non potrebbe? e poi sentite,
che guadagno può far? Nel mondo, amico,
l'accozzarla co' grandi
fu pericolo ognora:
dan novanta per cento e han vinto ancora.

[26. Aria]

In quegli'anni in cui val poco
la mal pratica ragion,
ebbi anch'io lo stesso foco,
fui quel pazzo ch'or non son.

Che col tempo e coi perigli
donna flemma capitò;
e i capricci, ed i puntigli
dalla testa mi cavò.
Presso un piccolo abituro
seco lei mi trasse un giorno,
e togliendo giù dal muro
del pacifico soggiorno
una pelle di somaro:
«Prendi» disse «oh figlio caro!»
poi disparve, e mi lasciò.
Mentre ancor tacito
guardo quel dono,
il ciel s'annuvola,
rimbomba il tuono,
mista alla grandine
scroscia la piovra,
ecco le membra
coprir mi giova
col manto d'asino
che mi donò.
Finisce il turbine,
né fo due passi,
che fiera orribile
dianzi a me fassi;
già già mi tocca
l'ingorda bocca,
già di difendermi
speme non ho.
Ma il fiuto ignobile
del mio vestito
tolse alla belva
sì l'appetito,
che disprezzandomi
si rinselvò.
Così conoscere
mi fe' la sorte,
ch'onte, pericoli,
vergogna, e morte
col cuoio d'asino
fuggir si può.
(Basilio e Bartolo partono)

Scena ottava
Figaro solo.

[27. Recitativo accompagnato ed Aria]

Figaro
Tutto è disposto: l'ora

dovrebbe esser vicina: io sento gente.
È dessa... non è alcun... buia è la notte...
ed io comincio omai
a fare il scimunito
mestiero di marito.
Ingrata! Nel momento
della mia cerimonia
ei godeva leggendo: e nel vederlo
io rideva di me senza saperlo.
Oh Susanna, Susanna,
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.

Aprite un po' quegli'occhi,
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son.

Queste chiamate Dee
dagli ingannati sensi,
a cui tributa incensi
la debole ragion,

son streghe che incantano
per farci penar,
sirene che cantano
per farci affogar,

civette che allettano
per trarci le piume,
comete che brillano
per toglierci il lume;

son rose spinose,
son volpi vezzose,
son orse benigne,
colombe maligne,

maestre d'inganni,
amiche d'affanni
che fingono, mentono,
amore non senton,
non senton pietà.

Il resto nol dico,
già ognuno lo sa.
(*si ritira*)

Scena nona

Susanna, la Contessa travestite; Marcellina.

[Recitativo secco]

Susanna

Signora, ella mi disse
che Figaro verravvi.

Marcellina

Anzi è venuto:
abbassa un po' la voce.

Susanna

Dunque un ci ascolta: e l'altro
dee venir a cercarmi:
incominciam.

Marcellina

Io voglio qui celarmi.
(*entra dove entrò Barbarina*)

Scena decima

I suddetti, Figaro in disparte.

Susanna

Madama, voi tremate: avrete freddo?

Contessa

Parmi umida la notte; io mi ritiro.

Figaro

(Eccoci della crisi al grande istante.)

Susanna

Io sotto queste piante,
se madama il permette,
resto a prendere il fresco una mezz'ora.

Figaro

(Il fresco, il fresco!)

Contessa

Restaci in buon'ora.
(*si nasconde*)

Susanna

(*sotto voce*)
Il birbo è in sentinella:
divertiamci anche noi:
diamogli la mercè de' dubbi suoi.

[28. Recitativo accompagnato ed Aria]

Giunse alfin il momento
che godrò senz'affanno
in braccio all'idol mio. Timide cure,
uscite dal mio petto,
a turbar non venite il mio diletto!
Oh come par che all'amoroso foco
l'amenità del loco,
la terra e il ciel risponda,
come la notte i furti miei seconda!

Deh vieni, non tardar, oh gioia bella,
viene ove amore per goder t'appella,
finché non splende in ciel notturna face,
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.

Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura
che col dolce sussurro il cor ristaura,

qui ridono i fioretti e l'erba è fresca
ai piaceri d'amor qui tutto adescia.

Vieni, ben mio, tra queste piante ascose
ti vo' la fronte incoronar di rose.

Scena undicesima

I suddetti e poi Cherubino.

[Recitativo secco]

Figaro

Perfida, e in quella forma
meco mentia? Non so s'io veglio, o dormo.

Cherubino

(*cantando*)
La la la lera...

Contessa

Il picciol paggio.

Cherubino

Io sento gente, entriamo
ove entrò Barbarina.
Oh vedo qui una donna.

Contessa

Ahi me meschina!

Cherubino

M'inganno, a quel cappello,
che nell'ombra vegg'io, parmi Susanna.

Contessa

E se il Conte ora vien, sorte tiranna!

[29. Finale]

Cherubino

Pian pianin le andrò più presso,
tempo perso non sarà.

Contessa

(Ah, se il Conte arriva adesso,
qualche imbroglio accaderà!)

Cherubino

(*alla Contessa*)
Susannetta... non risponde...
colla mano il volto asconde...
or la burlo in verità.
(*le prende la mano e l'accarezza*)

Contessa

(*cerca liberarsi alterando la voce a tempo*)
Arditello, sfacciatello,
ite presto via di qua!

Cherubino

Smorfiosa, maliziosa
io già so perché sei qua.

Scena dodicesima

I suddetti, il Conte.

Conte

(*da lontano*)
Ecco qui la mia Susanna!

Susanna e Figaro

(*da lontano*)
Ecco qui l'uccellatore.

Cherubino

Non far meco la tiranna.

Susanna, Conte e Figaro

Ah nel sen mi batte il core!
Un altr'uom con lei si sta.

Contessa

Via, partite, o chiamo gente!

Cherubino

(*sempre tenendola per la mano*)
Dammi un bacio, o non fai niente.

Susanna, Conte e Figaro

Alla voce è quegli il paggio.

Contessa
Anche un bacio, che coraggio!

Cherubino
E perché far io non posso,
quel che il Conte ognor farà?

Susanna, Conte, Figaro e Contessa
(Temerario!)

Cherubino
Oh ve' che smorfie!
Sai ch'io fui dietro il sofà.

Susanna, Contessa, Conte e Figaro
(*come sopra*)
(Se il ribaldo ancor sta saldo,
la faccenda guasterà.)

Cherubino
(*volendo dare un bacio alla Contessa*)
Prendi intanto...
(*il Conte, mettendosi in mezzo tra la Contessa e il paggio, riceve il bacio*)

Contessa e Cherubino
Oh cielo! il Conte!
(*Cherubino entra da Barbarina*)

Figaro
(*appressandosi al Conte*)
Vo' veder cosa fan là.

Conte
(*crede di dar uno schiaffo al paggio e lo dà a Figaro*)
Perché voi nol ripetete,
ricevete questo qua!

Figaro
(Ah ci ho fatto un bel guadagno
colla mia curiosità!)
(*si ritira*)

Contessa, Susanna e Conte
(*ridono*)
Ah ci ha fatto un bel guadagno
con la sua temerità!

Conte
(*alla Contessa*)
Partito è alfin l'audace,
accòstati, ben mio!

Contessa
Giacché così vi piace,
eccomi qui, signor.

Figaro
Che compiacente femmina!
che sposa di buon cor!

Conte
Porgimi la manina!

Contessa
Io ve la do.

Conte e Figaro
Carina!

Conte
Che dita tenerelle,
che delicata pelle,
mi pizzica, mi stuzzica,
m'empie d'un nuovo ardor.

Figaro, Susanna e Contessa
La cieca prevenzione
delude la ragione,
inganna i sensi ognor.

Conte
Oltre la dote, oh cara,
ricevi anco un brillante
che a te porge un amante
in pegno del suo amor.
(*le dà un anello*)

Contessa
Tutto Susanna piglia
dal suo benefattore.

Susanna, Conte e Figaro
Va tutto a meraviglia,
ma il meglio manca ancor.

Contessa
(*al Conte*)
Signor, d'accese fiaccole
io veggio il balenar.

Conte
Entri, mia bella Venere,
andiamoci a celar!

Figaro e Susanna
Mariti scimuniti,

venite ad imparar!

Contessa
Al buio, signor mio?

Conte
È quello che vogl'io:
tu sai che là per leggere
io non desio d'entrar.

Figaro
La perfida lo sèguita,
è vano il dubitar.

Susanna e Contessa
I furbi sono in trappola
comincia ben l'affar.
(*Figaro passa*)

Conte
(*con voce alterata*)
Chi passa?

Figaro
(*con rabbia*)
Passa gente!

Contessa
È Figaro: men vo!

Conte
Andate: io poi verrò.
(*si disperde pel bosco; la Contessa entra a man destra*)

Scena tredicesima
Figaro e Susanna.

Figaro
Tutto è tranquillo e placido;
entrò la bella Venere;
col vago Marte prendere,
nuovo Vulcan del secolo,
in rete la potrò!

Susanna
(*cangiando la voce*)
Ehi, Figaro: tacete.

Figaro
Oh questa è la Contessa...
a tempo qui giungete...

vedrete là voi stessa...
il Conte e la mia sposa...
di propria man la cosa
toccar io vi farò.

Susanna
(*si dimentica di alterar la voce*)
Parlate un po' più basso,
di qua non muovo il passo,
ma vendicar mi vo'.

Figaro
(Susanna!)
(*a Susanna*)
Vendicarsi?

Susanna
Sì.

Figaro
Come potria farsi?

Susanna
(L'iniquo io vo' sorprendere,
poi so quel che farò.)

Figaro
(La volpe vuol sorprendermi,
e secondar la vo'.)
(*con comica affettazione*)
Ah se madama il vuole.

Susanna
Su via, manco parole.

Figaro
(*come sopra*)
Eccomi a' vostri piedi...
ho pieno il cor di foco...
esaminate il loco...
pensate al traditor.

Susanna
(Come la man mi pizzica!
Che smania! che furor!)

Figaro
(Come il polmon mi s'àltera!
Che smania! che calor!)

Susanna
(*alterando un poco la voce*)
E senz'alcun affetto?...

Figaro

Suppliscavi il dispetto.
Non perdiam tempo invano,
(*si frega le mani*)
datemi un po' la mano...

Susanna

(*in voce naturale; gli dà uno schiaffo*)
Servitevi, signor.

Figaro

Che schiaffo!

Susanna

E ancor questo
e questo, e poi quest'altro...

Figaro

Non batter così presto.

Susanna

E questo, signor scaltro,
e qui quest'altro ancor.

Figaro

Oh schiaffi graziosissimi!
oh mio felice amor!

Susanna

Impara, impara, oh perfido
a fare il seduttore!

Scena quattordicesima

I suddetti, poi il Conte.

Figaro

(*si mette in ginocchio*)
Pace, pace, mio dolce tesoro,
io conobbi la voce che adoro
e che impressa ognor serbo nel cor.

Susanna

(*ridendo e con sorpresa*)
La mia voce?

Figaro

La voce che adoro.

Susanna e Figaro

Pace, pace, mio dolce tesoro
pace, pace, mio tenero amor.

Conte

Non la trovo e girai tutto il bosco.

Susanna e Figaro

Questi è il Conte, alla voce il conosco.

Conte

(*parlando verso la nicchia, dove entrò madama,
cui apre egli stesso*)
Ehi Susanna... sei sorda... sei muta?

Susanna

Bella bella! non l'ha conosciuta!

Figaro

Chi?

Susanna

Madama.

Figaro

Madama?

Susanna

Madama!

Susanna e Figaro

La commedia, idol mio, terminiamo,
consoliamo il bizzarro amator!

Figaro

(*si mette ai piedi di Susanna*)
Sì, madama, voi siete il ben mio!

Conte

La mia sposa... Ah senz'arme son io.

Figaro

Un ristoro al mio cor concedete.

Susanna

Io son qui, faccio quel che volete.

Conte

Ah ribaldi!

Susanna e Figaro

Ah corriamo, mio bene,
e le pene compensi il piacer.
(*vanno verso la nicchia a mano manca*)

Scena ultima

*I suddetti, Antonio, Basilio, Don Curzio e Bartolo,
servitori con fiaccole accese; poi Susanna,
Marcellina, Cherubino, Barbarina indi la Contessa.*

Conte

(*arresta Figaro*)
Gente, gente, all'armi, all'armi.

Figaro

(*finge eccessiva paura*)
Il padrone! Son perduto!

Conte

Gente, gente, aiuto, aiuto!

Basilio, Antonio, Don Curzio e Bartolo

Cosa avvenne?

Conte

Il scellerato
m'ha tradito, m'ha infamato
e con chi, state a veder!

Basilio, Antonio, Don Curzio e Bartolo

Son stordito, sbalordito,
non mi par che ciò sia ver.

Figaro

Son storditi, sbalorditi:
oh che scena! che piacer!

Conte

(*tira pel braccio Cherubino; dopo Barbarina
Marcellina e Susanna*)
Invan resistete,
uscite, madama
il premio or avrete
di vostra onestà!
Il paggio!

Antonio

Mia figlia!

Figaro

Mia madre!

Basilio, Antonio, Figaro, Don Curzio e Bartolo

Madama!

Conte

Scoperta è la trama,
la perfida è qua.

Susanna

(*s'inginocchia ai piedi del Conte*)
Perdono! perdono!

Conte

No, no, non sperarlo.

Figaro

(*s'inginocchia*)
Perdono! perdono!

Conte

No, no, non vo' darlo.

Tutti

(*s'inginocchiano*)
Perdono! perdono!

Conte

(*con più forza*)
No! no, no, no, no!

Contessa

(*esce dall'altra nicchia e vuole inginocchiarsi, il
Conte nol permette*)
Almeno io per loro
perdono otterrò.

Basilio, Conte, Antonio, Don Curzio e Bartolo

(Oh cielo, che veggio!
deliro! vaneggio!
che creder non so!)

Conte

(*in tono supplichevole*)
Contessa, perdono!

Contessa

Più docile io sono
e dico di sì.

Tutti

Ah tutti contenti
saremo così.

Questo giorno di tormenti,
di capricci, e di follia,
in contenti e in allegria
solo amor può terminar.

Sposi, amici, al ballo, al gioco,
alle mine date foco!
Ed al suon di lieta marcia
corriam tutti a festeggiar!



Il soggetto

di Emilio Sala

Atto primo

Camera non affatto ammobiliata.

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

Atto secondo

Camera ricca con alcova.

Susanna rivela all’addolorata Contessa le impertinenze del Conte nei suoi confronti.

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

Atto terzo

Sala ricca con due troni.

La Contessa spinge Susanna a concedere un appuntamento galante al Conte, il quale però si accorge dell'inganno e promette di vendicarsi. Don Curzio, l'avvocato, entra con le parti contendenti e dispone che Figaro debba o restituire il suo debito o sposare Marcellina. Ma da un segno che porta impresso sul braccio si scopre inopinatamente che Figaro è il frutto di una vecchia relazione tra Marcellina e Bartolo. Madre e figlio si abbracciano. La Contessa intanto esprime il suo dolore e la sua determinazione a riconquistare il cuore del marito. Poi detta a Susanna un bigliettino con l'appuntamento notturno da far avere al Conte, bigliettino che viene sigillato con una spilla. Le due donne, agendo da sole, hanno deciso di perfezionare il piano di Figaro: sarà la stessa Contessa e non Cherubino a incontrare il Conte al posto di Susanna. Mentre il coro delle giovani contadine entra recando ghirlande per la Contessa, Susanna consegna il biglietto galante al Conte che si punge il dito con la spilla. Figaro è divertito: non ha visto, infatti, chi ha dato il bigliettino al Conte. Quindi si festeggiano le due coppie di sposi: Susanna e Figaro, Marcellina e Bartolo.

Atto quarto

Folto giardino.

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



Le tre commedie *

di Stefan Kunze

Le tre grandi commedie per musica in italiano – *Le nozze di Figaro* (1785-1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1789-1790) – costituiscono, ciascuna in modo unico e inconfondibile, l'esemplare manifestazione teatrale del Classicismo musicale. Ognuna di esse è un vasto e compiuto universo a sé stante, ognuna ha il proprio stile, la propria fisionomia, il proprio particolare significato. In esse la concezione classica dell'opera d'arte, secondo cui l'universale si manifesta soltanto attraverso il particolare, ingloba del tutto anche la dimensione scenica. Era successo anche col *Ratto dal serraglio*, ma quest'opera, con la quale Mozart si aprì la via del teatro, rimase un *unicum*, come più tardi *Il flauto magico*. A parte le affinità formali, queste due opere non sono riconducibili a un'unica idea di teatro. Il genere del *Singspiel* da un lato aveva contorni troppo indefiniti, dall'altro si confondeva troppo con le tradizioni locali per poter generare un'idea di teatro politicamente impegnativa e sufficientemente caratterizzata. Nell'ambito dell'opera buffa italiana, invece, si era sviluppata una forma di commedia musicale molto importante e di risonanza europea. Con *Le nozze di Figaro* Mozart si cimentò dunque con un genere vasto sì, ma già sfruttato da una tradizione illustre e oltremodo feconda; se si tien conto delle opere giovanili *La finta semplice* (1768) e *La finta giardiniera* (1774-1775), era la terza volta che ciò accadeva, ma ora il musicista poteva avvalersi della completa padronanza dei mezzi acquisita in *Idomeneo* e nel *Ratto dal serraglio*. Era in gioco l'affermazione delle ambizioni estetiche della musica in un genere emblematico come l'opera buffa, che in quegli anni aveva raggiunto la massima considerazione. Ciò non significa che nelle tre grandi commedie l'individualità dell'*opus*, connessa indissolubilmente e per principio con la tecnica compositiva classica, sia meno marcata che nelle opere in lingua tedesca che incorniciano la triade sotto il profilo cronologico. È vero invece che praticando

* tratto da Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart*, trad. it. di Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 272-278.



l'opera buffa Mozart poté confrontarsi con l'idea di commedia che in quel genere aveva preso corpo. Ecco perché *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte* si possono definire una triade analoga, per esempio, alla triade delle grandi sinfonie (KV 543 in mi bemolle maggiore, KV 550 in sol minore, e KV 551 in do maggiore, cui peraltro andrebbe aggiunta la Sinfonia in re maggiore KV 504 "Praga"), nate non a caso negli stessi anni. In altre parole: sebbene fra loro distinte, nel complesso queste tre opere rappresentano il *non plus ultra* di ciò che si poteva realizzare in quel campo, la summa delle innumerevoli dimensioni che la commedia poteva rivelare sotto forma di musica mozartiana. Esse dimostrarono non soltanto l'incredibile fecondità della concezione e della struttura della commedia in quanto tale, ma anche la sua perfetta convergenza con la costruzione compositiva classica, realizzando, come sarebbe stato impensabile nell'ambito dell'opera seria o di un'immaginaria tragedia musicale, la totale compenetrazione fra genere teatrale e pura strutturazione dalla sonorità. Ma le grandi opere buffe di Mozart sono una chiarissima manifestazione non solo dell'idea di commedia bensì dell'essenza stessa del teatro musicale, al di là di tutte le relativizzazioni dalle quali nessuna forma operistica (prescindendo dall'importanza e dal valore delle singole composizioni) è mai rimasta del tutto immune: dai tentativi riformatori di Gluck fino al *Musikdrama* wagneriano. Sembra che mai ci si sia avvicinati tanto al "puro umano" come nelle opere dove ciò non era oggetto di un programma. I personaggi di Mozart non si sublimano né nella loro fallibilità né per la loro infallibilità, ma non hanno nemmeno i difetti morali o psicologici delle figure che popolano il grandioso universo mitico wagneriano, o di Rigoletto, di Otello, di Don Carlos e di Filippo. Nelle commedie mozartiane la realtà umana acquista una trasparenza mai vista né prima né dopo, ma non si tratta, come vuole la semplicistica



teoria del rispecchiamento, dell'effettiva realtà sociale del tardo Settecento, bensì (per dirla con Kant) della rappresentazione intelligibile e tuttavia concretissima di relazioni e conflitti umani. Nel teatro di Mozart, sotto specie di commedia, gli aspetti reale e ideale dell'umano sembrano acquistare piena evidenza anziché neutralizzarsi in un reciproco equilibrio. E occorre dire anche questo: prima e dopo Mozart non c'è forma di teatro musicale, e forse di teatro *tout court*, che riesca a coniugare il massimo intendimento e contenuto artistico con una piena spontaneità, libertà di movimento e immediatezza degli eventi scenici, dell'azione e dei personaggi. Il fatto che per sua natura la commedia metta in scena non avvenimenti o destini particolari espressamente sottratti alla realtà quotidiana ma l'umano troppo umano che continuamente si ripresenta, stereotipato dalla propria ripetitività, può contribuire a spiegare l'affinità tra la struttura di questa forma di teatro e il classicismo musicale mozartiano. Infatti era più importante dare un'impronta di peculiarità, di unicità a ciò che si presentava come eternamente valido e attuale che non imprimere un marchio di universalità a ciò che aveva pretese di particolarità. È evidente che nel primo caso la vivacità della tipica situazione di commedia si conservava intatta, mentre nel secondo la singolarità della trama veniva, per così dire, generalizzata in funzione cerimoniale-celebrativa (come accadeva nell'opera seria, che in seguito neanche lo slancio musicale mozartiano riuscirà a liberare del tutto dai lacci della convenzione).

Queste e altre argomentazioni potrebbero spiegare come mai la triade delle commedie mozartiane, senza che né la musica né la sua dimensione scenica perdessero di attualità, abbia superato la barriera del tempo, le ciclopiche e imperiture esperienze della *Tetralogia* e del *Tristano* di Wagner, delle ultime opere di Verdi, e sia considerata, per la sua riuscita,



un caso unico nella storia della cultura europea, la quintessenza del teatro musicale. (Allo stesso modo le composizioni strumentali dei classici viennesi sono reputate gli ideali *exempla*, la quintessenza della musica pura.) Questo è ciò che notarono già alcuni contemporanei, ciò che E.T.A. Hoffmann intendeva quando definì il *Don Giovanni* “l’opera di tutte le opere” e la sua musica “onnicomprendiva”,¹ un giudizio echeggiato persino nell’affermazione di Wagner: “Nell’opera, Mozart ha elevato la scuola italiana a un ideale perfettissimo, ingrandendola e nobilitandola fino a conferirle universalità”.² Citiamo anche un tardo antipodo: Bertolt Brecht, che pur non avendo molta simpatia per l’opera ebbe occasione di definire il *Don Giovanni* un “vertice mai più raggiunto” («Arbeitsjournal», 8 giugno 1943). Lo stesso giudizio avrebbe potuto applicarsi anche alle *Nozze di Figaro* o a *Così fan tutte*, che Hoffmann e alcuni suoi contemporanei annoveravano, insieme col *Don Giovanni*, fra le “opere classiche” di Mozart, poiché in esse il compositore avrebbe scelto “versi veramente adatti” alla musica e all’opera (*Der Dichter und der Komponist*, 1813).

L’argomentazione (così come l’oggetto del saggio) ricorda quella wagneriana, soltanto che a quell’epoca il giudizio sulla terza opera, che per certi versi è anche la più estrema, non era ancora irrimediabilmente condizionato dalla sdegnosa *pruderie* degli scribacchini ottocenteschi.

Chi non tiene in alcun conto le date riterrà irrilevante la concomitanza di circostanze che portò alla nascita delle tre opere buffe di Mozart (senza contare che il musicista portò a termine la triade nel tempo incredibilmente breve di quattro anni, senza interrompersi per comporre opere di altro genere). A determinare la commissione di *Don Giovanni* fu il successo dell’allestimento praghese delle *Nozze di Figaro* nel 1786, così come conseguenza



della ripresa viennese delle *Nozze di Figaro* nel 1789 fu la commissione imperiale di *Così fan tutte*. Ma l’evento più importante per la nascita e l’omogeneità dell’incomparabile triade fu senz’altro l’incontro con Lorenzo Da Ponte, col quale, come rilevò Wagner, si realizzò una combinazione eccezionalmente felice e uno dei casi più fortunati e preziosi della storia culturale.

Vi sono inoltre correlazioni intrinseche, che peraltro non diminuiscono la peculiarità e l’autonomia di ciascuna opera né possono autorizzare il trapianto di brani da un’opera all’altra, giacché ognuna di esse ha il proprio esclusivo linguaggio musicale. Le trame hanno un unico punto in comune: nelle *Nozze di Figaro* si deve ricreare l’armonia messa in pericolo dalle controversie, deve aver luogo il *matrimonio* di Figaro (tema che ci riporta alle origini celebrative dell’opera e alla sua vocazione umanitaria); *Don Giovanni* tratta della passione del potere sessuale e assoluto cui è consentito di turbare e distruggere qualsiasi unione; in *Così fan tutte* c’è una prova rischiosa, condotta sul filo del rasoio, che dapprima mette temerariamente in forse e poi ristabilisce l’amore e la fedeltà. Le tre opere toccano il tema fondamentale di qualsiasi legame tra esseri umani, quello della lealtà. Più volte, e a ragione, si è visto in Cherubino la prefigurazione del personaggio di Don Giovanni. Anche se ancora con giovanile innocenza, il paggio suscita proprio quel turbamento, quella confusione che in *Don Giovanni* sarà caratterizzata da un’incontenibile energia distruttiva e deflagrante. Con la loro superiore, serena sagacia, Figaro e Susanna possono ancora dominare lo sconvolgimento espresso con tanta chiarezza nell’aria di Cherubino “Non so più cosa son, cosa faccio”, che poi nell’aria di *Don Giovanni* “Fin ch’han dal vino” romperà d’istinto gli argini trascinando tutto con sé. La stessa figura ritmica che nell’aria di Cherubino sprigiona un tono entusiasta ed esuberante, nel canto conviviale



di Don Giovanni – che in effetti è all’origine della catastrofe e sotto il profilo musicale fa già sul serio, visto che getta la festa nel caos – è trasformato in un ritmo di inesorabile violenza, inarrestabile nella sua sfrenata ripetitività, dove la risolutezza della tesi iniziale si contrappone all’enfasi dell’arsi di Cherubino:



Si è tentati di farsi portare dal discorso fino all’universo di *Così fan tutte* – dove ironia, serietà ed equanimità s’intrecciano in un gioco seducente e misterioso – e guardare al burattinaio Don Alfonso come a un attempato Don Giovanni che pur avendo tirato i remi in barca sottopone i pilastri del consorzio umano amore e lealtà, a una prova frivola, con un pericoloso miscuglio di cinismo e disincantata solidarietà.³ Infatti, quale mai altro passato potrebbe avere vissuto Don Alfonso se non quello di un Don Giovanni? Questa illazione consentirebbe di inquadrare chiaramente la cronologia, sia esteriore che interna, della triade in questione. La successione *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte* possiede un’intrinseca coerenza: nelle *Nozze di Figaro* il matrimonio ha luogo a dispetto di tutte le complicazioni e gli sconvolgimenti, la società ritrova l’armonia perduta e riconquista una base comune. Anche il movimento conclusivo del finale di *Don Giovanni* è caratterizzato dalla ricostituzione della comunità, ma la riconciliazione e il suo esito simbolico, i matrimoni, non hanno luogo – tutt’al più avrà luogo quello di Zerlina

e Masetto –: l’ordine non si ricompone, la società umana è irrimediabilmente lacerata. La soglia raggiunta con *Don Giovanni* è varcata dallo spericolato equilibrismo senza rete, dallo scherzo col fuoco – un fuoco algido – di *Così fan tutte* (col fuoco di *Don Giovanni* non si può scherzare). Qui ritorna la riconciliazione vera e propria, ma ottenuta a caro prezzo, al prezzo di una disillusione quasi mortale. Per *Le nozze di Figaro* non si può parlare di disillusione, poiché nessuno si fa illusioni. Le due coppie di *Così fan tutte*, invece, cadono vittime dell’illusione a causa del loro amore, e qui, dietro il velo del mondo settecentesco in apparenza ancora intatto, si cela la frase dirompente che provocherà il capovolgimento esteriore e interiore, attenuato soltanto dalla forza coesiva della musica mozartiana. Questo è il miracolo di *Così fan tutte*: la musica non nasconde gli abissi che poi in fondo contribuisce a colmare. L’anno 1789, nel quale Mozart intraprese la composizione di *Così fan tutte*, fu l’anno della Rivoluzione francese. Più volte si è tentato di rintracciare anche nelle *Nozze di Figaro* le implicazioni politiche, i sintomi rivoluzionari della commedia di Beaumarchais. A ben vedere, però, è *Così fan tutte* il segnale della fine di un’epoca, della fine dell’Illuminismo, che aveva eletto a proprio simbolo la luce. Col suo carattere di attualità, la commedia per musica italiana era senz’altro in grado di rappresentare il proprio tempo anche sotto l’aspetto politico. Ancora pochi anni e *Il flauto magico* conferirà valore simbolico alle idee dominanti dell’epoca; lo farà anch’esso da una posizione cronologica marginale, ma, a differenza di *Così fan tutte*, senza essere ambientato nel tempo presente. Ciascuna delle tre grandi opere buffe ha un’ambientazione reale che (com’è ovvio) appartiene al vissuto degli spettatori coevi: nelle *Nozze di Figaro* il castello del Conte Almaviva, vicino a Siviglia (si deve supporre); in *Don Giovanni* ancora una città spagnola (l’unica località citata, non riferita al luogo dell’azione, è la città di Burgos, da dove giunge Elvira); *Così fan tutte* si svolge a Napoli, ma come patria delle due ragazze è indicata Ferrara: divertente coincidenza, questa, poiché le prime due interpreti erano delle autentiche ferraresi.

¹ Lettera di E.T.A. Hoffman a Hippel del 4 marzo 1795 (in E.T.A. Hoffmann, *Briefwechsel*, I, p. 59).

² *Über deutsches Muszkwesen* (1840), in *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, VII, p. 42; trad. it. *Della musica tedesca* in Richard Wagner, *Ricordi battaglie visioni*, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, p. 142. A quell’epoca Wagner non propugnava ancora il *Musikdrama*, e comunque mozartiano non lo fu mai. In seguito, quando scrisse *Oper und Drama* (1851), ebbe evidenti difficoltà ad innestare in modo convincente le opere di Mozart in una ricostruzione storica impostata in funzione del *Musikdrama*. Di qui l’*escamotage* col quale ricondusse l’eccezionalità del teatro mozartiano al “rapporto sorprendentemente felice tra il poeta e il compositore” (in *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, XI, pp. 77 e ss.), ossia a una circostanza innegabile ma che non spiega l’essenziale.

³ L’idea di un intreccio che segua le diverse età di uno stesso personaggio non era nuova per l’epoca. Si pensi alla Trilogia di Beaumarchais, di cui *Le mariage de Figaro* (1785) costituisce l’anello centrale. La meno fortunata *La mère coupable* (1792) ne fu la continuazione.



Voi che sapete *

di Cinzia Dichiarà

Origine dell'opera

Poi Mozart fece *Le Nozze di Figaro*. Vorrei ora sapere chi ha mostrato più spirito, Mozart o Beaumarchais, perché qui si tratta di lodare Mozart per l'alta sua poesia e pel suo genio. Ma ch'egli abbia gareggiato di malizia e di giovialità col più vivo e mordace scrittore del decim'ottavo secolo, egli, grave e sodo tedesco, caduto pesantemente dal fondo della Boemia nelle anticamere dei gran signori di Vienna, ch'egli abbia anche più leggermente delineato quel grazioso visetto di Susanna, dato uno sguardo anche più languido alla tenera ed abbandonata Rosina; ch'egli abbia fatto del paggio Cherubino un giovinetto ancora più tormentato dai suoi sedici anni, più ardentemente divorato da un male che non conosce, ecco quello di cui fa d'uopo meravigliarsi perché è cosa se non altro molto inaspettata il trovare in un uomo solo la grandezza di Corneille, la fantasia filosofica di Molière e la follia di Beaumarchais.

Con tale incipit, solennemente biblico, introduce alla vastità della materia il breve scritto su Mozart di Paolina Leopardi, sorella di Giacomo, pubblicato anonimo nel 1837.¹ Affascinata per "l'immensità del suo talento e la grandezza del di lui carattere",² ella descrive con una partecipazione tutta romantica la propria conoscenza del mondo mozartiano, giungendo subito al punto.

Effettivamente, il genio di Mozart applicato al teatro di Beaumarchais, col contributo della poesia di Da Ponte, genera uno spettacolo teatrale tale da costituire un capolavoro assoluto, con *Le nozze di Figaro* K 492 (1786). Con la prima delle tre opere italiane scritte su libretto di Lorenzo Da Ponte – cui seguirono *Don Giovanni* K 527 (1787) e *Così fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti* K 588 (1790) – è posta la prima pietra della trilogia italiana, nient'altro che un immortale percorso creativo sull'amore. Idealmente tale percorso

* Tratto da Cinzia Dichiarà, *Voi che sapete. Il personaggio di Cherubino ne "Le nozze di Figaro"*, Lucca, Lim, 2017, pp. 3-9, 68-71.



approderà poi a un'ulteriore declinazione e in tutt'altro ambito, quello del *Singspiel* tedesco pervaso dall'atmosfera culturale massonica, con la straordinaria conclusione di *Die Zauberflöte* K 620.

Orbene, nella combinazione del palinsesto drammaturgico e musicale dell'opera compare, tra le altre, l'arietta "Voi che sapete che cosa è amor", che Cherubino canta rivolgendosi alla Contessa e a Susanna. Il brano, scelto ad intitolare questo scritto, forse più di ogni altro comunica lo spirito dell'intera opera, il cui immenso orizzonte è quello dell'animo umano, proteso tra amore e odio, fedeltà e tradimento, litigi e riconciliazioni, con lieto fine teatrale garantito. Soprattutto, illumina la figura del personaggio di Cherubino attraverso la descrizione del suo stato d'animo scosso dalle prime agitate passioni sentimentali, peraltro già esposte nell'aria "Non so più cosa son, cosa faccio", e restituisce al paggio la sua dimensione umana e sensibile, mentre attrae l'ascoltatore nella risonanza antropica di pulsioni interiori piuttosto comuni a ciascun individuo. In tale contesto avviene che la figura del fanciullo, secondaria e apparentemente poco determinante, venga alla ribalta per il suo argento vivo, così da balzare in primo piano e rivelarsi cruciale in diverse circostanze della trama. Invero il paggio giungerà ad apparire in una veste che gli conferisce l'*allure* del personaggio simbolico, fino ad ascendere a una quota di espressione piuttosto sottile, mentre un po' ovunque distribuisce segni dell'affascinante leggerezza del suo essere. Sollecitando azioni e atteggiamenti e provocando incontri e scontri tra i veri protagonisti, nonché accentrando l'attenzione sul proprio ruolo, egli rende semplice seguire la scia della fragranza che spande tutt'intorno a sé. Tale sua capacità pare elevarlo dalla funzione assegnatagli di personaggio piuttosto marginale, o meglio di *accessoire*, come lo definisce il suo stesso creatore nella *Préface* de



Le Mariage de Figaro. Infatti il suo peso, generalmente considerato più che altro in relazione al carattere burlone, parrebbe tutt'al più equipollente a quello dei personaggi buffi, quali Marcellina, Bartolo e Basilio; ma proprio del tutto così non è.

Prima di addentrarci nel giardino incantato in cui, in compagnia di donne di buon cuore e di uomini in competizione, Cherubino si sollazza incosciente e ingenuo ma non troppo, sarà bene contestualizzarlo nell'opera e tra i personaggi che lo circondano, onde tentare di riconsegnare un suo più autentico volto.

Innanzitutto non va trascurato che il suo personaggio, e con lui i suoi compagni d'avventura de *Le Nozze di Figaro*, viva e si sviluppi in un'opera il cui precursore letterario è *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro* di Beaumarchais,³ fortunata *pièce* scritta nel 1778, che di folle aveva pressoché tutto il canovaccio, animato da un catalogo di servi e padroni, ruffiani e amanti, guitti e megere, insieme coinvolti nella girandola delle loro tragicomiche scaramucce amorose. La commedia conosciuta a Vienna, ove era stata rappresentata dalla compagnia di Schikaneder nel 1785. Inoltre, un sicuro precedente musicale dell'opera di Mozart e Da Ponte, secondo una certa tradizione critica⁴ è da ravvisarsi nel *Barbiere di Siviglia* ovvero *La precauzione inutile* (1782), che Paisiello trasse da Beaumarchais su libretto attribuito a Giuseppe Petrosellini.⁵ Ma sarà bene ripercorrere la storia.

Nel 1785 era giunto a Vienna, procurandosi la considerazione del compositore di corte Antonio Salieri, Lorenzo Da Ponte, stravagante e incredibile figura di avventuriero, colto e galante uomo di lettere, nato ebreo, poi convertitosi e divenuto prete, con abitudini piuttosto libertine. Il letterato, modello di Casanova nonché nuovo Beaumarchais, era nato nel 1749 a Conegliano Veneto e di là percorse un cammino che lo avrebbe condotto a divenire poeta della corte asburgica. Fu protagonista di una vita a dir poco avventurosa

e, compromessosi politicamente, cambiò ripetutamente sede, spostandosi da Venezia a Treviso e infine a Dresda. All’inizio del 1782, approdò a Vienna, ove si propose a Salieri con una lettera di presentazione. Fu così che Mozart lo incontrò.⁶

La collaborazione tra i due, secondo quanto lo stesso Da Ponte afferma nelle sue *Memorie*, nacque col libretto de *Le nozze di Figaro*, scritto, pare, su iniziativa e per volontà di Mozart.⁷ Tant’è che in una lettera al padre del 7 maggio 1783, il ventisettenne salisburghese manifesta qualche preoccupazione, avendo saputo che il poeta di corte, l’abate Da Ponte, era impegnato a scrivere un libretto per Salieri, mentre avrebbe dovuto scriverne uno anche per lui.⁸

Da Ponte era solito decantare la propria sapiente arte creativa a ragion veduta; ciò nondimeno, ben conosceva l’abilità di Mozart nell’assecondare con la musica le più fini gradazioni espressive del verso. Con autentica corrispondenza d’intenti, il poeta si dimostra consapevole del precetto secondo cui la parola spesso debba seguire le esigenze del canto e anche per questo motivo i suoi libretti sono i migliori fra tutti quelli degli autori suoi contemporanei.⁹ Siffatta, quindi, è l’impostazione di pensiero con la quale il librettista si accinge ad avvicinarsi al copione originale della seconda parte della trilogia cosiddetta “di Figaro”, il *sequel* comico che prende le mosse da *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (1775) e va a concludersi nel genere del dramma serio con l’ultima *pièce*, *L’Autre Tartuffe ou la Mère coupable* (1792). Com’è noto, l’iter del lavoro di Beaumarchais fu piuttosto difficile. *Le Mariage de Figaro* fu infatti al centro di uno dei più grandi scandali teatrali del tempo per la proibizione stabilita da Luigi XVI, che ne temeva il contenuto sovversivo, ma *l’impasse* fu superata attraverso espedienti e insistenze, fino a che fu consentita una rappresentazione allo Chateau de Gennevilliers, nel 1783. Da lì, approdato a Parigi il 27 aprile 1784 nell’allestimento della Comédie Française, lo spettacolo divenne un grandissimo successo.

Sul fronte musicale, frattanto, Giovanni Paisiello aveva musicato a San Pietroburgo la *pièce* di Beaumarchais *Le Barbier de Séville*,¹⁰ dandone una prima rappresentazione come opera buffa il 15 settembre 1782. L’anno seguente l’opera approdò con successo al Burgtheater di Vienna, ove regolarmente erano rappresentate con crescente popolarità le opere italiane. Secondo taluni studiosi, fra i quali Daniel Heartz, essa potrebbe aver influenzato il Mozart de *Le nozze di Figaro*. Certamente è da considerare che Paisiello era un conosciutissimo compositore d’opera durante il decennio viennese di Mozart (1781-1791). Dopo aver lavorato per gran parte della sua vita a Napoli, dal 1776 era stato invitato presso la sfarzosa corte europea dell’imperatrice Caterina, ove era rimasto fino al 1784. Inoltre i due musicisti si erano conosciuti a Napoli nel 1770 e rincontrati a Torino nel 1771, quindi nel 1784 a Vienna.¹¹ Addirittura nelle sue *Reminiscences* (1826), l’irlandese Michael Kelly,¹² il cantante forse più popolare nella Vienna intorno al 1780 (primo interprete di Don Basilio e Don Curzio), ricorda uno degli incontri tra Paisiello e Mozart nel 1784.

Per dovere di cronaca va ricordato che Mozart certamente prese in considerazione la produzione artistica del collega tanto da creare, secondo una consuetudine diffusa tra i musicisti di quel tempo, nuove composizioni su una serie di arie tratte da sue opere, quali il Rondò per soprano, due oboi, due corni e archi “A questo seno deh vieni” K 374 (1781), da *Sismano nel Mogol*, e “Mentre ti lascio, o figlia” K 513 (1787), dalla *Disfatta di Dario*. Altre composizioni tratte sempre da musica di Paisiello, come ad esempio le *Variazioni per pianoforte sull’aria “Salve tu, Domine”* K 398 (dai *Filosofi immaginari*), ci testimoniano un suo sicuro interesse verso il musicista pugliese.¹³ [...]

La controversa ipotesi della familiarità del compositore salisburghese con l’opera buffa di Paisiello è formulata sulla base di studi comparativi in cui da tempo si sono cimentati

musicologi come Daniel Heartz. Questi ha rintracciato analogie e somiglianze tra arie celebri quali, ad esempio, l’aria della Rosina di Paisiello “Giusto ciel che conoscete” e la cavatina della Contessa di Mozart “Porgi amor qualche ristoro”¹⁴ altra confessione intima, anch’essa in mi maggiore, disseminata qua e là di afflitti respiri sincopati e caratterizzata dall’impiego della medesima strumentazione di clarinetti e fagotti. Tuttavia, pur tenendo presenti i vari spunti di somiglianza in fatto di linguaggio compositivo, che tra l’altro non tutti gli studiosi condividono,¹⁵ balza evidente che *Le nozze di Figaro* si pongono su tutt’altro livello rispetto alla produzione operistica del tempo. Lo stile e i materiali sono quelli attinenti alla produzione di allora, tuttavia l’essenza e i significati vengono totalmente reinterpretati, tant’è vero che composizioni dello stesso genere, afferenti cioè all’opera italiana, di autori noti quali Sarti, Anfossi, Cimarosa e Martin y Soler, al confronto sembrano restare piuttosto circoscritte ai modelli codificati e quindi rientrano normalmente entro il loro genere di appartenenza. La stesura dell’opera, iniziata nell’ottobre 1785, al di là di tutte le complicità della censura, fu voluta, forse, dallo stesso imperatore Giuseppe II d’Asburgo, al quale l’opera seria pare non piacesse molto.¹⁶ Certamente il monarca illuminato; superate le posizioni censorie, la avallò. Il libretto di Da Ponte, riportando in italiano – idioma dell’opera per eccellenza – la tragicomica carrellata di sciarade della folle giornata, trovò in breve tempo la sua realizzazione musicale. Infatti, nel volgere di un mese e mezzo¹⁷ la partitura fu pronta per il debutto, mettendo in mostra il suo tripudio di belle passioni, con tanto di trionfo simbolico del bene e, non di meno, con la rivincita dei domestici sui loro padroni. Cosicché la prima esecuzione ebbe luogo presso il Burgtheater di Vienna, il 1° maggio del 1786, in un allestimento dal cast di prim’ordine:¹⁸

Il Conte d’Almaviva	<i>basso</i>	Stefano Mandin
La Contessa d’Almaviva	<i>soprano</i>	Luisa Laschi
Susanna , cameriera della Contessa	<i>soprano</i>	Nancy Storace
Figaro , cameriere del Conte	<i>basso</i>	Francesco Benucci
Cherubino , paggio del Conte	<i>soprano</i>	Dorotea Bussani
Marcellina	<i>soprano</i>	Maria Mandini
Bartolo , dottore di Siviglia	<i>basso</i>	Francesco Bussani
Basilio , maestro di musica	<i>tenore</i>	Michael Kelly
Don Curzio , giudice	<i>tenore</i>	Michael Kelly
Barbarina , figlia di Antonio	<i>soprano</i>	Anna Gottlieb
Antonio , giardiniere del Conte, zio di Susanna	<i>basso</i>	Francesco Bussani

Lo spettacolo ha una durata di circa tre ore e si fonda su una partitura composta per un organico di flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe, archi e timpani. Secondo i canoni, i recitativi sono accompagnati da uno strumento a tastiera, un fortepiano o un clavicembalo, unito a un violoncello che ne sostiene il basso. Come di consueto la parte di accompagnamento del recitativo non è svolta in partitura, dato che la sua realizzazione spettava al *Konzertmeister* o all’esecutore. Poche, in generale, le indicazioni segnate per l’interprete nelle pagine autografe.

Ancor più grande fu il successo di qualche mese dopo a Praga. A detta dello stesso Mozart, nella lettera del 15 gennaio 1787 indirizzata al suo amico e allievo barone Gottfried von Jacquin, a Praga “non si recita, non si suona, non si canta e non si fischia altro che Figaro”.¹⁹ Effettivamente, pare che nella città boema quest’opera abbia goduto di un indice di gradimento molto maggiore di quanto non avvenuto a Vienna nei mesi successivi alla sua prima rappresentazione. Con più esattezza, al Burgtheater aveva avuto



solo nove repliche entro la fine del 1786, per avervi un ritorno soltanto in occasione della ripresa del 1789, mentre invece nella capitale boema fu replicata a lungo. Tuttavia, a prescindere dagli esiti, i due storici allestimenti, quello viennese e il successivo praghese, contengono delle importanti differenze ampiamente analizzate da interpreti e da studiosi. Sarà bene a tal riguardo ricordare l'importante ricerca relativa agli autografi mozartiani de *Le nozze di Figaro* condotta da Alan Tyson, che, osservando i manoscritti e paragonando i vari tipi di carta impiegati dall'autore nelle diverse stesure, ha messo in evidenza diversi particolari testuali circa il percorso dei cambiamenti introdotti da Mozart nella partitura di Praga.²⁰ Va qui rammentato che, in una partitura così vasta, il cambiamento degli elementi era legato a una prassi assai diffusa all'epoca. Soprattutto al fine di ottenere una migliore resa scenica, era in uso apportare aggiustamenti proficui e ritenuti necessari, andando incontro alle numerose e talora pressanti esigenze dei cantanti. La letteratura operistica abbonda di esempi. Di certo l'impresa condotta da Tyson è però davvero meritoria, come ha giustamente riconosciuto Stanley Sadie, non soltanto per aver ricostruito in modo esemplare il percorso compositivo di Mozart, ma anche per aver reso disponibili le svariate versioni della partitura esistenti, alcune delle quali editate per la prima volta.²¹ La storia compositiva de *Le nozze di Figaro* è dunque piuttosto articolata. A ciò va aggiunto che, dopo il felice impatto iniziale, la popolarità del soggetto divenne tale da produrre una quantità di "Figaro" in tutte le versioni. Infatti si determinò una proliferazione di opere scaturite dallo spettacolo teatrale originale, tra le quali il testo anonimo *Le Mariage de Glogurrio* (1784) o anche *Le Veuvage de Figaro* (1785) di Cailleau, nonché *La Folle soirée* (1784) di Laus de Boissy. Così avvenne che talune tra queste opere mettessero al centro finanche



la figura del paggio, sviluppandone il personaggio. È il caso, ad esempio, di *Le Mariage de Chérubin* (1785) di Delon, o dell'*opéra comique* del censore reale Desfontaines, *Les Amours de Chérubin* (1784).²²

Contraria sunt complementa

“Non sarebbe facile indicare un personaggio del teatro europeo più incantevole e affascinante”, argomenta Kunze;²³ ma chi è effettivamente Cherubino? Il bellissimo paggio del Conte d'Almaviva, Léon d'Astorga, detto Cherubino, è personaggio nobile e altolocato. In Beaumarchais ha tredici anni, per Mozart è un adolescente imprecisato. Anch'egli, come il Conte e la Contessa, non apparterebbe totalmente ai modelli dell'opera buffa, tant'è che il compositore salisburghese, pur confermandone via via la cifra comica, lo tratta con una scrittura talora vicina a quella del personaggio serio e in tal modo contribuisce ancor più ad affermarne l'indole di confusa ambivalenza. In effetti l'altalenante temperamento del personaggio²⁴ viene bene a coincidere con l'intento di Mozart di mescolare i toni, evitando nette linee di demarcazione fra i caratteri e, dunque, di lasciar coesistere l'aspetto serio e quello comico. Infatti, a motivo della sua natura sottile, ben al di là del binario serio-comico, questa creatura ineffabile sembra originata da un'incantevole convergenza di opposti elementi. Cionondimeno, ha un atteggiamento piuttosto chiaro nel rivelare senza barriere convenzionali e in modo sinceramente autentico la sua incertezza di adolescente in preda a “un desio” che non può spiegare. Già all'origine appare come personaggio contraddittorio per eccellenza, essendo, nel copione francese, personaggio maschile il cui ruolo è assegnato ad un'attrice. Per niente alterato da Mozart, nella trasposizione operistica è interpretato dalla voce femminile

di soprano,²⁵ dettaglio che lo pone nella consolidata tradizione teatrale *en travesti*, che sfruttava voci femminili per ruoli maschili. Nonostante la lunga tradizione del genere, tuttavia, Cherubino pare senza precedenti nel teatro musicale, tanto da sfuggire al tentativo di una classificazione definita.²⁶ In ogni caso, sulla scorta dei numerosi giudizi formulati in sede esegetica è possibile riuscire a delinearne un ritratto. Ad uno sguardo complessivo, infatti, i vari giudizi paiono conglobare in un *unicum* le sue diverse sfaccettature. Compreso con fine sensibilità da quanti lo hanno avvicinato, lo spiritello risulta descritto attraverso definizioni piuttosto unanimi: personificazione del caso secondo Kunze,²⁷ raffinato esegeta del teatro di Mozart; esemplare del primo stadio amoroso, quello ancora indefinito, secondo l'“esistenzialista” Kierkegaard,²⁸ essenza di angelica grazia e giovinezza nella lettura dell'opera fornita dal musicologo Mila;²⁹ giovanile modello del personaggio di Don Giovanni,³⁰ secondo opinione comune. Infine, pare addirittura che la figura del fanciullo possa adombrare il ritratto di Mozart. Comunque sia, la sua indefinitezza riguarda il tema dei sentimenti; del resto il giovinetto si presenta come incarnazione dell'amore, inteso, più che altro, quale sogno privo di realizzazione. Cosicché, senza alcun intento retorico in chi scrive, è presumibile poter ravvisare nella sua personalità un'espressione protoromantica dell'aspirazione all'inarrivabile, ovvero, sembra possibile riconoscere in lui il soffio di un lacerante anelito verso quell'infinito, umanamente impossibile, che giunge a connotare lo *Sturm und Drang*. Su questa via la sua costituzione potrebbe configurarsi, tanto più, quale espressione dell'eterno tentativo dell'arte di abbattere il confine tra l'umana finitezza e l'incommensurabile. In breve, non sembra del tutto azzardato ritenere che nel giovinetto, sebbene in chiave apparentemente leggera e spiritosa, possa prendere corpo la terrena disposizione alla dimensione metafisica che, da che mondo è mondo, sospinge l'uomo verso una dimensione più alta.

Nella presentazione di Cherubino offerta da Paumgartner, un'altra tra le molteplici voci critiche che ne delineano il tratto caratteriale, si coglie l'aspetto che più piacevolmente caratterizza il damerino:

Fra i quattro personaggi principali, Conte e Contessa, Figaro e Susanna, folleggia seminando zizzania il soave paggio Cherubino, snello e dinamico farfarello della commedia, riuscitissimo tipo di giovane aristocratico ardente e immaturo; non ancor uomo, non più fanciullo, e appunto per questo interessante.³¹

Il suo incessante fermento interno è trasposto in musica nella deliziosa aria “Non so più cosa son, cosa faccio”, intonata nel I Atto con quella delicata freschezza che aspira all'amore senza neanche sapere che cosa esso sia, quindi senza avere alcuna meta precisa da raggiungere.

Dunque, il giovane non ha una definita coscienza di sé, niente in lui è certo e stabilito, eppure la sua stessa instabilità lo porta a rivestire un ruolo di qualche rilievo. Se l'*enfant gaté* è un gran burlone, coi suoi travestimenti, con gli inganni e le finzioni tentate o messe in atto, va valutato anche che, in genere, nel panorama teatrale settecentesco, sia serio, sia buffo, il gioco della simulazione e l'artificio intra-meta-scenico sono ingredienti strettamente connessi al tema dell'amore e pertanto largamente impiegati. Come accadeva nel teatro antico, l'argomento sentimentale trova alimento e si sviluppa nelle situazioni di falsificazione, di frequente, perciò, è facile riscontrare elementi di inganno e di raggiro che divengono sostanziali incentivi all'intreccio dell'azione drammaturgica, alla quale Cherubino contribuisce abbondantemente.

A ciò va aggiunto un altro aspetto del teatro dapontiano, la cui comicità andrebbe considerata in tutta la sua importanza, poiché il poeta di corte sa di essere alle prese con un testo celebre, motivo che lo spinge a curare ancor più la qualità scenica del verso. Se consideriamo la sua espressione estetica di poeta estremamente *colto*, notiamo quanto fortemente risenta dell'influenza della tradizione arcadica settecentesca, affollata di personaggi epici e divinità mitologiche.³² Certamente non sfugge che nel testo il tono prevalente della narrazione, discosto, lo abbiamo già sottolineato, tanto dalla satira prettamente politica quanto da un genere troppo paludato, assunta per elezione accenti e richiami alla prosodia classica e, più esattamente, alla poesia eroica o pastorale. Va considerato al riguardo che il teatro antico ha sempre costituito un punto di riferimento vivo e vitale e, ancor più, nella cultura del XVIII secolo l'atteggiamento creativo era improntato a un *revival* del mondo classico nella cui tradizione i personaggi venivano calati facilmente, assumendone i caratteri. Ecco perché sulle scene di cartapesta di frequente circolano nomi provenienti da un passato mitico, ad esempio nomi bucolici della poesia degli idilli teocritei, allo stesso modo in cui riemergono figure mitiche scaturite da poemi letterari in latino. Da un'opera all'altra è un pullulare di figure di eroi mitici, mentre numi, semidei e grandi condottieri tengono il pubblico col fiato sospeso sulle loro imprese. La loro costituzione è pertanto di origine antica e importante, a partire dai nomi di re o di divinità che essi prendono su di sé.

¹ Paolina Leopardi, *Mozart*, a cura di Alessandro Taverna, Padova, Il notes magico, 2010 (ed. or. scritta per le nozze Compagnoni Marefoschi-Bonaccorsi, Bologna, 1837), p. 52. Per l'esattezza, Mozart non giunge dalla Boemia e Cherubino, secondo le generalità fornite da Beaumarchais, ha 13 anni. Paolina Leopardi, con Cristina Trivulzio Belgiojoso, Giuseppina Guacci Nobile, Marianna Coffa ecc., appartiene alla ristretta élite di letterate del primo Ottocento, impegnate nella vita culturale dell'Italia della Restaurazione avviata verso il Risorgimento.

² P. Leopardi, *Mozart*, cit., p. 27.

³ Hermann Abert, *Mozart. La giovinezza, 1756-1872*, a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 246.

⁴ Nel campo delle ipotesi esegetiche, tuttavia, se ne fanno diverse e, talune, suggestive, come quella, ad esempio, del musicologo David P. Charlton, il quale sostiene che Mozart e il suo librettista Da Ponte conoscessero l'opera di André Grétry *L'Amant jaloux*, rappresentata per la prima volta a Versailles nel 1778, e ne siano stati influenzati quando hanno scritto *Le nozze di Figaro* (cfr. voce André Grétry, in *The Viking Opera Guide*, a cura di Amanda Holden, Nicholas Kenyon e Stephen Walsh, London, VikingHolden, 1993). Tale ipotesi è prontamente smantellata da John Platoff, che, dall'analisi della scena dell'apparizione di Susanna dallo stanzino (Finale II Atto), considerata elemento probante della sua derivazione da analoga scena dell'opera di Grétry, dimostra l'assoluta originalità della composizione Mozart-dapontiana (cfr. David P. Charlton e John Platoff, *Mozart's Originality*, «Early Music», XXI, 3, 1993, pp.510-511).

⁵ La questione dell'attribuzione della paternità del libretto dell'opera è piuttosto controversa: cfr. Giovanni Paisiello, *Il Barbiere di Siviglia*, ed. critica a cura di Francesco Paolo Russo, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, vol. II, pp. 57-59.

⁶ Il primo incontro (citato in Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 280), avvenne nel 1783 presso il barone Wetzlar von Plankenstern, ricco banchiere e mecenate di Mozart.

⁷ Lorenzo Da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 2009, p. 105.

⁸ *Tutte le lettere di Mozart*, a cura di Marco Murar, Varese, Zecchini, 2011, vol. II, pp. 1316-1317.

⁹ Probabilmente tale convinzione costituì un fondamento dell'intesa con Mozart, il quale nella lettera al padre del 13 ottobre 1781 sosteneva che la poesia debba essere “figlia devota della musica”. Cfr. *Tutte le lettere di Mozart*, vol. II, cit., pp. 1215-1217.

¹⁰ *Le Barbier de Séville*, prima delle tre opere di Beaumarchais sulla vita del nobile spagnolo Conte d'Almaviva e del suo *factotum* Figaro, tratta di un episodio della giovinezza del Conte, innamorato di Rosina, la pupilla del dottor Bartolo. Questi intende sposare la fanciulla mirando al suo patrimonio, ma il Conte, aiutato da Figaro, riesce a vincere la partita, sposandola. L'episodio del matrimonio di Figaro, invece, vede il Conte rivale del suo cameriere, in quanto l'obiettivo della sua conquista coincide con l'agognata promessa sposa, Susanna.

¹¹ Simon P. Keefe, voce *Paisiello, Giovanni*, in *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, a cura di Cliff Eisen e Simon P. Keefe, London, Cambridge University Press, 2006, p. 386; per le notizie su Paisiello si fa riferimento, inoltre, a Jno Leland Hunt, *Giovanni Paisiello: His life as an opera composer*, New York, National Opera Association, 1975.

¹² Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century*, London, Henry Colburn, 1826, 2 voll. (su *Le nozze di Figaro*: vol. I, pp. 257-262).

¹³ Mary K. Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 18.

¹⁴ Daniel Heartz, *Constructing "Le nozze di Figaro"*, «Journal of the Royal Musical Association», CXII, 1, 1986-1987, pp. 77-98. (tr. it.: «Le nozze di Figaro» in cantiere, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 317-344).

¹⁵ G. Paisiello, *Il barbiere di Siviglia*, ed. critica a cura di F.P. Russo, cit.

¹⁶ Michael F. Robinson, *Mozart and the opera buffa tradition*, in Tim Carter, *Le nozze di Figaro*, Cambridge Opera Handbook, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 11.

¹⁷ L. Da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, cit., p. 106.

¹⁸ *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. III, p. 631.

¹⁹ *Tutte le lettere di Mozart*, cit., vol. III, p. 1712.

²⁰ Alan Tyson, *The 1786 Prague Version of Mozart's "Le Nozze di Figaro"*, «Music & Letters», LXIX, 3, 1988, pp. 321-333.

²¹ Stanley Sadie, *Le Nozze di Figaro: Eight Variant Versions edited by Alan Tyson*, «The Musical Times», CXXXI, 1769, 1990, pp. 365-367.

²² William D. Howarth, *Beaumarchais and the Theatre*, London, Routledge, 1995.

²³ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, cit., p. 300.

²⁴ Ricordiamo che il compositore si compiace nell'accostare i caratteri, il serio e il comico, come attesta la lettera al padre del 26 settembre 1781, volgendo al comico ciò che è serio, in una dialettica che diviene supremo strumento della sua poetica.

²⁵ La parte, in realtà, è scritta nell'estensione del mezzo soprano.

²⁶ Paolo Gallarati, *La forza delle parole*, Torino, Einaudi, 1993.

²⁷ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, cit.

²⁸ Søren Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'Eros*, Milano, Mondadori, 1976.

²⁹ Massimo Mila, *Lettura delle Nozze di Figaro*, Torino, Einaudi, 1979.

³⁰ Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 2007 (1991). Mozart ha fatto crescere il suo Cherubino delle Nozze, fino a che diventasse personaggio satanico (vedi p. 78).

³¹ Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1994, p. 373.

³² La cultura accademica dall'Arcadia viveva già da tempo nell'intento di rilanciare il classicismo, e con esso i suoi eroi mitici, che celebrava attraverso l'esaltazione della poesia, trovando il proprio maggiore esponente in Pietro Metastasio.

I protagonisti



Erina Yashima

Nata in Germania, ha studiato direzione a Friburgo e a Vienna e ha completato gli studi alla Hanns Eisler School of Music di Berlino sotto la guida di Christian Ehwald e Hans-Dieter Baum. È vincitrice della Chicago Symphony Orchestra's Sir Georg Solti Conducting Apprenticeship e ha recentemente rinnovato il suo contratto per la stagione 2018-2019, proseguendo nel ruolo di assistente del direttore musicale della CSO, Riccardo Muti, e di altri direttori ospiti, come Esa-Pekka Salonen. Collabora inoltre con i musicisti della Chicago Symphony Orchestra e con il suo consulente creativo Yo-Yo Ma, nonché con la Civic Orchestra of Chicago, l'orchestra di formazione della CSO, preparandola per direttori come Riccardo Muti, Christoph Eschenbach ed Emmanuel Krivine. Erina Yashima è stata una dei tre finalisti dell'edizione 2018 del Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award e si è esibita

con la Camerata Salzburg durante il Festival di Salisburgo. Nel novembre 2018, è stata assistente di Zubin Mehta e della Bavarian Radio Orchestra durante il tour in Asia ed è stata sostituto-direttore della Los Angeles Philharmonic all'Hollywood Bowl nel 2017. Come direttore ospite, ha debuttato nell'opera italiana nel febbraio 2017 dirigendo *La Cenerentola* di Rossini sul podio dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini a Lucca e Ravenna e di nuovo nel 2018 a Piacenza. Nel 2017, ha debuttato al Festival di Salisburgo con *Der Schauspieldirektor*, l'opera per ragazzi prodotta dal Festival. Collabora regolarmente con il Coro e l'Orchestra della Transylvania State Philharmonic di Cluj-Napoca e ed è stata répétiteur con compiti di conduzione presso la Pfalztheater di Kaiserslautern, dove ha diretto *My Fair Lady*. Nel 2015 è stata allieva di Riccardo Muti, durante l'Italian Opera Academy, e di Bernard Haitink a Lucerna. Lo stesso anno è stata scelta come finalista all'Interaktion Workshop dai musicisti della Berlin Philharmonic, Staatskapelle Berlin e Sächsische Staatskapelle di Dresda. Ha inoltre diretto la Konzerthausorchester di Berlino, il New Music Ensemble della NDR Radiophilharmonie Hannover e la Württembergische Philharmonie Reutlingen.



Giorgio Ferrara

Nato a Roma, ha seguito il Corso di laurea in Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza e il Corso di recitazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". È stato aiuto-regista di Luca Ronconi e di Luchino Visconti, con i quali ha intensamente collaborato. Per la Rai ha diretto il film *L'uomo che ho ucciso* dal romanzo *1912+1* di Leonardo Sciascia, sceneggiatura di Domenico Rafele, Pierre Dumayet e la serie *Avvocati* di Giancarlo de Cataldo. Per il cinema ha diretto: *Un cuore semplice*, sceneggiatura di Cesare Zavattini dal racconto di Gustave Flaubert, premiato con il David di Donatello, il Premio Rizzoli, il Premio Saint Vincent e il Nastro d'argento; *Caccia alla Vedova*, sceneggiatura di Enrico Mediolì dalla *Vedova scaltra* di Goldoni; *Tosca e altre due* dalla omonima commedia di Franca Valeri, sceneggiatura di Enrico Mediolì. Per il teatro ha messo in scena spettacoli di autori classici e contemporanei come Pirandello, Strindberg, Goldoni, Carlo Bernari, Francesca Sanvitale, Enzo Siciliano, Franca Valeri, Cesare Musatti, Natalia Ginzburg e Corrado Augias. Per il Teatro dell'Opera di Roma ha firmato *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini e per il Festival dei Due Mondi di Spoleto *Gogo no eiko* di Hanz Werner Henze; *Amelia al ballo* di Gian Carlo Menotti; *Il giro di vite* di Benjamin Britten; *The Piano Upstairs* di John Weidman; *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart. Come attore ha partecipato a: *Misura per misura* e *Riccardo III* di Shakespeare, regia di Luca Ronconi; *Nina* di André Roussin, regia di Bernard Murat; *Alcool* scritto e diretto da Adriana Asti; *La Maria Brasca* di Testori, regia di Andrée Ruth Shammah; *L'inserzione* di Natalia Ginzburg, regia di Giorgio Ferrara; *Le sedie* di

Jonesco, regia di Tullio Pericoli; *Danza macabra* di August Strindberg, regia di Luca Ronconi. È stato direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi e presidente del Forum des Instituts Culturels Etrangers à Paris. Dal 2008 al 2012 è stato presidente e direttore artistico della Fondazione Festival dei Due Mondi di Spoleto, di cui ricopre oggi il ruolo di direttore artistico.



Dante Ferretti

Nato a Macerata nel 1943, sostenitore di una estetica del "meraviglioso", si è mosso attraverso le diverse epoche con una libertà che ha sfiorato talvolta la trasgressione storica, rivoluzionando il panorama della scenografia cinematografica dapprima in patria, al fianco di registi come Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini, e poi fuori dai confini nazionali. Intuizioni come il labirinto verticale nel *Nome della rosa* (1986) di Jean-Jacques Annaud, la forza visionaria espressa nel kolossal fantasy *Le avventure del barone di Munchausen* (1989) di Terry Gilliam, la capacità di trasfigurare città e quartieri nelle ricostruzioni realizzate per i film di Martin Scorsese hanno fatto di lui uno dei più brillanti scenografi del cinema mondiale. Premio Oscar, con la moglie Francesca Lo Schiavo, nel 2005 per *The aviator* di Scorsese e nel 2008 per *Sweeney Todd* di Tim Burton, tra le sue scenografie successive vanno ricordate quelle dei film diretti da Martin Scorsese *Shutter Island* (2010) e *Hugo* (2011; *Hugo Cabret*, 2012), pellicola per la quale nel 2012 si è aggiudicato insieme a Francesca Lo Schiavo il terzo Oscar della carriera. Nel 2013, in concomitanza con il settantesimo anniversario della sua nascita, il MoMA di New York gli ha dedicato la personale *Dante Ferretti. Design and construction for cinema*.



Francesca Lo Schiavo

Nata a Roma, lavora in team con Dante Ferretti come set decorator da molti anni. Con i suoi lavori ha conquistato Hollywood. Già candidata all'Oscar per otto volte, ha vinto l'Academy Award per la scenografia di *The aviator* (di Martin Scorsese, regista con il quale ha lavorato più volte negli anni) nel 2005, di *Sweeney Todd* nel 2008 (di Tim Burton) e di *Hugo* nel 2012 (*Hugo Cabret*, diretto da Martin Scorsese).



Maurizio Galante

Ha studiato architettura prima di affrontare la moda, all'Accademia di Costume e Moda di Roma. Oggi è uno dei più stimati fashion designer di *haute couture* e le sue creazioni sono parte integrante delle collezioni permanenti di importanti musei: Victoria & Albert a Londra, Musée des Arts Décoratifs al Louvre, Grand Palais a Parigi, Kyoto Costume Institute a Kyoto, MoMA a New York, Musée de l'Art et l'Industrie a Saint Etienne, Triennale a Milano e Musée d'Art Moderne du Luxembourg. Nel corso dei suoi 25 anni di carriera, il couturier e designer italiano, che ha scelto di vivere a

Parigi, ha ricevuto numerosi premi e nel 2008 è stato insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, in considerazione del suo contributo all'industria della moda francese. Rifiutando tutte le etichette e il restrittivo concetto di "stagione", la sua creatività si esprime oltre la moda, con una particolare attenzione per l'approccio trasversale. La sua visione sottolinea il punto di incontro tra diverse discipline: design, architettura, moda e arte.

La sua opera può definirsi un felice matrimonio di contrasti fra rigore e poesia, tradizione e innovazione. Le sue creazioni, nei vari settori, sollecitano il desiderio e il dialogo e sono disegnate con l'intento di suscitare sempre nuove emozioni.



Vittorio Prato

Diplomato in pianoforte e in clavicembalo, ha studiato con Ivo Vinco, Luciano Pavarotti, Dmitry Vdovin e con Sherman Lowe. Ha frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro, interpretando Don Alvaro nel *Viaggio a Reims* ed è vincitore di concorsi internazionali come il "Mattia Battistini" e il Concorso di Musica Sacra di Roma. Nonostante la giovane età, ha calcato i palcoscenici di prestigiosi teatri fra i quali Staatsoper di Berlino, Liceu di Barcellona, La Monnaie de Bruxelles, Opéra de Liège, Opéra de Lausanne, Opéra de Lyon, Opera di Roma, Théâtre du Capitole di Tolosa, Théâtre des Champs-Élysées e Opéra Comique di Parigi, Theater an der Wien, Grand Théâtre di Bordeaux, Maggio Musicale Fiorentino, Barbican di Londra, Filarmonico di Verona, Petruzzelli di Bari, Verdi di Trieste. Si è esibito nei Festival di Pesaro, Wexford, Montpellier, Bad Wildbad e Bad Kissingen.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Vladimir Jurowski, Donato Renzetti, Ottavio Dantone, William Christie, Christophe Rousset, Christopher Hogwood, Alain Curtis e Diego Fasolis.

Nel corso della stagione 2017-2018 ha interpretato il ruolo di Germont nella *Traviata* in Giappone in tournée con il Teatro Comunale di Bologna e ha debuttato come Don Giovanni al Massimo Bellini di Catania. Si è esibito inoltre come Conte Gil nel *Segreto di Susanna* al Regio di Torino, Dandini nella *Cenerentola* al Teatro di Basilea, Figaro nel *Barbiere di Siviglia* al Beaune Festival con la direzione di Jérémie Rhorer. Ha inaugurato la stagione 2018-2019 interpretando *I Pagliacci* (Silvio) al Teatro Municipale di Piacenza e *Don Giovanni* (ruolo del titolo) a Pechino.



Francesca Sassu

Nata a Sassari, ha iniziato giovanissima lo studio del canto nel Conservatorio della sua città. Ha seguito master sul repertorio donizettiano e verdiano con Raina Kabaivanska e Renato Bruson, perfezionandosi in seguito sotto la guida di Natale De Carolis e Barbara Frittoli. Si è esibita in alcuni fra i più prestigiosi teatri del mondo, fra i quali La Scala, Festival di Salisburgo, National Theatre di Tokyo, Opéra Royal de Wallonie de Liège, San Carlo di Napoli, La Fenice, Teatro dell'Opera di Roma, Regio di Torino, Regio di Parma, Filarmonico di Verona, Comunale di Bologna, Petruzzelli di Bari, Lirico di Spoleto e Lirico di Cagliari, collaborando con direttori d'orchestra come Paolo Arrivabeni, Daniele Callegari, Alain Guingal, Gianandrea Nosedà, Riccardo Muti e Donato Renzetti. Durante la stagione 2017/2018 ha interpretato Micaela in *Carmen* al Teatro delle Muse di

Ancona e al Lirico di Cagliari, Donna Elvira in *Don Giovanni* al Teatro Coccia di Novara e a Ravenna, Amelia nel *Simon Boccanegra* alla Hungarian State Opera di Budapest, il ruolo del titolo in *Norma* alla Norske Opera di Oslo, la Contessa nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Filarmonico di Verona.

Ha inaugurato la stagione 2018-2019 come Violetta nella *Traviata* al Teatro Petruzzelli di Bari e alla Fenice di Venezia.



Simone Del Savio

Diplomatosi in canto nel 2004 al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino, nel 2005 ha preso parte all'Accademia Rossiniana di Alberto Zedda e ha debuttato al Rossini Opera Festival di Pesaro come Don Profondo nel *Viaggio a Reims*.

Ho ottenuto il primo premio al Concorso internazionale "Toti dal Monte" di Treviso (2005), il secondo premio al Concorso internazionale "Riccardo Zandonai" di Riva del Garda (2005) e la medaglia "Eberhard Waechter", conferita ai migliori giovani cantanti nei teatri austriaci, per la categoria opera (2007).

Nel 2007 ha debuttato alla Scala in *Madama Butterfly* con Myung-whun Chung e come Don Alfonso in *Così fan tutte*, nel 2008 al Festival di Salisburgo in *Otello* diretto da Riccardo Muti, nel 2010 alla Royal Opera House di Londra come Schaunard nella *Bohème*, nel 2011 alla Deutsche Oper di Berlino in *Madama Butterfly* (Sharpless) e nel 2012 alla Bayerische Staatsoper di Monaco ancora nel ruolo di Schaunard.

Fra i numerosi ruoli nel suo repertorio: Leporello in *Don Giovanni* (La Fenice, Opéra de Toulon), Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* (Teatro dell'Opera di Roma), Don Alvaro nel *Viaggio a Reims* (Teatro alla Scala, Opera di Roma), Prosdócimo nel *Turco in Italia* (Regio

di Torino), il ruolo titolo in *Don Pasquale* (nel 2014 in tour in numerosi teatri francesi), Dulcamara e Belcore nell'*Elisir d'amore*, Lord Enrico in *Lucia di Lammermoor* (Regio di Torino con Bruno Campanella sul podio, Massimo di Palermo), Riccardo nei *Puritani* (diretto da Michele Mariotti sia al Comunale di Bologna che al Regio di Torino), Giorgio Germont nella *Traviata* (Deutsche Oper Berlino, Grand Théâtre di Ginevra), Schaunard (Royal Opera House di Londra, Opéra National di Parigi, Opera de Las Palmas) e Marcello (Comunale di Bologna diretto da Juraj Valčuha, Vlaamse Opera di Anversa) nella *Bohème*.

Recentemente ha interpretato *La traviata* (Giorgio Germont) al Maggio Musicale Fiorentino; *Le nozze di Figaro* (Figaro in una nuova produzione di Graham Vick) e *La bohème* nel ruolo di Schaunard, al Teatro dell'Opera di Roma e con la direzione di Gianandrea Nosedà al Savonlinna Festival in tournée con il Regio di Torino, e in quello di Marcello di nuovo con Gianandrea Nosedà al Regio di Torino e in tournée all'Edinburgh Festival; *Il barbiere di Siviglia* (Don Bartolo) al Regio di Torino e all'Opéra Nationale de Paris; *Falstaff* (Ford) al Regio di Torino; *Così fan tutte* (Don Alfonso) all'Opéra di Parigi con Philippe Jordan sul podio.



Lucrezia Drei

Nata a Milano, si è diplomata al Conservatorio "Giuseppe Verdi". Vincitrice per due anni consecutivi (2014 e 2015) del Concorso As. Li. Co, ha vinto inoltre il Premio Pavarotti al 65° Concorso "Gian Battista Viotti" e il Primo Premio al concorso "Paola Montaldi" di Mantova per la musica sacra. Inizia la sua formazione nel Coro di Voci Bianche

del Teatro alla Scala di Milano, partecipando a numerose produzioni con direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Daniel Barenboim. A soli 13 anni interpreta il suo primo ruolo solista nella *Piccola volpe astuta* di Janáček al Teatro alla Scala sotto la bacchetta di Sir Andrew Davis, seguito da diversi altri ruoli solistici, tra i quali Yniold in *Pelléas et Mélisande* diretta da Georges Prêtre.

Dopo aver frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro, nel 2016 debutta al Rossini Opera Festival come Corinna nel *Viaggio a Reims*. Nel corso delle ultime stagioni ha interpretato il ruolo di Susanna nelle *Nozze di Figaro* nei teatri di Pavia, Cremona, Brescia e Como e il ruolo di Prima Dama nel *Flauto magico* alla Royal Opera House di Muscat. Fra le sue interpretazioni si segnalano inoltre *Adriana Lecouvreur* (Mademoiselle Jouvenot) e *The Turn of the Screw* (Flora) nei Teatri di Como, Bergamo, Pavia, Brescia e Cremona, il *Requiem* di Fauré al Théâtre du Capitole di Tolosa, *La bella dormiente nel bosco* (Principessa e Fata Azzurra) di Respighi a San Pietroburgo, *Don Pasquale* (Norina) alla Sala Verdi del Conservatorio di Milano, *Il viaggio a Reims* (Corinna) al Filarmonico di Verona, *Die Zauberflöte* (Pamina) al Verdi di Trieste, *Gloria* di Poulenc al Comunale di Bologna, *Un ballo in maschera* (Oscar) all'Opera di Roma, *Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn al Verdi di Trieste con la direzione di Gianluigi Gelmetti.

Recentemente si è esibita in *Così fan tutte* (Fiordiligi) al Teatro Colón di Cartagena (Colombia); *L'elisir d'amore* (Adina) al Regio di Torino, a Palermo e al New National Theatre of Tokyo; *Il flauto magico* (Prima Dama) al Macerata Opera Festival, nuova produzione di Graham Vick; *Petite Messe Solennelle* di Rossini al Teatro Rossini di Pesaro; *Rigoletto* (Gilda) nei Teatri di Pavia, Jesi, Como, Brescia, Cremona e Bergamo; *Die lustige Witwe* (Valencienne) al Filarmonico di Verona; *Die Entführung aus dem Serail* (Blonde) al Festival di Savonlinna.



Leonora Tess

Si avvicina alla musica in giovane età studiando pianoforte al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. Attualmente frequenta il biennio di canto lirico al Conservatorio “Gaetano Donizetti” di Bergamo, dove ha conseguito la laurea del triennio accademico. È finalista a numerosi concorsi lirici internazionali, ricevendo riconoscimenti come giovane talento ai “Santa Gianna Beretta Molla” di Mesero, “Salvatore Licitra” di Milano e “Rinaldo Pelizzoni” di Sissa, dove le è stato assegnato anche il terzo premio. Nel 2016 debutta i ruoli di Berta nel *Barbiere di Siviglia*, Annina nella *Traviata*, Giannetta nell’*Elisir d’amore*, Serpina nella *Serva padrona*, Una voce dal cielo nel *Don Carlo*, la Prima Dama nel *Flauto magico* e Nella nel *Gianni Schicchi*. Debutta inoltre al Teatro Coccia di Novara nella prima rappresentazione assoluta della *Rivale* di Marco Taralli, diretta da Matteo Beltrami. Nel 2017 è Barbarina nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Cilea di Reggio Calabria, di nuovo sotto la direzione di Matteo Beltrami, e con la regia di Renato Bonajuto; il Paggio nel *Rigoletto* al Teatro Municipale di Piacenza e al Comunale Luciano Pavarotti di Modena diretta da Aldo Sisillo; Amina nella prima rappresentazione assoluta del *Castello degli invalidi* di Donizetti a Bergamo. Lo stesso anno debutta nel ruolo di Frasquita nella *Carmen* al Coccia di Novara e al Tang Xianzu Grand Theatre di Fuzhou in Cina, diretta da Matteo Beltrami e con la regia di Sergio Rubini. Nel 2018 è nuovamente Frasquita in *Carmen* al Teatro Vittorio Emanuele di Messina con la direzione di Carlo Palleschi. Recentemente ha interpretato Rita nell’opera omonima di Donizetti, ha preso parte alla ripresa dell’opera *La rivale* al Festival Béla Bartók in Ungheria e allo spettacolo *Ma se mi toccano*, in

scena a Arona in occasione del Teatro sull’acqua con la direzione artistica di Dacia Maraini. Ha inoltre debuttato come Lauretta nel *Gianni Schicchi* al termine dell’Opera Studio tenutasi al Teatro Coccia di Novara.



Aurora Faggioli

Nata a Bolzano nel 1992, inizia a studiare viola e pianoforte nella sua città natale, per poi dedicarsi al canto e diplomarsi al Conservatorio di Trento. Nel 2017 è stata scelta per il ruolo di Romeo nei *Capuleti e i Montecchi* all’Opera de Tenerife nell’ambito del progetto Ópera Estudio. Ha ottenuto la menzione speciale al Premio Nazionale delle Arti (MIUR) e il primo premio al V Concorso internazionale “F. M. Martini” del Centro Sperimentale Lirico di Mantova, è stata inoltre finalista alla Cesti Competition di Innsbruck e al Concorso As. Li. Co. Nel 2012 è entrata all’Accademia di Montegrail di Gustav Kuhn, con il quale ha debuttato nella Messa in si minore di Bach in occasione dell’inaugurazione della nuova Tiroler Festspielhaus di Erl. Successivamente ha frequentato la 10ª Masterclass Neue Stimmen tenuta da Kuhn ad Hannover con Francisco Araiza e Cheryl Studer. Nel 2015 ha frequentato la Rossini Opera Academy di Lunenburg (Canada) sotto la guida di Alberto Zedda, dove ha avuto modo di debuttare come contralto solista nella *Petite Messe Solenne* di Rossini. Nel 2016 ha preso parte all’Accademia Rossiniana di Pesaro, sempre sotto la guida di Alberto Zedda, e in seguito ha debuttato al Rossini Opera Festival come Melibea nel *Viaggio a Reims*. Nel 2017 ha frequentato la *Master Class Juan Diego Flórez, conectando talento e innovación* tenuta dallo

stesso Flórez al Petit Palau di Barcellona, e la *Master Class Mariella Devia* nel corso di Ópera Estudio a Tenerife. Fra le sue interpretazioni: Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Dorabella in *Così fan tutte* e Isabella nell’*Italiana in Algeri* alla Tiroler Festspielhaus di Erl con la direzione di Gustav Kuhn, Amour in *Orphée et Eurydice* di Berlioz al Massimo di Palermo, Amore in *Orfeo e Euridice* di Gluck al San Carlo di Napoli, Angelina nella *Cenerentola* a Lunenburg e al Teatro Rossini di Pesaro, Annio nella *Clemenza di Tito* di Mozart nei Teatri di Modena e Reggio-Emilia, Tibrino in *Orontea* di Cesti al Tiroler Landestheater di Innsbruck, Romeo nei *Capuleti e i Montecchi* al Comunale di Bologna. Recentemente ha preso parte a *Il viaggio a Reims* (Melibea) all’Opera de Tenerife; *Il barbiere di Siviglia* (Rosina) a Savona, al Regio di Torino e alla Tiroler Festspielhaus di Erl, *Suor Angelica* al Lirico di Cagliari, *La Cenerentola* (Angelina) al Sibiu Opera Festival, *La pietra del paragone* (Aspasia) al Rossini Opera Festival.



Ion Stancu

Nato nel 1991 a Cluj-Napoca in Romania, studia all’Accademia musicale “Gheorghe Dima” della sua città. Ancora studente, debutta alla Cluj Opera House nei ruoli di Masetto (*Don Giovanni*), Sarastro (*Il flauto magico*), Don Pasquale (*Don Pasquale*) e Tom (*Un ballo in maschera*). Ha vinto numerosi concorsi nazionali ed internazionali in Romania. Nel 2012 si è classificato terzo alla “Ionel Perlea” Lied Competition a Slobozia (Romania), e nel 2013 ha ottenuto il secondo premio alla National Lied Competition di Brasov. Nel 2015 ha vinto il premio come cantante più giovane al Concorso

internazionale “Hariclea Darclee” di Braila. Il suo repertorio include ruoli quali Publius nella *Clemenza di Tito*, Sparafucile nel *Rigoletto*, Lodovico nell’*Otello* di Verdi, il Gran Sacerdote di Belo nel *Nabucco* e Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Nel 2016 ha debuttato alla Cluj-Napoca National Opera nel ruolo di Don Pasquale, cantando due volte in due lingue diverse, in italiano e in rumeno. Nel 2017 ha frequentato la Riccardo Muti Italian Opera Academy e, nell’ambito della Trilogia d’Autunno di Ravenna Festival, ha interpretato Sciarrone in *Tosca* al Teatro Alighieri di Ravenna. Nel 2018 ha preso parte al Salzburg Festival Young Singers Project, dove si è esibito come Sarastro al *Die Zauberflöte für Kinder*. Ha frequentato masterclass tenute da artisti come Bernarda Fink, Malcolm Martineau e Krassimira Stoyanova.



Isabel De Paoli

Nata nel 1984, intraprende giovanissima lo studio del canto lirico con Gabriella Rossi Van Ellinkhuizen. Consegue il diploma in canto lirico e la laurea di secondo livello all’Istituto di Studi Musicali “Franco Vittadini” di Pavia. Nel 2008 debutta in *Rigoletto* come Maddalena, seguono i ruoli di Lola in *Cavalleria rusticana* al Siri Fort di Nuova Delhi, Giovanna in *Rigoletto*, Ines nel *Trovatore*, Flora nella *Traviata*, regia di Cristina Mazzavillani Muti per Ravenna Festival. In qualità di solista, si esibisce in concerto in *Echi notturni di incanti verdiani* dalla casa delle Roncole di Verdi, trasmesso su Rai1, nella Nona Sinfonia di Beethoven (Orchestra Sinfonica Siciliana e Coro del Teatro Massimo di Palermo), *Messa dell’Incoronazione* e *Requiem* di Mozart al Duomo di Monreale, *Siete canciones populares españolas* di Manuel de Falla al Teatro Bellini di Catania.

Recentemente ha interpretato Marcellina nelle *Nozze di Figaro* al Teatro dell'Opera di Roma, per la regia di Giorgio Strehler, ripresa da Marina Bianchi in scena anche al Festival dei Due Mondi di Spoleto, e trasmesso su Rai5, con la regia di Giorgio Ferrara e la direzione di James Conlon, ed è stata Mrs Quickly nel *Falstaff* diretto da Riccardo Muti, regia di Cristina Mazzavillani Muti, a Ravenna e a Oviedo e in seguito anche a Piacenza, Savona, Reggio Emilia, Ferrara, Ancona e Savonlinna Opera Festival. Nel 2016 debutta Azucena nel *Trovatore* al Teatro Bellini di Catania e interpreta il Trittico di Puccini al Teatro dell'Opera di Roma (regia di Damiano Michieletto, direzione di Daniele Rustioni). Nel 2017 è la Terza Dama nel *Flauto magico* al Teatro Verdi di Trieste e Tisbe nella *Cenerentola* di Rossini nei Teatri di Lucca, Ravenna, Cosenza, Trapani e Piacenza. Nel 2018 è nuovamente Azucena e poi Flora nella *Traviata* al Verdi di Trieste e Tisbe nella *Cenerentola* di Rossini per Opera in Puglia. Si esibisce come mezzosoprano solista nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini e nel *Requiem* di Verdi per la 70ª stagione del Luglio Musicale Trapanese. Lo scorso ottobre ha debuttato al Teatro del Giglio di Lucca i ruoli di Zia Principessa e Zita nel Dittico pucciniano firmato da Denis Krief.



Jorge Juan Morata

Nato a Valencia, studia tecnica e repertorio di canto con Carlos Chausson e frequenta lezioni di Rockwell Blake, Margreet Honig, Ricardo Visus, Raúl Gimenez, Ana Luisa Chova. Ha ottenuto riconoscimenti quali: Premio internazionale Arca d'Oro Giovani Talenti di Torino, Premio Generazione Barocco nel 2011 e

nel 2012. Durante il III Curso de Interpretación Vocal Barroca del Centro Nacional de Difusión Musical di León è stato selezionato per un concerto con Eduardo López Banzo. Come solista, si è esibito all'Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música di Valencia, Teatro Arriaga di Bilbao, Teatro Gayarre di Pamplona, Early Music Festival di Washington e Connecticut, Festival di Brezice in Slovenia, Festival barocco di Poznan, Festival di Paderborn, Musikfestspiele di Potsdam, Kasteelconcerten d'Olanda, OT Templom Festival de Győr, Quincena Musical de San Sebastián, Saint-Cyprien Festival, Festival International de Musique di Sarrebourg, Marchesato Opera Festival di Saluzzo, Teatro Verdi di Acqui Terme, Maggiore di Verbania, Grand Théâtre de Provence e nell'ambito del ciclo delle Cantate di Bach della Comunidad de Madrid. Ha collaborato con direttori quali Jordi Bernácer, Martin Gester, Eduardo Lopez Banzo, Massimiliano Toni, Matteo Beltrami, Massimiliano Piccioli, Eduardo Egüez, Mathieu Romano, Josep Prats, David Guindano e David Gálvez e con registi come Adrián Schvazstein, Hinrich Horstkotte, Renato Bonajuto, Alberto Paloscia, Pablo Ramos, Pep Ricart e Carlos Harmuch.

Tra i titoli nel suo repertorio: *L'occasione fa il ladro*, *Il barbiere di Siviglia* e *Petite Messe Solennelle* di Rossini; *Don Giovanni*, *Il flauto magico*, *Bastien und Bastienne*, *Messa dell'incoronazione*, *Messa in do minore* e *Requiem* di Mozart; *L'elisir d'amore* e *Rita* di Donizetti; *Acis e Galatea* di Händel; *Orfeo* di Monteverdi; le Passioni di Giovanni e di Matteo, il Magnificat e varie Cantate di Bach. Nel 2017 ha interpretato Goro nella *Madama Butterfly* al Teatro Coccia di Novara e il Pastore/Sprito/Apollo nell'*Orfeo* al Bayer Kultur di Leverkusen. L'anno successivo ha cantato il *Requiem* di Mozart di nuovo a Novara e la *Petite Messe Solennelle* al Luglio Musicale Trapanese. Si esibisce in concerto con vari ensemble internazionali e insieme all'Ensemble Recondita Armonia, sotto la direzione di Lixsania Fernández, ha pubblicato un cd con musiche di Händel per l'etichetta Brilliant Classics.



Riccardo Benlodi

Inizia la sua formazione musicale in un coro di voci bianche. Dopo aver frequentato il corso pre-accademico di canto al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, si iscrive al triennio accademico al Conservatorio "Gaetano Donizetti" di Bergamo sotto la guida di Paola Romanò, dove si laurea nel 2017. Nel 2016 debutta il ruolo di Gastone nella *Traviata* al Teatro Manzoni di Monza e vince i ruoli di Remendado in *Carmen* e di Pulcinella nell'omonima partitura di Stravinskij, partecipando alla finale del Concorso lirico internazionale Teatro Besostri di Mede. Nel 2017 prende parte, come Don Curzio, all'allestimento delle *Nozze di Figaro* di Mozart con la regia di Renato Bonajuto e la direzione di Matteo Beltrami al Teatro Cilea di Reggio Calabria. Nello stesso anno è Goro in *Madama Butterfly* nella stagione lirica di Voce All'Opera presso il Teatro Spazio 89 a Milano e si esibisce a al Teatro Sociale di Bergamo in un concerto preparato sotto la guida di Fabrizio Maria Carminati al termine di una masterclass da lui guidata. Interpreta Gherardo in *Gianni Schicchi* nella stagione di Tones of the Stones, sotto la direzione di Aldo Salvagno e la regia di Renato Bonajuto e a ottobre è Spoletta in *Tosca* a Milano. Nel 2018 prende parte alla stagione del Circolo musicale "Mayr-Donizetti" di Bergamo nei ruoli del Secondo Sacerdote e del Primo Armigero nel *Flauto magico* e successivamente è Abdallo in *Nabucco*. Si esibisce inoltre nei *Salmi* di Pietro Generali nell'ambito del Festival "Fuori di Coccia" della Fondazione Teatro Coccia di Novara, presso il quale prende parte all'Accademia di perfezionamento per la realizzazione di *Gianni Schicchi*, frequentando corsi tenuti da importanti interpreti, registi e direttori.



Jonathan Kim

Nato in Corea del Sud, si è laureato al College of Music dell'Università di Dankook. Trasferitosi in Italia, vive a Milano, dove si è diplomato al Conservatorio "Giuseppe Verdi". Finalista al Concorso internazionale "Giulietta Simionato" nel 2015 e all'"Ismaele Voltolini" nel 2016, lo stesso anno ha vinto il premio speciale come migliore baritono al Concorso "Magda Olivero" e nel 2017 è finalista al Concorso internazionale "Cleto Tomba" e semifinalista al "Renata Tebaldi". Ha interpretato Marcello nella *Bohème* a Seoul. Nel 2015 si è esibito come baritono solista nella *Messa di Requiem* di Carlotta Ferrari al Teatro alle Vigne di Lodi, con il Coro e l'Orchestra del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano diretto da Fabrizio Dorsi. Nel 2016 interpreta Gasparo in *Rita* di Donizetti, il Conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro* per la direzione di Andrea Gottfried e la regia di Altea Maria Pivetta e Schaunard nella *Bohème* al Teatro Faes di Milano. Nel 2017 debutta Amonasro in *Aida* con l'Orchestra Accademia Langhi diretta Loris Di Leo, per la regia di Manu Lalli, al Teatro Coccia di Novara. Nel 2018 si è esibito nell'*Elisir d'amore* al Castello Sforzesco nell'ambito di Milano Estate.



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme a una forte identità nazionale, la propria inclinazione a una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di

Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal Barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournées in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo. Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente. A Salisburgo, poi, l'Orchestra è tornata nel 2015, debuttando – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*: a dirigerla sempre Riccardo Muti, che l'aveva guidata anche nel memorabile concerto tenuto alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima che alla Cherubini venisse assegnato l'autorevole Premio Abbiati

quale miglior iniziativa musicale per “i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero”. All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman. Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle “trilogie”, che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere “shakespeariane” di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Per la Trilogia d'autunno 2017, la Cherubini, diretta da Vladimir Ovodok, ha interpretato *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca*; nel 2018, si è misurata con una nuova straordinaria avventura verdiana, guidata da Alessandro Benigni per *Nabucco*, Hossein Pishkar per *Rigoletto* e Nicola Paszkowski per *Otello*. Negli ultimi anni il repertorio operistico viene affrontato regolarmente dall'Orchestra anche nelle coproduzioni che vedono il Teatro Alighieri di Ravenna al fianco di altri importanti teatri italiani di tradizione. Dal 2015 al 2017 la Cherubini, ha partecipato inoltre al Festival di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon, eseguendo l'intera trilogia “Mozart-Da Ponte”. Il legame con Riccardo Muti l'ha portata a prender parte all'Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, che il Maestro ha fondato e intrapreso nel 2015: se in quel primo anno la Cherubini ha avuto l'occasione di misurarsi con *Falstaff*, gli anni successivi l'attenzione si è concentrata su *Traviata*, *Aida* e *Macbeth*. Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, la Cherubini è regolarmente protagonista di nuove produzioni e di concerti, nonché, dal 2010, del progetto “Le vie dell'amicizia” che l'ha vista

esibirsi, tra le altre mete, a Nairobi, Redipuglia, Tokyo, Teheran e nel 2018 a Kiev, sempre diretta da Riccardo Muti.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo.

violini primi

Adele Viglietti**, Riccardo Lui, Emanuela Colagrossi, Francesco Ferrati, Sofia Cipriani, Beatrice Petrozziello, Debora Fuoco, Diana Cecilia Perez Tedesco, Elisa Catto, Alberta Giannini

violini secondi

Alessandra Pavoni Belli*, Daniele Fanfoni, Alice Bianca Sodi, Elisa Scanziani, Tommaso Santini, Federica Castiglione, Diana Pellegrini, Irene Barbieri

viola

Davide Mosca*, Katia Moling, Stella Degli Esposti, Marco Gallina, Giulia Arnaboldi, Elisa Zito

violoncelli

Maria Giulia Lanati*, Matteo Bodini, Giovannella Berardengo, Antonio Cortesi

contrabbassi

Giulio Andrea Marignetti*, Vieri Piazzesi, Valerio Silvetti

flauti

Chiara Picchi*, Paolo Ferraris

obo

Linda Sarcuni*, Anna Leonardi

clarinetti

Gianluigi Del Corpo*, Alessandro Iacobucci

fagotti

Beatrice Baiocco*, Fabio Valente

corni

Stefano Fracchia*, Gianpaolo Del Grosso

trombe

Pietro Sciutto*, Giorgio Baccifava

timpani

Simone Di Tullio*

** spalla

*prima parte

Si ringraziano Costanza Bonelli e Claudio Ottolini per la donazione all'orchestra in memoria di Liliana Biolzi



Coro San Gregorio Magno

La Schola Cantorum San Gregorio Magno è stata fondata a Trecate (Novara) nel 1908 da don Gregorio Gambino e, attualmente, si compone di circa 70 cantori non professionisti. Dal 1978, sotto la direzione di Mauro Trombetta, ha ampliato il proprio repertorio e, oltre alle messe, mottetti, cantate, oratori, affronta anche il melodramma. Dagli anni Ottanta partecipa alle stagioni liriche di Susa, Savona, Sanremo, Genova, Novara, Piacenza, Aosta, Brescia, Bergamo, Pavia, Modena, Salerno, Saint-Etienne, Locarno, Lugano, Montecarlo, Dresda, Istanbul. Il repertorio operistico si compone di opere quali *Il barbiere di Siviglia*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Nabucco*, *Otello*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Cavalleria rusticana*, *Il tabarro*, *Il Turco in Italia*, *Carmen*, *Pagliacci*, *Mala vita*, *Macbeth*, *Le Villi*. Il Coro ha preso parte alle prime esecuzioni di *Aureliano in Palmira* di Rossini, *L'esule di Roma* e *Cantata a Cristoforo Colombo* di Donizetti, *L'esodo di Mosè* di De Grandis, *Medea* di Pacini, di cui sono state realizzate incisioni discografiche. In ambito sacro, il coro ha interpretato le Messe di Requiem di Mozart, Verdi, Cherubini, Fauré e Perosi; *Miserere* di Bertoni; *Stabat Mater* e *Petite Messe Solennelle* di Rossini; *Vesperae Solemnnes* di

Mozart; *Christus* e *Via Crucis* di Liszt; Cantata 147 di Bach; *Le sette parole* di Mercadante; *Gloria* di Vivaldi; Nona Sinfonia di Beethoven; Sinfonia n. 2 "Lobgesang" di Mendelssohn; *Carmina Burana* di Orff; *Missa Criolla* di Ramirez; *Messa di Gloria* di Puccini, *Messe Basse* di Fauré; *Messa della Beata Panacea* di Manfredi; *Missa Brevis* di Mozart; *Messia* di Händel; *Missa et Pax... Hominibus* di Angileri eseguita in prima assoluta nel 2006, *Transitus Animae* di Perosi.

La San Gregorio Magno è stata diretta da direttori quali Nello Santi, Richard Bonyngue, Thomas Hungar, Evelino Pidò, Massimo de Bernardt, Marcello Viotti, Marcello Rota, Stefan Anton Reik, Janos Acs, Claudio Scimone, Marco Balderi, Gian Paolo Sanzogno, Massimiliano Caldi, Massimo Palumbo, Giuseppe Sabbatini, Matteo Beltrami e da registi quali Sylvano Bussotti, Paolo Poli, Pierluigi Pizzi, Dario Micheli, Filippo Crivelli, Giuseppe Di Stefano, Beppe de Tomasi, Dario Argento, Renato Bonajuto.

Durante le ultime stagioni operistiche del Teatro Coccia di Novara, il Coro ha preso parte a *Macbeth*, *Norma*, *Tosca*, *La traviata*, *Il viaggio a Reims*, *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Carmen*. Ha partecipato ai Concerts Spirituels dell'Orchestra Filarmonica di Montecarlo del 2014 e 2015 nella chiesa di St. Charles a

Montecarlo, diretti da Maurizio Dones e Mauro Trombetta, con musiche di Vivaldi Händel, Schubert, Fauré e Franck. Ha inoltre al Festival Tang Xianzu a Fuzhou (Cina) prendendo parte alla rappresentazione di *Carmen*.

soprani

Franca Del Ponte, Maria Grazia Nobili, Simona Pallanti, Norma Porzio, Anna Spagnolo

contralti

Anna Lisa Congiu, Mariangela Costi, Carlotta Linetti, Luisella Scaciga

tenori

Pietro Costa, Edgardo De Medici, Gabriele Grassi, Michele Shi, Sergio Parrella

bassi

Piero Ceffa, Marco Pili, Mauro Rolfi, Paolo Rigolone

Soci

Comune di Ravenna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale

Vicepresidente
Mario Salvagiani

Consiglieri
Livia Zaccagnini
Ernesto Giuseppe Alfieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Teatro di Tradizione Dante Alighieri

Stagione d'Opera e Danza

2018-2019

Direttore artistico

Angelo Nicastro
Segreteria Federica Bozzo

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini*,
Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Referente stampa estera Anna Bonazza

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Biglietteria e promozione Laura Galeffi,
Fiorella Morelli, Giulia Ottaviani*,
Maria Giulia Saporetti
Ufficio gruppi Paola Notturmi
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Valentina Battelli,
Cinzia Benedetti, Chiara Schiumarini
Amministrazione e progetti europei Franco Belletti*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistente Francesco Orefice
Tecnici di palcoscenico Christian Cantagalli,
Enrico Finocchiaro*, Matteo Gambi, Massimo Lai,
Marco Nosari, Marco Rabiti, Enrico Ricchi,
Andrea Scarabelli*, Marco Stabellini

Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Ingresso Artisti Alin Mihai Enache, Luca Ruiba,
Samantha Sassi

* Collaboratori



**ILLUMINIAMO
GLI SPETTACOLI PIÙ BELLI.**

**DIAMO LUCE ALLE TUE PASSIONI
SOSTENENDO LA CULTURA E LE ECCELLENZE
DEL NOSTRO TERRITORIO.**

Unipol
BANCA