

ETTORE PERRELLA

LA SIGNIFICAZIONE  
E IL SENSO. SU MOZART

Seminario 1986-87



Quaderni del Centro Studi  
di clinica psicanalitica

400

E01X25

ETTORE PERRELLA

# LA SIGNIFICAZIONE E IL SENSO



## SU MOZART

Seminario 1986-87

Quaderni del Centro Studi  
di clinica psicanalitica

400



## INDICE

### Volume secondo

#### IL RISO E IL CANTO

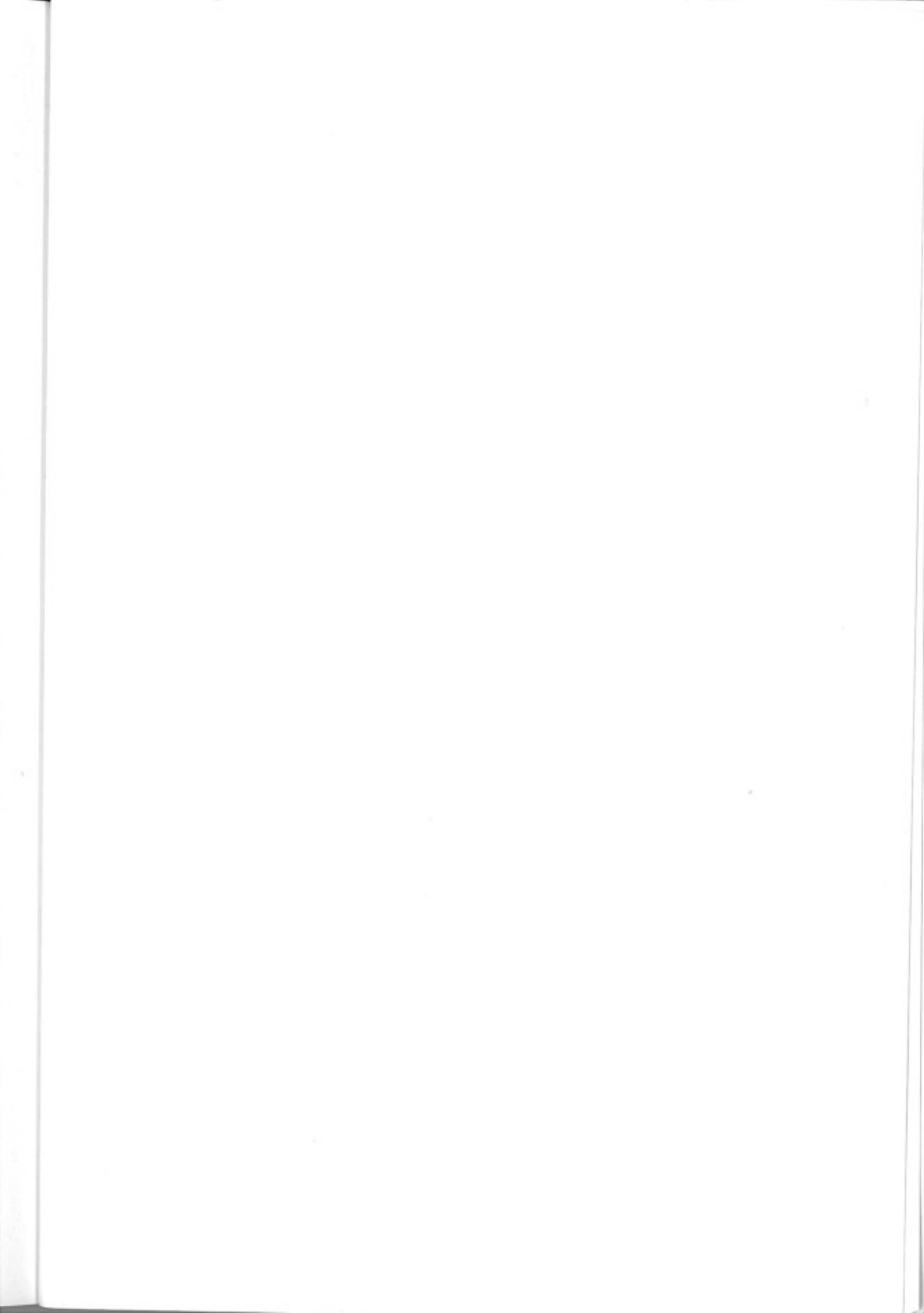
XIV. Introduzione alle "Nozze di Figaro"	307
XV. Concertino	329
XVI. "Le nozze di Figaro". Il comico	389
XVII. "Le nozze di Figaro". Sapere e verità	459
XVIII. "Le nozze di Figaro". Genesi e struttura	477

#### IL SUBLIME

XIX. Mozart e il lutto	521
XX. "Preludio e fuga"	543
XXI. Il tempo della carne	583
XXII. L'accento del "Requiem"	633
XXIII. Il giudizio	701



IL RISO E IL CANTO



#### XIV.

#### Introduzione alle "Nozze di Figaro."

Cominciamo ad esaminare il rapporto fra la musica e la parola, rapporto che si instaura necessariamente nel canto.

All'inizio di questo seminario abbiamo cercato di isolare una significazione musicale che, abbiamo detto, non è propriamente la musica, ma sostiene la musica. Infatti la musica, piuttosto che la significazione musicale, è la messa in atto della musica stessa: l'esecuzione. La musica, effettivamente, c'è soltanto in un'esecuzione propriamente musicale e cioè a partire dal senso che si ricava dall'attuazione della musica. Abbiamo condotto queste considerazioni su base esclusivamente strumentale, prendendo in esame un pezzo per pianoforte di Mozart. Ho preferito partire da un pezzo esclusivamente strumentale per non confondere la significazione musicale con l'eventuale significazione che interviene quando c'è il canto. Infatti si canta su delle parole che sono, evidentemente, dotate di una loro significazione, che entra in rapporto con la significazione musicale della musica di cui è costituito il canto stesso.

Se tuttavia, per noi, è piuttosto normale procedere come ho proceduto io, a partire dalla musica, e poi arrivare ad aggiungere alla musica il canto, bisogna dire che la musica sino a tutto il '500, cominciando dagli antichi greci, è sempre stata sostanzialmente basata sul canto più che sulla musica essenzialmente



strumentale. In una versione antica la musica era - come abbiamo d'altra parte verificato con quel riferimento al testo di Agostino - essenzialmente collegata con la parola, e in rapporti che sono molto diversi da quelli che tra parola e musica si sono stabiliti poi nel '700. Per esempio, le tragedie di Eschilo o di Euripide erano musicate, ma nel grande naufragio della letteratura greca si sono salvate solo le parole di queste tragedie. La musica melodrammatica del '700 è invece basata essenzialmente sulla musica e se noi leggiamo le parole di per sé, abbiamo dei trallalera trallalà che non comunicano solitamente un contenuto autosufficiente. Nel caso del canto abbiamo dunque un testo con una sua significazione e una musica che vi si accompagna; questa musica si può scrivere, è dunque dotata di una sua significazione. Nel canto abbiamo due significazioni che scorrono più o meno parallele, possono avvicinarsi e possono allontanarsi, ma in ogni caso sono e restano due.

Questo per noi, che veniamo dopo la fioritura musicale classica e ottocentesca, è difficile da capire dal momento che fra il '600 e il '700 la musica si è resa pienamente autonoma dalla funzione di accompagnamento della parola. D'altra parte bisogna dire che già nell'800 la parola è tornata ad inserirsi al nucleo del problema musicale, infatti nel quarto movimento della nona sinfonia di Beethoven, nel bel mezzo della sinfonia orchestrale, interviene un canto, l'Ode alla gioia di Schiller. Anche Wagner attua tutta una sua ricostruzione del rapporto tra la parola e la musica.

Per noi si pone la questione di capire come possiamo pensare il rapporto fra la parola e la musica nel canto, come coesistano queste due serie di significazioni. La questione, storicamente, sarebbe lunghissima da considerare, non ci interessa d'altra parte fare una disamina storica dei vari rapporti che ci sono stati fra parola e musica; vorrei che ci limitassimo al caso di Mozart, da cui stiamo partendo per considerare la questione del senso e della significazione.

Che Mozart sia notissimo per delle musiche sinfoniche, per pianoforte, per violino, comunque musiche strumentali, non significa che in realtà Mozart non si fosse sempre pensato essenzialmente come autore di melodrammi. La sua grande aspirazione era, sin da ragazzino, avere incarichi per scrivere dei melodrammi. Non c'è dubbio che la parte essenziale, più importante della sua produzione sia appunto quella melodrammatica. Basta pensare ai tre casi più noti: Le Nozze di Figaro, il Don Giovanni, lo Zauberflöte (il Flauto Magico), che sono monumenti fondamentali della musica melodrammatica; per non citare poi le altre opere un po' meno riuscite: Così fan tutte, La Clemenza di Tito, Idomeneo, Il ratto dal serraglio, che sono meno riuscite solo in quanto non solo al livello dei tre grandi capolavori.

1.

Partirei, per accostarci alla musica melodrammatica di Mozart, da due esergo piuttosto distanti e piuttosto diversi tra loro. Si tratta di una lettera del 15 gennaio 1787 di Mozart (a questa data ha quindi trent'anni): egli si trova a Praga e, riferendosi ad un'opera messa in scena l'anno prima, scrive così: "Ho però guardato con sommo piacere tutta questa gente saltarmi attorno, piena di autentica allegria, sulle note del mio Figaro, trasformato in contraddanze e allemande, perché d'altro non si parla se non di Figaro, altro non si suona, intona, canta, fischiatta se non Figaro, non si assiste ad altra opera se non Figaro e sempre Figaro. E' certo un grande onore per me".

Questa lettera di Mozart ci fa intendere un primo livello di assunzione di quest'opera; la musica delle Nozze di Figaro è cantabile e danzabile, ridotta in contraddanze e allemande. Il successo di Figaro fu un successo estremamente popolare, soprattutto a Praga, proprio per questa brillantezza musicale dell'opera.

Vi cito ora un'altra frase che non è più di Mozart ma di Kierkegaard, che in uno scritto intitolato:

Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico - scritto in cui si parla prevalentemente del Don Giovanni, ma in cui si dicono delle cose che si adattano molto bene anche alle Nozze di Figaro - scrive così:

→ [ "Sebbene peraltro ringrazi gli dei d'esser nato uomo e non donna, la musica di Mozart mi ha insegnato che è bello, rinfrancante e ricco amare come una donna."

Questa frase di Kierkegaard - riferita al Don Giovanni, ma che possiamo tranquillamente estendere alle Nozze di Figaro - ci dà una tonalità "affettiva" che è completamene distante dalla versione brillante, giocosa, veloce che sembra intendersi dalla lettera di Mozart.

Queste due citazioni, questi due esergo, ci danno una visione piuttosto strabica o una sorta di diplopia sulla musica delle Nozze di Figaro. Semplicità, leggerezza, danza da una parte, amare come una donna dall'altra (qualunque cosa significhi "amare come una donna").

Vorrei incominciare a darvi una sorta di prima visione di questa opera - che evidentemente non potremo considerare per intero, per la sua lunghezza -, considerando due problemi: quello del rapporto tra parola e musica; quello del rapporto tra musica e dramma all'interno del melodramma. Cercheremo di considerarli assieme, dal momento che sarebbe troppo lungo e dispendioso prendere esempi di canto non drammatico o canzoni estranee ai melodrammi, anche se di Mozart ce ne sono alcuni.

Per presentare il melodramma bisogna dire che il melodramma è un'invenzione che nasce come una sorta di tentativo archeologico di restituire nella modernità quei prodotti musicali e poetici che erano la tragedia greca e la tragedia latina. Sorge a Firenze alla fine del '500, all'interno di una camerata musicale di carattere aristocratico. Quest'invenzione archeologica comincia man mano a diventare di moda, prima all'interno della corte (fra il '500 e il '600), poi all'esterno, diventando sempre più popolare. L'invenzione archeologica finì, nel '700 e ancora di più nell'800, col diventare

espressione artistica essenzialmente popolare. Già al tempo di Mozart il melodramma era diventato un'espressione popolare, con tutti i pregi e gli inconvenienti delle forme artistiche popolari.

Che cos'è dunque il melodramma? E' semplicemente un dramma messo in musica? Così era sorto nel '500, con l'intento di fare un dramma accompagnato dalla musica. Sorge così la musica monodica: dalla polifonia, cioè dal fatto che uno stesso testo veniva cantato contemporaneamente da più voci, alla musica cantata da una sola persona con accompagnamento orchestrale. C'era stato anche una sorta di errore nel sorgere del melodramma, perché si era pensato che anche gli episodi della tragedia greca fossero musicali; da questo errore era sorta l'usanza del recitativo. Di questi brani cantati senza pretesa di essere musicalmente scanditi, troviamo frequenti esempi anche nelle Nozze di Figaro.

Sicuramente il melodramma non è un dramma accompagnato dalla musica. E' una creazione artistica che risultò ad un certo punto essenzialmente nuova, nonostante il filone archeologico da cui sorse. Diciamo che la musica fa lievitare il dramma con la conseguenza, solitamente, di far diventare il libretto dal punto di vista letterario molto fragile e comunque di per sé illeggibile. Nessuno leggerebbe mai un libretto come quello scritto da Da Ponte per Le Nozze di Figaro - che pure è di qualità letteraria molto buona - perché il ritmo, che è essenzialmente fatto per rispondere alle esigenze musicali, renderebbe barbosa una lettura che non tenesse conto di queste esigenze. Le Nozze di Figaro, per il rapporto dramma/melodramma, è un caso esemplare, essendo tratto da un dramma vero e proprio, di Beaumarchais, che porta lo stesso titolo: Le mariage de Figaro, con sottotitolo La folle journée. Il testo di Beaumarchais era il seguito di un'altra sua commedia, che aveva riscosso notevole successo e da cui era già stata tratta un'opera lirica, da Paisiello. Questa prima commedia era Il barbiere di

Siviglia, da cui fu tratta poi anche l'opera ben nota di Rossini.

Beaumarchais aveva fatto seguire al Barbiere di Siviglia - spostando l'azione a pochi anni dopo, con gli stessi personaggi - quest'altra commedia, sfruttando uno spunto che c'era già nel Barbiere e cioè il fatto che la madre di Figaro non sapeva che Figaro era suo figlio, così come Figaro non sapeva che Marcellina era sua madre. Le nozze di Figaro mettono in scena, alcuni anni dopo, l'amore di Marcellina per Figaro. Questo spunto, che psicanaliticamente si potrebbe forse sottolineare con varie storie incestuose, in realtà nel melodramma passa in secondo piano, perché non è su questo che punta la musica di Mozart. Infatti il testo di Beaumarchais aveva cinque atti; il primo, il secondo e il quinto restano grosso modo uguali nel testo di Da Ponte, mentre il terzo e il quarto vengono sintetizzati, ed è proprio questa la parte riguardante Marcellina e Figaro, che viene ridotta al minimo.

Il testo di Beaumarchais aveva avuto successo, non solo per le sue qualità letterarie, ma anche perché, sotto il regno di Luigi XVI, nel secolo dei lumi, aveva puntato molto sull'aspetto antiaristocratico della vicenda. Il Conte, che nel Barbiere di Siviglia sposa Rosina, presto si stanca della moglie e s'innamora di Susanna, cameriera della Contessa. Il volubile Conte, sposandosi, aveva abrogato lo ius primae noctis, ma ora di fronte a Susanna se ne pente e cerca in ogni modo di portarsela a letto. La vicenda dà lo spunto a Beaumarchais per mettere in scena, soprattutto attraverso la bocca di Figaro, una tirata nettamente polemica nei confronti dell'aristocrazia.

Luigi XVI, letto il testo, lo aveva trovato détestable e lo aveva vietato in Francia. Ciò nonostante era stato rappresentato e il divieto gli aveva fatto solo molta pubblicità. Il testo si diffuse ampiamente, anche in Austria, dove l'Imperatore vietò la rappresentazione. Mozart si entusiasma all'idea di metterlo in scena, sia perché l'opera di Paisiello, messa in scena pochi anni prima a Pietroburgo, aveva riscosso

un grosso successo, sia perché Mozart intuisce la possibilità di ottenere un grosso successo, se riesce a mettere in melodramma la commedia di Beaumarchais, cosa non molto facile visto che occorre prima l'autorizzazione dell'Imperatore. E' Da ponte (un italiano, prete piuttosto stravagante che in quel periodo si trovava a Vienna e finirà nel secolo successivo per morire niente meno che a New York) che riesce ad ottenere un permesso speciale dall'Imperatore, a condizione che tutte le parti polemiche e antiaristocratiche, presenti soprattutto nella parte di Figaro, venissero tagliate e sostituite con altri pezzi. Infatti nel quarto atto delle Nozze di Figaro, al posto della tirata antiaristocratica di Figaro, c'è un'aria contro le donne, con musica piuttosto simpatica, che però non ha nessun rapporto con il testo di Beaumarchais. Mozart si piega a questa vera e propria censura da parte del governo imperiale. Potrebbe significare che pur di aver successo egli si adatti a questi tagli? In realtà non possiamo vedere il problema in termini così piatti. il fatto è che Mozart riesce a cogliere nel dramma di Beaumarchais un dramma che è completamente diverso. Facendo il confronto tra il testo di Beaumarchais e quello delle Nozze di Figaro di Mozart - a prescindere da ogni considerazione valutativa - vediamo che, nonostante l'intrigo (La folle journée) sia identico, la sostanza del dramma è completamente diversa. E' sparito completamente ogni riferimento polemico, sociale, antiaristocratico, tutti aspetti che non interessano minimamente Mozart. Egli isola nelle Nozze di Figaro di Beaumarchais un dramma completamente diverso; un dramma che poi vedremo essere essenzialmente il dramma delle donne. E' per questo che la citazione di Kierkegaard, che mettevo in testa al seminario di questa sera, mi sembra estremamente centrale.

2.

L'unico vero protagonista delle Nozze di Figaro

di Mozart è in realtà la Contessa, cosa che non si verifica nel testo di Beaumarchais. Il fondo drammatico della vicenda - che, nonostante il carattere comico, non possiamo considerare semplicemente come una opera buffa - sta in questo punto interrogativo dell'amore femminile, che giunge al punto di formularsi in maniera così mozzafiato da rendere a volte il testo incomprensibile per gli storici e critici della musica che se ne sono occupati. Fa forse eccezione Hocquard, che del resto non ci si dilunga molto.

La punta della vicenda è data da quella sorta di preludio all'ultimo atto che è la famosa cavatina di Barbarina: L'ho perduta, me meschina, che ha un testo musicalmente splendido ma nello stesso tempo in apparenza stonato (poi vedremo che non è affatto vero) rispetto al tono leggero, cantabile e vivace di tutte Le nozze di Figaro.

Quando vi dicevo a proposito della Sonata K 330 - opera musicale molto meno ambiziosa, molto meno complessa delle Nozze di Figaro -, che la leggerezza di Mozart si profila sempre su una specie di fondo, di abisso, che si intravede qua e là, ma viene ritratto in commedia, vi dicevo qualcosa che vale per la maggior parte della musica di Mozart. Mozart ha colto nella vicenda di questa "giornata pazzo" di cui parlava Beaumarchais un fondo drammatico che intravvede unicamente nella brevissima cavatina di Barbarina. Su questo fondo drammatico intreccia la musica più brillante, più giocosa e danzabile che si sia mai scritta. In altri termini Mozart, più che partire dal dramma di Beaumarchais, parte da un dramma che è costitutivamente musicale e che preesiste al testo di Beaumarchais.

Mozart non subordina la musica alla vicenda, ma intreccia la vicenda con la musica. Il dramma che ci consegna è un dramma infinitamente più complesso e alto di quello di Beaumarchais, che intravediamo anche se non sappiamo dire, perlomeno ad un primo ascolto, dove sia. In altri termini la musica si dispone

a creare un dramma che delle significazioni di Beaumarchais trae partito, ma solo ricreandole nell'assoluto della musica stessa. La purezza con cui quest'operazione viene compiuta mi ha fatto scegliere di parlarvi di quest'opera piuttosto che del Don Giovanni o del Flauto Magico.

Per introdurvi al rapporto tra testo verbale drammatico e testo musicale vi leggo alcuni brani tratti da un libro, Il pensiero di Mozart, di J.V. Hocquart. Le parti migliori di questo libro mi sembrano veramente ottime e i brani scelti - che l'autore ha scritto alcuni decenni fa - mi sembrano veramente precisi e istruttivi in proposito.

"Per incominciare noi ci troviamo daccapo davanti ad un paradosso. Mozart rispetta i dati testuali del libretto e tuttavia conferisce ad essi una portata che oltrepassa di molto il loro senso letterale [...] . Ciò che conta nelle opere di Mozart non è ciò che tale attore sta per fare, vuoi spontaneamente, vuoi in reazione all'azione di un altro, ma il livello di spiritualità al quale si trova. [...] Non accumulando i tratti di osservazione psicologica, egli è giunto a creare degli esseri così vivi, ma utilizzando quel prodigioso dono di divinazione che gli permetteva di esprimere in modo diretto degli stati di spiritualità disposti a livelli differenti. [...] La drammaturgia di Mozart non trae la sua profondità dalle vocazioni psicologiche: il patetico, il toccante, il languido; o al contrario: il gioioso, il buffonesco; e neppure dall'evoluzione psicologica di un carattere. Ciò che evolve soprattutto nei personaggi con i quali egli entra in simpatia (la Contessa, donna Anna, Pamina e Tamino) è la purezza dell'orientamento del cuore, e quest'evoluzione, lungi dall'essere un qualcosa di laterale, costituirà sul piano musicale il centro stesso del dramma; Quest'evoluzione lungi dall'essere quella di una passione, al contrario, riguarderà la perdita della passione. [...] L'azione essenziale nelle opere di Mozart non si situa sulla scena ma nella musica."



Questo è un punto fondamentale; l'azione è un'azione essenzialmente musicale, non un'azione dell'intrigo, che pure c'è, ma appare essenzialmente come una sorta di prodotto dell'azione musicale.

"Se dunque la musica basta, qui, a se stessa, non è in quanto musica di concerto né in quanto musica di scena, ma in quanto musica drammatica. Non c'è l'intreccio più la musica, le parole più la melodia e il canto più l'accompagnamento orchestrale, non c'è che una cosa: la musica drammatica, la quale contiene al tempo stesso l'orchestra, la melodia vocale, il testo, gli atteggiamenti e la mimica più concreta. Si può aggiungere: la scena, la luce e l'ora. Tutto si trova virtualmente avvolto. Mai musica fu più sintetica di quella delle opere di Mozart, e la sintesi è tale che l'intreccio sarà sollevato al di sopra della sua significazione prima. Si vede da qui come Mozart ha risolto il problema dei rapporti tra il testo e la musica e perché le lotte parigine fra gluckiani e piccinniani lo lasciassero pressoché indifferete; egli aveva la sua soluzione, che consisteva nel sopprimere il problema. [...] Il testo, lo si sa, non è stato ricoperto a cose fatte da una melodia espressiva. Mozart si è lasciato conquistare pezzo dopo pezzo dall'entusiasmo immediato di creare un canto puro, il quale tiene, con le sue fibre vive, legato sia l'insieme orchestrale - che non è un accompagnamento, un semplice supporto - sia il testo, che non è solo un pretesto. [...] Il tessuto musicale crea il dramma o la commedia e basta a costituirli. Le parole, gli intrighi, le peripezie che fanno muovere i personaggi, tutto ciò è raccolto nella musica e in fin dei conti ne deriva. [...] L'azione tragica è dunque la proiezione in modo temporale e spaziale cioè la trascrizione in atti successivi di ciò che è scritto nell'intemporale."

Vi ho letto tutte queste frasi perché mi sembra che riprendono delle cose a cui abbiamo accennato in precedenza, sia in generale, sia dal punto di vista

della musica drammatica di Mozart. Quanto al rapporto tra parola e musica, bisogna dire che Mozart non si limita a musicare un libretto che gli è stato consegnato già bell'è fatto (questo accade nell'Idomeneo o nella Clemenza di Tito, dove la musica, nonostante alcuni brani splendidi, non riesce ad abbracciare l'intera struttura drammatica del testo). Nelle Nozze di Figaro, come in tutte le opere confezionate insieme a Da Ponte, Mozart collabora molto da vicino con il librettista, spesso addirittura scrive prima la musica, sulla quale poi il librettista comporrà le parole.

Da Da Ponte Mozart ottiene un libretto tale da poter sussumere l'idea drammatica che egli ha formulato con il pretesto della commedia di Beaumarchais. L'idea musicale viene dunque essenzialmente dalla musica stessa, cioè dalla movenza che Mozart, pur avendo esplicito e mostrato chiaramente nell'opera, non è detto che conoscesse, per quanto io ritenga che la conoscesse perfettamente. Questa idea è essenzialmente musicale e prevede tutte le dimensioni drammatiche, che poi si svolgeranno all'interno del melodramma.

Credo che in tutta quest'opera non ci sia una sola nota che non rientri in uno schema preciso, nello schema di un movimento assolutamente individuato, a partire dal quale si sviluppa il tutto. Se noi ascoltiamo per intero Le nozze di Figaro, veniamo fuori con l'idea di una vastità immensa di musiche diversissime fra di loro e nello stesso tempo con l'idea di un qualcosa di assolutamente unitario, in cui non possiamo spostare nulla senza con ciò modificare tutto l'equilibrio dell'opera. Essenzialmente è vero quello che dice Hocquard, cioè che l'azione di cui si tratta nelle Nozze di Figaro non è quella burlesca dei personaggi, con apici assolutamente strabilianti come nel finale del secondo atto, ma propriamente quella della musica, che rappresenta le passioni nella prospettiva della loro catarsi. Ci sono all'interno delle Nozze di Figaro delle passioni assolutamente alte, come quella della Contessa, ci sono delle passioni che

sono invece sicuramente basse, come quella di Marcellina o quella del Conte, e delle passioni intermedie, come quelle di Cherubino, di Figaro, di Susanna e di Barbarina. Ma in ogni caso l'azione teatrale scioglie e sublima la tensione del desiderio, facendolo giungere ad una sorta di purezza d'amore.

Massimo Mila, a proposito delle Nozze di Figaro, parla di un'opera in cui si tratta della promessa della felicità. Non credo tuttavia che la promessa felicità - benché Le Nozze di Figaro si concludano con una scena di ritrovata felicità - sia propriamente il filo conduttore di tutta la vicenda, perché in questo filo la cavatina di Barbarina non trova nessun altro posto, e appare messa lì per caso. In realtà, quando il dramma finisce, abbiamo già attraversato una catarsi, anche se non c'è nessun dramma vero e proprio, nessun morto ammazzato. Questa purificazione, che la musica ci presenta, più che rappresentarci, è in realtà una vera e propria realizzazione, e non promessa, di qualche cosa che con qualche improprietà potremmo chiamare, con Mila, "felicità".

3.

Partiamo da un tempo fuori del tempo - come diceva giustamente Hocquard - e già l'ouverture ci svela dove punta la musica. L'ouverture era il pezzo che veniva scritto per ultimo - Mozart lo scrisse velocissimamente poco prima della rappresentazione - e, se ricordate come è fatta, la musica inizia con un motivo molto cromatico e slittante, dato dagli archi, che suonano tutti in ottava; con questo contrasta, molto più in alto, il suono dei fiati, in un secondo brano. Questi due brani, uno molto slittante in su e in giù e l'altro che tira invece in alto, danno da una parte un tocco di leggerezza e di scorrevolezza, che non si sa dove vada; dall'altra una elevazione.

Già questo ci mette sulla strada per intendere qual è l'idea fondamentale delle Nozze di Figaro. E', del resto, importante che Mozart abbia rinunciato

- nel corso della stesura dell'ouverture - ad inserire nel presto in re maggiore (4/4 tagliato, quindi un tempo velocissimo), il pezzo lento in minore che di solito si inseriva in tutte le ouvertures. Questa è una straordinaria novità; l'ouverture inizia presto, finisce presto, in una sorta di fretta scatenata che rende evidente l'idea di fondo di questo scorrere veloce, di quest'intrigo di vicende e di casi in cui consiste tutto lo svolgimento del melodramma.

L'unica cosa che non convince tanto nella lettura di Hocquard (come al solito ogni medaglia ha il suo rovescio) è che egli parte da una lettura essenzialmente religiosa di Mozart. Questo gli permette di cogliere, con assoluta fermezza e precisione, alcuni punti essenziali della musica di Mozart, ma quando poi giunge a spiegare questi punti in termini più teorici è costretto a ricorrere a delle entità trascendenti, come il destino e la provvidenza, che schiaccerebbero inevitabilmente la musica di Mozart sotto un peso sicuramente eccessivo. Credo che la folle journée di cui si tratta nelle Nozze di Figaro sia essenzialmente il regno della τύχη, del caso, dell'incontro, ed è da questo che viene quel carattere danzante di cui parlava lo stesso Mozart nella lettera che vi ho citato all'inizio.

Che cos'è che fa andare l'intrigo per il verso giusto, cioè verso il lieto fine? Evidentemente, nulla di trascendentale. Semplicemente il progetto della Contessa o, per meglio dire, la verità dell'amore della Contessa. In altri termini, ciò che ci dice la musica di Mozart è che le passioni, se sono vere passioni, sono traducibili, in base alla loro verità, in una sorta di purificazione. Tutto lo svolgimento delle Nozze di Figaro ci presenta delle passioni assolutamente dirompenti, come quella del Conte per Susanna, e assolutamente irragionevoli, che finiscono, attraverso tutta una serie di giri e raggiri complicatissimi, col giungere ad una riconciliazione finale, raggiunta nelle ultimissime battute dell'opera, nel finale del quarto atto.

L'amore vero si traduce, in quanto tale, anche a partire dalla passione più folle e più istintiva; la religione di Mozart sicuramente c'è, perché Mozart era una persona religiosa, anche se non aveva nessuna punta mistica o moralistica. Per Mozart la religione faceva parte della buona educazione e, in quanto persona ben educata, era anche una persona religiosa. Ciò nonostante ha scritto delle musiche religiose strabilianti (sulle quali ci soffermeremo nell'ultima parte di questo seminario).

Credo abbia ragione Hocquard nel notare che il melodramma di Mozart ha un suo punto di fuga essenzialmente religioso. Ciò è sicuramente curioso per quanto riguarda Le Nozze di Figaro, in cui di problematiche religiose non c'è neppure l'ombra. Di tutte queste questioni cercheremo di parlare quando avremo cominciato a sentire qualche pezzo di musica. La volta prossima ho invitato qui, con l'aiuto di Roberto Moro, una pianista e una cantante che ci faranno sentire alcuni pezzi. Naturalmente il campionario non sarà generale, perché potremo sentire solamente dei pezzi cantati da donne e non da uomini, e dei pezzi cantati da una sola donna. La scelta è caduta su quattro arie delle quali vorrei darvi alcuni elementi, in modo che la prossima volta possiamo lasciar parlare la cantante, sull'esecuzione.

#### 4.

La prima aria (dal primo atto) è di Cherubino, Non so più cosa son, cosa faccio. Cherubino è un personaggio essenziale nelle Nozze. In apparenza è secondario, un semplice paggio, adolescente, appena giunto ad una sua maturità sessuale, che non sapendo bene che cos'è il desiderio si innamora di tutte le donne che vede. Appena ne vede una, bella o brutta che sia, se ne innamora, e in questi suoi improvvisi e fugaci amori corre da Susanna a consigliarsi. L'amore fondamentale di Cherubino va però nientemeno che alla Contessa, che rappresenta il punto più alto delle sue aspirazioni

adolescenziali. L'aria Non so più cosa son, cosa faccio descrive perfettamente questo personaggio, in quanto ci dà quella sorta di spirito di volo che trascorre da un punto all'altro di tutto il melodramma, aprendo e chiudendo tutta una serie di incredibili intrighi. Tanto è vero che il Conte ad un certo punto dice: "E mi farà il destino ritrovar questo paggio in ogni loco", perché Cherubino spunta da tutte le parti, salta dalle finestre ecc. L'unico personaggio letterario che potremmo confrontare con Cherubino è l'Ariele di Shakespeare nella Tempesta, questo quid volante e indefinibile. Le parole iniziali sono: "Non so più cosa son, cosa faccio, / Or di foco ora sono di ghiaccio, / Ogni donna cangiar di colore, / Ogni donna mi fa palpitare"; descrivono quest'incertezza del desiderio appena dischiuso sugli oggetti che lo riguardano. Questo è l'inizio, fatto di decasillabi molto ritmati, che servono per sostenere la melodia iniziale di Cherubino, poi diventano una sorta di cifra del personaggio.

Le Nozze di Figaro sono costituite da una serie di nuclei tematici che vengono ripresi e sviluppati e che sono stati da molti confrontati con il Leitmotiv di Wagner. In realtà non si tratta di motiv-guida nel senso wagneriano, cioè di significanti riconoscibili, ma di nuclei di generazione melodica.

L'aria di Cherubino è in si bemolle maggiore, tonalità piuttosto nobile. Il motivo è essenzialmente una scala che discende dall'alto in basso (e ad un certo punto risale in su, in quanto la voce della cantante non può, evidentemente, scendere all'infinito); la parte di Cherubino non è affidata ad un uomo ma a una donna. Questo era già stato proposto da Beaumarchais nel testo della commedia, per il fatto che l'adolescente Cherubino aveva bisogno di un attore piuttosto brillante, che in un ragazzo di quattordici anni era difficile da trovare. Beaumarchais propone quindi di far recitare la parte di Cherubino ad una donna travestita da uomo. Mozart riprende pari pari questo suggerimento, dandocene però una significazione completamente diversa. Non si tratta di un espediente di messa in scena, si tratta

] N.B.

di mettere assieme qualcosa di maschile e qualcosa di femminile all'interno dello stesso personaggio. Cherubino è effettivamente questo qualcosa di ancora indeciso, il cui desiderio man mano si preciserà.

Questa scala discendente di carattere anapestico non si estende a tutta l'aria di Cherubino. Alla seconda strofa c'è un mutamento. Le parole sono: "Solo ai nomi d'amor mi diletto,/ Mi si turba, mi s'altera il petto/ E a parlare mi sforza d'amore,/ Un desio ch'io non posso spiegar". La melodia sulle parole "solo ai nomi d'amor mi diletto" cambia completamente. Invece di una scala discendente, abbiamo una scala ascendente, ma di tipo cromatico. Su questa scala cromatica, che sale con le parole "e a parlare mi sforza d'amore", intervengono alla parola "desio" due note, un do e un re bemolle, che avranno tutto un futuro nell'opera. Sono le note che troveremo all'inizio dell'aria di Barbarina e vedremo man mano che cosa succede di questo vero e proprio tema del "desio", dove subisce alcune variazioni.

Queste note (do, re bemolle) non intervengono sull'accordo di fa minore, come accadrà nella cavatina di Barbarina, ma su un accordo di la bemolle maggiore (comunque l'accordo di fa minore esiste pure all'interno di questo passaggio dell'aria di Cherubino).

Restando sul versante brillante dell'opera c'è da considerare l'aria di Susanna, Venite, inginocchiatevi. Ho scelto questo secondo esempio per farvi vedere prima di tutto il rapporto fra dramma e musica, in secondo luogo per farvi vedere il rapporto fra aspetto comico e più livelli di significazione, che Mozart riesce a cucire assieme all'interno della sua musica. Ciò che in un discorso possiamo soltanto lasciare intendere, nella musica possiamo dirlo perfettamente. In altri termini, noi non possiamo far parlare assieme quattro persone che dicono quattro discorsi diversi, però possiamo far cantare assieme, con alcune condizioni armoniche e ritmiche, quattro persone che cantano quattro melodie diverse. Questi livelli di risonanza,

di polifonia, di strutture a più voci, all'interno della musica delle Nozze sono comunissimi. Quest'aria di Susanna ha di caratteristico il fatto che non è un'aria quale solitamente si è abituati a sentire nelle opere del '700, con molta continuità e con uno sviluppo melodico estremamente articolato; è in realtà un'aria fatta a pezzettini. L'azione teatrale è costituita da Susanna che veste Cherubino da donna per mandarlo all'appuntamento con il Conte che lei aveva preso per la sera, in modo tale da poter poi richiamare la Contessa e risolvere il problema dell'assillante corte che il Conte le fa.

Mentre Susanna veste da donna Cherubino, intervengono livelli diversi di consapevolezza da parte dei tre personaggi che sono in scena. Abbiamo Cherubino che è innamorato della Contessa, e questo è un primo livello di riferimento. Susanna sa che Cherubino è innamorato della Contessa e quindi scherza su quest'innamoramento. Susanna a sua volta è innamorata di Figaro, ma nello stesso tempo guarda con un certo interesse Cherubino, facendo degli scherzi piuttosto piccanti sul suo aspetto fisico, notando che tutto sommato, vestito da donna, non sta poi tanto male e conclude l'aria sul fatto che, quando le donne lo desiderano "han certo il lor perché".

La musica di quest'aria - che è cantata solo da Susanna, ma in cui, in realtà, intervengono tre personaggi - è fatta a brani, con gli intervalli piuttosto lunghi nel canto. Mentre canta, Susanna agisce, veste Cherubino: voltati di qua, voltati di là, non guardare la Contessa; poi parla con la Contessa e dice: ma guarda come si veste bene da donna ecc. Tutto questo gioco, come è risolto?

Andiamo a vedere che cosa succede. Mi limito a darvi soltanto alcuni punti di riferimento che poi troveremo maggiormente sviluppati, quando ascolteremo i pezzi per intero. Innanzi tutto bisogna dire che l'aria incomincia con un motivo ripetuto tre volte. La tonalità è sol maggiore, la tonalità più facile



e contadinesca di questo mondo. Il motivo introduttivo è costituito da tre note discendenti, che ritornano nel corso del secondo atto e hanno tutto un loro sviluppo; si tratta delle stesse note discendenti dell'inizio dell'aria di Cherubino. Questa scala di note discendenti "significa" Cherubino. Dire "significa", in realtà, è dire qualcosa di riduttivo, perché la scala discendente, questo qualcosa che scivola via e non si ferma, è piuttosto la traduzione musicale dell'idea che Mozart si è fatto di questo personaggio.

Susanna inizia ("Venite, inginocchiatevi") con una melodia piuttosto semplice e cantabile. Sul "Restate fermo là" (bisogna pensare queste parole in rapporto alla mobilità di Cherubino, le parole non sono mai messe a caso, ma sono una sorta di prodotto della musica), interviene una seconda idea musicale fatta di sol ripetuti, che è un secondo motivo dell'accompagnamento, che "significa" la fermezza. Mi limito a segnalare che, verso la fine, quando Susanna dice: "Se l'amano le femmine/ Han certo il lor perché", si introduce una variazione in terzine, che costituisce una sorta di ammorbidimento della linea melodica, ammorbidimento che aggiunge, da parte di Susanna, una sorta di complicità erotica e amorosa nei confronti di Cherubino. Il gioco delle terzine, è stato osservato molto giustamente, interviene spesso negli accompagnamenti come una cifra degli aspetti più frivoli e più scherzosi della femminilità.

N.  
B.

Il terzo pezzo è la presentazione della Contessa, all'inizio del secondo atto. Nel testo di Beaumarchais la Contessa entrava già nel primo, in una scena di gruppo con diversi personaggi. Non è assolutamente casuale che Mozart abbia voluto farla entrare isolatamente, all'inizio del secondo. Fa attendere gli spettatori rispetto all'entrata in scena del personaggio principale, ma dedica a questo personaggio una cavatina piuttosto vasta e importante, con un tempo lento (larghetto). Il canto è preceduto da una sorta di preludio orchestrale con un respiro molto largo (come ci dice

il tempo) e piuttosto arcaico. Il preludio dà immediatamente, nella tonalità di mi bemolle, una sorta di apertura che non esisteva sicuramente nel primo atto. L'impostazione di questa cavatina è sicuramente melodrammatica, ma intessuta su una specie di arcaismo del testo musicale, con riferimenti - sia pure molto elaborati e molto indiretti - che, addirittura, potremmo definire di tipo ecclesiastico. Già la risonanza che c'è nell'accompagnamento vi può dire qualcosa in proposito. L'accordo è quello di mi bemolle maggiore: abbiamo il mi bemolle al basso, e al mi bemolle-sol si alterna un re-fa diesis, che creano una dissonanza assoluta col basso.

Già quest'accompagnamento, così pieno di tensioni, ci dice qual è lo spirito del pezzo, che è di presentare la Contessa come un personaggio di ampissime vedute. Le Nozze di Figaro funzionano perché la Contessa, pur piegandosi a tutti gli intrighi e ai travestimenti e ai giochi pazzeschi che animano l'intrigo del melodramma, ha un'idea di assoluta fedeltà verso il Conte, e vuole che il Conte abbia un'assoluta fedeltà verso di lei. E' su questo concetto dell'amore della Contessa che tutta la vicenda finisce per concludersi in quella pacificazione di cui parlavo prima.

Vorrei ora accennarvi qualcosa sulla cavatina di Barbarina. Questa ha un pathos e un'impostazione musicale molto diversa dal resto dell'opera. L'atto quarto inizia con la cavatina di Barbarina, con cui si cambia completamente musica. E' stato notato che la musica della Barbarina è di ascendenza italiana molto schietta, ma a dire il vero un'ascendenza italiana molto schietta c'è in moltissime musiche di Mozart; non mi sembra quindi una gran scoperta. Si tratta di un pezzo che, forzando un po' l'interpretazione, potrebbe sembrare direttamente influenzato da Bach, in ogni caso vi si possono trovare; nello stesso tempo, caratteri del primo '700 e caratteri preromantici. Un paragone lo si potrebbe fare tra la melodia di questo pezzo di Mozart e la melodia della fantasia in fa minore

per pianoforte di Schubert: ha gli stessi accordi e le note sono pressoché identiche.

Questa musica della Barbarina fa un effetto così sconcertante, all'interno dell'opera, che Massimo Mila, nel suo libro sulle Nozze di Figaro, a questo proposito scrive: "L'inizio del quarto atto è uno dei pezzi più sorprendenti dell'opera, d'una originalità che, per il fatto di essere assolutamente casuale, non cessa d'apparire sconcertante. La stranezza di quest'aria, assegnata ad un personaggio minore, si spiega con le usanze teatrali dell'epoca".

Le usanze teatrali dell'epoca erano quelle di affidare un pezzo di musica anche ai personaggi secondari. In realtà l'ipotesi di Massimo Mila è completamente falsa, prima di tutto perché il pezzo di Barbarina poteva essere messo in un posto secondario e non in apertura dell'ultimo atto; in secondo luogo perché non è affatto vero che questa musica caschi dall'alto come se nulla fosse. Vi ho già accennato che nell'aria di Cherubino le note do-re bemolle intervengono sulla parola "desio" (anche se non in fa minore). Del resto nel terzetto fra il Conte, Susanna e Basilio, Susanna inizia a cantare in fa minore (è uno dei pochi pezzi nei quali interviene, sia pure di sfuggita, il fa minore all'interno delle Nozze) con queste parole: "Che ruina me meschina, / Sono oppressa dal dolor". Le note iniziali di questa melodia sono: do-do-do-re bemolle-do e sono identiche alle note iniziali della cavatina di Barbarina. Questo è un altro fatto, che non ho visto segnalato da nessuno, che mi sembra assolutamente indiscutibile. Si tratta di una sorta di sviluppo del motivo del "desio".

Bisogna aggiungere, sulla cavatina di Barbarina, che si tratta di un brano melodicamente splendido, ma nello stesso tempo assolutamente breve. Una melodia così dolce e così carezzevole qualunque altro musicista l'avrebbe tirata avanti per mezz'ora; Mozart si limita a scrivere due paginette.

G.L. ZARAMELLA: - Ha anche degli effetti di frustrazione.

Si. Di frustrazione data anche dal fatto che il pezzo, in fa minore, si conclude in do maggiore. In altri termini, cosa rarissima, il pezzo non si conclude sulla tonalità fondamentale, ma sulla dominante. Questa è una caratteristica dei pezzi introduttivi. La cavatina di Barbarina è certamente, come ha visto Hocquard, un preludio all'ultimo atto. Un preludio così compresso, così lacerante, così "frustrante", che introduce una tensione che il "notturmo" del quarto atto si tira dietro inevitabilmente quasi sino alla fine. Dico quasi sino alla fine perché, ascoltandolo con la partitura, mi sono accorto di dove va a finire la tensione della cavatina iniziale della Barbarina: va a finire, segnatamente, nell'ultima aria che precede il finale, che è quella di Susanna. L'aria di Susanna è un andante, né più né meno che come la cavatina di Barbarina, è un 6/8, né più né meno che come la cavatina di Barbarina, è in fa maggiore (a differenza della cavatina di Barbarina, che è in fa minore). La melodia dell'andante è una ripresa della melodia della Barbarina, ma non nella sua forma fondamentale. Nella melodia di Barbarina il carattere di pathos è dato dal fatto che do-re bemolle, che è l'intervallo di base della melodia, interviene sempre solo su una sillaba, come con una sorta di sospiro: "L'ho perdu-uta". Questa sorta di singhiozzo dà in sostanza la struttura tematica minima della melodia. La melodia (quando interviene Susanna) si modifica con degli intervalli più lunghi, dell'accordo fondamentale.

Nella scena finale Susanna, che è travestita da Contessa, si accorge che Figaro è presente, che può riconoscerla come Susanna, e canta tutta un'aria di desiderio, pensando che Figaro pensi che la canti per il Conte; gli tesse questa sorta di inganno per poi scoprire il gioco.

E' importante notare che non sappiamo mai che cosa ha perduto Barbarina, e questo è fondamentale perché ci tiene in sospensione in una sorta di tensione massima; se noi sapessimo che ha perduto semplicemente una

spilla questa tensione si scioglierebbe immediatamente.

In Deh vieni, non tardar il re bemolle è sparito, perché non siamo in fa minore; invece di un intervallo di seconda diminuita abbiamo un intervallo di quarta, che però era già stato anticipato nella seconda parte della cavatina di Barbarina. La melodia di Susanna può sembrare una melodia molto diversa da quella di Barbarina, ed effettivamente lo è, ma ha lo stesso ritmo e lo stesso tempo, in tonalità maggiore. In realtà la somiglianza non è tale da poter dire che questo testo è uno sviluppo del precedente, perché è uno sviluppo che non si deve poter riconoscere come tale. Sono convinto che Mozart formulasse con molta consapevolezza e precisione questi rapporti interni al testo. In questo atto inizia e si conclude con i 6/8 di queste due donne che cantano, perché c'è una concezione assolutamente unitaria dell'atto stesso. Del resto all'aria di Susanna segue il finale che, come diceva Da Ponte, è una sorta di commedia nella commedia, cioè ha una sua struttura unitaria del tutto distinta da ciò che precede. Senza quest'aria di Susanna (anche se molti potrebbero non essere d'accordo con me, visto che le somiglianze ci sono solo nella tonalità e nel tempo), la tensione accumulata nel preludio non si sarebbe mai sciolta. Non credo che Mozart fosse un "avanguardista" nel senso che volesse introdurre nella musica delle tensioni da lasciar lì senza risolverle, almeno nelle Mozze.

Con queste brevi considerazioni spero di avervi introdotti, sia pure molto parzialmente, alla musica che ascolteremo giovedì prossimo.

Padova, 26 febbraio 1987.

XV.

Concertino

Il seminario di stasera sarà diverso da quelli soliti, perché sarà una specie di concertino su alcune arie dalle Nozze di Figaro. La settimana scorsa ho cercato di darvi alcune brevi notizie su queste quattro arie, che adesso prenderemo in considerazione con l'aiuto di Ulli Wurdak, che le canterà, e della signora Giorgia Herczeg, che suonerà il pianoforte, sostituendo per quanto è possibile l'orchestra, cosa che naturalmente col pianoforte non è possibile fare integralmente.

Quindi in questo concertino un po' mitteleuropeo, visto che le nostre collaboratrici sono una tedesca e l'altra ungherese, cercheremo di presentare un aspetto della musica di Mozart sul quale non ci si può soffermare se non partendo dall'esperienza dell'esecuzione, del canto. Queste quattro arie, come annunciato, sono: la prima quella di Cherubino Non so più cosa son, cosa faccio, la seconda è l'aria di Susanna dal secondo atto, Venite, inginocchiatevi - questi due testi riguardano l'aspetto comico, diciamo così, dell'opera -, le altre due, che invece riguardano più l'aspetto patetico o addirittura (forse, con qualche punto interrogativo) drammatico, soprattutto per quanto riguarda l'ultima, sono la cavatina della Contessa all'inizio del secondo atto e infine la cavatina di Barbarina all'inizio del quarto.

1.

Per quanto riguarda le cose che vi avevo detto già la volta scorsa, adesso mi limiterei a ricordarle, perché mi accorgevo mentre parlavo che, siccome voi non avevate sottomano lo spartito e magari non avevate nell'orecchio la musica, mi sembrava un poco di parlare a vuoto; è chiaro che parlare di musica se uno non conosce la musica è come parlare di niente.

Sull'aria di Cherubino, da cui adesso partiamo, mi limiterei a ricordare alcune cose che poi avremo modo di riprendere in seguito. Prima di tutto diciamo che quest'aria è un po' la rappresentazione del personaggio ed enuncia questa sorta di sregolamento o di incertezza del desiderio, in questo ragazzo che vi si affaccia per la prima volta e che quindi enuncia nelle parole dell'aria questa sorta di incapacità di tener testa alla varie fila del desiderio.

Dal punto di vista della musica mi limito a ricordare che l'aria inizia con una sorta di scala discendente di mi bemolle, sulle parole "non so più cosa son, cosa faccio"; in realtà la scala discendente parte dal si bemolle, arriva al mi bemolle, poi risale al do e arriva al la bemolle; questa scala discendente diventa poi nell'opera una sorta di sigla di Cherubino e ritroveremo queste note discendenti, di solito molto abbreviate, tutte le volte in cui, in seguito, sarà questione di Cherubino; le troveremo, per esempio, all'inizio del Venite, inginocchiatevi, la seconda aria che prenderemo in considerazione, nell'accompagnamento da parte dell'orchestra. Un secondo movimento musicale è invece ascendente, un'ascla sostanzialmente cromatica, cioè con passaggi di semitono; successivamente questa scala verrà ancora ripresa, sempre a proposito di Cherubino, in un terzetto, se non vado errato, più avanti, sempre nell'accompagnamento: questo per indicarvi come Mozart enuclei alcuni che impropriamente potremmo chiamare Leitmotive, alla Wagner; dico impropriamente, perché non si tratta di Leitmotive, si tratta piuttosto di idee generatrici, dal punto di

vista musicale, che poi vengono riprese, sviluppate, variate, a volte rese quasi irriconoscibili. Infine, sulla parola "desio", troviamo le note do, re bemolle, re bemolle, do; queste quattro note verranno poi in seguito riprese e sviluppate: le troveremo in un terzetto dove Susanna, per dire la sua disperazione, ripete queste note, che diventano do, do, do, re bemolle, do, sul fa minore; infine nell'aria di Barbarina, che sentiremo più tardi, dove si ripetono, sempre sulla tonalità di fa minore; questo è un altro spunto tematico.

Adesso io passerei la parola alla signora Wurdak, se ci vuole - non se preferisce farlo prima o farlo dopo l'esecuzione - dire dal punto di vista del canto qual è il problema esecutivo.

Ulli Wurdak: - Non so, come preferite.

E. Perrella: - Voi preferite che diciamo qualcosa sull'impostazione del canto o preferite sentire prima il pezzo e che poi ne parliamo? Forse è meglio far così, siccome non sanno il pezzo, non hanno fatto i compiti ...



Allegro vivace

Clarineti in B

Fagotti

Corni in Es

Violino I  
con sordino

Violino II  
con sordino

Viola

Cherubino

Violoncello  
e Contrabasso

Ich weiß nicht, wo ich bin, was ich tu - e, bald in  
Non so più co-sa son, co-sa fac-cio, or di

Cl.

Fg.

Cor.  
(Es)

Vi.

Via.

Cher.

Vcl.  
e Cb.

Frost, bald in Glut, oh-ne Ru - he! Je-des Mäd-chen, ach, macht mich er-  
fo - co, o-ra so - no di ghiac-cio, o-gni don-na can-giar di co-

10

Cl. *mf* *p*

Fg. *mf* *p*

Cor. (Es) *mf* *p*

Vl. *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Chr. rō - ten, je - de Da - me ent - zün - det mein Herz, je - de Da - me ent -  
 lo - re, o - gni don - na mi fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi

Vc. & Cb. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Fg. *mf* *p*

Cor. (Es) *mf* *p*

Vl. *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Chr. zün - det mein Herz, je - de Da - me ent - zün - det mein  
 fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi fa pal - pi - tar

Vc. & Cb. *mf* *p*

Cl. *cresc.*  
 Fg. *cresc.*  
 Cor. (Es) *cresc.*  
 Vl. *cresc.*  
 Vla. *cresc.*  
 Cher. *cresc.*  
 Vc. e Cb. *cresc.*

Herz. tar. Hor' ich nur glücklich Lie-ben-de nen-nen,  
 So - lo ai no - mi d'a-mor di di - let - to,

20

Cl. 1.  
 Fg.  
 Cor. (Es) a 2  
 Vl.  
 Vla.  
 Cher.  
 Vc. e Cb.

fühl' mi in Glut ich die Wan-gen ent - bren-nen, ach und doch  
 ei tur - ba, mi a'ni - ta-ra il pet - to e a par -

Cl.

Vi.

Vla.

Cher.

treibt mich von Lie-be zu re-den ein Ver-  
 la-re mi sfor-za d'a-mo-re un de-

Ve.  
e Cb.

30

Vi.

Vla.

Cher.

lan-gen, ein Ver-lan-gen, das ich nicht deu-ten  
 si-o, un de-si-o, ch'io non pos-so spie-

Ve.  
e Cb.

Cl.

Fg.

Vi.

Vla.

Cher.

kann, ein Ver-lan-gen, ein Ver-lan-gen, das ich  
 gar, un de-si-o, un de-si-o, ch'io non

Ve.  
e Cb.

Cl.   
 Fg.   
 Cor. (Ea)   
 Vl.   
 Vla.   
 Cher.   
 Vc. e Cb.

nicht deu - ten kann. Ich weiß nicht wo ich bin, was ich  
 pos-so spie - gar. Non sò più co-sa son, co-sa

*cresc.* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

40

Cl.   
 Fg.   
 Cor. (Ea)   
 Vl.   
 Vla.   
 Cher.   
 Vc. e Cb.

tu - e, bald in Frost, bald in Glut, oh-ne Ru-he! Je-des Mädchen, ach, macht mich er-  
 fac-cio, or di fo-co o-ra so-no di ghiaccio, o-gni dun-na can-giar di co-

*mf* *mf* *mf* *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

CL

FG.

Cor. (Es)

VI.

Via.

Cher.

Vc. e Cb.

rü - ten, je - de Da - me ent - zün - det mein Herz, je - de Da - me ent -  
 lo - re, o - gni don - na mi fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

CL

FG.

Cor. (Es)

VI.

Via.

Cher.

Vc. e Cb.

50

zün - det mein Herz, je - de Da - me ent - zün - det mein  
 fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi fa pal - pi - tar

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Cl.  
 Fc.  
 Cor.  
 (Es)  
 Vl.  
 Vla.  
 Cher.  
 Ve.  
 e Cb.

Herz.  
 tar.

Wa-chend sprech'ich von  
 Par-lo d'a-mor te-

Cl.  
 Fc.  
 Cor.  
 (Es)  
 Vl.  
 Vla.  
 Cher.  
 Ve.  
 e Cb.

Lie-be,  
 gian-do,

spre-che von Lieb' in  
 par-lo d'a-mor so-

60

Cl.

Fg.

Cor. (Es)

Vi.

Vla.

Chr.

Vc. e Cb.

Träu - men, mit E - cho, Fel - sen, Bäu - men, mit Blu - men an den  
 gnan - do, all' ac - qua, all' om - bra, ai mon - ti, ai fio - ri, all' er - ba, ai

*fp*

Cl.

Fg.

Cor. (Es)

Vi.

Vla.

Chr.

Vc. e Cb.

Quel - len, mit mur - melndkla - ren Wel - len! Und all' die sü - ßen Kla - ren  
 fon - ti, all' e - co, all' a - ria, ai ven - ti, che il suone ro - nio - cen - ti

*fp*

*cresc.*



70

Cl.

Fg.

Cor.  
(Es)

Vi.

Vla.

Chor.

Vc.  
e Cb.

tra - gen die Lüf - te fort, - tra - gen die Lüf - te fort.  
por - ta - no via con se, por - ta - no via con se.

Cl.

Fg.

Cor.  
(L.)

Vi.

Vla.

Chor.

Vc.  
e Cb.

Wa - chend sprach'ich von Lie - be, spre - che von Lieb in Träu - men  
Par - lo d'a - mor ve - glian - do, par - lo d'a - mor su - gnan - do

80

Cl.

Fg.

Cor. (E♭)

Vl.

Via.

Cher.

Vc. e Cb.

mit Fels und Bäu - men, dem Was-ser - fal - le, mit  
*all' ac-qua, all' om - bra, ai mun-ti, ai fo - ri, all'*

Cl.

Fg.

Cor. (E♭)

Vl.

Via.

Cher.

Vc. e Cb.

Bäu - men, mit Wel - len, mit E - cho's Wie - der - hal - le! Und  
*er - be, ai fun - ti, all' e - co, all' a - ria, ai ren - ti, che il*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

Cl.  
Fg.  
Cor.  
(Ea)  
Vl.  
Vla.  
Chr.  
Ve.  
e Cb.

*cresc.*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*p*

all' die sü-Ben Kla - gen tra-gen die Luf-te fort, tra - gen die  
suon de ra-niac- cen - ti por - ta- no via con se, por - ta - no

no Adagio

Vl.  
Vla.  
Chr.  
Ve.  
e Cb.

Lüf - te fort. Und mag mich nie-mand hö-ren, und mag mich nie-mand  
via con se E se non ho chi m'oda, e se non ho chi

Tempo I 100

Cl.  
Fg.  
Cor.  
(Ea)  
Vl.  
Vla.  
Chr.  
Ve.  
e Cb.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*attacca subito*

hö-ren, red'ich von Lieb mit mir, mit mir, red'ich von Lieb mit mir.  
m'u-da, par-lo d'a-mor con me, con me, par-lo d'a-mor con me.

Adesso vuole un po' commentare dal punto di vista del canto?

Ulli Wurdak: - Di solito, quando si vedono Le nozze di Figaro in teatro si vedono quattro cantanti diverse che cantano Cherubino, Susanna, Barbarina e la Contessa; ho cercato o cercherò con la voce, con i miei mezzi vocali, di dare il colore tipico a questi quattro personaggi, fin che posso.

Il primo è il Cherubino, però viene sempre cantato da una donna; in teatro si cerca che non abbia un fisico troppo femminile e anche la voce deve avere delle caratteristiche con qualche cosa di ragazzo, di maschile dentro, oppure una cantante con una voce più scura, con sonorità molto giovane, giovanile ... non una scurezza che fa pensare a una voce di madre, materna; dev'essere una voce fresca, che fa credere che questo è un ragazzo prima della maturazione della voce. Questo Cherubino come personaggio è ancora un personaggio un po' ermafrodita ... i castrati erano il culmine dell'ermafroditismo ... Però da questa tradizione è rimasto ancora questo fascino di mettere una donna in pantaloni che deve cantare una parte da uomo; anche nel Rosenkavalier di Strauss Octavia è il personaggio più famoso, forse il più famoso di tutti gli ermafroditi; Cherubino è un esempio di questo genere. Per me la distanza più grande che sento è cantare Cherubino e dopo cantare la Contessa, perché la Contessa, di tutti questi quattro personaggi, è quella più femminile, che deve avere tutte le caratteristiche di una donna che non è più giovanissima, non è più una ragazza, deve essere veramente già una signora; e anche la voce deve essere una voce che esprime molta femminilità, molto calore. Soprattutto non deve essere una donna vecchia. La vecchia è la Marcellina, che non faccio perché dev'essere un mezzosoprano o contralto.

Credo che se io vado in teatro e chiedo quale di questi quattro personaggi posso cantare, non mi daranno senz'altro la Contessa, perché la mia voce andrebbe bene per la Barbarina, per la Susanna e anche per Cherubino, per i personaggi più giovani ...

E. Perrella: - Poi però veniamo alla Contessa, perché nell'ultima prova che abbiamo fatto l'altro giorno mi sembrava che andasse molto bene, nonostante questi inconvenienti, per far venir fuori un taglio della musica che invece solitamente non viene fuori, o perlomeno io non mi ero accorto che potesse venir fuori.

Ulli Wurdak: - Forse non si approfitta di questo.

E. Perrella: - Esattamente.

2.

Ulli Wurdak: - La Barbarina è l'ultima, che canterò dopo; è una ragazza molto giovane, però ha già fatto la prima esperienza nell'amore; viene sempre caratterizzata come una ragazza molto carina, dolce, un po' innocente, ma non troppo. La Susanna è un personaggio molto complesso: anche nella musica ha molti mezzi per esprimersi; la Susanna è spiritosa, però ha anche i momenti lirici del Deh, vieni, non tardar, l'ultima aria che canta in giardino ... ha molti colori, come giovane donna che si sposerà, fra un po', con Figaro, se non vengono troppe cose in mezzo; Cherubino ha meno colori, meno caratteristiche, è più un "tipo"; anche Barbarina è un "tipo". Invece la Susanna ha dei momenti seri, drammatici, tristi, lirici, però anche molti momenti spiritosi, quando è furba ... Io canto un'aria che rispecchia, come diceva lei, più il lato buffo, spiritoso, comico; invece, se si sentisse l'aria Deh, vieni, non tardar, viene fuori tutta un'altra Susanna. E' il personaggio più umano, secondo me, perché la voce può dare, può esprimere tutte le caratteristiche che ci sono in una persona: una persona non è solo lieta, non è solo spiritosa, non è solo triste; per questo la Susanna dà più soddisfazione quando si studia tutta la parte, tutto il ruolo.

E. Perrella: - Io direi adesso due parole sull'aria della Susanna, per impostare la questione nei termini sui quali poi la riprenderemo dopo. Quest'aria della Susanna è caratterizzata dal fatto di essere un'aria non propriamente lirica (nel senso di essere un bel canto, molto strutturato e organizzato dal punto di

vista proprio melodico), ma è un'aria che ha una funzione drammatica molto precisa, "drammatica" nel senso del teatro, teatrale, diciamo, per evitare ambiguità. La scena, all'inizio del secondo atto, consiste nel fatto che sono presenti Susanna stessa, la Contessa e Cherubino, che deve essere travestito da donna per andare al solito appuntamento col Conte (spero di non sbagliarmi, perché l'intrigo è così terribile che, nonostante l'abbia ascoltata decine di volte, continuo a impappinarmi dentro). Nel mentre la Susanna traveste Cherubino da donna, canta questo pezzo, questa aria, che è caratteristica di un aspetto di alcuni pezzi delle Nozze di Figaro che, pur essendo dei pezzi solistici, in realtà coinvolgono, all'interno, diversi personaggi; un altro di questi pezzi, per esempio, è il finale del primo atto, dove Figaro canta da solo, ma parla di altri personaggi che vengono coinvolti nell'aria stessa.

La musica di questo pezzo è caratterizzata dal fatto di essere estremamente spezzata: in altri termini, il canto non è tutto continuo dall'inizio alla fine, ma è fatto a sezioni, a segmenti, con delle pause, durante le quali la Susanna acconcia o manovra Cherubino, che sta per essere vestito da donna. Naturalmente questa sera le manovre col Cherubino non le possiamo fare, perché non c'è il Cherubino, e quindi tutta una serie di parole del testo, quando dice: "Volgi lo sguardo di qua ... la Contessa qui non c'è", cioè "fa finta che non ci sia la Contessa, non stare a guardare la Contessa, ma fammi vedere come sai muoverti vestito da donna", tutte queste cose hanno una funzione teatrale molto precisa, in quanto riuniscono insieme tre personaggi; con tutto un gioco, fra l'altro, di ambiguità, dato dal fatto che Susanna sa benissimo che Cherubino è innamorato della Contessa, la Contessa sa che la Susanna sa che Cherubino è innamorato di lei e così via; esiste tutto un gioco, un intrigo di sentimenti, all'interno di questo pezzo del dramma, che vengono messi in qualche modo in rilievo attraverso

alcuni passaggi musicali.

La stessa Susanna ha degli atteggiamenti molto diversi nei confronti di Cherubino: inizia giocosamente e finisce in qualche modo attratta dall'aspetto di Cherubino vestito da donna, dicendogli che in pratica vestito da donna è molto attraente ...

Ulli Wurdak: - E' una donna, vestito da uomo, che viene rivestita da donna ...

E. Perrella: - Il trucco drammatico tocca veramente il vertice, in questo doppio travestimento, per cui la cantante travestita da donna in realtà è travestita in quello che è, ma con questo doppio giro.

Dobbiamo tenere conto del fatto che queste interruzioni nel canto hanno una funzione teatrale, perché seguono il gesto della cantante stessa, il che in qualche modo fa parte del canto; quindi, anche se il gesto questa sera non lo possiamo fare perché non c'è Cherubino, bisogna tener conto dell'aspetto della musica e del fatto, ultimo, che vorrei rilevare, che questa continuità melodica, che il canto stesso non può tenere per via di queste interruzioni, è tenuta invece dall'accompagnamento, che ha una sorta di continuità più costruttiva.

Giorgia Herczeg: - Spesso è proprio l'accompagnamento che ci fa capire qualcosa, per esempio, quando Susanna canta: "restate fermo lì", la musica non sta ferma neanche per sogno. Oppure, non so, "più alto quel colletto", va a finire in una tonalità minore, come dire: sono talmente giù con la tonalità minore che bisogna tirare su qualcosa.

E. Perrella: - Esattamente, la musica traduce il movimento; la ringrazio di questa osservazione, che ci dà la chiave per intendere la comicità della musica delle Nozze di Figaro, che è data proprio da questa molteplicità di livelli, che in un testo teatrale propriamente detto non si potrebbero dire tutti assieme; ma la musica, visto che può dire diverse cose nel tempo stesso, con il canto, con l'accompagnamento, con una voce dell'accompagnamento, con un tratto melodico

che viene ripreso, sviluppato o modificato, riesce a dirle tutte assieme; da questo gioco di contrasti, che Mozart riesce a mettere in atto, durante tutto il corso dell'opera, ma soprattutto in questi pezzi dal carattere più brillante e spiritoso, possiamo cogliere qual è la leva, diciamo, che Mozart fa muovere per presentare l'aspetto umoristico della musica. Qui mi fermo e adesso sentiamo.

**Allegretto**

Flauti

Oboi

Fagotti

Corni in G

Violino I

Violino II

Viola

Susanna

Violoncello e Contrabasso

Nur nä-her, knien Sie hin vor mir,  
Ve-ni-te, in-gin-oc-chia-te-vi,

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Via.

Sus.

Vc. e Cb.

1. <sup>10</sup>

und blei-ben Sie fei-n hier, und blei-ben, und blei-ben, und  
re-sta-te fer-mo-li, re-sta-te, re-sta-te,



Ob.

FG.

Cor. (G)

VI.

Vla.

Sus.

blei-ben Sie fein hier, und blei-ben Sie fein hier.  
*sta-te fer-mo-li, re-sta-te fer-mo-li.*

Vc. & Cb.

*sfp*

20

Fl.

Ob.

FG.

Cor. (B)

VI.

Vla.

Sus.

Jetzt sache, sache um-gedreht, *bra-vo,*  
*Pian, piano or via gi-ra-te-vi: bra-ro,*

E. E. 4446

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.  
(G)

Vl.

Vla.

Sus.

so ist es gut, nun wenden Sie auf  
 tà ben co-si, la faccia o-ra vol

Vo.  
e Cb.

Ob.

Fg.

Vl.

Vla.

Sus.

mich den Blick, nicht auf die Da fme  
 ge-te-mi, o-là! que-gli oc-chi a

Vo.  
e Cb.

30

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

VL

Vla.

Sus.

Vc. & Cb.

dort, nicht auf die Da - me dort; hübsch auf-ge-paßt, hübsch  
 me, o - ò! que-gli oc-chia me; drit - tis-si-mo, drit -

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

VL

Vla.

Sus.

Vc. & Cb.

auf-ge-paßt, mich an-ge-schaut, mich an-geschaut! die  
 tis-si-mo, guar - da - te - mi, guar - da - te - mi, ma -

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

40

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vl.

Vla.

Sus.

Vc. & Cb.

Grä-fin ist nicht hier.  
da - ma qui non è.

So wen-den Sie auf mich den Blick,  
La faccia o-ra voi - ge - te - mi,

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vl.

Vla.

Sus.

Vc. & Cb.

nicht auf die Da-me dort!  
o - là! que-gliocchia - me

hübsch aufgepaßt,  
drit - ti-si-mo,

mich an-geschaut,  
guar - da - te - mi,

cresc.

f

f

f

f

f

cresc.

f

Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Fg. *cresc.*

Cor. (G) *p* *cresc.*

Vi. *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.* *f*

Sus. *p* *cresc.* *f*

Vc. & Cb. *p* *cresc.* *f*

die Grä - fin, die Grä - fin ist nicht hier, die Grä - fin ist nicht  
 ma - da - ma, ma - da - ma qui non è, ma - da - ma qui non

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Fg. *p*

Cor. (G) *p*

Vi. *p*

Vla. *p*

Sus. *p*

Vc. & Cb. *p*

hier.  
 è.

Nur ruhig, ru-hig,  
 Re-sta-te fer-mo,

jetztsachte  
 or via gi

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.  
(G)

Vl.

Vla.

Sus.

Vc.  
e Cb.

umgewandt,  
ro-to-ei...

mich angeschaut,  
guar - da-temi...

60

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.  
(G)

Vl.

Vla.

Sus.

Vc.  
e Cb.

bra - vo!  
bra - vo...

den Kopf mehr in 'dio  
più al - to guaf col -

Fl.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Via.

Sus.

Vc. e Cb.

Hö- he, da - für die Au-gen  
 let - to, quel ci-glio un po' più

70

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Via.

Bs.

Vc. e Cb.

sen-ken, die Ar-me in die  
 bas-so, le ma-ni sot-to il

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.  
(G)

Vl.

Vla.

Sus.

Vc.  
e Cb.

Mit-te, nun laßt uns seh'n die Schrit-te, ge-hen Sie auf und  
 pet-to, ve-dre-mo pos-cia il pas-so quan-do sa-re-te in

Fg.

Cor.  
(G)

Vl.

Vla.

Sus.

Vc.  
e Cb.

ab, nun laßt uns seh'n die Schrit-te, ge-hen Sie auf und  
 pic, ve-dre-mo pos-cia il pas-so quan-do sa-re-te in



Ob. *pp*

Fr. *pp*

Cor. (G)

Vi. *pp*

Vla. *pp*

Sus. *ab. pie.* (Ise zur Gräfin!)  
(piano alla Contessa.)

Vc. e Cb. *pp*

Es kann dem Schelm nicht feh-len  
Mi-ra-teil bric-con-cel-lo

Fl. *pp*

Ob.

Fr.

Cor. (C)

Vi.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

ein je-des Herz zu steh-len!      welch' Au-ge, wel-che Blik-ke!  
mi-ra-te quan-to è bel-lo!      che sur-ba-guar-da-tu-ra,

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

so schön und doch voll Tük-ke! es kann dem Schelm nicht feh-len, ein je-des Herz zu  
 che rez - so, che fi - gu - ral mi - ra - teil brie - con - cel - lo, mi - ra - te quan - to e

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

sich-lein! welch Au - ge, wel - che Blik - kel so schön und doch voll Tük - kel! Wenn  
 bel - lo, che fur - ba guar - da - tu - ra, che rez - so, che fi - gu - ral! Se

*cresc.*

*f*

1.

Fl.

Kr.

Vi.

Via.

Sus.

Vc. e Cb.

al-le Frau-en hold ihmsind, so wis-sen sie war-um? so  
 iu-ma-no le fe-mi-ne, han cer-to il lor per-chè? se

100

Fl.

Kr.

Vi.

Via.

Sus.

Vc. e Cb.

wis-sen sie, so wis-sen sie war-um? ja, ja, die Frau-en wis-sen  
 iu-ma-no han cer-to il lor per-chè? han cer-to, cer-to cer-to,

Fl.

Fa.

VI.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

gar wohl war - um? ja, ja, die Frau-en wis-sen gar wohl war  
 il lor per - ché? han cer-to, cer-to, cer-to, il lor per

110

Fl.

Fa.

VI.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

um? sie wis - sen wohl war-um? war - um? ja, ja, sie wis - sen wohl war  
 ché? han cer - to, cer - to il lor per - ché? han cer - to, cer - to il lor per

Fl.

Ob.

Vi.

Via.

Sus.

Vo.  
e Cb.

um? che? war-um? war-um? il lor per - che? war-um? war - um? il lor per - che?

Vuole continuare l'esposizione di prima o facciamo tutto alla fine?

Ulli Wurdak: - Non ho più tanto da dire ... questa è veramente un'aria che non si canta come pezzo per mostrare la bella voce, il bel canto; è scena, ci vuole la scena.

3.

E. Perrella: - Allora passiamo agli altri due pezzi. Mi limito sempre alle poche osservazioni su questi due pezzi; magari dico di tutti e due assieme e poi li eseguiamo.

La cavatina della Contessa come vi accennavo inizia il secondo atto; si tratta di una musica in tempo lento, "Larghetto", in Mi bemolle maggiore, quindi in una tonalità piuttosto solenne. Ciò che caratterizza questa musica, sulla quale adesso non vi intrattengo lungamente, è prima di tutto il fatto che c'è un breve preludio orchestrale, con alcune parti piuttosto sostanziose dei fiati, che elevano, diciamo, il tono di questo inizio d'atto; il canto della Contessa è caratterizzato - in questo tempo molto lento - da un'estrema accortezza nella presentazione del personaggio, che è il protago-

nista vero e proprio delle Nozze di Figaro; la Contessa è la persona che nella giustezza - se posso esprimermi così - del suo amore per il marito riesce, nonostante tutti gli intrighi cui partecipa attraverso vari travestimenti, come si vede poi nel quarto atto, ha una sua linea di condotta assolutamente precisa, che consiste nel fatto di riportare il marito al suo matrimonio e alla sua fedeltà.

In questa aria introduttiva, che in realtà è una cavatina, perché è il pezzo introduttivo della Contessa - non era così nel testo di Beaumarchais; è stata introdotta nell'opera di Mozart proprio per mettere in rilievo il personaggio -, la Contessa, parlando fra sé e sé, in realtà formula una specie di preghiera a un Dio non molto ben precisato, che in realtà sarebbe il dio d'amore, chiedendogli insomma di riportare il marito alla sua fedeltà nei propri confronti, con il solito tema del "o mi rendi il mio tesoro/ o mi lascia almen morir", che è sicuramente un tema di quelli proprio da melodramma, sin dai primissimi saggi cinquecenteschi.

La caratteristica della musica di Mozart è di fare di questo luogo comune melodrammatico una sorta di musica sacra. Questo può sembrare un po' eccessivo, detto così; in realtà, certamente non ci troviamo di fronte a un pezzo di musica da chiesa, ma ci sono delle cose, soprattutto nell'accompagnamento, che evocano molto da vicino alcuni procedimenti di accompagnamento della musica religiosa o perlomeno, diciamo, della musica seria, se non vogliamo spingere sino alle estreme conseguenze queste osservazioni.

Quando prima accennavo alla questione dell'esecuzione, lo dicevo perché mi sembrava interessante che un tipo di esecuzione mette in rilievo essenzialmente il carattere di donna, come Ulli Wurdak diceva, della Contessa; ma è sufficiente un piccolo spostamento di intonazione della voce - non so se uso i termini specifici dal punto di vista del canto - per fare emergere di questa musica una sorta di aspetto di angoscia, di tensione,

che non c'è scritto nello spartito, ma che è possibile far emergere.

Ulli Wurdak: - Quando guardo la mia parte che devo cantare, c'è scritto "piano", sempre "piano"; c'è un solo "forte", un "crescendo" e un "forte": "o mi lasci almen morir". Questo è l'unico punto di una esclamazione, quando la voce si alza, si apre verso un "forte"; poi sempre "piano": non c'è scritto "pianissimo", niente sfumature, ma è tutto sul "piano". Questo vuol dire che io cerco di cantare con la voce "ritenuta", non verso fuori, ma verso dentro. E' anche un monologo, quasi una preghiera, come lei diceva; "quasi", però non una preghiera superficiale; è una cosa molto intima, quando lei è da sola. La Contessa in altri momenti ha anche delle cose comiche, assieme con la Susanna, però lei è molto caratterizzata da questo dolore di avere il marito quasi perso. Io cerco di cantare questa aria con una voce calda, però molto piano, "sottovoce".

Larghetto

Clarinetti in B  
Fagotti  
Corni in Es  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Die Gräfin  
*La Contessa*  
Violoncello  
e Contrabbasso

Cl.  
Fg.  
Cor.  
(Es)  
Vi.  
Via.  
Vc.  
e Cb.



10

Cl. *p* *f* *f* *f*

Fg. *p* *f* *f* *f*

Cor. (Es) *f* *f* *f* *f*

Vi. *p* *f* *f* *f*

Via. *p* *f* *f* *f*

Vc. & Cb. *p* *f* *f* *f*

Cl. *p*

Fg. *p*

Cor. (Es) *p*

Vi. *p*

Via. *p*

Ora. La C. *p*

Vc. & Cb. *p*

Die Gräfin  
La Contessa

Hör' mein  
Por - gi a -

Vl.  
 Vla.  
 Gfn.  
 La C.  
 Ve.  
 e Cb.

Flehn, o Gott der Lie - be, hab' Er - bar - mca mit  
 mor qualche ri - sto - ro al mio duo - lo, a

Cl.  
 Cor.  
 (Es)

Vl.  
 Vla.  
 Gfn.  
 La C.  
 Ve.  
 e Cb.

mei - her Noth! Ach, den  
 miei so - spir! O mi

30  
 Cl.  
 Fg.  
 Cor.  
 (Es)

Vl.  
 Vla.  
 Gfn.  
 La C.  
 Ve.  
 e Cb.

Gattengib mir wieder, o - der sende mir den  
 rendi il mio te - so - ro, o mi lascialo

Cl. *cresc.*

Fg *cresc.*

Cor. (Es) *cresc.*

Vi. *cresc.*

Vla. *cresc.*

Gfn. La C.

Vc. e Ch.

Tod o - der sen - de mir den Tod! Gott der Lie - be, hör' mein  
 rir, o - mi la - scia al - men mo - rir, por - gi a - mor qual - che ri -

Fg 1. 40

Vi.

Vla.

Gfn. La C.

Vc. e Ch.

Flehen, schenk' Er - bar - men mei - ner Not, gib mir mei - nen Gat - ten wie - der o - der  
 a - ro al mio duo - lo, a miei su - spir, o mi ren - di il mio te - so - ro, o mi

7

Cl.

Fg.

Cor.  
(Es)

Vl.

Vla.

Gfn.  
La C.

Vc.  
e Cb.

sen - - - de mir den Tod, o sen-de Tod, gib mir mei-nen Gat-ten  
 la - - - scia almen mo - rir, al-men mo - rir, o mi ren-di il mio te.

50

Cl.

Fg.

Cor.  
(Es)

Vl.

Vla.

Gfn.  
La C.

Vc.  
e Cb.

wieder o-der sen- de mir den Tod.  
 so-ro, o mi la-scia almen mo-rir.

E. Perrella: - Ci racconta adesso della sezione aurea?

Giorgia Herczeg: - Qualche minuto di tempo per cercare di spiegarvi di che cosa si tratta. Mi guardo attorno e mi chiedo come mai quel quadro ha quelle proporzioni, quella lavagna anche, questo foglio anche; cerco di tradurre in esperienza musicale questa proporzione che ci pare gradevole, che ci pare stia bene così come sta. Normalmente una frase musicale è composta da otto battute; all'interno di queste otto battute, dovrà esserci un'apertura e una chiusura, una "arsis" e una "tesi", dovrà esserci un punto culminante. Sono abbastanza sicura che Mozart non ne sapeva niente di sezione aurea, ma il fatto è che, dove nelle sue composizioni si cerca questo discorso, il punto culminante è poco oltre la metà. In altri termini, se la frase musicale per esempio di otto battute è fatta uguale a uno, questa sezione aurea - che sarebbe che il tratto intero sta al tratto più grande come il tratto più grande a quello più piccolo - coinciderebbe con 0,618, cioè coinciderebbe con la sesta battuta.

In piccolo, tanto per dare un'idea di che cosa sto parlando, vi mostrerei una frase musicale, sempre di Mozart, ma non di quest'opera, dove secondo me è veramente perfetta la cosa. La frase musicale, che conta otto battute, è divisa in due semifrasi di quattro battute ciascuna. Nella prima semifrase di quattro battute, naturalmente è sulla terza che cade questo punto "diverso" rispetto a quello che c'era prima e quello che sarà dopo; nella seconda semifrase, per fare in modo che la proporzione sia rispettata all'interno dell'intera frase di otto battute, bisognerà che il punto culminante, "diverso", cada non sulla settima battuta, ma prima, ed è esattamente quello che succede. Vi faccio sentire questa frase di otto battute, magari cercando di contarle mentre le suono, anche se è difficile suonare e parlare nello stesso momento. [Esegue]. Può essere interessante notare che, mentre nella prima metà è solo con mezzi ritmici che Mozart fa risalire quella terza battuta, nella seconda

semifrase interviene non solo il cambiamento di andamento della musica, cioè non soltanto l'elemento ritmico, ma anche quello armonico. Sulla sesta battuta arriva un accordo speciale, questa sesta strana, che usa una nota che è fuori tonalità, per tornare poi sulla dominante e finire sulla tonica. In altre parole, mentre nella prima semifrase di quattro battute c'è soltanto la successione di tonica-dominante-tonica-dominante, l'unico punto dove tira fuori qualcosa che potrebbe corrispondere alla funzione sottodominante è proprio in quella sesta battuta.

In quest'aria della Contessa sono andata a vedere se trovavo qualcosa, e naturalmente quando si cerca si trova subito. Allora, dal momento in cui entra il canto sono complessivamente trentaquattro battute, per cui facendo i conti ... Oppure, anche senza dover fare tanto i conti: la serie dei numeri di Fibonacci, che era un matematico del Cinquecento, quella serie di "uno, due, tre, cinque, otto, tredici, ventuno, trentaquattro" ecc., cioè quella serie in cui la somma di due membri dà il membro successivo e tale per cui il rapporto dei membri si avvicina sempre di più alla sezione aurea man mano che si avvanza nella serie stessa, questa serie di Fibonacci sembra aver qualcosa a che fare con quest'aria della Contessa; guarda caso, nella serie di Fibonacci c'è il trentaquattro e c'è il ventuno: quell'accordo strano, che non è molto tipico in Mozart, che arrivo poco dopo quel "morir" forte, guarda caso su trentaquattro battute, viene a coincidere proprio con la battuta ventuno.

E. Perrella: - E' un accordo di nona?

Giorgia Herczeg: - C'è una nona dentro: fa, la, do, mi bemolle e c'è un sol bemolle; lo interpreto come un ritardo sull'ottava, oppure è un accordo in tutta regola, con una nona, che non è molto solito in Mozart.

E. Perrella: - Lei diceva che Mozart non sapeva queste cose matematiche ...

Giorgia Herczeg: - No, penso proprio di no, non contava le battute ... Ero io ieri che andavo a contare. Però è un fatto che, dove cerco, la trovo sempre in Mozart,

e secondo me è una spiegazione abbastanza accettabile del fatto che per i bambini (io insegno musica soprattutto a bambini piccolissimi) l'autore preferito è sempre Mozart. Pare che in questa musica tutto vada come deve andare; cioè i bambini, quelli che sono un po' portati per la musica, apprezzano moltissimo la musica di Mozart, e penso che questo dipenda anche da questo aspetto di proporzioni così umane, attraverso la sezione aurea o qualsiasi altro discorso. Se andassi a vedere quante battute in una tonalità usa in un pezzo e quante battute in una tonalità vicina o lontana da quella di partenza, troverei sempre questa proporzione: però penso che non ne fosse cosciente; lui scriveva così perché gli veniva così.

E. Perrella: - Sì, è molto probabile che fosse così.

Ulli Wurdak: - Nella musica seriale ci sono compositori che fanno una disposizione del brano secondo queste regole e dopo mettono il suono. Fanno prima l'analisi e poi la composizione! Ma Mozart senz'altro non ha fatto prima le sezioni della musica e dopo messo la musica, non credo.

E. Perrella: - Certamente. Passiamo alla *Barbarina*. Sulla *Barbarina* vi ho già raccontato alcune cose poco fa; mi limito a riprendere il fatto che questo pezzo musicale è veramente una sorta di punto interrogativo all'interno dell'opera, perché si differenzia, come è stato rilevato molte volte, sia perché ricorda molto da vicino l'opera italiana, sia perché in qualche modo anticipa anche delle cose che sembrano addirittura preromantiche, tanto è vero che le note iniziali della *Fantasia in fa minore di Schubert per pianoforte a quattro mani* sono molto vicine, sia negli accordi che nella melodia, alle note della cavatina.

Massimo Mila, nel suo libro sulle Nozze di Figaro, dice che, nonostante l'aspetto assolutamente strabiliante di questa musica, così breve, così melodicamente evidente e così sospesa (perché il pezzo è una sorta di breve preludio che resta sospeso alla dominante, cioè sul do maggiore), è piuttosto casuale che questo pezzo

si trovi qui, perché era consuetudine affidare un pezzo musicale a tutti i personaggi dell'opera. Questa ipotesi mi sembra del tutto scorretta in questo caso, perché in realtà abbiamo visto come il tema della Barbarina fosse già implicito sin dal primo atto in alcune mosse melodiche, e quindi si iscrive come una sorta di variazione di quello che potremmo chiamare il tema del "desio", visto che capita per la prima volta con le note do-re bemolle sulla parola "desio" dell'aria di Cherubino; si iscrive fin dal primo momento nel percorso del dramma e vi si iscrive con questa sorta di strabiliante, brevissimo punto interrogativo, in cui c'è questo personaggio, del tutto secondario nella commedia, che è la Barbarina, che dice: "L'ho perduta, non la trovo", senza dire che cosa ha perduto e con una musica che, volendo farla un po' drammatica, potrebbe risultare proprio da grande cosa tragica.

Naturalmente si può variare molto il modo di eseguire questo pezzo: è sufficiente eseguirlo più lento o più veloce perché cambi già qualche cosa; avevamo pensato di fare il giochino di far vedere la differenza fra eseguirlo così come sta scritto, con un "piano" e una corona alla fine e basta, e di mostrare poi la differenza fra un'esecuzione del tutto meccanica della musica scritta e l'esecuzione in cui si cerca di dare un senso a questa pura significazione della musica. Visto che l'argomento di cui ci occupiamo è quello della significazione e del senso, può essere di qualche interesse vedere questa differenza.

Giogia Herczeg: - Allora la prima volta la facciamo come se non sapessimo niente di musica, eseguiamo le note che si trovano scritte e basta. [Eseguono].

E. Perrella: - Questo è un perfetto esempio di come non si esegue un pezzo musicale.



Andante

Violino I *con sord.*

Violino II *con sord. p*

Viola *p*

Barbarina *p* (sucht etwas auf dem Fußboden)  
(cercando qualche cosa per terra)

Violoncello e Contrabasso *pizz. p*

Vi.

Vla.

Barb.

Vc. e Cb.

Un-glück-  
Ihro per-

10

Vi.

Vla.

Barb.

Vc. e Cb.

sel- ge, klei-ne Na-del, daß ich dich nicht fin-den kann, daß ich  
du-ta, me me-schi-na! ah chi sa to-ve sa-rà, ah chi

VI.

Vla.

Barb.

Vc. e Cb.

dich nicht fin - den kann?      Nir-gends bist du,      nir-gends  
 sa - do - ve sa - ra?      Non la tro - vo,      non la

20

VI.

Vla.

Barb.

Vc. e Cb.

bist du, ach ver - lo - ren! weh mir Ar - men! du bist fort, was fang'ich.  
 tro - vo, l'ho per - du - ta! me - schi - nel - la! ah chi sa, do - ve sa -  
 arco

VI.

Vla.

Barb.

Vc. e Cb.

an?      nir-gends bist du,      ach! nir-gends bist du! weh mir  
 ra?      non la tro - vo,      ah non la tro - vo me - schi -

VI.  
Via.  
Barb.  
Vc.  
e Cb.

Ar - men! weh mir Ar - men! weh mir! ach! was fang' ich an? Und mei-ne  
nel - la! l'ho per - du - tal ah chi sa, do - ve sa - ra? E mia cu-

VI.  
Via.  
Barb.  
Vc.  
e Cb.

Ba-se? der Herr Graf? wie wird das geh'n? was fang' ich an?  
gi-na? e il pa - dron, co - sa di - ra? co - sa di - ra?

4.

E. Perrella: - Con questo ultimo pezzo del programma della serata il concerto si è concluso; adesso naturalmente possiamo cercare di parlare un poco di questi pezzi musicali, per vedere se avete potuto riconoscere alcune delle questioni che avevamo indicato in precedenza. L'ultimo esempio della doppia esecuzione mi sembrava mostrare la distanza tra eseguire ciò che c'è scritto su uno spartito ed eseguire quello che possiamo supporre fosse l'intento del compositore, perché evidentemente, come vi dicevo citando una frase di non mi ricordo più chi, la musica non si può scrivere sullo spartito, è qualche cosa che ci si aggiunge.

Giorgia Herczeg: - Questo dà senso anche al mestiere di musicista; altrimenti, sarebbe una cosa del tutto stupida che io mi rompessi la testa per cercare di eseguire un brano che già cento, centocinquanta volte prima di me è stato eseguito. Se esistesse che tutto

si può dare, come ordine, all'esecutore, da parte del compositore, allora non avrebbe senso fare questo mestiere e occuparsi di musica. Ha un senso perché io lo sento in un certo modo, un'altra persona lo sente diversamente; l'esecuzione non sarà uguale a seconda della persona che la esegue e anche la stessa identica persona sicuramente due volte non suonerebbe uguale la stessa musica. Questo dà un senso al mestiere di musicista.

E. Perrella: - Tuttavia, a questo proposito io avevo citato una volta un testo di Furtwängler, che diceva che esiste una sola esecuzione corretta di una stessa musica. Nel senso che l'autore ha scritto quel pezzo perché fosse eseguito in un certo modo ...

Giorgia Herczeg: - Che l'esecuzione debba tendere verso qualcosa che immaginiamo l'autore abbia inteso, su questo siamo d'accordo; però ci sono anche mode nell'esecuzione: sicuramente cinquant'anni fa i pianisti suonavano in una maniera del tutto differente le stesse composizioni di Beethoven, di Mozart e così via, per cui l'unica esecuzione non esiste, perché non la sappiamo.

E. Perrella: - Non la sappiamo, questo è poco ma sicuro.

Giorgia Herczeg: - Che tenda verso quella, siamo d'accordo.

E. Perrella: - Questo è fuori discussione. L'esecuzione unica, esatta, è sicuramente un punto ideale.

Giorgia Herczeg: - Perché altrimenti non varrebbe più la pena di farla.

E. Perrella: - Certamente. Vi pregherei, se ci sono delle questioni da porre, di porcele, in modo che possiamo parlarne. Vedo delle facce un poco impressionate, come se stessimo in un luogo dove bisogna mantenere l'etichetta; dev'essere che quando si esegue la musica si pensa che bisogna mantenere l'etichetta "da concerto"; qui siamo tutti fra amici, quindi possiamo chiacchierare. Intanto, li conoscevate già questi pezzi che abbiamo eseguito o no? La Paola li conosceva e Giorgio Vigo invece non li conosceva. Allora Giorgio, visto che

non li conosceva, che impressione ha avuto a sentirli?

G. Vigo: - L'ambiente che si è creato è molto particolare devo dire, rispetto alla situazione cui siamo abituati. L'impressione che posso avere io, da persona che non conosce assolutamente la musica, è che mi è venuta voglia di conoscerla, e questo direi che è un aspetto abbastanza importante. Mi ha colpito un'osservazione che è stata fatta prima, non mi ricordo più da chi, sull'attenzione che i bambini hanno per la musica di Mozart; il fatto che sia proprio Mozart l'argomento del seminario mi è sembrato una sottolineatura simpatica da riprendere.

E. Perrella: - C'è una difficoltà supplementare data dal fatto che questi quattro pezzi, presi isolatamente, restano ognuno un po' per conto suo; se invece li inseriamo all'interno dell'opera nel suo complesso, acquistano un significato completamente differente. Quindi bisognerebbe cercare di intenderli dal punto di vista dell'azione drammatica, nel luogo in cui vengono a cadere e con tutta una serie di livelli diversi di significazione che vengono cuciti assieme nella musica, sino al punto da rendere l'opera di Mozart completamente diversa, nella sostanza, della questione in gioco dalla commedia di Beaumarchais da cui era stata tratta.

R. Moro: - Io volevo approfittare di questa occasione per porre alcune delle questioni che erano saltate fuori nei seminari precedenti. Una di queste era: come fanno due musicisti, o più di due, evidentemente, a mettersi d'accordo quando suonano? C'è un livello di comunicazione che è esplicito: qui un po' più piano, qui un po' più forte, qui c'è il crescendo, qui c'è il diminuendo. Ma un accordo di questo tipo non regge alla prova di un'esecuzione. Volevo sapere, tenendo conto che un musicista deve suonare quello che sta scritto "dietro" alle note, come si fa a cercare insieme quello che sta dietro alle note? Finché lo cerca uno, da solo, magari ci arriva senza sapere come; ma quando lo si cerca in più di uno, che cosa succede? A me è successo di suonare o di cantare assieme ad altre

persone, molte volte, ma mi pare di non essere mai riuscito a rispondere in modo soddisfacente a questa domanda. Non so se voi due avete una risposta.

Giorgia Herczeg: - Quello che per esperienza posso dire è questo: ho suonato come solista in mezzo all'orchestra più volte, in Ungheria; qui in Italia ho un gruppo (un quintetto con violino, viola, violoncello e contrabbasso); all'interno di questo gruppo, qualche volta facciamo anche trio e quartetto; questa è la prima volta che mi sono messa a fare qualcosa insieme a una che canta. L'unica risposta che ti posso dare è questa: o ti rendi conto la prima volta che proprio non c'è possibilità di mettersi d'accordo o ci si rende conto che non occorre neanche dire tante cose.

E. Perrella: - Ecco, questa è una cosa importante, perché se per mettersi d'accordo bisognasse dire tutte le cose, non si finirebbe più.

Ulli Wurdak: - Non si possono neanche dire tutte le cose.

Giorgia Herczeg: - Ci si rende conto subito, alla prima prova, se c'è possibilità di un'intesa oppure no. Insomma, io per esempio propongo un motivo, se prima capita nella mia parte, e sento come mi risponde quell'altro che suona un altro strumento o che canta; là si capisce immediatamente se parliamo lo stesso linguaggio oppure no.

E. Perrella: - Questo "lo si capisce immediatamente" mi sembra che continui una cosa che io aveva accennato una sera parlando dell'ascolto musicale, non tanto dell'esecuzione, sul fatto che gli ascoltatori vengono in qualche modo a fondersi in una sorta di soggettività unica, nella misura in cui sono determinati da ciò che ascoltano, cioè della musica. Io credo che la stessa cosa succeda per gli esecutori; in altri termini, la musica, cioè il senso del pezzo che viene eseguito (quindi non propriamente la significazione, che certamente è la base di tutto, ma che non è sufficiente a dare un'esecuzione), determini anche i vari esecutori che suonano assieme a suonare in un certo modo piuttosto

che in un altro.

Giorgia Herczeg: - Sì, è così. A proposito di questo, aggiungerei un'altra cosa a favore dell'ascolto dal vivo. All'esecuzione più perfetta ascoltata da un disco o da un registratore, per quanto perfetta sia come livello tecnico, secondo me è da preferire un'esecuzione anche più modesta, ma dal vivo. Non ho niente contro i dischi, registratori e aggeggi vari, però questo serve, secondo me, solo in un secondo momento, per richiamare quello che è successo là, dove si è presentato un gruppo che ha fatto qualcosa, come in questo caso noi due, per voi, qui in questo momento; in un secondo momento, se riascoltate gli stessi brani che avete sentito una volta dal vivo, allora ha una funzione anche il disco, per richiamare quello che è successo nell'ascolto dal vivo.

Ulli Wurdak: - Volevo dire qualcosa sulla intesa fra musicisti. Io sono abituata a lavorare quasi sempre con un direttore, a parte quando faccio liederistica o musica in un piccolo gruppo; un cantante non canta mai da solo, ha almeno l'accompagnamento. Canto da sola sotto la doccia, ma di solito quando faccio musica ho sempre una persona vicino che fa la musica con me; tu, come pianista, puoi anche fare tutta la musica completa da sola, suoni sonate, fantasie, brani per pianoforte ecc. Sì, certo, un cantante può fare con se stesso musica senza accompagnamento, lieder, musica folkloristica, canzoni; però di solito un cantante è sempre assieme ad altri musicisti oppure fa come noi, che cantiamo assieme nel coro. E qui c'è la figura del direttore. Con un direttore, può capitare di sentire che il direttore stesso ha una sua concezione musicale del brano, ma che nonostante questo ci lascia abbastanza spazio per la nostra ... non voglio dire la nostra versione personale della musica, ma c'è un rifugio ancora personale: io mi trovo con uno spazio personale assieme ad altri cantanti in un coro quando il direttore ci tratta in un certo modo, quando anche la sua concezione musicale è molto precisa ma anche molto aperta.

E. Perrella: - Che cosa determina un direttore d'orchestra? La significazione che è da dare al pezzo musicale, cioè l'accordo sul tempo, sulle intensità sonore, oppure l'esecuzione propriamente detta, cioè il senso del pezzo musicale?

Ulli Wurdak: - Credo che un direttore può avere qualsiasi concezione della musica che vuole eseguire; se la trasmette con i movimenti e con una certa umanità, può tirare fuori qualsiasi versione musicale da un complesso, anche quando forse i musicisti dicono: "ma che strano, ha delle idee proprie strane, io non farei mai Mozart così, che strano Mozart che vuole farci fare". Però un direttore che dice: "Va bene, voi avete forse altre idee, però proviamo una volta la mia idea", se la trasmette con il gesto, con lo sguardo, con i suoi mezzi (non solo con le parole, con tutte le cose a parte le parole), può coinvolgere e convincere la gente a fare qualsiasi esecuzione.

E. Perrella: - Quindi determina il senso ...

Ulli Wurdak: - Sì.

Giorgia Herczeg: - Sì, d'altra parte è l'unico che ha la visione complessiva della composizione, perché è l'unica persona, all'interno di un'orchestra o di un coro, che sa esattamente come sono le cose, perché ogni componente dell'orchestra sa soltanto la propria parte.

E. Perrella: - Però in un quintetto, per esempio, non c'è bisogno del direttore d'orchestra.

Giorgia Herczeg: - Però c'è bisogno di provare tanto di più; è più difficile suonare in un quintetto che sotto la guida di un direttore.

R. Moro: - Al Centro di Musica Antica c'è un gruppo di quindici persone, i Madrigalisti, abituati a eseguire madrigali, come dice il nome, sotto la guida di un direttore. Arriva un musicista inglese, Anthony Rooley, che tiene un corso di una settimana, straordinario, e li obbliga a cantare senza direttore. Che cosa è successo?

Ulli Wurdak: - E' successo che abbiamo detto: "Oddio, dobbiamo fare un concerto entro cinque giorni



con una musica che conosciamo bene, però senza direttore ... Ma come si può attaccare, siamo in quindici! Come ci si può mettere d'accordo, almeno per cominciare assieme, o far le conclusioni, con un bel ritardando?". Perché non si tratta solo delle note, ci sono anche tutte quelle sfumature che rendono la musica interessante e anche personale. Rooley ribatte: "Sì, va bene, guardate, per questo attacco osservate Daniele (un basso)". Allora, tutti gli occhi di quindici persone fissi su Daniele; ma non basta guardare Daniele e non basta che Daniele si senta guardato: lui, col suo fiato, col suo atteggiamento di ispirazione, dà una piccola informazione col corpo, e tutti attaccano. Non deve essere un atteggiamento esagerato; se lui si prepara, per esempio, troppo presto oppure si muove ispirando troppo lentamente, si perde il punto normale per cominciare; lo stesso accade se inspira troppo velocemente, all'ultimo momento: questo non basta per dare questa informazione a tutto il gruppo. E così Rooley ci ha detto: "Allora, avete cinque voci: sempre la voce più alta dà il punto di riferimento; per esempio quando il gruppo dei primi soprani ha una pausa, sono i secondi soprani a costituire il punto per orientarsi". Oppure, in un finale, questa funzione è svolta dall'ultima voce che ha il movimento con le note più piccole, che ha, come si dice, clausola: gli altri aspettano tenendo la nota lunga; l'ultima voce esegue il ritardando e poi cade l'accordo finale, e cade assieme! E' una cosa incredibile.

R. Moro: - Il risultato è stato che hanno cantato il Lamento di Arianna di Monteverdi, in forma completa, a cinque voci, anche con la seconda parte, che è molto movimentata, con una precisione straordinaria. E tutto era fondato su un ritmo assolutamente certo, sicuro, che era il ritmo del respiro comune; per fare questo hanno dovuto imparare a respirare con naturalezza, però tutti assieme. Io li avevo sentiti prima, col direttore, e poi li ho risentiti senza direttore, e ho colto una grande differenza, una maggiore libertà,

un modo diverso di abitare la musica, di viverci dentro durante l'esecuzione. L'impressione da fuori è quella di una grande naturalezza.

U.Wurdak: - Sì, e ciascuno sente molta più responsabilità ed è molto più attento a quello che fanno gli altri. Se io posso dare una grande parte della mia responsabilità al direttore, io faccio quello che lui mi segnala; partecipo, sono una voce fra quindici e faccio secondo il gesto del direttore. Se una voce vicino a me rallenta un po', beh, sono affari del direttore per riprendere assieme. Se siamo noi quindici senza capo, io leggo la musica e penso: "Ah, adesso noi guidiamo, adesso loro guidano, adesso i bassi, adesso tocca a noi di nuovo". C'è molta più concentrazione e tutti si rendono molto più conto della propria responsabilità; in un quartetto voi vi guardate...

R.Moro: - E anche nel quartetto, per partire giusti come fate? Certo, uno dà il segnale, ma come? Esattamente come nel coro: c'è una ispirazione e uno sguardo.

G.Herczeg: - Tanto per dare un'idea di questa cosa, di come dare un attacco: si dovrebbe pensare come se la musica fosse partita prima. La musica parte prima che non il primo suono che si sente. La musica, in qualche maniera, cerca - e questo lo fa anche la musica strumentale - d'imitare la voce umana; per emettere un suono con la voce, c'è bisogno di respirare prima; altrettanto si fa con gli strumenti.

E.Perrella: - E' importante questo...

G.Herczeg: - Se uno parte con un accordo, che mette giù così, anche sul pianoforte - strumenti meno "animati" del pianoforte penso ce ne siano pochi, perché tutto sommato un violino o un violoncello hanno molta più somiglianza con la voce umana che non il pianoforte -, ma se anche semplicemente si mette giù un accordo così - ed io so che se le mie dita premono sui tasti il pianoforte suona - sarà differente, per chi ascolta, che non se faccio lo stesso movimento preceduto da un'ispirazione: adesso l'ho esagerata, ma avete visto che c'è una partecipazione di tutto il corpo,

quasi, in quel primo accordo, come se lo dovessi cantare.  
R.Moro: - Sicuramente la musica comincia prima; per tentare di spiegare questo ai bambini cui insegno faccio l'esempio di quando qualcuno vuole spingere l'altalena che è già in movimento, oppure di quando si fa quel gioco di saltare una corda che gira: due fanno girare una corda così, e se tu vuoi "entrare" nel gioco per saltare la corda devi prenderne il ritmo e cominciare a saltare già prima, da fuori; poi, quando hai preso il ritmo, puoi "entrare", saltare dentro, senza prenderti la corda sul naso o prenderti l'altalena sui denti. Con la musica è lo stesso: devi partire già prima di quello che gli altri sentono; è come saltare dentro il ritmo, ma non solo questo; è come salire su un tapis roulant: bisogna aggiungere il proprio movimento ad un altro movimento, ad un altro "flusso" che già esiste.

E.Perrella: - Sarebbe come dire allora che la musica preesiste.

G.Herczeg: - Sarebbe come dire che non parte da ferma, è già in movimento.

R.Moro: - Un attacco fatto in un altro modo si sente, è bruttissimo, antimusicale, non "parte".

E.Perrella: - Sì, queste sono osservazioni che si avvertono quando si suona in più persone, suppongo, perché uno magari da solo non ci fa neppure caso.

U.Wurdak: - Però quando si ascoltano certi dischi di violoncellisti o diciamo di strumentisti che suonano strumenti non a fiato e neppure cantanti, si sentono ugualmente inspirare ed espirare, anche i pianisti; oppure quando uno va a un concerto e ascolta un violoncellista suonare, per esempio, musica di Dvorak... si sente e si vede quando uno strumentista respira con la musica. Ci sono i modi per inspirare e passaggi tecnici che sono "espiri, espiri, espiri" finché non c'è più niente... e poi tutto parte di nuovo con una nuova ispirazione.

R.Moro: - Sì, questo è particolarmente vero per gli

archi; in molte delle scuole più avanzate per gli archi si lavora proprio su questo, perché la maggior parte dei musicisti che suonano gli archi suonano in apnea e suonano male; l'esecuzione diventa una specie di gioco di abilità che si esegue trattenendo il fiato fino alla prossima pausa; poi si respira e si riparte. Il risultato è una musica assolutamente imbalsamata e sempre sul punto di crollare nell'errore irrimediabile. Poi c'è quell'altra cosa che forse potresti richiamare, quella che diceva Rooley: le due posizioni che può occupare il musicista nei confronti della musica e nei confronti del pubblico.

U.Wurdak: - Ah sì, l'attenzione del musicista. Si comincia così: qui ci sono io; qui c'è il brano musicale; qui c'è il pubblico. Comincio a suonare o a cantare - Rooley è un liutista, faceva anche i gesti - e mi dico: "Adesso arriva un passaggio piuttosto difficile, vediamo se oggi riesco a farlo, no, non riesco..."; oppure il contrario: "Oh che bene che ho fatto questo passaggio...": deng, lì succederà qualcosa, non appena il musicista si mette a fianco a se stesso, a giudicare quello che ha appena fatto o che farà; questo porta l'attenzione anche del pubblico su quello che fa il musicista: "Ha fatto uno sbaglio, adesso va avanti bene, adesso fa uno strano ritardando..."; tutta l'attenzione diventa così. Qui c'è il musicista che si preoccupa delle sue cose e qua c'è il pubblico che sente che questo musicista è molto occupato a fare, a risolvere questa cosa. Anche quando il musicista è molto compiaciuto di quello che sta facendo, questo porta fuori dal contatto con la musica. Rooley ha fatto un disegno: c'è il musicista con l'attenzione verso il pubblico, ma non troppo; qui c'è il pubblico che guarda il musicista; questa è la prima situazione. Invece, nella seconda situazione, quella "giusta", il musicista mette al centro di un cerchio ideale la musica, qui c'è il pubblico, e tutti partecipano alla stessa cosa. Non lo so spiegare bene.

R.Moro: - Io non c'ero quella sera e non vorrei attribuire a Rooley opinioni mie, ma il punto è: come fare per smettere di preoccuparsi - "faccio giusto, faccio sbagliato" - e diventare un canale vuoto che semplicemente trasmette qualcosa che è da qualche altra parte? Qui c'è il pubblico, qui c'è la musica, io sono il musicista: quanto più "vuoto" sono, quanto più mi dimentico di me e non esisto più, quanto più mi cancello, tanto più è possibile che la musica passi.

U.Wurdak: - Sì, il musicista come medium per la musica...

R.Moro: - E niente di più. In questa condizione si suona molto meglio; anzi è l'unica condizione in cui si suona davvero. Ma ricordava giustamente Rooley che capita spesso ai musicisti di fare il primo tipo di errore, ma non solo: anche una volta capito questo tipo di meccanismi, di pretendere di essere in stato di grazia per tutto il tempo. E invece si oscilla continuamente, specialmente le prime volte, fra queste due situazioni; si oscilla continuamente nell'ambito della stessa serata, ma anche nell'ambito dello stesso pezzo, della stessa riga. Lì poi c'è il discorso della tecnica: naturalmente quanto più uno è tecnicamente a posto, tanto più riesce a dimenticarsi di queste cose. Uno stesso errore tecnico, fatto nelle due situazioni diverse, ha un peso assolutamente diverso, perché nel primo caso è chiaramente una tragedia. Come prima ricordava la Ulli, nel primo tipo di ascolto lo spettatore esce dal concerto molto più stanco di chi ha suonato, perché è rimasto lì sulla sedia a dirsi: "Oddio, adesso sbaglia, adesso si ferma..."; si esce assolutamente stremati, pensando: "Anche stavolta ce l'abbiamo fatta". Invece nel secondo caso lo stesso errore ha una valenza assolutamente diversa: "Va bene, ho fatto un errore, ma la sostanza musicale c'era tutta, il discorso fluiva, il senso era chiarissimo, per cui va bene, sbaglierò anche più avanti, ma non importa, è solo un infortunio digitale, niente più di questo". Naturalmente il discorso di Rooley era molto più intelligente e più ampio, ci ha messo una

settimana a dire queste cose...

U.Wurdak: - Lui ha cercato di spiegare a noi musicisti che nel Rinascimento c'era una concezione molto diversa del musicista o dell'artista che non oggi. Oggi abbiamo la concezione che è nata nel Romanticismo: il grande musicista, il grande cantante, che è come un dio. Anche nel Rinascimento si è dato l'appellativo di "divino" a certi musicisti o a certi cantanti: "Questo è un artista divino"; ma non perché assomiglia a un dio, lui non è un dio, ma perché tramite questa persona, questo Orfeo, questo musicista, viene fuori qualcosa di divino. Rooley dice che il musicista si deve preparare, deve migliorare la sua tecnica, deve cercare sempre di lavorare attorno a questo: è un operaio. Quando sa già fare abbastanza bene allora diventa un artigiano, ma non deve mai dire a se stesso: "Oggi, stasera sono stato un vero artista, ho fatto la musica come Dio comanda"; questo lo possono dire solo le persone che lo ascoltano. Il vero artista nel Rinascimento ha guardato a se stesso sempre come a un artigiano e non si è mai comportato come un dio, ma sempre come un servo della musica, un servo dell'arte.

R.Moro: - Per illustrare questi concetti Rooley ha citato certi passi del Cortegiano di Castiglione, che fra l'altro ha letto nella versione originale, il che per un inglese è uno bello sforzo. Richiamava tre concetti, che lui desumeva dal Cortegiano decoro; sprezzatura e grazia, e su quest'ultima poi ha parlato moltissimo.

Ulli Wurdak: - Il decoro è quello che uno fa per migliorare la sua tecnica, la sua capacità strettamente tecnica; la sprezzatura è il momento in cui lascia perdere, smette di pensare alla tecnica e si dedica alla situazione musicale in cui viene a trovarsi. Quando io e la Giorgia facciamo musica, lei non pensa più a: "Adesso il pollice deve andare così, il gomito deve girare colà" e così via; questo è un lavoro che lei ha già fatto prima. Io da parte mia cerco, finché posso, di non pensare alla tecnica di ispirazione,

di emissione ecc.: se io faccio musica, non posso più pensare a queste cose, mi devo fidare di quello che ho fatto prima, che adesso funzionerà più o meno, però mi devo dedicare al momento musicale presente.

E così, mentre si fa musica, vengono fuori delle sfumature, dei momenti che noi non abbiamo provato prima: sono regali del momento; questa è la dimensione della sprezzatura, quando una corona, per esempio, diventa più lunga in un concerto: non l'abbiamo mai fatta così lunga, non abbiamo mai parlato di quanto lungo faremo "o lasciarmi almen morir". Ognuno cerca di vivere il momento di adesso con i mezzi che ha acquistato prima e il momento ogni tanto ci regala qualcosa che non si poteva provare in anticipo.

R. Moro: - Poi c'è la questione della grazia, che rappresentava tutto il mistero di questo discorso.

Ulli Wurdak: - Quando il decoro funziona, la sprezzatura funziona, gli spettatori possono sentire una cosa veramente molto bella: questo è il momento, in questa concezione rinascimentale, della grazia. Adesso c'è un momento divino, il momento dell'arte, e questo è la grazia. E' una bellezza, non è più un prodotto artigiano, è un prodotto artistico; forse solo per due o tre momenti, ma almeno per questi.

R. Moro: - Lui diceva che i primi due si possono acquistare con lo studio.

Ulli Wurdak: - Sì, i primi due si possono acquistare con lo studio, ci si può mettere "in situazione" del concerto davanti al pubblico, vivere e migliorare queste situazioni; però la grazia, quel momento di sentirsi veramente bene, a proprio agio, sono regali della situazione musicale del momento, e ce ne sono pochi; e appena una persona dice: "Adesso! Adesso avevo la grazia ..." bum! ... via, tutto rovinato.

E. Perrella: - Queste cose sono un'illustrazione molto eloquente e molto precisa, mi sembra, di alcune cose che ho tentato di dire nel corso di questo seminario, anche se non avevo del materiale di esperienza come il vostro per poterle dimostrare; io sono arrivato

per astrazione a formulare alcune cose sulla distinzione, per esempio, fra la significazione (l'impostazione tecnica e tutto il resto del pezzo musicale) e il senso (che sicuramente è a livello di questi tre concetti del Castiglione), con il quale mi pare che possiamo concludere la chiacchierata di stasera con i pezzi musicali. Non abbiamo fatto però l'applauso, perché l'ambiente è un po' ...

P. Zaretti: - Potremmo chiedere un bis, però.

Giorgia Herczeg: - Di quale brano? Abbiamo preparato solo questi quattro pezzi; al massimo si può ripetere uno di questi.

Ulli Wurdak: - Cherubino? Va bene; sono contenta di non dover rifare la contessa; la canto molto volentieri, ma è il momento in cui devo rischiare molto di più.

Padova, 5 marzo 1987.



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

XVI.

"Le Nozze di Figaro". Il comico.

Questa sera ho invitato Marina Malavasi a parlarci del finale del secondo atto delle Nozze di Figaro, che è sicuramente la parte più comica, più esilarante di tutta l'opera, e di altri pezzi che hanno questo carattere.

1.

M. Malavasi: - Poiché un'analisi globale era impensabile, d'accordo con dottor Perrella si sono scelte alcune parti, anche molto brevi, che però si prestassero ad aprire la via a riflessioni che voi qui potrete fare. Teoricamente, si sarebbe forse potuto scegliere qualunque brano, isolato, dell'opera, ma abbiamo preferito prendere dei momenti che possono rappresentare una sintesi dello spirito delle Nozze di Figaro. Il primo di questi momenti lo abbiamo individuato nel terzetto che vede protagonisti il Conte, Susanna e don Basilio; a questo punto dell'azione, le cose si stanno appena avviando, anche se sono già iniziate: in questo momento l'opera è in una fase di intrigo, estremamente complicato; si stanno svolgendo e riavvolgendo diverse matasse e diversi garbugli; per esempio, l'amore di Figaro è contrastato dalle mire del Conte su Susanna, e per casa circola un paggio che, per non sbagliare, è innamorato di tutte le donne che incontra, e in questo preciso momento un'ennesima figura di intrigante, don Basilio, cerca di ricavare dei vantaggi per sé, pescando nel torbido. Quindi,

è il tironfo, si può dire, dell'equivoco, dell'incomprensione, dell'incommunicabilità fra le varie parti.

### Nº 7. Terzetto

Allegro assai

Oboi  
 Clarinetti in B  
 Fagotti  
 Corni in B  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Susanna  
 Basilio  
 Der Graf  
*Il Conte*  
 Violoncello  
 e Contrabasso

(zu Basilio)  
 (a Basilio)  
 Wie? was hör'ich!  
 Co - sa sen-to!

10

V.  
 V.  
 Gt.  
 C.  
 V.  
 C.

un - ver - zü - lich,      geh' und ja - ge      den Bö - se -  
 to - sto an - da - te,      e sen - cia - te      il se - dut -

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vi.

Vla.

Gf. R. C.

Vc. e Cb.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

wicht, geh' und ja - ge den Bö - sewichtgleichfort.  
 tor, to - sto an - da - te e scaccia - te il se - dut - tor.

20

Vi.

Vla.

Bass.

Vc. e Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

Basilio

Dies-mal kam ich un - ge - le - gen, Sie ver - zeih - en, mein gnäd' - ger  
 In mal pua-to son qui giunto; per - do - na - te, o mio si -

Cl.  
Fg.  
Cor. (B)  
Vi.  
Via.  
Sus.  
Bas.  
Vc.  
Cb.

*p*

*p*

*p*

Susanna

Welch' ein Zu-fall! o ich Ar-me! ich ver-ge-he fast vor  
Che ru-i-na, me me-schi-na, son op-pres-sa dal ter-

Herr.  
*gnor.*

Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (B)  
Vi.  
Via.  
Sus.  
Bas.  
Gr.  
II C.  
Vc.  
Cb.

30

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

Angst!  
*ror!*

Der Graf  
*Il Conte*

Dies - mal kam ich  
*In mal pun - to*

Un-ver-züg - lich geh', ei - le,  
*To-sto an - da te, an - da - te,*



Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vi.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

o ich Ar-me! o ich Ar-me! ich ver-  
 me me-schi-na, me me-schi-na! son' ep-

gnäd' - ger Herr.  
 mio si - gnor.

*f* *p* *halb*  
*quasi*

40

Ob.

Fg.

Vi.

Vla.

Sus.

Vc. e Cb.

ohnmächtig)  
 svenufal)

ge - hefast vor Angst, ich ver - ge - he fast vor  
 pres - sa dal ter -ror son' ep - pres - sa dal ter -

*p*

Ob.

Cl.

Fr.

Cor. (B)

Vi.

Via.

Sus.

Bas.

Gr. u. C.

Vc. e Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

Angst.  
 ror.  
 (sie unterstützend)  
 (sostenendola)

Ach! das ar - me Mäd - chen zit - tert,  
 Ah! già vien la po - ve - ri - na!

Ach! das ar - me Mäd - chen zit - tert,  
 Ah! già vien la po - ve - ri - na!





Ob. *cresc.*  
 Cl. *cresc.*  
 Fg. *cresc.*  
 Vl. *cresc.*  
 Vla. *cresc.*  
 Bas. *cresc.*  
 Or. II C.  
 Vc. e Cb. *cresc.*

Him - mel, das Herz ihr pocht.  
 di - o! le bat - te il cor.  
 Him - mel, das Herz ihr pocht.  
 di - o! le bat - te il cor.

60

Cl. *tr.*

Fg.

Vl. *tr.*

Vla.

Sus. *Susanna*

Bas. *(si approssimandosi al sedile)* Gott! wo Do - re

Vc. e Cb. *Pian, pian - in su que-sto seg-gio...* Stül, ich will den Ses-sel ho - len...

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fr. *p cresc.*

Vl. *cresc.*

Vla. *cresc.*

Sus. *tr* (erholt sich) (rintiene) (Beide von sich abwehrend) (staccandosi da tutti due)

Sus. bin ich? so - no? Wie, was seh' ich? Co - sa veg-gio! wel-che Kühn-heit! Laßt mich cheim-so - len - za an - da - te

Vc. e Cb. *cresc.* *fp*

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fr. *p cresc.*

Cor. (B) *p cresc.*

Vl. *cresc.*

Vla. *cresc.*

Sus. los, laßt gleich mich los, laßt gleich mich los! fuor, an - da - te fuor, an - da - te fuor.

Bas. Wir sind hier nur Sia - mo qui per

Gf. u. C. Wir sind Sia - - mo

Vc. e Cb. *cresc.* *f* *p*

70

© F. 4416

Ob.

Cl.

Fl.

Cor. (B)

VI.

Vla.

Bas.

Gr. u. C.

Vr. e Cb.

um zu hel - fen, sei'n Sie ru - hig, mein  
a - - fu - tar - ri, e si - cu - ro il  
hier nur um zu - hel - fen, sei nur ru - hig, mein  
qui per a - ju - tar - ti, non tur - bar - ti, o

Ob.

Cl.

Fl.

Cor. (B)

VI.

Vla.

Bas.

Gr. u. C.

Vr. e Cb.

gu - tes Kind, sei'n Sie ru - hig, mein  
ro - stro o - nor, e si - cu - ro il  
gu - tes Kind, sei nur ru - hig, mein  
mio te - nor, non tur - bar - ti, o

80

Ob.  
Cl.  
Fg.  
Vl.  
Vla.  
Bas.  
Gf. II C.  
Vc. e Cb.

gu - tes Kind, sei'n Sie ru - hig, mein gu - tes  
vo - stro o - non, è si - cu - ro il vo - stro o -  
gu - tes Kind, sei nur ru - hig, mein gu - tes  
mio te - sor, non tur - bar - ti, o mio te -

90

Ob.  
Cl.  
Fg.  
Vl.  
Vla.  
Bas.  
Gf. II C.  
Vc. e Cb.

(zum Grafen)  
(al Conte)

Kind. Was ich sag-te von dem Pa-gio, war Ver-mu-fung, war nur ein  
nor. Ah del pag-gio quel ch'ho del-to, e - ra so-lo un mio soc-

Kind.  
sor.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vl.

Vla.

Sas.

Ras.

Vc. e Cb.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

Tück-sche Bos-heit und nur Ver-leumdung, glau-ben Sie da-von kein  
*Eun' in - si - dia, u - na per - fi - dia non cre - de - te all'im - po -*

Arg-wohn.  
*pet - to.*

*cresc.*

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vl.

Vla.

Sas.

Vc. e Cb.

Wort, glau-ben Sie da - von kein Wort, Verleumdung ist's, Verleum-dung  
*stor, non cre - de - te all' im - po - stor, all' im - po - stor all' im - po -*

*f*

100

*a 2*

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.  
(B)

Vl.

Vla.

Sus.

Bas.

Gf.  
H C.

Vc. e  
Cb.

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ist's!  
stor.

Ar - - mer  
Po - - ve -

Ar - - mer  
Po - - ve -

Fort soll er, der lo - se Du - be!  
Par - ta, par - ta il da - me - ri - no,

a 2  
 Ob. *f* *p* *p*  
 Cl. *f* *p* *p*  
 Fg. *f* *p* *p*  
 Cor. (B) *p*  
 Vl. *f* *p*  
 Vla. *f* *p*  
 Sus.  
 Bas. Kna-be! Ar-mer Kna-be!  
 ri-no! Po-ve-ri-no!  
 Gr. II C. Fort soll er, der lo-se Bu-be!  
 par-ta, par-ta il da-me-ri-no!  
 Vc. e Cb. *f* *p*

110  
 Vl. *p*  
 Vla. *p*  
 (ironisch)  
 (ironicamente)  
 Gr. II C. Ar-mer Kna-be! ar-mer Kna-be! ge-ster-n hab-ich ihn er-  
 Po-ve-ri-no! po-ve-ri-no! ma da me sor-pre-so-  
 Vc. e Cb. *p*



Cl.  
Fr.  
Cor. (B)  
Vl.  
Vla.  
Sus.  
Bas.  
Gr. u. C.  
Vc. u. Cb.

Wo denn?  
Co-me?

wie?  
che?

Wie?  
Che?

wo denn?  
co-me?

tappt.  
cor!

120 Recit.

Ob.  
Cl.  
Fr.  
Cor. (B)  
Vl.  
Vla.  
Sus.  
Bas.  
Gr. u. C.  
Vc. u. Cb.

wo denn?  
co-me?

wie?  
che?

wo denn?  
co-me?

wie?  
che?

Bei deiner Base,  
Datua cu-gi-na

ich fand ih-re Tür verschlossen,  
l'uscio jer tro-rai rinchiu-so,

Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (B)  
VL.  
Vla.  
Gf. II C.  
Vc. e Cb.

klop - te, Bar - ba - ri - na öff - net und schei - net sel - sam  
pic - chio, m'a - pre Bar - ba - ri - na pau - ro - sa fuor dell'

Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (B)  
VL.  
Vla.  
Gf. II C.  
Vc. e Cb.

ängst - lich, ihr Be - tra - gen gibt mir Arg - wohn,  
u - so, io, dalmuso in sos - pet - ti - to,

130  
in tempo

VI.  
Vla.  
Of.  
II C.  
Vc. e  
Cb.

ich durch-such-te al-le Win-  
kel, und hob end-lich, lei-se, lei-se,  
guar-do, cer-co in o-gni si-to,  
ed al-zan-do pian pia-ni-no,

Ob.  
Fg.  
Cor.  
(B)  
VI.  
Vla.  
Of.  
II C.  
Vc. e  
Cb.

(Um es deutlicher zu machen, hebt er  
das Kleid auf und erblickt den Pagen)  
(*Imita il gesto col vestito e sco-  
pre il paggio*)

so den Teppich von ih-rem Tische, fand den Pa-gen...  
il tap-pe-to al ta-ro-li-no ve-do il pag-gio...



Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (B)  
Vi.  
Vla.  
Sus.  
Bas.  
Ofr. II C.  
Vc. e Cb.

gro - ßer Gott, wie wird das geh'n!  
giu - sti Dei, che mai sa - ra!

Ja, so  
Co - si

greif' ich, wie es steht,  
pis - co co - me ra,

Ob.  
Fg.  
Cor. (B)  
Vi.  
Vla.  
Sus.  
Bas.  
Ofr. II C.  
Vc. e Cb.

gro - ßer Gott, wie wird das geh'n! Ar - ger  
giu - sti Dei, che mai sa - ra! ac - ca -

ma - chen's al - le Schö - nen, das ist kei - ne Sel - fen - heit,  
sun tut - te le bel - le, non c'è al - cu - na no - vi - tà,

jetzt be - greif' ich, wie es steht,  
or ca - pis - co co - me ra,

*cresc.* *f* *p*

♩ 4446

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.  
(B)

Vi.

Vla.

Sus.

Bas.

Gf.  
H C.

Vc. e  
Cb.

*p* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

konn't es gar nicht kom-men, ach nein, ach nein, gro - ßer  
 der non puo di peg-gio, ah no! ah no! giu - sti

ja, so ma-chen's al-le Schö-nen,  
 co-si fan tut-te le bel-le,

so, mein un - schuld - vol - les Mäd - chen,  
 o - ne - stis - si ma si - gno - ra,

*cresc.* *f*

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

*f*

Vl.

*p*

Vla.

*p*

Sus.

Gott, wie wird das geh'n, wie wird das geh'n!  
 Dei, che mai sa - rà, che mai sa - rà,

Bas.

das ist kei - ne Sel - ten - heit,  
 non c'è al - cu - na no - vi - tà,

Of. Cl.

jetzt be - greif' ich, wie es steht,  
 or ca - pis - - co co - - me za,

Vc. e. Kb.

Ob.

Cl.

Fg.

VI.

Vla.

Sus.

Bas.

Gr.  
H C.

Vc. e  
Cb.

Ar - ger konnt' es gar nicht kom - men,  
ac - ca - der non puo di peg - gio,  
ja, so ma - chens al - le Schö - nen,  
co - ni fan tut - te le bel - le,  
o, mein un - schuld - vol - les Mäd - chen,  
o - ne stis - si - ma si - gno - ra,

Ob.

Cl.

Fg.

VI.

Vla.

Sus.

Bas.

Gr.  
H C.

Vc. e  
Cb.

gro - Ber Gott, wie wird das geln! (bohaft zum Grafen.)  
giu - sti Dei, che mai aa - ra! (al Conte con malignita.)  
das ist kei - ne Sel - ten - heit. Was ich sag - te  
non c'è al - na - no - ti - ta; Ah del pag - gio  
jetzt be - greif' ich, wie es steht.  
or ca - pis - co - co - me va.



180

Ob.

Cor. (B)

Vi.

Vla.

Sus.

Bas.

Vc. e Cb.

Ar - ger  
Ac - ca -

von dem Pa-gen, war Ver - mutung, war nur ein Arg-wohn.  
quel che ho det-to, e - ra so - lo un mio sos - pet - to.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vi.

Vla.

Sus.

Kaa.

Gf. H C.

Vc. e Cb.

konnt' es gar nicht kom-men, ach nein, ach nein, gro - ßer  
der non puo di peg-gio, ah no, ah no, giu - sti

Ja, so ma-chen's al - le Schönen,  
Co - si fan tut - te le bel - le,

O mein un - schuld - vol - les Mäd - chen,  
O - ne - stis - si - ma si - gno - ra,

*cresc.*

*f*

190

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vl.

Vla.

Sus.

Bas.

Gf.  
II C.

Vc.  
Cb.

Gott, wie wird das geh'n, wie wird das geh'n!  
 Dei, che mai sa - rà, che mai sa - rà!

das ist kei - ne Sel - ten - heit,  
 non c'è ni - cu - ma no - vi - tà,

jetzt be - greif' ich, wie es steht,  
 or ca - pis - co co - me va,

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Cor. (B) *p*

Vi.

Vla.

Sop.

Bas.

Gr. il C.

Vc. e Cb.

är - ger konn' es gar nicht kom-men,  
 ac - ca - der non può di peg - gio,

ja so ma - chen's al - le Schö-nen,  
 co - si fan tut - te le bel - le,

o mein un - schuld-vol - les Mäd-chen,  
 o - ne - stia - si - ma si - gno - ra,

Ob.  
Cl.  
Fg.  
VI.  
Vla.  
Sus.  
Bas.  
Gr.  
II C.  
Vc.  
Cb.

gro - ßer Gott, wie wird das gehn, gro - ßer  
 giu - sti Dei, che mai sa - ra, giu - sti  
 das ist kei - ne Sel - ten - heit, das ist  
 non c'è al - cu - na no - vi - tà, non c'è al -  
 jetz be - greif' ich, wie es steht, jetzt be -  
 or ca - pis - co - me va, or ca -

*cresc.* *p* *sfz*

Ob.  
Cl.  
Fg.  
VI.  
Vla.  
Sus.  
Bas.  
Gr.  
II C.  
Vc.  
Cb.

200

Gott, wie wird das gehn, gro - ßer Gott, wie  
 Dei, che mai sa - ra, giu - sti Dei, che  
 kei - ne Sel - ten - heit, das ist kei - ne  
 cu - na no - vi - tà, non c'è al - cu - na  
 greif' ich, wie es steht, jetzt be - greif' ich,  
 pis - co co - me va, or ca - pis - co

*cresc.* *p* *sfz*

Ob.  
Cl.  
Fg.

Vl.  
Vla.

Sus.

Bas.

Gf.  
H C.

Vr.  
e Cb.

wird das geh'n, gro - ßer Gott, wie wird das  
mai en - rä, giu - sti Dei, che mai sa -  
Sel - ten - heit, das ist kei - ne Sel - ten -  
no - vi - tä, non c'è al - cu - na no - ti -  
wie es steht, jetzt be - greif' ich, wie es  
co - me va, or ca - pis - co - me

210

Ob.  
Cl.  
Fg.

Vl.  
Vla.

Sus.

Bas.

Gf.  
H C.

Vr.  
e Cb.

geh'n, gro - ßer Gott, wie wird das  
rä, giu - sti Dei, che mai sa -  
heit. Ja, so ma - chen's al - le Schö - nen, ja, so ma - chen's al - le  
tä, co - si fan tut - te le bel - le, co - si fan tut - te le  
steht, o, mein un - schuld - vol - les  
va, o - ne - sti - xi - ma si -

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (B)

Vi.

Vla.

Sus.

Bas.

Hf. II C.

Vc. e Cb.

geh'n, wie wird das geh'n, wie wird's geh'n,  
 rà, che mai sa-rà, che sa-rà,

Schö-nen, das ist kei-ne Sel-ten-heit, Sel-ten-heit,  
 bel-le, nonc'èal-cu-na no-vi-tà, no-vi-tà,

Mäd-chen, jetzt be-greif'ich, wie es steht, wie es steht,  
 gno-ra, or ca-pis-co co-me va, co-me va,

220

*calando*

Ob. *p* *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Cor. (B) *pp*

*calando*

Vl. *pp*

Vla. *pp*

Sop. wie — wird's geh'n, wie — wird's geh'n!  
che — sa - rä, che — sa - rä.

Bas. Sel - ten-heit, Sel - ten-heit.  
no - ri - tä, no - vi - tä.

Gr. II C. wie — es steht, wie — es steht.  
co - me va, co - me va.

Vc. e Cb. *pp*

Musicalmente, questo terzetto, per me, è stato fonte di perplessità, nel senso che, prendendolo in considerazione, non mi sarei mai aspettata di dover parlare di musica così seria, impegnata e impegnativa: da un'opera buffa ci si aspetterebbe una certa superficialità, una leggerezza di scrittura che a mio avviso qui non c'è; credevo di dover dare di questa scena una lettura in conformità dell'opera e invece mi sono dovuta ricredere. Del resto, so che del Figaro voi avete già ascoltato due momenti non buffi ma meditativi e riflessivi, come l'aria della Contessa e la cavatina di Barbarina, ed è curioso che lo studio in un'opera che si annuncia come opera giocosa sia partito da due aspetti che, in se stessi, buffi non sono.

Dunque, ad una rigorosa e stringente analisi tecnico-musicale, il terzetto Conte-Susanna-don Basilio risulta un tipico terzetto a intrigo da opera seria: i materiali musicali impiegati sono molto densi e molto curati, la scrittura è molto elegante, ma trasmodata, le armonie sono fitte, e non a caso non di rado indulgono verso modalità minori: la cavatina di Barbarina funge quasi da gemma isolata, in modo minore, in fa minore, tonalità scura, malinconica, e sembra quasi un momento di riflessione in un'azione comica.

In questo terzetto, si potrebbe dire che parzialmente si verifica la stessa cosa, e l'analogia non si limita al clima armonico, che potete cogliere anche all'ascolto, ma ha dei riscontri anche nell'aspetto melodico. Di fatti, l'intervento di Susanna, che in questa fase dell'azione è in crisi perché sta nascondendo Cherubino, che sta dietro un drappo, e si trova aggredita sia dal Conte che da Basilio, esordisce cantando "Che ruina, me meschina, / Sono oppressa dal dolor", e ripete questa frase più volte intensificandola; e - questa è un'annotazione di Perrella - sulle stesse note di Barbarina; l'inciso iniziale è identico, il sentimento di turbamento trova la stessa veste musicale. Ancora, il terzetto inizia con la dominante, mentre Barbarina finisce in dominante.



Capita che cerchiamo l'unità di qualcosa di lungo e complesso come il Figaro e sappiamo che è legata a qualcosa che non riusciamo a identificare; in questo caso, è un materiale tecnico, oggettivo.

Ora, bisogna dire che questa salita di semitono do/re bemolle ha una storia, perché da sempre, nella storia della musica, in altri generi che non fossero l'opera, il semitono è stato collegato con situazioni di non normalità o con una situazione che espressivamente si segnala rispetto alle situazioni correnti. Non so se a questo momento Mozart stesse già pensando alla cavatina di Barbarina, su cui, come sapete, ci sono diverse ipotesi: si dice che Mozart l'abbia scritta separatamente, dopo, e l'abbia aggiunta; fatto sta che ci sono delle indubbie analogie. Per quanto riguarda, poi, il carattere generale di questo terzetto, già all'apertura si pone in un'atmosfera più consona ad un'opera seria che ad un'opera buffa, in quanto si apre con una nota lunga e di carattere sospensivo, la dominante della tonalità. Questo terzetto è in si bemolle maggiore e la prima nota, tra l'altro fatta all'unisono dall'orchestra, forte, è la nota del punto interrogativo, per così dire, espresso musicalmente. Questa nota lunga (la dominante di si bemolle) sicuramente crea un senso di attesa.

Quello che segue è una serie di accordi molto solenni, sempre giocati nella dimensione musicale del forte e rimanendo in sospensione, seguiti tra l'altro da un vuoto sonoro, da una serie di pause (c'è il vuoto, prima dell'entrata del Conte) che sicuramente creano un po' di tensione in chi ascolta, che si aspetta che a quel punto succeda inevitabilmente qualcosa. Succede che il Conte, il protagonista maschile assieme a Figaro, esce, poiché era nascosto anche lui, allo scoperto, e comincia ad intervenire nella dimensione sonora del piano dicendo: "Cosa sento?"; l'orchestra commenta, in tensione.

L'ira del Conte, che ha saputo delle chiacchiere che si sono fatte mentre lui era nascosto, che la

moglie inclina sentimentalmente non soltanto verso di lui, si domanda appunto, "Cosa sento?"; l'ira del Conte monta gradatamente, fino alle parole "e scacciate il seduttore": c'è una scala, in crescendo; sembrerebbe un'ira da personaggio drammatico, e in effetti questo, musicalmente, è trattato con estrema serietà; però il pubblico e Mozart stesso sanno che c'è un equivoco fondamentale, e anzi ce n'è più di uno. Il Figaro in generale, è un'opera giocosa, e quindi la musica seria in questo momento è totalmente spiazzata, per cui l'ironia (più che la comicità in senso grasso e volgare) non cela affatto che si propone seriamente e con un certo sussiego una situazione che è il trionfo dell'equivoco e quindi anche della comicità, perché qui nessuno ha veramente il ruolo che si attribuisce. Il Conte stesso, che chiede a Basilio di scoprire e scacciare il seduttore, è a sua volta, o almeno tenta di diventare, il seduttore di Susanna, e perciò la sua ira è ridicola, oltre che poco cosciente di sé; forse il Conte è l'unico personaggio privo di autoironia, monolitico e convinto della propria specchiata virtù e integrità; poi sentirete questo crescendo e questo montare della tensione che segue la linea melodica del Conte, e arriva fino a zone che per tessitura sono anche molto forti.

Questa è l'imposizione che il Conte dà a Basilio, il quale con altrettanto sussiego, anche se è una specie di servo, quindi veicolo di pettegolezzi, risponde con una frase musicale che potrebbe senz'altro appartenere ad un'opera di argomento storico o mitologico: "In mal punto son qui giunto", con degli accordi estremamente tesi, l'accordo di tonica di si bemolle maggiore, e poi un diminuito, dalla tonalità molto scura, preoccupata, un accordo di settima, che si chiama di settima propria perché è in posizione settima rispetto alla nota fondamentale (era uno degli accordi più evoluti che all'epoca si conoscessero). Quindi anche l'intervento di Basilio, personaggio buffo, mediocre come ruolo e come intelligenza, è completamente rovesciato, solenne,

presentato in veste austera: è una modulazione in sol minore, quasi un Leit-motiv, un insistere su questo accordo di settima che, musicalmente, per un personaggio come questo, si potrebbe ritenere sprecato, e invece riassume tutta l'assurdità della situazione. Probabilmente in questo pezzo Mozart comincia a porre in crisi l'ascoltatore e soprattutto, credo, gli interpreti, perché comincia ad equivocare sugli equivoci e duplica una situazione già ambigua scegliendo di renderla oggettiva, di descriverla. La situazione buffa non viene resa in modo caricaturale da una musica che si giovi di effetti o di facili sonorità ridicole, bensì viene, al contrario, guardata al rovescio.

Le stesse frasi di Susanna si potrebbero ritrovare in tutta la tradizione settecentesca del bel canto italiano; isolate, le potreste inserire in qualunque opera. Probabilmente, in questo momento Mozart fa il verso a tutti: ai personaggi, che soggettivamente stanno soffrendo ma oggettivamente sono presi in una situazione ridicola, e alla musica stessa, accettando di scrivere della musica pregiata per una situazione che assolutamente non lo richiede.

Facendo questa riflessione, mi sono ricordata di quell'ipotesi che avevo formulato anche nel caso della sonata per pianoforte in do maggiore, dove c'erano dei passaggi decisamente autoironici, dei momenti di virtuosismo tastieristico e di relativa fragilità musicale che potevano essere interpretati, e sono, a mio avviso, una presa in giro della stessa propria attività di compositore. Per cui penso che, anche guardata solo dal punto di vista musicale, questa scena colpisca per il taglio che Mozart le ha dato, un taglio alla rovescia, per cui si potrebbe dire che chiunque qui può trovare dell'umorismo: il pubblico può trovarlo nella situazione, in questi colpi di scena che si susseguono; così, Susanna, come dice lei stessa, è così "oppressa dal dolor" che dopo aver riepistuto "che ruina", non ne può proprio più e caccia un acuto. Quando ripete "sono oppresa dal dolor" lo fa con un ritmo spezzato, inframmezzando delle

pause e spezzando le parole, e anche questa è una citazione, che potrebbe essere autocitazione, dell'opera seria.

Succeivamente, la situazione viene parzialmente capovolta: Susanna sviene e i due uomini presenti la fanno sedere su una sedia. Da evoluzioni successive, il Conte, che sta quasi per ricredersi su tutti i propri sospetti, arriva a scoprire la presenza del paggio innamorato, per cui l'intrigo precipita nuovamente in un imbarazzo generale e, invece di sciogliersi, diventa ancora più complicato.

## 2.

Questa estrema tensione, la grandissima concentrazione musicale di questo terzetto, sembrano crollare nelle sezioni successive dell'opera. C'è un rapidissimo recitativo e soprattutto c'è, subito dopo, un coretto, Giovani liete: Figaro, con bianca veste in mano, seguito da un coro di contadine e contadini che spargono fiori raccolti in piccoli panieri davanti al Conte. Musicalmente, questo coro potrebbe essere considerato quasi l'antitesi della tensione contenuta nel terzetto. Infatti, è un coro di una semplicità assoluta. Quando se ne parlò col dottor Perrella, lui disse di averne letto molto male, anche da un punto di vista analitico, perché dal punto di vista musicale i contenuti sono effettivamente abbastanza "poveri", detto fra virgolette; per sintetizzare, armonicamente il coro contiene non più di due accordi, la tonica e la dominante, è nella tonalità solare, limpidissima di sol maggiore, il tempo a sei ottavi, un tempo rassieurante, quasi una movenza di danza. L'impostazione è dunque molto diversa, i materiali musicali sembrano essersi sciolti, liquefatti come neve al sole, e la tensione è definitivamente calata, per cui ci sarebbe una brusca interruzione, anche dal punto di vista drammatico, rispetto sia all'intreccio sia soprattutto alla musica stessa. Però, in questa, che sembrerebbe una caduta, io penserei di trovare uno dei culmini dell'abilità e dell'espressione dell'ironia drammatico-musicale di Mozart, perché

in effetti, in questa scena, Figaro e i contadini vengono ad inneggiare al Conte ringraziandolo perché, avendo abolito lo ius primae noctis, ha dato un esempio di purezza e di integrità. Infatti il testo dice "Il suo gran core/ Vi serba intatto/ Il più bel fiore,/ L'almo candor./ Giovani liete,/ Fiori spargete/ Davanti al nobile/ Nostro Signor".

Dunque il Conte, che solo una scena prima si è adirato con una gelosia non giustificata, ha tentato di sedurre Susanna e si è nuovamente adirato con il paggio sempre pro domo sua, viene presentato da questo coro, banalissimo musicalmente, come un benefattore, che la musica esprime nella sua semplicità in modo assoluto e totale: è la presentazione di una fiducia chiaramente mal riposta ma assolutamente priva di dubbi; non ci sono evoluzioni armoniche o timbriche che facciano pensare al minimo dubbio sul destinatario delle lodi, cioè sul Conte. Nella melodia, c'è forse anche una semplicità contadinesca: tonica, e quarto grado, come unica variazione armonica tra la tonica e la dominante. Rapportato alla densità del terzetto, c'è contrasto e c'è, musicalmente, una caduta, perché a quella serie di piani e di intrighi su varie prospettive che il terzetto rappresenta, segue una scena dove i protagonisti sembrano del tutto ignari di quanto sta succedendo nella realtà. Scegliere questo momento per questo tipo di musica, a mio avviso, significa aver colto pienamente il filo dell'ironia. Credo che adesso si potrebbe anche ascoltare.

Szene VIII  
Figaro, Bauern und Bäuerinnen,  
welche Blumen streuen. Die Vorigen

Scena VIII  
Figaro, Contadini e contadine  
che spargono fiori. Detti

Nº 8. Coro

Allegro

Flauti  
Fagotti  
Corni in G  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Violoncello  
e Contrabasso

Fl.  
Fg.  
Cor. (G)  
Vi.  
Via.  
Vc. e Cb.

(Figaro trägt einen weißen Schleier in der Hand)  
(Figaro tiene in mano un bianco velo)

Fl. *a 2 tr* *tr* *10 tr*

Fc. *f* *a 2* *tr* *cresc.* *f*

Cor. (G) *f* *a 2* *p* *f* *cresc.* *f*

Vi. *f* *tr* *tr* *tr* *p* *f*

Vla. *f* *p* *cresc.* *f*

S. A. *p* *f*

Chor  
 Mun-te-re Ju-gend, streu-e ihm Blu-men, jauchzt all' mit  
 Gio-va-ni lie-ti, fio-ri spar-ge-te, da-van-ti il

T. B. *f*

Vc. e Cb. *f* *cresc.* *f*

Fl. *f*

Fc. *f*

Cor. (G) *p* *f*

Vi. *p* *f*

Vla. *p* *f*

S. A. *p* *f*

Chor  
 Tanz und Sang vor un-serm Herrn. Er schützt die Un-schuld,  
 no-bi-le no-stro si-gnor. Il suo gran co-re

T. B. *p* *f*

Vc. e Cb. *p* *f*

20

Fl.  
Fg.  
Cor.  
(G)  
VI.  
Via.  
S.  
A.  
Chor  
T.  
B.  
Vc.  
e Cb.

eh - ret die Tu - gend. Dankt ihm, dem be - sten, gnä - di - gen  
vi - er - ba in - tat - to d'un più bel fio - re, l'al - mo can -

Fl.  
Fg.  
Cor.  
(G)  
VI.  
Via.  
S.  
A.  
Chor  
T.  
B.  
Vc.  
e Cb.

Herrn! Dankt ihm dem be - sten, gnä - di - gen  
den, d'un più bel fio - re, l'al - mo can -



30

Fl. *f* *tr* *tr* *tr* *p* *f* *tr*

Fr. *f* *tr* *tr* *p* *f* *tr*

Cor. (G) *f* *tr* *tr* *p* *f* *tr*

Vl. *f* *tr* *tr* *p* *f* *tr*

Via. *f* *tr* *tr* *p* *f* *tr*

S. A. *f* *p* *f*

Chor. Herrn. Mün-*re* Ju-*gend*, streu-*e* ihm Blumen, juchzt all' mit  
dor. Gio-*vanni* lie-*ti*, fio-*ri* spar-*ge*-*te* da-*van*-*ti* il

T. B. *f* *p* *f*

Vc. e Cb. *f* *p* *f*

Fl. *tr* *tr* *p* *p*

Fr. *tr* *p* *p*

Cor. (G) *p* *p*

Vl. *tr* *tr* *p* *p*

Via. *tr* *tr* *p* *p*

S. A. *p* *p* *p*

Chor. Tanz und Sang vor un-*serm* Herrn, vor un-*serm*  
no-*bi*-*le* no-*stro* *si*-*gnor*, no-*stro* *si*-

T. B. *p* *p* *p*

Vc. e Cb. *p* *p* *p*

40

Fl.

Vr.

Cor.  
(G)

VL

VLA

S.  
A.

Chor

T.  
B.

Vc.  
e Cb.

Herrn,  
gnor,

vor un-  
serm Herrn.  
no-etro si-  
gnor.

*f*

*a 2*

Secondo me è teatralmente una grande trovata portare questi ignari che omaggiano il Conte, che si trova veramente al centro di una specie di spirale di equivoci e di drammi.

Tra l'altro, riascoltandolo, si poteva notare che determinate melodie, che per esempio erano proprie di Basilio ("In mal punto son qui giunto"), diventano poi le melodie del Conte, che descrive in questo modo i sospetti, e si pone quindi, in un certo modo, in una situazione analoga. E' interessante notare che le linee musicali, viste singolarmente, sono di una austerità terribile, sia quelle di Susanna, sia soprattutto quelle del Conte, quando dice "Onestissima signora".

3.

Un altro momento, che era stato scelto per la sua straordinaria densità, è il finale del secondo atto: anche questo è l'esaltazione dell'equivoco, e qui la mia attenzione è stata attirata dalla presenza

di idee musicali che rivestono situazioni drammatiche opposte. Nella scena che nella partitura risulta decima, Figaro annuncia "Signori, di fuori/ Son già i suonatori,/ Le trombe sentite,/ I pifferi udite./ Tra canti tra balli/ Dei vostri vassalli/ Corriamo corriamo/ Le note a sentir": questa sicurezza - ma è più che altro speranza di sicurezza - in Figaro viene proposta musicalmente in un tempo molto rapido, nella tonalità, ancora una volta, di sol maggiore, e con una linea che, più che una linea melodica, è quasi un accordo arpeggiato corrispondente alla scansione delle parole.

Szene X  
Figaro, die Vorigen.

Scena X  
Figaro e detti.

Allegro

330

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Cor. (G) *f* *p*

Vi. *f* *p*

Via. *f* *p*

Fig. *f* *p*  
Figaro

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Herr Graf, uns er-war-tendie fröh-li-chen  
Si - gno - re, di fuo-ri son già i suo-na-

340

Fl. *f* *p* *f* *p*

Ob. *f* *p* *f* *p*

Fg. *f* *f*

Cor. (G) *f* *p* *f* *p*

Vi. *f* *p* *f* *p*

Via. *f* *p* *f* *p*

Fig. *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

Cb. *f* *p* *f* *p*

Schaaren, beim Schall der Trom-pe-ten, mit  
to - ri, le trom - be nen - ti - te, i



Fl. *f* *a 2*

Ob. *f*

Kr. *f*

Cor. (G) *f*

VI. *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Of. *f*

II C. *f*

Fig. *f* *p* *f*

Ve. *f* *p* *f*

e Cb. *f* *p* *f*

360

Fl. *p*

Ob. *p*

Kr. *p*

Cor. (G) *p*

VI. *p*

Vla. *p*

Of. *p*

II C. *p*

Fig. *p*

Ve. *p*

e Cb. *p*

*Der Graf* (von zurückhaltend) *p*

*Il Conto* (trattenendolo) *f*

Halt, halt, — nicht so ei-lig...  
*Fian, pian, — no, men fret-ta...*

Stun-den ent-fliehn.  
*no-x-ae a com-pir.*

Man war-tet schon  
*La tur-ba mia-*

halt, halt, — nicht so ei-lig, erst heß ei-nen Zwei-fel und  
*pian, pia - no, men fret-ta, un dub-bio to - glie - te-mi in*

un-ten.  
*apet-ta.*

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.  
(G)

Vi.

Vi.

Sus.

Gfn.  
La C.

Gf.  
Il C.

Fg.

Vc.  
e Cb.

Fl.   
 Ob.   
 Fg.   
 Cor. (G)   
 Vi.   
 Vi.   
 Sus. *Susanna* (für sich) *sotto voce (da se)*   
 Gfn. *Die Gräfin* *La Contessa* (für sich) *sotto voce (da se)*   
 Gf. *Il C.*   
 Fg. *sotto voce (da se)*   
 Vc. e Cb.

Der Fall wird be-denk-lich,   
 La co-sa è sca-bro-sa,   
 Der Fall wird be-denk-lich,   
 La co-sa è sca-bro-sa,   
 dann kannst du geh'n, und dann kannst du geh'n.   
*pria di par-tir, in pria di par-tir.* (für sich)   
 Der Fall wird be-denk-lich,   
 La co-sa è sca-bro-sa,   
 Jetzt   
 Com

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Vla.

Euk.

Gfn.  
La C.

Gf.  
II C.

Fc.

Vc.  
e cb.

was wird nun ge-scheh'n? der Fall  
com' ha da fi - nir, la co - -

was wird nun ge-scheh'n? der Fall  
com' ha da fi - nir, la co - ..

wer-de dem Schelm in die Kar-ten ich seh'n, jetzt wer-de dem Schelm in die  
ar-te le car - te con-tien qui sco-prir, con ar-te le car - te con

was wird nun ge-scheh'n? der Fall  
com' ha da fi - nir, la co - -



Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vi.

Vla.

Sus.

Gfn.  
La C.

Gf.  
H C.

Fig.

Vc.  
e Cb.

wird be-denk-lich, der Fall wird be-denk-lich, was  
 sa è sca-bro-sa, la co - sa è sca-bro-sa, com

wird be-denk-lich, der Fall wird be-denk-lich, was  
 sa è sca-bro-sa, la co - sa è sca-bro-sa, com

Kar-ten ich seh'n, jetzt wer-de dem Schelm in die Kar-ten ich seh'n,  
 vien qui sco-prir, con ar-te le car-te con-vien qui sco-prir,

wird be-denk-lich, der Fall wird be-denk-lich, was  
 sa è sca-bro-sa, la co - sa è sca-bro-sa, com

Fl. *p* *f*  
 Ob. *p* *f*  
 Fg. *p* *f*  
 Cor. (G) *f*  
 Vl. *p* *f*  
 Vla. *p* *f*  
 Sas. *p* *f*  
 Ofr. *p* *f*  
 Or. *p* *f*  
 Fg. *p* *f*  
 Vc. *p* *f*

wird nun ge-scheh'n, was wird nun ge-scheh'n, was  
 ha da fi - nir, com' ha da fi - nir, com'  
 wird nun ge-scheh'n, was wird nun ge-scheh'n, was  
 ha da fi - nir, com' ha da fi - nir, com'  
 jetzt wer-de dem Schelm in die Kar-ten ich seh'n,  
 con ar-te le car - te con tien qui sco - prir,  
 wird nun ge-scheh'n, was wird nun ge-scheh'n, was  
 ha da fi - nir, com' ha da fi - nir, com'

390

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (G)

Vl.

Vla.

Sus.

Gfn. La C.

Gf. II C.

Fig.

Vc. e Cb.

wird nun ge-scheh'n, was wird nun ge-scheh'n?  
*ha da fi - nir, com' ha da fi - nir?*

wird nun ge-scheh'n, was wird nun ge-scheh'n?  
*ha da fi - nir, p com' ha da fi - nir?*

jetzt werde dem Schelm in die Karten ich seh'n.  
*con ar - te le car - te contienqui sco - priu.*

wird nun ge-scheh'n, was wird nun ge-scheh'n?  
*ha da fi - nir, com' ha da fi - nir?*

*p*

Andante

400

Vl.

Vla.

Gf. II C.

Vc. e Cb.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

Der Graf (zu Figaro)  
*Il Conte (a Figaro)*

(zeigt ihm den Brief)  
*(monstrando gli il foglio)*

Weißt du nicht, mein ed - ler Fi - ga - ro, wer den klei - nen Brief hier  
*Co - no - sce - te, si - gnor Fi - ga - ro que - sto so - glio chi - per*

*f* *p*

Fr. *p*

Vi. *tr*

Vla.

Gr. II C.

Fig. *gù?* schrieb? **Figaro** (ausforschend) (*fingendo d'esaminarlo*)  
 Nein, ich weiß nicht, nein, ich  
*Nol co - no - sco, nol co -*

Vc. & Cb.

Fl.

Fc.

Cor. (C) *p*

Vi.

Vla.

Sus. **Susanna** (zu Figaro) (*a Figaro*)  
 Wie, du weißt nicht? Die Gräfin (zu Figaro)  
*Nol co - no - sci? La Contessa* (*a Figaro*)

Ob. La C. Wie, du weißt nicht?  
*Nol co - no - sci?*

Gr. II C.

Fag. Wie, du  
*Nol co -*

Vc. & Cb. weiß nicht! nein, nein,  
*no - sco! .No, no,*

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *f*

Fg. *cresc.* *f*

Cor. (C) *cresc.* *f*

Vi. *cresc.* *f* *p*

Vla. *cresc.* *f* *p*

Sus.

Gfn. *La C.*

Gf. *II C.*

Fg.

Vc. e Cb. *cresc.* *f* *p*

wie, du weißt nicht? Hast ihn nicht Ba-sil ge-  
*nol co-no-sci? E nol desti a Don Ba-*

wie, du weißt nicht?  
*nol co-no-sci?*

weiß nicht, wie, du weißt nicht?  
*no-sci, nol co-no-sci?*

nein, nein, nein!  
*no, no, no!*

Fl. *f*

Ob. *f*

Ff. *f*

Cor. (C) *f*

Vi. *f* *p*

Vla. *f*

Sus.

go-ben? und du  
si-lio? e non

Ofn. La C. ihu zu brin-gen...  
per re-car-lo...

Of. II C. Du ver-stehst uns?  
Tu c'in-ten-di...

Pic. O nein! o nein!  
oi-bò, oi-bò!

Ve. C. *f*

Fl.

Ob.

Vl.

Vla.

Sus.

Gfn.  
La C.

Gf.  
B C.

Vc.  
e Cb.

weiß nichts von dem Pa - gen...  
sai del da - me - ri - no...

der heut' A - bend hier im Gar - ten...  
che sta - se - ra nel giar - di - no...

du ver  
già c'è

*p*

420

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.  
(C)

Vl.

Vla.

Gf.  
B C.

Fig.

Vc.  
e Cb.

stehst doch? nur ver - ge - bens willst du  
pi - sci? cer - chi in - ran di - fe - sa e

Figaro

ich weiß von nichts.  
io non lo so.

*f* *sfz*

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Vl.

Vla.

Gr. u. C.

Vc. u. Cb.

lu - gen, dei - ne Mie - ne kann nicht tru - gen, und dein  
 scu - an, il - tun cef - fo già fac - cu - sa, re - do

*sfz* *f*

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Vl.

Vla.

Sus.

Gr. u. C.

Fl.

Vc. u. Cb.

(zu Figaro)  
 (a Figaro)

Dies - mal  
 (zu Figaro) *ff* to -  
 (a Figaro) Dies - mal  
*ff* ta -

Au - ge klagt dich an. (zum Grafen)  
 che vuoi men - tir. (al Conte)

Nun so lu - gen mei - ne Mie - nen,  
 Men - te il cef - fo, io già non men - to.

*p*

E. E. 4446



Ob.

Fg.

Cor.  
(C)

VI.

Vla.

Sus.

Gfn.  
La C.

Gfn.  
La C.

Fg.

Vc.  
e Cb.

kennt man dei - ne Ta - ten, dein Ge - heim - nis ist ver - ra - ten, das dein  
 len - to a - gux - zi in va - no, pa - le - sa - to abbiam l'ar - ca - no, non v'è  
 kennt man dei - ne Ta - ten, dein Ge - heim - nis ist ver - ra - ten, das dein  
 len - to a - gux - zi in va - no, pa - le - sa - to abbiam l'ar - ca - no, non v'è  
 nun so lü - gen mei - ne Mie - nen.  
 men - te il cef - fo, io già non men - to.

Ob.

VI.

Vla.

Sus.

Gfn.  
La C.

Gfn.  
La C.

Fg.

Vc.  
e Cb.

Witz nicht ret - ten kann;  
 nul - la da ri - dir;  
 Witz nicht ret - ten kann; Der Graf *Il Conte*  
 nul - la da ri - dir;  
 Nun, was sagst du? du go -  
 Che ri - spon - di? d'un - que  
 Nichts, o gar nichts,  
 Nien - te, nien - te!

Cor (C) *pp*

VI.

Vla.

Sus. (zu Figaro)

(a Figaro) So ge-steh' nur, sei nicht tö-richt, so ge-steh' nur, sei nicht  
 Eh via che-ta-ti, ba-lor-do, eh via che-ta-ti, ba-

Gfn. La C. (zu Figaro)

(a Figaro) So ge-steh' nur, sei nicht  
 Eh via che-ta-ti, ba-

Or. II C.

ste-hest?  
 cor-di?

Fig.

nichts ge-steh' ich.  
 non ac-cor-do!

V. Co.

440

Fl.

Ob.

Fg.

Cor (C) *cresc.*

VI. *cresc.* *p*

Vla. *cresc.* *p*

Sus.

Gfn. La C. *cresc.*

to-richt, daß der Spaß ein En-de hat, daß der Spaß ein En-de hat!  
 lor-doj la bur-let-ta ha da fi-nir, la bur-let-ta ha da fi-nir.

Fig. *cresc.*

to-richt, daß der Spaß ein En-de hat, daß der Spaß ein En-de hat!  
 lor-doj la bur-let-ta ha da fi-nir, la bur-let-ta ha da fi-nir.

Um recht  
 Per fi.

*cresc.* *f* *p* 4446

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Vi.

Vla.

Fig.

Vc. e Cb.

*p*

(nimmt *prendendo*)

fröh-lich ihn zu en-den, wie's in je-dem Lust-spiel Sit-te, sei-er  
 nir-la lie-ta-men-te, e all'u-san-na te-a-tru-le, son'a

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Vi.

Vla.

Sus.

Gfn. La C.

Fig.

Vc. e Cb.

(zum Grafen) *al Conte* *sotto voce*

Gnäd'ger  
Doh' al

(zum Grafen) *al Conte* *sotto voce*

Lie-ber  
Doh' al  
(zum Grafen) *al Conte*

Susanna bei'm Arm)  
Susanna sotto il braccio)

füllt nun un-s're Bit-te, statt mit Wor-ten mit der Tat. Gnäd'ger  
zion ma-tri-mo-nia-le, le fa-re-mo-ru se-guir. Doh' al

E. E. 4446

450

Fl.

Ob.

Cor. (C)

Vi.

Via.

Sus.

Herr, darf ich Sie bit - ten, so er - fül - len Sie den Wunsch, gnäd'ger  
gnor, nol con - tra - sta - te, con - so - la - te i miei de - sir, deh si -

Ofa. La C.

Graf, darf ich dich bit - ten, so er - fül - le ih - ren Wunsch, lie - ber  
gnor, nol con - tra - sta - te, con - so - la - te i lor de - sir, deh si -

Gf. II. C.

Der Graf  
Il Conte

Mar - cel -  
Mar - cel -

Flc.

Herr, darf ich Sie bit - ten, so er - fül - leu Sie den Wunsch,  
gnor, nol con - tra - sta - te, con - so - la - te i miei de - sir,

Vc. Ca.

Fl.

Ob.

Fg. *a 2*  
*f*

Cor. (C)

Vl. *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Sus.

Herr, darf ich Sie bit - ten, so er - ful - len Sie den  
*gnor, nol con - tra - sta - te, con - so - la - te i miei de -*

Ofn. La C. *p*  
Graf, darf ich dich bit - ten, so er - ful - le ih - ren  
*gnor, nol con - tra - sta - te, con - so - la - te i lor - de -*

Ot. II C. *p*  
li - na! Mar - cel - li - na! o wie lan - ge zau - derst  
li - na! Mar - cel - li - na! quan - to tar - di a com - pa -

Fig. *f* *p*  
o er - ful - len, o er - ful - len Sie den  
*con - so - la - te, con - so - la - te i miei de -*

Vc. e Cb. *p* *mf*

Fl.

Ob.

Fg. *a 2*

Cor. (C) *p*

Vi.

Vla.

Sus.

Gfn. La C.

Gr. II C.

Fg.

W. & Cb.

Wunsch, gnäd'ger Herr, darf ich Sie bit - ten, so er -  
*sir, deh si - gnor, nol con - tra - sta - te, con - so -*

Wunsch, lie - ber Graf, darf ich dich bit - ten, so er -  
*sir, deh si - gnor, nol con - tra - sta - te, con - so -*

du! Mar - cel - li - na! Mar - cel - li - na! o wie lan - ge zauderst  
*vir! Mar - cel - li - na! Mar - cel - li - na! quan - to tar - dia com - pa -*

Wunsch, gnäd'ger Herr, darf ich Sie bit - ten,  
*sir, deh si - gnor, nol con - tra - sta - te,*

460

Fl.

Ob.

Fa.

Cor. (C)

Vi.

Via.

Sus.

fül - len Sie den Wunsch, gnäd'-ger Herr, darf ich Sie  
 la - te i miei de - sir, deh ai - gnor, nol con - tra

Ofn.  
 La C.

fül - le ih - ren Wunsch, lie - ber Graf, darf ich dich  
 la - te i lor de - sir, deh ai - gnor, nol con - tra

Of.  
 II C.

du!  
 rir!

Mar - cel - li - na, Mar - cel  
 Mar - cel - li - na! Mar - cel

Fig.

so er - fül - len Sie den Wunsch, o er  
 con - so - la - te i miei de - sir, con - so

Ve.  
 e Cb.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor (C)

vi.

Vla.

Sus.

Fl. C.

Fg. C.

Vcl.

B.

bit - ten, so er - fül - len Sie den Wunsch, so er - fül - len Sie den  
sta - te, con - so - la - te i miei de - sir, con - so - la - te i miei de -

bit - ten, so er - fül - le ih - ren Wunsch, so er - fül - le ih - ren  
sta - te, con - so - la - te i lor de - sir, con - so - la - te i miei de -

li - na, o wie lan - ge zau - derst du! o wie lan - ge zau - derst  
li - na! quan - to tar - dia com - pa - rir! quan - to tar - dia com - pa -

fül - len, o er - fül - len Sie den Wunsch, o er - fül - len Sie den  
la - te, con - so - la - te i miei de - sir, con - so - la - te i miei de -

p Bassi mf f



In pratica, Figaro non melodizza, parla con sicurezza, descrive; canta una melodia sillabica, e cioè una nota per ogni sillaba: semplicissima, aproblematica. Può essere accostata al coretto: stessa tonalità, stesso tipo di scrittura, anche la stessa funzione drammatica. Figaro fa lo stupido per portare il Conte dove vuole lui. I rapporti armonici sono elementari; anche qui si insiste quasi esclusivamente sugli accordi di tonica e di dominante, con delle brevi concessioni al quarto grado; l'impianto sonoro è volutamente elementare perché tenta di spezzare questa spirale di intrighi drammatico-musicali.

Interrompe la sicurezza di Figaro il Conte, che non ha interesse a che le nozze si compiano, per cui quando Figaro propone "Corriamo, voliamo/ Le nozze a compir", il Conte frena e la melodia si interrompe. E qui c'è questa felice scelta mozartiana di far cantare al Conte dei semitoni, mentre Figaro procedeva per intervalli più baldanzosi, che fanno parte degli accordi stessi che l'orchestra usa. Alla frase del Conte "Pian, pian", anche l'orchestra si interrompe, cessa di scandire questa pulsazione un-due-tre, un-due-tre, e fa un accordo, lungo, accompagnando espressivamente l'esitazione del Conte: esitazione ritmica e melodica, nonché armonica, perché il Conte si ferma su un accordo fortemente instabile, l'accordo di sensibile.

E' questo un particolare che ad un ascolto superficiale sicuramente sfugge, ma è la perfetta fusione di intento drammatico e intento musicale: questo materiale è selezionatissimo, pur nella sua semplicità. Infatti, alle linee esitanti del Conte, Figaro continua a contrapporre delle linee semplici e robuste, che il Conte ancora frena. Queste esitazioni rappresentate dai semitoni si ritrovano in questo finale anche quando entrano nella scena la Contessa e Susanna, che pronunciano delle parole abbastanza convenzionali per l'opera buffa, perché in quasi tutti i finali di opere buffe, essendoci degli intrighi, c'è sempre qualcuno che dice "come finirà? cosa succederà?". Ebbene, le due

donne ora dicono "La cosa è scabrosa, / Com'ha da finir?"  
e vanno avanti a dirlo per delle pagine.

All'inizio, pare che lo dicano secondo lo standard abituale, quasi come citazione di una specie di topos letterario e musicale, quindi in modo abbastanza indifferente. Ma la seconda volta che lo dicono la sonorità è già più preoccupata e preoccupante, abbiamo una dissonanza piena, e la Contessa fa proprio quel semitono di esitazione che prima era stato del Conte. Nel frattempo, la situazione è cambiata: mentre ora sono Figaro e la Contessa a procedere per ritmi esitanti, che progressivamente vanno spezzandosi, il Conte riprende in mano la situazione; procede lui, invece, per linee molto sicure, riprendendo la baldanza che era stata di Figaro.

Queste sono, secondo me, delle gemme nascoste, nel senso che all'ascolto può sembrare un finale come tanti, forse anche stereotipato, ma è lavorando sul particolare minimo che Mozart riesce ad ottenere questi risultati. Quindi, in questa scena, io vedo uno dei momenti di maggior interesse, che precedono, creando della tensione, per esempio il famoso andante in cui il Conte rimprovera Figaro: "Conoscete signor Figaro/ Questo foglio chi vergò?" (è un biglietto che fa intendere che la Contessa ha un appuntamento notturno con qualcuno). Figaro sostiene di non conoscerlo, benché lo abbia scritto lui, nel tentativo di far cadere il Conte e la Contessa in inganno. Questo andante è il trionfo degli equivoci perché c'è l'incomunicabilità assoluta tra i vari personaggi, e quello che si può dire, come sintesi, su questa sezione del finale del secondo atto, è che Mozart compone e scompone delle alleanze sempre diverse, nel senso che distribuisce a volte gli stessi materiali musicali a personaggi che ora sono alleati, ora sono contrapposti. Quindi massimamente qui bisogna andare a guardare la partitura per capire quello che sta succedendo in tempi estremamente serrati.

Il Conte esordisce dunque, come vi ho appena detto, con estrema baldanza: il quartetto è impostato nella tonalità di impianto, do maggiore, quindi anche qui non ci sono particolari lavorii armonici, ma in questo momento è interessante, a mio avviso, l'orchestrazione. La baldanza del Conte è sottolineata da una linea di staccati da parte degli archi, che aumentano l'aria sprezzante che il Conte assume e che progressivamente monta, insieme alla tensione, come sentirete, dalle linee dei violini. I violini secondi, infatti, continuano a fare uno staccato fino a intensificarlo ravvicinando i valori fino a una fisicità della tensione che cresce con l'aumento, materialmente, delle note. Anche perché qui inizia la spaccatura drammatica, in quanto Figaro nega una verità che invece gli altri vorrebbero fargli ammettere, anche se da punti di vista diversi, dato che Figaro si ritiene ancora depositario di un segreto che invece ormai è stato rivelato; perciò Susanna e la Contessa lo incitano ad aderire alla loro posizione ormai scoperta: lui resiste; il Conte invece vuole coglierlo in flagrante per vari motivi. Quindi, c'è un'assoluta incommunicabilità e proprio per questo, stranamente, in questa sezione del finale, all'inizio uno parla come da solo, perché Susanna ("Nol conosci?") con la Contessa insiste, con lo stesso spunto melodico; il Conte, che starebbe dall'altra parte della barricata rispetto a loro, fa sua la stessa melodia e chiede "Nol conosci?" esattamente negli stessi termini. Ma nonostante ci sia la stessa linea melodica questi tre personaggi stanno difendendo interessi e scopi personali molto diversi rispetto a Figaro il quale, imperturbabile, risponde una sola cosa: "No", a tutti, una notina piccola piccola.

E. Perrella: - Su questo "no" ci sarebbe tutto un discorso da fare, perché tutte Le nozze di Figaro sono piene di "sì" e di "no" che hanno una loro storia, sia drammatica che comica, sia anche musicale, come vedremo poi.

M. Malavasi: - Le tre domande, poste isolatamente

da Susanna, dalla Contessa e dal Conte in tre momenti diversi sfociano poi come culmine in un collettivo "No! conosci?" da parte dei tre personaggi, che si trovano momentaneamente alleati, anche se soltanto dal punto di vista armonico. Figaro, dovendo rispondere a tre contemporaneamente, questo "no" lo ripete tre volte, secondo una proporzione esattamente matematica: aveva detto "no" a Susanna, alla Contessa e al Conte, e dice tre volte "no" ai tre alleati, realizzando un equilibrio drammatico e musicale. Io non mi sentirei di scindere qui la musica dal libretto, fortunatissimo e bellissimo, di Da Ponte, perché penso che qui ci sia stata una collaborazione quasi miracolosa e una comunità di intenti non facile da trovare, anche perché l'opera buffa aveva alle spalle una tradizione non sempre illustre, dato che era nata come alternativa all'opera seria e quindi indulgeva a certi espedienti di facile comicità che anche un pubblico non preparato potesse cogliere. Invece qui sembra che Mozart voglia rivalutare - e ci riesce - il ruolo del comico, sublimandolo in ironico, dato che qui la comicità nasce da questi giochi psicologici a cui Mozart si sforza (anche se veramente non si coglie nessuno sforzo) di adeguarsi.

Infatti, finché la situazione rimane su questo piano, difficilissimo, del gioco psicologico, Mozart continua ad infiorare la partitura di questi preziosissimi musicali, di questi equilibri. Invece, quando più avanti l'intreccio viene ulteriormente complicato dall'ingresso di un ulteriore personaggio, il giardiniere Antonio, che ha visto il paggio Cherubino fuggire dalla finestra, Mozart sembra lasciar cadere qualunque intenzione di questo tipo perché l'azione è portata avanti da un personaggio volgare, sul quale non è il caso di ricamare. Non avremo forse il tempo di ascoltare anche questo intervento dall'esterno di questo personaggio minore, che rovina tutto: l'intreccio si andava sciogliendo, e lui lo fa ripiombare nel dramma. L'intervento di Antonio non è sottolineato

da particolari attenzioni musicali. Poi la scena va avanti, e ci sono ancora dei particolari di questo dialogo, serratissimo, fra il Conte e Figaro; il Conte chiede "Che rispondi?", per l'ennesima volta, e Figaro risponde, complementarmente, "Niente, niente"; il Conte lascia aperta la domanda, e lui gliela chiude con quella che in musica si chiama cadenza perfetta: la liquidazione totale di qualunque possibilità di proseguire il discorso; è questa effettivamente l'intenzione di Figaro, che vorrebbe spezzare questo nodo gordiano, e definitivamente, con delle linee sicure e perentorie. Il Conte insiste: "Dunque accordi?" "Non accordo".

Il discorso qui, secondo Figaro, e musicalmente, è assolutamente finito, se non fosse per l'intervento concitatissimo di Susanna, che con ritmi serratissimi gli dice "E via chetati balordo", perché abbiamo già detto tutto e non ti conviene andare avanti con questo storia (lo fa in modo donnesco, secondo me, e cioè petulante e deciso). La Contessa la segue a ruota, e qui Mozart indugia quasi ad un piccolo preziosismo musicale, e cioè ad un canone, il procedimento che si attua quando una voce parte, su una certa melodia, e un'altra voce la segue, sulla stessa melodia, a distanza (avrete cantato tutti Fra Martino campanaro a più voci: quello è un canone). Qui il canone è fra Susanna e la Contessa: Mozart mette di nuovo la propria tecnica di musicista al servizio di una situazione leggerina.

Naturalmente ci sono molti altri particolari. Concludo semplicemente con un ultimo, che abbiamo notato insieme: per insistere sul comporsi, scomporsi e ricomporsi di alleanze e di similitudini e di incomunicabilità fra i personaggi Mozart arriva al punto di affidare la stessa melodia, come prima con "Noi conosci?", a dei personaggi che sono su fronti contrapposti e hanno intenzioni contrapposte. In questo caso sto pensando a Susanna e al Conte: stanca di questa situazione, lei implora il Conte di uscirne, di farla finita:

"Deh signor non contrastate,/ Consolate i miei desir"; e il Conte, assolutamente sordo, risponde chiamando Marcellina, una fantesca che pretende di essere sposata da Figaro, personaggio minore destinato a complicare ulteriormente la storia. L'implorazione di Susanna e la risposta ignara e volutamente arrogante del Conte sono cantate sulla stessa melodia: la proposta di Susanna viene raccolta musicalmente dal Conte, ma con tono ed intenzione completamente opposti. Dopodiché il finale si anima, dopo l'entrata di Antonio di cui vi parlavo e che porta tutto il discorso musicale in un'altra tonalità, fa maggiore; inoltre questo intervento è sottolineato da un nuovo elemento, un ritmo nuovo, di terzine, che fa da tessuto connettivo a questa lunga scena.

Il culmine del secondo atto è un finale con sette personaggi in scena, in cui l'orchestra raggiunge l'apoteosi, e interviene globalmente quasi a voler sottolineare con una sonorità strepitosa l'estremo complicarsi del nodo drammatico che si è creato.

E. Perrella: - Se Lei non ha da aggiungere qualcosa, possiamo sentire il finale, notando che il concetto del finale, come Da Ponte dice in un celeberrimo passo delle sue memorie, consiste nel far fare più baccano possibile all'orchestra e ai cantanti, che sono tutti in scena, e (anche se ognuno dice una cosa diversa), cantano tutti insieme, come se queste differenze non ci fossero.

M. Malavasi: - Questo finale - come un finale qualunque di un'opera fatta bene -, che dev'essere peraltro intimamente connesso con il rimanente dell'opera, è una specie di commediola, di "picciol dramma" da sé, e richiede un "novello intreccio" e un "interesse straordinario". In questo principalmente deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza dei cantanti, il più grande effetto del dramma. Il recitativo ne è escluso: si canta tutto, "trovar vi si deve ogni genere di canto, l'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso,

lo strepitosissimo" con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude. Mozart ha seguito la ricetta scrupolosamente.

Padova, 12 marzo 1987.

XVII.

"Le nozze di Figaro". Sapere e verità.

Questa sera e la settimana prossima vorrei trarre le conseguenze sui due punti a partire dai quali ci stiamo occupando di Figaro, che, come vi avevo già annunciato, sono la questione del rapporto tra il comico e la musica (quindi, visto che il tema del seminario è quello del rapporto tra la significazione e il senso, è il problema del rapporto tra il comico, la significazione e il senso) e in secondo luogo quella del dramma, che c'importa nella misura in cui questo ci porta nella direzione che è cruciale, quanto all'insegnamento della psicanalisi (se non altro da quando Lacan ha indicato nel tragico uno sbocco effettivo al livello dell'etica della psicanalisi). Prima di abordare queste due questioni vorrei farvi sentire ancora alcuni pezzi delle Nozze di Figaro, sui quali poi mi soffermerò questa sera e giovedì prossimo. Per questo motivo preferisco farveli sentire tutti assieme, anche perché i primi quattro sono successivi: l'ouverture, i due duetti iniziali del primo atto e l'aria di Figaro all'inizio del primo atto; seguirà poi l'ascolto dell'inizio del terzo atto, con un breve recitativo a cui partecipa il conte, Susanna e la contessa e successivamente il duetto d'amore tra il conte e Susanna. E infine l'ultimo pezzo prima del finale del quarto atto, un recitativo e un'aria di Susanna, sui quali farò qualche accenno giovedì prossimo.



1.

Dopo questo primo panorama delle Nozze di Figaro - per quanto abbreviate e pasticciate nell'ordine dei pezzi -, cominciamo ad affrontare il primo dei due punti che vi avevo detto in precedenza, cioè il rapporto tra musica e comico. Prendiamo alcuni degli esempi già considerati. Uno di questi esempi era l'aria di Susanna del secondo atto, Venite, inginocchiatevi. Su questa aria avevamo già detto alcune cose prima dell'ascolto (ricordate che è stata eseguita qui dalla Wurdak) e in sostanza bisogna dire che per cogliere l'aspetto comico di questa musica bisogna intendere la situazione drammatica. In altri termini, bisogna intendere che la scena è composta con tre personaggi e che fra questi tre personaggi esistono delle relazioni piuttosto asimmetriche e significative. Ricorderete che Susanna sta vestendo Cherubino da donna, per mandarlo così vestito ad un appuntamento con il Conte, in modo che poi la Contessa possa sorprendere il marito a questo finto appuntamento con una finta amante; nello stesso tempo sappiamo che Cherubino è perduto innamorado della Contessa; sappiamo inoltre che la Contessa è veramente innamorata del marito e che è stata tutta una operazione complicatissima per cercare di farlo ritornare al suo rapporto matrimoniale. Nello stesso tempo sappiamo che Susanna, benché innamorata di Figaro, guarda con un certo compiacimento Cherubino, sino ad elogiare la sua bellezza nel travestimento, e del resto si vede anche che la Contessa stessa, benché sia tutta direzionata nel senso del suo amore per il Conte, a sua volta non disdegna affatto Cherubino, sapendo che è innamorato di lei. Tutta questa situazione drammatica così complessa non risulta completamente dalle parole di Susanna. Risulta semplicemente questa specie di ammirazione di Susanna per Cherubino, risulta che invita Cherubino a non guardare sempre fisso la Contessa, ma a far la prova per vedere come riesce a fare la donna nel travestimento. Ciò che viene assieme, ciò che urge in tutto l'assieme dell'aria non è neppure,

però, il canto di Susanna, che abbiamo già visto è un canto molto spezzato, fatto di settori staccati l'uno dall'altro, perché Susanna manovra il volto di Cherubino, gli dice: guarda così, tieni le mani sotto il petto, muovile in un certo modo; in altri termini, il gesto e l'azione drammatica stessa fa parte della musica, è inscritta nella musica. Tanto è vero che l'unità di questo pezzo musicale, per cui possiamo chiamarlo "aria", anche se non c'è un canto continuo, che inizia e finisce come di solito accade nelle arie, è dato più dall'accompagnamento che dal canto. La melodia è in sostanza quella dell'accompagnamento, che ricuce questi elementi.

Se vogliamo comprendere perché questa musica è comica, dobbiamo naturalmente isolare alcune significazioni della musica stessa, e queste significazioni noi le possiamo isolare abbastanza facilmente, dal momento che sono nettamente isolate da Mozart e contrassegnate come una sorta di significanti, veri e propri significanti musicali. Ve li avevo già indicati, ma passiamo, tanto per rinfrescarvi la memoria, a farvi sentire questi pezzi, questi significanti, quali sono. Sono, all'inizio, la scala discendente, che è tratta dall'aria precedente di Cherubino, Non so più cosa son, cosa faccio: sono le notine iniziali, che compaiono sempre nella musica delle Nozze di Figaro quando si evoca Cherubino. L'altro tratto è quello del canto di Susanna, che è una sorta di montata dal basso verso l'alto e di discesa dall'alto verso il basso ("venite, inginocchiatevi": salita e discesa), e infine ci si potrebbe aggiungere, nel "fermo lì", i violini che rispondono con dei sol ripetuti, che danno quest'idea dello star fermo. In realtà, poi, l'elemento melodico vero e proprio viene un po' più avanti [battute 32-46, violini]. Questa melodia, in realtà, è solo della parte centrale, nell'accompagnamento, e non corrisponde in nulla alla melodia della parte cantata.

Allora già questo ci dà alcune indicazioni su qual è la costituzione comica della musica di Mozart, e

prima di tutto questa: che per capire perché la musica di Mozart è comica e fa ridere, dobbiamo capire la musica; se non sappiamo nulla di musica non possiamo neppure accorgerci del fatto che la musica di cui si tratta è comica. In altri termini, il lineamento cruciale per intendere il perché la musica può far ridere ci sfugge del tutto se noi non sappiamo le regole della musica, se non conosciamo l'armonia, se non conosciamo le regole dell'orchestrazione.

2.

Questo è un primo esempio, che non è sicuramente il più esplicito, perché si tratta sicuramente di una musica che fa sorridere, ma non siamo nel vero e proprio tenore comico della musica di Mozart. Un esempio che mi sembra molto più evidente è invece quel pezzo del finale del secondo atto, di cui abbiamo parlato la volta scorsa, Conoscete, signor Figaro. Non è un caso che i pezzi che fanno più ridere non sono mai i pezzi solistici, sono almeno duetti. Questo ci fa intendere che il tratto comico deriva sempre dalla significazione. Se non c'è della significazione (e possiamo precisare; se non ci sono almeno due significazioni), non si può produrre un effetto di comicità. Questo pezzo incomincia col canto del conte; è un canto quasi marziale, molto scandito, una nota per ogni sillaba (non ci sono più note per sillaba, cosa che porterebbe in una direzione del tutto diversa). Il conte sta facendo il giudice; è arrabbiato con Figaro, che ha scritto questo foglio per un appuntamento che poi doveva essere un inganno, e vuol far confessare a Figaro che è stato lui a scriverlo. Figaro continua a negare per tutta la scena, perché non sa che Susanna e la Contessa hanno già svelato che era stato lui. La comicità della scena deriva da questo "no" ripetuto di Figaro che non sa di essere già stato scoperto. La signora Malavasi, la volta scorsa, giustamente faceva notare come il "no" di Figaro risponde ad una domanda, ma si triplica quando tutti tre gli altri

personaggi gli chiedono assieme se non sa chi ha scritto. Questa sorta di punto di astrazione, questo monosillabo, ha una funzione assolutamente cruciale in tutte le Nozze di Figaro. Ci ritorneremo tra poco, quando prenderemo in considerazione il duetto iniziale del terzo atto, dove il sì diventa no e il no diventa sì. Questo, vi ripeto, è un fatto essenziale, perché questa parola vuota, questo "sì-no" che, come diceva giustamente Malavasi la volta scorsa, veniva di solito messo dentro i versi per far tornare il numero delle sillabe, diventa invece, nelle Nozze di Figaro, una sorta di culmine musicale. In altri termini, Mozart prende la convenzione musicale del suo tempo, dell'opera buffa, e la rivolta come si potrebbe rivoltare un guanto, mettendo al centro ciò che era al margine, ed escludendo ciò che invece era il punto cruciale.

Dal punto di vista musicale da che cosa deriva la comicità di questo andante? Qui dobbiamo ancora una volta individuare alcuni fattori; per esempio consideriamo le note del canto del Conte all'inizio dell'andante ("Conoscete, signor Figaro"). L'andamento di tutta la faccenda, come vi dicevo, è molto sicuro. Il ritmo è molto sicuro di sé, ma il Conte è nella condizione meno adatta per fare da giudice. In che modo interviene la musica? Qui la musica interviene spalleggiando il Conte, ma subito dopo questa prima proposizione musicale, questa prima semifrase, c'è la risposta da parte dell'orchestra. Questa risposta avrebbe dovuto essere sullo stesso tono della proposta del Conte. Se a queste note avessimo fatto seguire una risposta dello stesso tipo, ne sarebbe saltata fuori un'aria melodrammatica seria. Invece a questa prima proposta seria del Conte segue tutta una sequela di trilli, che vanno a destra e a manca, e non si capisce dove vadano. In altri termini, la musica interviene immediatamente a livello di significazione a smentire la serietà dell'intento del Conte. Questo serve a fare intendere come ad una significazione se ne opponga una seconda. Perché se non intervengono

almeno due significazioni l'effetto comico non può sussistere.

Anidiamo avanti: Figaro è alle strette e il Conte gli fa osservare che sta dicendo delle stupidaggini, che sta raccontando delle menzogne, tanto è vero che il suo volto manifesta il fatto che sta mentendo. E Figaro continua a mentire, facendo il finto ingenuo. Alle parole: "Cerchi invan difesa e scusa, / Il tuo gesto già t'accusa, / Vedo ben che vuoi mentir", risponde Figaro: "Mente il ceffo io già non mento". Una grandissima stupidaggine, evidentemente, che vuol dire: io lo so che sto mentendo, ma devo continuare a mentire. Le note del canto di Figaro sono ricalcate molto da vicino, come potete vedere nel ritmo, sulla melodia precedente del Conte. In altri termini Figaro, mentre deve smentire il Conte, riprende con una lieve modificazione, però con un ritmo abbastanza vicino, il precedente canto del Conte. Al punto di riprenderlo poi non solo con una analogia, ma pari pari. Quella stessa melodia con cui il Conte gli aveva detto all'inizio: "Conoscete, signor Figaro", è ripresa da Figaro, alla fine, rispondendo: "Per finirla lietamente / E all'usanza teatrale, / Un'azion matrimoniale / Le faremo ora seguir". In altri termini, la stessa melodia, come capita spessissimo in tutte Le nozze di Figaro, può rivestire delle parole che sono del tutto contrastanti (e nello stesso tempo una stessa situazione può essere rivestita da due melodie del tutto diverse).

Queste osservazioni su questo duetto, sul quale non ci fermiamo ulteriormente perché ne abbiamo già parlato la settimana scorsa, ci danno alcune indicazioni che sono abbastanza precise per affrontare la questione della comicità rispetto alla musica. In definitiva, per quanto riguarda il riso, sia a proposito del motto di spirito, sia della comicità, sia dell'umorismo, da Freud abbiamo imparato delle cose assolutamente essenziali, sulle quali, tutto sommato, non c'è poi molto da aggiungere. Sappiamo, in definitiva, che ciò che fa ridere è quando ci si aspettano più cose

e se ne trovano di meno, per esempio. L'esempio classico, che abbiamo fatto tante volte, è quello della parola "familiario", parola con la quale un tizio disse di essere trattato, da Rotschild, in modo "familiario". Questo motto noi lo abbiamo sentito centinaia di volte, però in definitiva è un motto che fa ridere, perché questa parola "familiario" è composta da due parole: "familiari" e "milionari". Queste due parole, che sono diventate una sola, queste due significazioni che sono state fuse in una sola significazione, ci danno, sostiene Freud, un Lustgewinn, un premio di piacere. In altri termini, con poco investimento noi ricaviamo un più di piacere, perché risparmiamo. Su questo punto ritorneremo alla fine del seminario di questa sera, per precisare alcune cose che in realtà occorre precisare quanto alla posizione di Freud.

Ciò che è certo è che la comicità si manifesta soltanto a condizione di partire dalle significazioni. Se noi partiamo dalla pura musica, la pura musica non ci farà mai assolutamente ridere. Se noi accompagnamo la musica con delle significazioni di altro genere, o intrecciamo nella stessa musica delle significazioni diverse, questo può darci la possibilità di ridere. Un esempio l'abbiamo visto, d'altra parte, con la sonata K 330, dove abbiamo visto che Mozart ci fa sorridere scherzando con le leggi armoniche, aggiungendo una nota, per esempio, su un arpeggio di fa maggiore, una nota che non era prevista perché nella prima esecuzione dell'arpeggio non c'era. Con piccolezze di questo genere sembra dirci: le regole della musica sono queste, ma io ci posso aggiungere qualcosa e tutto sommato il discorso non cambia. Un esempio molto più evidente, che non è di Mozart però, è Il carnevale degli animali. Non so se avete mai sentito questa musica, che è una musica assolutamente comica se è eseguita dopo la recitazione di alcune quartine che riguardano l'oggetto della musica. Sentire Il carnevale degli animali dopo la recitazione delle quartine è veramente da morire dal ridere, mentre senza la recitazione delle quartine

è una musica semplicemente piacevole; l'ultimo pezzo, Les chiens, I cani, se uno non sa che i cani sono i pianisti principianti che fanno gli esercizi al piano di sopra, sicuramente non ci trova nulla da ridere.

Un altro esempio calzante è Rossini. Molte musiche di Rossini sono assolutamente comiche, ma per quale motivo? Non perché ci siano dei riferimenti, neppure delle citazioni, credo. Sono comiche per l'uso dell'orchestra, per l'impasto cromatico degli strumenti, per il gioco dei ritmi e l'uso degli strumenti. E' evidente che una sola melodia suonata con un violino può essere del tutto seria e suonata con un fagotto può diventare comica. Lo stesso borbottio del fagotto tende alla comicità, il fagotto, infatti, è uno strumento che può essere, a secondo dell'uso, estremamente tragico o estremamente comico. In altri termini, quanto alla musica (è una vecchia questione, se la musica può essere o non essere comica), dobbiamo dire che la musica può essere comica se noi partiamo dalle significazioni. E bisogna aggiungere: non solo da una significazione, perché una significazione non fa mai ridere nessuno, ma da almeno due significazioni. E' evidente che in un'opera con delle parole, come Le nozze di Figaro, è molto più facile giungere alla comicità, di quanto non lo sia con un testo per solo pianoforte, o per violino, o per quartetto d'archi. Nelle Nozze di Figaro la comicità deriva essenzialmente dal fatto che i vari personaggi hanno visioni del tutto contrastanti degli stessi eventi, come abbiamo visto nel finale del secondo atto, che è il culmine da questo punto di vista, e che l'accordo musicale nel disaccordo delle parole produce già di per sé un effetto comico. Come è il caso di questo pezzo dell'andante, che vi ho citato prima, con Figaro e il Conte che cantano sulla stessa melodia dei contenuti del tutto diversi.

3.

E' evidente che Le nozze di Figaro, già come commedia

di Beaumarchais, è un testo comico. La situazione di per sé è comica. C'è tuttavia una visione del tutto diversa di quella di Beaumarchais nelle Nozze di Figaro di Mozart. Abbiamo già avuto modo di osservare che Mozart riprende alla lettera pressoché tutta la commedia di Beaumarchais, ma ne cambia completamente il senso. In altri termini, fa di quella che era una commedia antiaristocratica, di tipo illuministico, con una forte impronta politica (che era stata vietata in Francia e in Austria proprio per questa sua impronta politica), un'opera totalmente diversa, in cui la questione non è più di tipo politico e sociale. Se è possibile a Mozart introdurre un dramma del tutto distinto dal dramma di partenza di Beaumarchais, è perché la musica, pur essendo composta di significazioni - per cui le più di settecento pagine della partitura delle Nozze di Figaro sono una raccolta di significanti -, è fatta di significanti che tendono a rivestire un senso che noi abbiamo presupposto come preesistente alle significazioni stesse. Lo abbiamo supposto, se vi ricordate, con una sorta di finzione, perché noi in realtà non sappiamo se il compositore trova prima i significanti o trova prima il senso. Molto probabile è che li trovi assieme, o che il senso gli si chiarisca solo quando ha trovato i significanti. Dal punto di vista logico, dobbiamo dire che viene prima la significazione, cioè l'idea musicale, quella che abbiamo chiamato movenza della musica, poi la scrittura delle note. D'altra parte quando uno compone il pezzo di musica non sta a scrivere tutto, ma gette giù alcuni punti fondamentali, poi aggiunge, precisa, toglie o mette delle cose secondarie. In altri termini, l'idea musicale deve essere precedente alla messa in opera della partitura. Deve esistere, in più di settecento pagine di partitura, una idea musicale complessiva, che la volta prossima cercheremo di individuare e di cogliere. Dico che ce ne deve essere una perché, nonostante l'estrema varietà di musiche che intervengono in quest'opera, se l'ascoltiamo tutta



dall'inizio alla fine, restiamo con una sorta di idea assolutamente e strettamente unitaria. Non abbiamo l'idea di una messa assieme di pezzi musicali diversi, abbiamo l'idea di un unico filo musicale, che inizia con la prima battuta dell'ouverture e finisce con l'ultima battuta del quarto atto. In altri termini, la comicità delle Nozze di Figaro deve essere già stata tradotta nelle significazioni che sostengono ogni esecuzione della musica stessa. In altri termini, nel caso della musica siamo costretti a ridere, a condizione però di sapere individuare nelle forme musicali - cioè nelle significazioni musicali - quale è il gioco di Mozart. Se noi andiamo a sentire Le nozze di Figaro senza capire assolutamente nulla di che cos'è una forma musicale, possiamo trovare piacevole, simpatico, buffo, tutto l'assieme; ciò che ci resta in mano è quello che restava ai praghensi di cui ci parlava Mozart in quella lettera: musica cantabile e ballabile. Ma questi pezzi isolati non ci danno ancora l'idea dell'opera nel suo complesso. E non è facile trovare l'idea complessiva di un'opera così lunga, che dura alcune ore.

Quando Le nozze di Figaro ci fanno ridere, di che cosa effettivamente ridiamo? Direi non semplicemente della comicità della vicenda, perché la vicenda come ci viene presentata da Mozart non è la stessa che ci viene presentata da Beaumarchais. Facciamo un esempio: in Mozart la Contessa si lascia in qualche modo sedurre da Cherubino, ma ciò non toglie che la vera passione della Contessa è quella iscritta legalmente nel suo matrimonio. Ciò in Beaumarchais non esiste assolutamente. Tanto è vero che la terza commedia di Beaumarchais, che segue Le nozze di Figaro e che non mi ricordo più come si chiama, rappresenta la situazione in cui la Contessa se la fa effettivamente col Cherubino in questione. Uno sviluppo di questo genere a partire dalle Nozze di Figaro di Mozart è assolutamente inconcepibile, perché è assolutamente al di fuori del personaggio della Contessa. In altri termini, la musica di Mozart dice della Contessa delle cose che in Beaumar-

chais non esistono affatto.

Abbiamo visto la musica della Contessa, all'inizio del secondo atto, che era addirittura una musica quasi sacra, che rieccheggia, addirittura, in certi punti qualche cantata di Bach (esagerando un po' evidentemente, ma devo anche esagerare, perché per parlare di musica bisogna esagerare un po' i contrasti). Ciò di cui ridiamo, in definitiva, se riusciamo veramente a cogliere qual è il nocciolo drammatico delle Nozze di Figaro, non sono gli intrighi della folle journée, perché le vicende della giornata pazza sono sicuramente simpatiche, ma ci fanno ridere anche nel testo di Beaumarchais. Ciò di cui dobbiamo ridere è di sapere come Mozart è riuscito ad assumere questa comicità, che aveva trovato nel testo di Beaumarchais, all'interno del proprio sapere, anzi della propria saggezza, restituendocela in termini di scherzosa complicità. Soltanto che per giungere a cogliere questo, ripeto, dobbiamo saperne almeno un po' di musica. Perché se non abbiamo in mano la partitura, a meno che non siamo degli uditori perfetti di musica, è molto probabile che questo ci sfugga. In altri termini, se noi ne sappiamo (e saperne di musica è essenziale per cogliere le significazioni musicali, perché la musica possiamo anche ascoltarla con estremo piacere anche se di musica non sappiamo assolutamente nulla, perché il senso si trasmette immediatamente, se l'esecuzione è buona), passiamo dal gioco comico della folle journée alla serietà dell'impresa musicale, che è una serietà veramente vertiginosa.

4.

In definitiva la serietà dell'impresa musicale di Mozart è di averci dato una passione vera, quella della Contessa, mescolata nel gioco della folle journée, mescolata nell'imbecillità di tutti i personaggi, perché sono tutti imbecilli, dal primo all'ultimo, compresa la Contessa, che non teme minimamente di fare l'imbecille a sua volta, anche se lo fa senza scadere mai. Questo ci dà una assoluta serietà, un

assoluto rigore morale, che Mozart ci rende nel puro giuoco musicale. Ed è questo che è essenzialmente e assolutamente mozartiano. Quando vi dicevo, a proposito della sonata K 330, che si tratta di giocare sopra un abisso, vi dicevo la stessa cosa. La stessa cosa la trovate nelle Nozze di Figaro. La trovate, vi dicevo, pressoché ovunque, eccetto che in alcuni casi (su uno di questi casi ci soffermeremo alla fine di questo seminario). In altri termini, noi non abbiamo bisogno di sapere veramente di essere nella verità, perché la musica, in quanto ci consegna un senso e ci fa accedere alla sua significazione solo a partire dal senso, ci insedia necessariamente in questa verità. E' come dire dunque che la musica, nel caso di questa opera di Mozart, o in molte delle opere più importanti di Mozart, è qualche cosa come un sapere musicale di Mozart: il sapere che noi dobbiamo pur avere per poter accedere a questa verità.

La musica, dicevo, ci consegna come un sapere divenuto verità. Allora direi che la grandezza assoluta di Mozart, che non ho scelto a caso tra i tanti musicisti che avrei potuto scegliere per parlare della significazione e del senso, è data dal fatto che Mozart è riuscito a usare il proprio sapere musicale per dire la propria verità etica soggettiva, verità di cui non sappiamo nulla se non attraverso la sua musica. Ed è per questo che in Mozart c'è, a mio avviso, un vertice unico della musica. Non perché non ci siano altri musicisti altrettanto grandi, non perché Bach non sia grande quanto Mozart, se non di più, e così molti altri. In Mozart direi che c'è un modo assolutamente classico, cioè dato una volta per tutte, di far questo. Non credo che esisteranno mai musicisti che potranno dire la stessa cosa che ha detto Mozart, questa sorta di universo musicale, di kosmos musicale, in cui il sapere e la verità coincidono. Che il sapere e la verità coincidano è qualche cosa che a noi che siamo qui, in un Centro Studi di Clinica psicanalitica, deve farci riflettere, perché, come sappiamo, da una formula

di Lacan, il sapere e la verità hanno una sorta di loro relazione ben precisa nel discorso dello psicanalista. Ma sorvoliamo su questo, perché vorrei lasciare questa considerazione alle vostre riflessioni.

La comicità delle Nozze di Figaro non sta semplicemente nel fatto di far ridere presentandoci delle situazioni buffe.

Devo dire che c'è una cosa che ha detto la volta scorsa la signora Malavasi sulla quale sono in totale disaccordo. E questa cosa è la valutazione che dava del personaggio del Conte. Diceva che, in fin dei conti, il Conte era l'unico personaggio che sembrava non ci capisse nulla in tutta l'opera. Il che è assolutamente descrittivo, ma è anche assolutamente falso, perché se noi partiamo da un Conte imbecille, come saremmo tentati di fare (perché effettivamente, come avrete sentito all'inizio del terzo atto, non ci capisce effettivamente nulla in questa specie di ginepraio, di labirinto), non capiamo qual è in realtà il punto di mira, diciamo così, della musica di Mozart. Cerco di spiegarmi meglio.

Se prendiamo il Conte come un semplice stupido, che vuole fare il giudice ma non si accorge di essere nella posizione meno adatta per farlo, perdiamo l'aspetto cruciale di tutta l'opera di Mozart, che è il rapporto tra il desiderio e la verità. E' vero che il Conte si comporta come un imbecille, ma si comporta come un imbecille perché è assolutamente travolto dal desiderio. Il Conte è la vittima più palese, più dichiarata del proprio desiderio patologico per Susanna. Si comporta dunque in termini di assoluta irragionevolezza. Ma si comporta in termini di assoluta irragionevolezza sulla base della serietà, in definitiva, del suo desiderio, per quanto questo suo desiderio sia patologico. E il Conte è in questa posizione, in questa situazione, che non è affatto buffa, che non è affatto stupida, che è, anzi, una posizione estremamente umana (consentite l'uso di questo termine; ce lo conferma tutta la musica di Mozart). In definitiva, per quanto faccia la corte

a Susanna, non sopporta l'idea che la Contessa lo tradisca. Infatti, nel recitativo iniziale, parla dell'onore, perché lui, in quanto Conte, si fonda sull'onore. E l'onore, qui, non è semplicemente una differenza di casta sociale, ma è una questione di verità soggettiva. Ed è per questo che alla fine può essere perdonato, perché poi tutta la commedia si conclude, nel finale del quarto atto, con il perdono che il Conte riceve. In altri termini, non c'è mai nulla di falso nel Conte, la falsità del Conte è tutta racchiusa nel suo desiderio.

Tutto ciò non lo possiamo vedere dal punto di vista musicale, ma è tutto chiaramente dimostrato nel duetto iniziale del terzo atto, sul quale veniamo adesso perché è un punto che mi sembra estremamente importante in tutta l'opera.

Prima avevo usato una espressione forse addirittura esagerata, dicendo che è una chiave di volta. In realtà sta proprio a metà, all'inizio del terzo atto, subito dopo il finale del secondo. Ed è anche la chiave di volta perché la passione del Conte ci viene descritta in tutta serietà. Se il Conte fosse stato un semplice imbecille, Mozart non ce lo avrebbe presentato nel momento in cui crede che Susanna gli dica finalmente di sì, in termini di assoluta drammaticità melodrammatica (che si capovolge dopo l'inizio dello stesso duetto, in una esilarantissima comicità, a proposito del lapsus di Susanna, che cambia il "sì" col "no").

In altri termini, la passione del Conte è vera, benché sia irragionevole. In questa scena all'inizio del terzo atto Susanna ha deciso che ormai, per poter salvare le proprie nozze con Figaro, deve far finta di cedere alle dichiarazioni del Conte. Tutto il duetto inizia dunque su questa - improvvisa, per il Conte, che non ci sperava più - concessione di Susanna. Inoltre nel duetto c'è una frase a parte di Susanna, in cui, mentre il Conte continua a manifestarle il proprio amore, tra sé (ma tutti sentono, tranne il Conte), Susanna dice: "Scusatemi se mento, / Voi che intendete amor".

Mi soffermo un attimo su questa frase perché qualcuno, che se non sbaglio è Massimo Mila, che sulle Nozze di Figaro ha scritto un buon libro, osserva che, questa frase Mozart, se la sarebbe potuta risparmiare, perché sarebbe del tutto fuori tono nel duetto. Non solo è fuori tono perché è a parte, mentre il duetto d'amore richiede che i due si parlino da vicino, ma è stonata, dice Mila, perché si tratta di un semplice luogo comune del melodramma del '600 e del '700, il che è verissimo. E' verissimo perché non trovate in tutte Le nozze di Figaro nessuna pagina di grandissima musica che non parta esattamente dal luogo comune. Tutti i luoghi più comuni del melodramma Mozart li ha ripescati.

In realtà questa frase di Susanna a me non sembra affatto stonata nella situazione, perché, prima di tutto, richiama la seconda aria di Cherubino. La seconda aria di Cherubino è un'aria che non abbiamo sentito, in cui Cherubino fa una specie di programma dell'amante perfetto. Vi vorrei citare solamente le parole della "Canzona" come è chiamata nella partitura (sta all'inizio del secondo atto). In questa specie di manifesto dell'amore è ripreso un luogo comune assolutamente trito e ritrito di tutto il melodramma e di tutta la madrigalistica. Susanna prende sul serio questo concetto dell'amore e questo luogo comune viene preso sul serio e rivoltato. E queste parole di Susanna: "Scusatemi se mento, / Voi che intendete amor" in realtà stanno a dire che Susanna, mentre sta ad ingannare il Conte, è del tutto toccata dalla crudeltà dell'operazione che sta compiendo, nei confronti di questo poveretto che in definitiva è una vittima del desiderio.

Che Mozart abbia presentato musicalmente in termini assolutamente seri la passione del Conte lo si capisce subito per il fatto stesso che il duetto inizia niente meno che in la minore, cioè in una tonalità che c'è di rado nelle Nozze di Figaro. Inizia con un vero attacco da melodramma, da melodramma di quelli seri, perché la situazione è essenzialmente seria. Di fatti i primi due accordi - la minore e settima diminuita - ci dicono di che si tratta. Già con queste note

entriamo in una musica essenzialmente seria e il canto del Conte è assolutamente serio.

Già l'uso dei semitoni ci dice tutto il contenuto patetico di questo inizio di duetto, che quindi non inizia affatto come una situazione comica, anzi inizia come una situazione tragica, sicuramente molto patetica dal punto di vista del Conte. Al Conte viene fatta brillare sotto gli occhi, finalmente, la possibilità di giungere al complimento di questo suo desiderio.

Nel frattempo, però, bisogna dire che, nonostante questo tono, la venatura comica non scompare, perché l'accompagnamento dei violini procede per note staccate. Siamo sempre nel patetico del la minore (gli accordi infatti sono la minore e mi sette), ma questo staccato introduce qualche cosa di ironico. La venatura ironica interviene chiaramente non appena canta Susanna, che per spiegare al Conte perché non ha detto subito di sì gli dice: "Signor, la donna ognora/ Tempo ha di dir di sì".

Nell'edizione tedesca è sbagliato il testo ("Tempo ha di dir così"). Questo "sì", ripeto, è la chiave di volta di questo duetto, ma è anche la chiave di volta di tutte Le nozze di Figaro. Il "sì" e il "no", li abbiamo già visti nell'andante del finale, dove Figaro continua a dire di "no"; li abbiamo già visti nella cavatina di Figaro, dove dice: "le suonerò, sì" (questo fa del "sì" interviene, staccato, e ci indica una sorta di punto di emergenza all'interno della linea melodica). D'altra parte questo punto di emergenza su una parola vuota lo abbiamo anche visto nel duetto del secondo, a proposito di quel "din din, don don" assolutamente cretino che dice Figaro e che viene poi ripreso in termini molto più ironici da Susanna, che fa "din din, don don", sottointendendo che il Conte voleva portarsela a letto, mentre Figaro va a misurare la stanza.

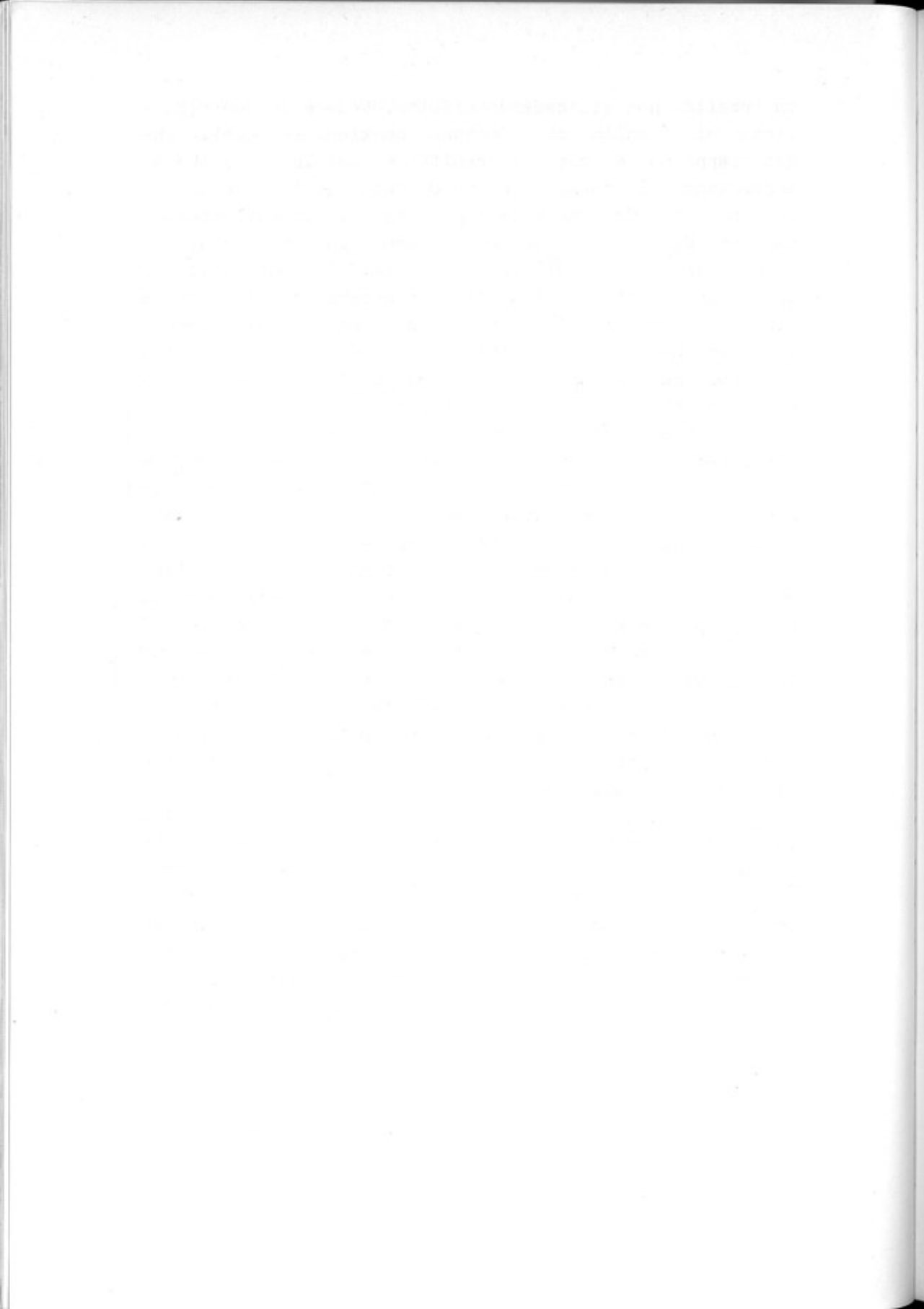
Questo "sì", è la chiave di volta della scena, perché ad un certo punto diventa un "no" e vice versa. Susanna sta cedendo, ma noi sappiamo che lei sa che

in realtà non sta cedendo affatto. Vedete le due significazioni (quella che Susanna sostiene e quella che non sappiamo e che in realtà è quella vera) che si incrociano. E questo incrocio produce il lapsus di Susanna. Ma da che cosa è prodotto il lapsus? Dobbiamo partire dal fatto che qui siamo, in apparenza, in piena convenzione di duetto serio. Le note iniziali ce l'hanno fatto del tutto intendere con il loro la minore. E questo la minore ad un certo punto diventa la maggiore quando, finalmente, al Conte passano tutti i dubbi sul fatto che Susanna non lo sta respingendo e dice: "Mi sento dal contento/ Pieno di gioia il cor". Con queste parole si passa al la maggiore. Susanna risponde: "Scusatemi se mento,/ Voi che intendete amor". A questo punto ("mi sento dal contento") attacca una vera e propria tiritera da melodramma. La convenzione è quella che viene prima e il Conte ci casca dentro come un imbecille; ma il Conte non è imbecille, per ciò che abbiamo detto prima, è invece vittima del proprio desiderio. Su questo "Mi sento dal contento/ Pieno di gioia il cor" attacca una tiritera: "Dunque in giardin verrai", "Se piace a voi verrò", risponde Susanna, che giunge presto al lapsus. Il Conte, non contento di questo primo lapsus, continua sulla stessa tiritera di prima, sulle stesse note sviolate, fino al secondo lapsus, contrario al primo.

La comicità, la trovo veramente irresistibile, in questa scena; è una comicità irresistibile ma basata sulla drammaticità del Conte, che non è, lo ripeto, un imbroglione, un imbecille, ma un uomo d'onore, un uomo tutto d'un pezzo, un giudice, un ambasciatore in Inghilterra, un grande di Spagna, è un accidente di quello che volete voi; la grandezza della comicità di questo duetto sta nel fatto di essere un rito sopra l'abisso, che qui è quella del desiderio.

Padova, 19 marzo 1987.





XVIII.

"Le nozze di Figaro". Genesi e struttura .

La volta scorsa non sono riuscito a esporre la parte conclusiva di ciò che intendevo dirvi sul rapporto tra la significazione, il senso e il riso, che era il tema del seminario della volta scorsa. Come vi avevo già detto, sulla questione dei meccanismi del riso non c'è poi molto da aggiungere rispetto a quanto ne ha detto Freud nel libro sul Motto di spirito: quello che possiamo cercare di aggiungere brevemente riguarda la distinzione fra senso e significazione, che certamente non fa parte dei concetti di fondo che utilizzava Freud in quel testo.

1.

Come dicevo la volta scorsa, una cosa è sicura, anche per quanto riguarda la musica: perché ci sia un effetto di spirito - un effetto comico in ogni caso, per restare molto sulle generali -, bisogna che ci siano delle significazioni e che ce ne siano almeno due, perché con una sola non si riesce a suscitare questo effetto di comicità. Perché ce ne vogliono almeno due? Per ottenere, avrebbe detto Freud, benché non utilizzi il termine "significazione", quel risparmio di Lust, di piacere, che consente quell'effetto piacevole in cui consiste per l'appunto il riso. Possiamo tuttavia chiederci se questo risparmio di Lust, se questo premio di piacere (Lustgewinn), come si esprime Freud, è sufficiente a spiegare il piacere che ci

viene dal riso. Per dirla francamente, quando si ride non si ha l'impressione di risparmiare qualcosa, si ha piuttosto l'impressione di essere sorpresi, se non addirittura travolti, da qualche cosa che non ci si aspettava. Se dunque l'ipotesi freudiana sul risparmio di investimento e quindi sullo sfogo dell'investimento risparmiato in questa sorta di manifestazione improvvisa del riso è esatta, bisogna dire che bisogna aggiungerle qualcosa, perché l'ipotesi freudiana, come tutte le sue altre, funziona all'interno di una costituzione classica, kantiana, se vogliamo, sebbene implicitamente o tacitamente kantiana, del problema. Io credo che alla base del fatto di ridere ci sia tuttavia sicuramente un risparmio, ma che non sia il risparmio di per sé a far ridere; se noi risparmiamo dei soldi e li mettiamo in banca per esempio, questo non ci fa ridere, anche se forse può farci piacere. Ciò che costituisce l'essenza del riso mi sembra piuttosto il prodursi di una qualche cosa in più, che non ci si aspettava e per il quale non è stato speso niente; il risparmio di Lust mi sembra da intendersi in questo senso, facendovi ottenere un effetto, per ottenere il quale non si è speso nulla; non si tratta dunque tanto di un risparmio in negativo, quanto di un risparmio in positivo, cioè di un risparmio che produce un di più. Senza questo di più non mi sembra che si possa spiegare l'effetto del riso, sia nel caso del motto di spirito che considera Freud, sia negli altri casi (della comicità e dell'umorismo).

Facciamo l'esempio solito, che abbiamo fatto anche l'altra volta, quello del "familiari", che si tira sempre in ballo in questi casi perché è particolarmente semplice ed evidente: è chiaro che, se si ride a questa parola "familiari", è perché la scomponiamo in due parole e troviamo che, in una sola, si è riusciti ad esprimere due concetti, non solo distinti, ma addirittura opposti: il concetto di familiare, il concetto di milionario. Allora il riso provocato da questo motto di spirito da che cosa dipende? Semplicemente

dal fatto di scomporre una parola e di ricavarne due? A dire il vero non credo che sia semplicemente questo. A provocare il riso è il fatto che, scomponendo questa parola e ricavandone due, in realtà noi ricaviamo qualche cosa di più. In altri termini non ricaviamo semplicemente il concetto di familiare e il concetto di milionario, li mettiamo assieme e questo ci fa ridere; ricaviamo addirittura quello che potrebbe essere un vero e proprio discorso, vale a dire: "il Rotschild di cui si tratta mi ha trattato in modi molto cortesi e familiari e tuttavia questi modi familiari erano familiari soltanto nella misura in cui un milionario può trattare me, che sono squattrinato, in modi familiari: con una sorta di finzione, di condiscendenza; per parte mia devo accontentarmi di essere familiare e non posso trattare nessuno in modi familiari come fa lui perché, non sono milionario ...". Il discorso potrebbe anche continuare e durare una mezz'oretta. Tutto questo discorso, che non viene fatto, viene concentrato in una parola sola, familionario. L'effetto di risparmio, in altri termini, sta in tutto questo discorso che non viene fatto a livello della significazione, ma che viene imposto come unico senso da questa parola condensata, fatta di due significazioni.

E' evidente che chi ride sentendo la parola non si fa tutto questo discorso, che sarebbe sicuramente noiosissimo e per niente divertente; il riso sta al posto di questa lunga serie di significazioni che noi non mettiamo in opera perché il senso a partire da cui si sarebbero potute mettere in opera queste significazioni ci è stato imposto dalla battuta di spirito. In altri termini, potremmo cercare di dire che il riso è la significazione stessa del discorso, in sovrappiù, insomma gratis, racchiusa nel senso che è stato prodotto dal motto. Il che vuol dire che la struttura del motto di spirito sicuramente è affine (benché distinta e non identica) a quella della poesia, perché anche la poesia ci impone, attraverso delle significazioni, attraverso dei suoni, attraverso una

forma musicale, un senso. Il mezzo formale e in definitiva musicale (per lo meno nel senso antico, latino e greco del termine "musicale") produce delle significazioni che noi potremmo, perdendoci dietro un po' di tempo, constatare che il motto contiene racchiuse, come una sorta di conchiglia contiene un suo frutto prezioso: ed è per questo che gli antichi greci potevano considerare il riso come un elemento divino.

Far ridere, comunque sia, ha in sé qualcosa di sacro - nel senso antico del termine "sacro" - racchiuso in sé. Si tratta nel far ridere di offrire qualcosa che non si aveva. Questo dare qualcosa che non si aveva, per chi conosce la formula di Lacan, rinvia immediatamente al senso della verità dell'amore. Posto questo possiamo cominciare a capire meglio qual è lo spirito, il punto cruciale, il nucleo vitale dell'opera di Mozart Le nozze di Figaro.

2.

Già in partenza avevamo visto, citando quello scritto di Hocquard, che Mozart prende spunto molto alla lettera dal dramma di Beaumarchais, ma lo trasforma e vi aggiunge qualcosa che in Beaumarchais non è assolutamente presente. E' del tutto evidente che il motivo della scelta di Mozart, in Beaumarchais, non è assolutamente presente. Il motivo della scelta di Mozart è anche la volontà di successo, per tutti i motivi che sappiamo, che la commedia era stata vietata, che aveva riscosso molto scalpore, che era molto ricercata, che non si poteva rappresentare, e che il Barbiere di Siviglia era stato musicato poco prima da Paisiello con un grossissimo successo. Ma se noi confrontiamo Il Barbiere di Siviglia di Paisiello con Le nozze di Figaro di Mozart, nonostante i pregi indiscutibili dell'opera di Paisiello, che è molto simpatica, piena di musica spiritosa e piacevole, constatiamo immediatamente che c'è un vero e proprio abisso. In Paisiello non siamo, senza dubbio, né all'altezza di Rossini, che ha rimusicato Il Barbiere di Siviglia, e tantomeno

all'altezza delle Nozze di Figaro di Mozart.

Va aggiunto inoltre che, togliendo dal testo delle Nozze di Figaro di Beaumarchais tutto l'aspetto politico, sociale, antiaristocratico, che cosa restava in definitiva della folle journée? Restava una commedia di intrigo molto simpatica, molto divertente, ma che in definitiva era la solita commedia che, da Menandro fino a Terenzio, fino al Rinascimento, era sempre stata fatta, in base ad intrighi, matrimoni più o meno rinviati ecc. L'opera di Mozart non ha nulla a che vedere con questo tritac di commedia d'intrigo, e a Mozart non interessa neppure l'attualità del testo di Beaumarchais; per lui non è un sacrificio rinunciare alla tirata di Figaro contro gli aristocratici; egli coglie in quella vicenda qualcosa di assolutamente diverso (lo avevamo visto all'inizio, quando vi citavo la lettera di Mozart e quel brano di Kierkegaard). In altri termini noi possiamo considerare l'intero assieme di musica piacevolissima, divertentissima, orecchiabilissima, cantabilissima delle Nozze di Figaro, nello stesso tempo tutta questa quantità di musica ci lascia in una sorta di sconcerto, perché nella estrema varietà, nella serie pressoché infinita di sfumature della musica delle Nozze di Figaro, quando noi abbiamo ascoltato tutta l'opera, ne usciamo con questa sensazione di varietà assolutamente sorprendente, ma nello stesso tempo con una sensazione di unitarietà altrettanto sorprendente. In altri termini queste più di settecento pagine di partitura delle Nozze di Figaro sono per un verso un campionario assolutamente vario di musiche diverse e per un altro verso un'unica opera che inizia e finisce. In realtà noi non possiamo cambiare una sola nota senza distruggere l'assieme di tutto ciò.

Se dico che non possiamo cambiare una sola nota sto un po' esagerando, evidentemente; ma in questo spartito non c'è assolutamente nulla che sia cascato per caso; è possibile che si siano alcuni sviluppi tematici, melodici, che forse non erano consapevoli da parte di Mozart, ma io trovo che la maggior parte

degli sviluppi tematici fossero assolutamente calcolati da parte sua. Vedremo dopo con degli esempi in quali casi forse non sono stati voluti e in quali lo sono stati. Quel che è certo è che, considerando l'opera dal punto di vista della musica brillante, così come la prendevano i praguesi cui si riferisce Mozart nella sua lettera, c'è un solo brano che non rientra affatto in questo genere di musica, ed è la famosa cavatina di Barbarina. Questo brevissimo pezzo di musica sembra cascato nelle Nozze di Figaro da un altro pianeta e, dal momento che si tratta di musica altissima, tutti coloro che si occupano dell'opera continuano a chiedersi che cavolo ci sta a fare all'interno delle Nozze di Figaro. Ricordate che vi avevo citato Massimo Mila, che dice che tutto sommato ci sta lì per caso, perché ci voleva la cavatina per il personaggio, il che sicuramente è vero, ma non è un buon motivo per mettere questa cavatina così in evidenza all'inizio dell'ultimo atto.

Se noi consideriamo la struttura, semplificando molto, possiamo farne una specie di formuletta fatta così:



C'è tutta una serie di pezzi di musica brillante e verso la fine salta fuori un marchingeño brevissimo che sembra non aver nessun rapporto con tutto il resto. Però abbiamo visto che le note della cavatina di Barbarina non sono affatto cascate per caso nelle Nozze di Figaro, ma sono state anticipate in precedenza, fin dal primo atto. La prima volta che interviene quel do e quel re bemolle è sulle parole "un desio" nell'aria di Cherubino; è per questo che avevo chiamato questo gruppo di note motivo "del desio"; interviene poco dopo nel terzetto fra Susanna il Conte e Basilio, all'inizio del canto di Susanna, dove le note sono identiche a quelle iniziali della cavatina di Barbarina: do, do, do, re bemolle, do. E' possibile che nel passag -

gio fra "un deslo" di Cherubino e "Che ruina" di Susanna  
il passaggio non sia stato consapevole da parte di  
Mozart. Dico che è possibile, ma personalmente non  
ci credo, perché un musicista che sia tale ragiona  
necessariamente in termini strutturali, cosa che di  
solito non fanno coloro che scrivono sulla musica  
(perciò di solito i testi sulla musica sono poco soddis-  
facenti). Quel che è sicuro è che Mozart non poteva  
non accorgersi che "L'ho perduta" e "Che ruina" hanno  
esattamente le stesse note sullo stesso accordo di  
fa minore, che è raro all'interno dell'opera. Se questo  
motivo musicale ricorre all'inizio e alla fine dell'opera  
vuol dire che è un motivo musicale importante.

D'altra parte che la cavatina di Barbarina esprima  
un concetto cruciale all'interno dell'opera è del  
tutto evidente, non fosse che per il fatto che in  
tutta la cavatina noi non sappiamo che cos'è che la  
poveretta ha perduto e che cerca nella notte con una  
lanterna (lo sapremo solo dopo). Sembra che l'ultimo  
atto, questo notturno che si svolge in giardino, questa  
specie di notturno musicale molto prima di Chopin  
e della moda notturna del Romanticismo, inizia con  
la perdita e con la ricerca di qualcosa che non sappiamo  
che cos'è. E' del tutto evidente che la spilla non  
c'entra assolutamente nulla; era lo spunto per elaborare  
un concetto che è un conceto musicale, ma soprattutto  
un concetto drammatico. Questo concetto ha evidentemente  
a che fare con il desiderio e con la perdita. Se poniamo  
la questione in questi termini, possiamo vedere facilmen-  
te che questo motivo (non quello musicale, ma quello  
del desiderio e della perdita) non è affatto casuale.  
Non è legato solo al personaggio seconario di Barbarina,  
ma è il filo conduttore di tutti i personaggi delle  
Nozze di Figaro.

Consideriamolo per esempio dalla parte maschile.  
Il desiderio è ciò che sicuramente anima il Conte,  
che da questo desiderio viene ingannato dall'inizio  
alla fine; anima Figaro, che benché sia molto sveglio



viene a ingannarsi continuamente per effetto del suo amore per Susanna; ma ricorre pure nei personaggi minori, diventa malizia per Basilio, stupidità per Bartolo e diventa - ma qui non siamo più fra i personaggi minori - una sorta di sconcerto innocente per Cherubino, che è proprio l'anima del desiderio; la sua indefinitezza sessuale non ha a che fare con l'androginia - come supponeva Ulli Wurdak - ma con una funzione che potremmo, banalizzando, definire fallica.

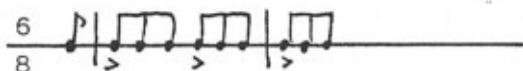
Ora, se noi confrontiamo questi temi vediamo che il modo di procedere di Mozart non è affatto uguale benché a volte gli assomigli al modo di procedere wagneriano. I motivi che ricorrono nelle Nozze di Figaro, che spesso sono riconoscibilissimi, molto spesso non lo sono affatto, almeno al solo ascolto. Non sempre costituiscono quindi dei significanti, non sono delle significazioni che indicano o mostrano ciò che significano (anche se ciò accade talvolta).

Quando c'è la scala discendente veloce, questa evoca immediatamente l'aria di Cherubino, perché qualcuno sta parlando di lui. Altre volte questo non è affatto evidente. Un caso in cui ciò non è affatto evidente è quello del rapporto fra la cavatina di Barbarina e l'aria di Susanna Deh, vieni non tardar, che è l'ultima del quarto atto prima del finale. Che quest'aria sia ultima prima del finale (il quale è "commedia nella commedia", come dice Da Ponte, quindi resta in qualche modo concluso in se stesso) ci dice che può esserci qualche rapporto con la cavatina iniziale dell'atto.

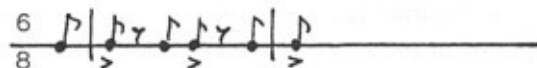
All'ascolto non si direbbe minimamente. Si tratta certo di due tempi lenti (andantino per Susanna, andante per Barbarina, ma quest'indicazione non è di Mozart; direi che anche questo è un andantino); il tempo è 6/8 in entrambi i casi, con una tonalità di fa minore la prima volta, di fa maggiore la seconda. Già questo stabilisce alcuni collegamenti fra i due pezzi, che al puro ascolto non sono immediatamente evidenti. C'è da dire però che Mozart secondo me ha voluto conclu-

dere nell'aria di Susanna qualcosa che era stato inserito all'inizio dell'atto col breve preludio di Barbarina e che era rimasto sospeso per tutto il corso dell'atto. Credo inoltre - nonostante il fatto che la melodia non assomigli quasi in nulla a quella di Barbarina - che il rapporto fra questi due pezzi musicali non sia semplicemente una questione di tonalità (fa minore/ fa maggiore), perché fra l'altro di pezzi in fa maggiore ce ne sono altri, ma sia essenzialmente una questione di ritmo.

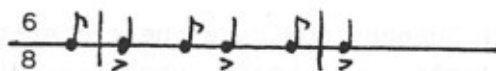
Cerco di spiegarmi meglio. Ho distinto il tempo musicale dal ritmo: il tempo si scrive in numeri e vuol dire che ci sono un tot di quelle unità musicali per battuta: 6/8 vuol dire che in ogni battuta ci sono sei crome; quale sia il ritmo all'interno della battuta non ci viene detto. I 6/8 della cavatina di Barbarina e del Deh, vieni non tardar hanno in realtà un ritmo leggermente distinto. La cavatina ha un accompagnamento che nella scansione ritmica ha questo schema:



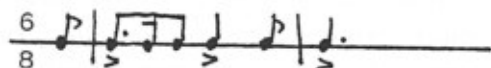
Questo è un semplicissimo tempo di 6/8, che ha l'accento sul primo ottavo e un po' meno sul quarto. Se andiamo all'aria Deh, vieni non tardar gli accenti sono nello stesso luogo, ma con un cambiamento preciso che sta nel fatto che l'accompagnamento non è dato da tre unità ritmiche uguali:



Allora, voi direte, dov'è tutta questa enorme differenza? Il ritmo dell'aria è esplicitamente un ritmo pastorale. La pastorale è un genere musicale, di solito natalizio, originario dell'Italia meridionale, piuttosto simile a quello della siciliana. La pastorale è data da un tempo di questo tipo:



Il ritmo della siciliana è sempre in 6/8, ma un po' diverso:



Che il ritmo della siciliana c'entrasse nelle Nozze di Figaro è evidente, non fosse che per il fatto che nell'ouverture Mozart aveva iniziato a comporre un tempo lento in re minore che era appunto una siciliana. Ne è rimasto un abbozzo, perché poi Mozart decise di escluderla dall'ouverture. Tuttavia il 6/8 della cavatina e la pastorale del Deh, vieni non tardar sono molto strettamente collegati. In molte pastorali che iniziano con il tempo pastorale le parti in minore hanno un accompagnamento con arpeggio analogo a quello della cavatina di Barbarina (potrei farvene degli esempi di musica popolare e anonima in cui nello stesso pezzo esistono entrambi gli accompagnamenti).

Bisogna aggiungere che nell'aria di Susanna, nonostante il collegamento ritmico con la cavatina, quanto alle note l'unico elemento melodico che riprenda la cavatina è l'unione di due do, una croma alla fine della battuta e una semiminima all'inizio della successiva, che è poi l'anima della melodia ma anche dell'accompagnamento; qui c'è una distinzione, perché nella cavatina c'è un do-re bemolle, ma queste due crome sono sempre sulla stessa sillaba (equivalgono dunque ad una semiminima). Questo nucleo, do-do, è minuscolo, del tutto irriconoscibile ad un semplice ascolto, a riconoscerlo come collegamento con la cavatina ci sono arrivato solo quando ho avuto in mano la partitura. Questo nucleo serve a collegare i due pezzi, che però si oppongono nettamente, perché il primo è trascicante, cantabile, appassionante, ma breve, di una brevità assolutamente compressa e di una sospensione totale, perché resta alla dominante come un preludio. Invece Deh, vieni non tardar è lunghissima, "cantata", variata in tutte le possibili soluzioni, anche se il materiale

tematico molto semplice è addirittura popolare, proprio per questo andamento pastorale; è del resto molto distesa, ed esprime una sorta di conciliazione finale all'interno dell'opera. Infatti il finale, attraverso il perdono da parte della Contessa al Conte e la risoluzione di tutti gli intrighi del dramma, placherà tutta la tensione relativa al desiderio di cui parlavamo prima.

Questi sviluppi tematici sono talvolta riconoscibili, cioè resi in significazione, talvolta irriconoscibili, perché restano nell'ambito del senso e danno solo pochissimi segnali a livello della significazione. Questi passaggi, ripeto, si distinguono dal motivo-guida, dal Leit-motiv di cui parlava, teorizzava e in base al quale componeva Wagner. Qual è la distinzione fra il Leit-motiv wagneriano e questi motivi generatori, diciamo, più che motivi-guida, che esistono nelle Nozze di Figaro? Nel caso di Wagner si trattava di rendere riconoscibile alcune situazioni, facendo intervenire in orchestra per esempio un tema che si riferiva ad un personaggio, o ad una situazione, che evocava un complesso di problemi che non erano soltanto musicali, ma erano anche concettuali, relativi all'opera stessa. Se prendete la tetralogia di Wagner, per esempio, il motivo dell'oro del Reno, il motivo iniziale, ricorre altre volte, non soltanto nell'Oro del Reno ma anche nelle opere successive, ogni volta che si parla dell'oro del Reno. Si tratta, in altri termini, di un modo per tenere sveglio il povero ascoltatore, che senza il Leit-motiv nell'opera wagneriana sarebbe assolutamente schiacciato sotto la massa insopportabile della pesantezza drammatica dell'opera wagneriana. Dal punto di vista drammaturgico, nonostante la musica sia spesso splendida, Wagner è assolutamente zero. Ascoltare Wagner in teatro è una tortura cinese; come diceva un personaggio di Proust, amo tanto andare a sentire Wagner perché fa tanto chiasso che posso parlare con la mia vicina.

Il caso di Mozart non è assolutamente di questo

genere; in Mozart questi motivi sono generatori, non sono dei motivi-guida, perché non si tratta di mere significazioni ma di nuclei di senso che a volte danno luogo a significazioni riconoscibili, a volte a significazioni pressoché irriconoscibili. Se sottoponiamo l'ultimo passaggio, relativo all'analogia fra Deh, vieni non tardar e la cavatina di Barbarina, un musicista potrebbe dire che non c'è passaggio immediato e che la melodia è molto diversa, come effettivamente è, perché non si tratta di una composizione ciclica. Se in Deh, vieni non tardar avessimo riconosciuto la cavatina di Barbarina trasformata, l'intero quarto atto si sarebbe chiuso in una sorta di forma ciclica, che non era sicuramente la forma mozartiana (la forma ciclica sarebbe poi intervenuta alla chiusura della forma sonata; con Liszt per esempio già troviamo la forma ciclica con la ripresa del tema iniziale). Vedete dunque che questi motivi generatori talvolta non sono affatto fatti apposta per essere riconosciuti; devono essere riconosciuti solo ad un livello di inconsapevolezza da parte dell'ascoltatore; per riconoscerli bisogna studiare molto a lungo lo spartito, bisogna affrontare la musica musicalmente, proprio dal punto di vista tecnico.

Queste trasformazioni sono molto varie, il motivo del "desio" nell'aria di Cherubino era solo uno sviluppo del tema secondo dell'aria, quindi tutta questa serie di trasformazioni è in realtà un ramo di un albero che prende avvio da un'altra parte.

### 3.

Tutte queste considerazioni le faccio perché vorrei trovare adesso la chiave dell'unitarietà che mi sembra assolutamente chiara nell'opera Le nozze di Figaro, impresa non facile perché, se noi andiamo a considerarla pezzo per pezzo, nota per nota, avremo una casistica pressoché infinita di differenze. Quello che ci può lasciare sperare è che in un albero qualunque rametto minuscolo ha la stessa struttura del tronco con i

rami principali; in altri termini la struttura deve essere organica all'interno di qualche cosa di vitale. Se noi troviamo la struttura in un segmento è possibile che questa struttura la ritroviamo anche nell'insieme. Quando ero arrivato a questo punto, preparando il seminario di questa sera, non sapevo ancora qual era la struttura complessiva delle Nozze di Figaro. Tutto ciò che potevo notare era che in tutti questi pezzi musicali c'è un qualche cosa di caratteristico, c'è una linea melodica pressoché orizzontale con un piccolo sbalzo all'insù, come potete vedere; do-re bemolledo, do-do-fa-la, per esempio; c'è uno sbalzo e poi un abbassamento. Il fatto che questo sbalzo sia minimo, il minimo sbalzo possibile nel passaggio da do a re bemolle, non significa che in realtà non ci sia una differenza, perché se dal punto di vista dell'altezza il do e il re bemolle sono due note vicinissime, un do e un re bemolle danno una dissonanza assoluta, mentre fra do e sol, che sono due note molto più distanti, c'è una consonanza quasi assoluta; fra due do, che sono ancora più distanti la consonanza è del tutto assoluta.

Il cromatismo è una sorta di paradosso della musica, ci si avvicina nelle altezze, ma ci si allontana nelle armonie, ed è quindi possibile usarlo in due modi diversi. Nella maggioranza dei casi viene usato pateticamente e anche cantabilmente; un cromatismo patetico è per esempio quello di Bach; quando in Bach trovate dei passaggi cromatici sono dei passaggi assolutamente densi, drammatici, "preoccupanti". Ma è così anche per altri autori, è così per Chopin, per Wagner ecc; La seconda soluzione è quella di Mozart, in cui invece solitamente, salvo poche eccezioni, il cromatismo è più che altro cantabile; per esempio l'abbiamo visto nell'aria di Cherubino: il secondo tema, che è molto cromatico, non è affatto cromatico perché drammatico, ha un cromatismo che indica una sorta di incertezza, ma questa incertezza è tutto sommato essenzialmente cantabile. E' così anche il caso di Beethoven, il

quale nella sonata Op. 111, all'ultimo movimento, il tema, che fa re-sol-sol, alla fine, quando l'ultima volta, dopo numerosissime variazioni, ritorna, viene cromaticamente accompagnato da do-do diesis; ciò non è affatto drammatico, non è affatto patetico, è una sorta di carezza, di ultimo saluto di accompagnamento.

Il sollevarsi un po' in alto con la voce, l'acuto, nel caso soprattutto dei soprano, implica una sorta di fatica; fare gli acuti per i soprani, così come fare i bassi assoluti per i bassi, implica uno sforzo piuttosto sensibile e questa fatica dell'acuto è ciò che genera una sorta di lacerazione, senza effettuarla. Potete vedere che la struttura, la movenza del motivo del "desio" è data da una linea melodica orizzontale che da qualche parte tende ad innalzarsi, do-do-do e poi c'è un re bemolle che tende verso l'alto. La struttura minima, sulla base di quattro note, e la struttura di tutta l'opera nel suo complesso sono rappresentabili dalle stesse due frecce, una che va in orizzontale e una, piccolissima, che va verso l'alto:



Allora, che valore dobbiamo dare a questa formuletta? E' evidente che Mozart, che pensava musicalmente, non pensava con le frecce e stupidaggini di questo genere. Prima di valutare se questa struttura con una linea orizzontale ed una linea verticale che la interrompe corrisponde o no al contenuto musicale delle Nozze di Figaro dobbiamo andare a vedere se la possiamo andare a ritrovare in altri pezzi; prescinderei dall'ouverture, perché fu aggiunta da Mozart per ultima (poi faremo anche il caso dell'ouverture). Velocemente, considero alcuni pezzi delle Nozze di Figaro, soprattutto quelli iniziali; se c'è una struttura, in un pezzo musicale, all'inizio deve essere enunciata molto chiaramente. Prendiamo dunque in considerazione il primo duetto delle Nozze di Figaro. Troviamo che inizia con un motivo semplice, tanto semplice da essere

quasi stupido, dei violini:

Allegro

Flauti  
Oboi  
Fagotti  
Corni in G  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Susanna  
Figaro  
Violoncello e Contrabasso

The first system of the score includes parts for Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in G, Violino I, Violino II, Viola, Susanna, Figaro, and Violoncello e Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The Flauti, Oboi, and Susanna parts are mostly rests. The Fagotti part has a dynamic marking of *p* and a '2' above the first measure. The Violino I part has a dynamic marking of *p*. The Violino II part has a continuous sixteenth-note pattern. The Viola part has a dynamic marking of *p*. The Violoncello e Contrabasso part has a dynamic marking of *p*.

Fr.  
Vi.  
Via.  
Vc. e Co.

The second system of the score includes parts for Fr. (Fagotti), Vi. (Violino I), Via. (Viola), and Vc. e Co. (Violoncello e Contrabasso). The parts for Fr., Vi., and Vc. e Co. have a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The Viola part has a dynamic marking of *cresc.* and a continuous sixteenth-note pattern.



Abbiamo otto note, sette di queste sono re, sempre lo stesso re, e un la alto. Come vedete il primo tema di questo duetto è dato da una fascia di note uguali con un acuto che viene a cascare in giù; questo cascare in giù dall'acuto al basso viene ripreso da Figaro poco più sotto quando comincia a misurare la stanza che gli ha dato il Conte.

20

Figaro (messend)  
(misurando)

Fun - fe, ... zeh - ne, ...  
Cin - que, ... die - ci...

Fig.

Vi.

Via.

Fig.

Vc. e Cb.

zwan - zig, ...  
ren - ti ...

Fig.

Vi.

Via.

Fig.

Vc. e Cb.

drei - Big...  
tren - ta ...

sechs und drei Big...  
tren - ta ee - i ...

ja, ja, es  
qua - ran - ta -

V. P. 4444

-In altri termini Figaro apre l'opera cantando con questo passaggio dall'alto al basso, passaggio dall'alto al basso che è veramente segno dell'ironia con cui Mozart considera la ragionevolezza di Figaro che conta. Diciamo che l'illuminismo viene completamente travolto con quattro note. Vi risparmio tutti gli altri sviluppi che ci sono, perché poi Susanna interviene su un'altra melodia che è la seconda, perché questo duetto è una specie di forma sonata.

Passiamo al secondo duetto. Il fatto che l'opera inizi con due duetti è una cosa assolutamente eccezionale; di solito non succede mai; si dice che la cosa dipende qui dal testo di Beaumarchais; in realtà non è affatto vero, i due duetti potevano essere fusi

in un duetto solo e quindi si poteva evitare questa sorta di diplopia iniziale dell'opera. Io credo che essa abbia una funzione strutturalmente importante; due duetti con gli stessi personaggi hanno una funzione cruciale nella ripetizione. Il secondo duetto inizia con una melodia di Figaro, Se a caso madama. Figaro è tutto contento perché continua a non vedere niente; la stanza è in una posizione comoda perché se Madama chiama Susanna, Susanna arriva subito, se il Conte chiama Figaro, Figaro arriva subito. Susanna gli fa notare che, se Figaro non c'è, il Conte arriva anche subito. La musica di Figaro, "Se a caso Madama la notte ti chiama" è questa:

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument or voice part:

- Fg.** (Figaro): Bass clef, starting with a melodic line. A first ending bracket is shown at the end of the first measure.
- VI.** (Violin): Treble clef, playing a melodic line with a *tr* (trill) marking.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Fig.** (Figaro's voice): Bass clef, with the lyrics: *Sollt' ein - stens die Grä - fin zur Nacht - zeit dir schellen, / Se a ca - so ma - da - ma la not - te ti chia - ma,*
- Vc. e Cb.** (Violoncello and Contrabasso): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.



Pg.  
 Vl.  
 Vla.  
 Fig.  
 Vc. e Cb.

Und will nun der Graf mir Ge -  
 vien poi l'oc - ca - sio - ne che

Pg.  
 Vl.  
 Vla.  
 Fig.  
 Vc. e Cb.

30

schäf - te be - stel - len,                      Ge - schäf - te be -  
 vuol - mi il pa - dro - ne,                      che vuol - mi il pa -

Fr.

Cor. (B)

VI.

Vla.

Fig.

stet-ten, husch, husch, husch, husch, in drei Sprün-gen er-reich' ich die  
*dro-ne, don - don, don - don, in tre sal - ti lo va-do a ser-*

Vc. e Co.

40

Ob.

Cor. (B)

VI.

Vla.

Sus.

Fig.

Vc. e Co.

Tür.  
 vir.

Susanna

Und  
 Co-

Fin qui restiamo in una fascia di note molto ridotta. A questo punto cosa c'è? "Din din", quasi di un'ottava, ai limiti estremi di sopportazione della voce di un baritono; fra l'altro questo "din din" è preceduto dai flauti e dagli oboi, che lo anticipano piuttosto in alto. Troviamo dunque la stessa struttura, questa volta un po' ondulata nella melodia di Figaro, con questo "Din din" assolutamente cretino, perché Mozart vuol dire che Figaro non capisce. "Din din" segnala un punto di emergenza che viene poi ripreso con una feroce ironia da parte di Susanna, poco dopo. Figaro continua con il "din din", quando chiama la Contessa (se chiama il Conte non fa "din din" fa "don don", che naturalmente è molto più "maschile"). "Don don" è preceduto non dagli oboi e dai flauti ma dai fagotti e dai corni, cioè da un suono cupo. Quando interviene Susanna che succede?

Ob.

Vl.

Vla.

Sus.

Vc. eCb.

wird ei - nes Ta - ges das Glöck - chen er - tö - nen, das  
 si se il mat - ti - no il ca - ro con - ti - no, il

Ob.

Vl.

Vla.

Sus.

Vc. eCb.

50

Glöck - chen, das Glöck - chen er - tö - nen, kling, kling, kling,  
 ca - ro, il ca - ro con - ti - no, din - din, din -

VI.  
Vla.  
Sus.  
Vc.  
e Cb.

kling, schickt der Graf dich nun mei - len - weit fort, kling,  
 din, e ti man - da tre mig - lia lon - tan, din -

60

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor.  
(B)  
VI.  
Vla.  
Sus.  
Vc.  
e Cb.

kling, husch, husch, husch, husch! führt der Teu - fel ihn  
 din, don - don, don - don, a mia por - ta il



Fl. *a 2*

Ob. *a 2* *p* *cresc.* *f*

Fg. *p* *cresc.* *f* *tr*

Cor. (B)

Vi. *tr* *cresc.* *f* *p*

Via. *cresc.* *f* *p*

Sus. *f* *cresc.* *f*

Fig. *p* *Figaro*

Vc. *sfz*

Cb.

schnell an die Tü - re, zu mir, in drei Sprün - gen...  
 dia - vol lo por - ta, ed ec - co in tre sal - ti...

Su - san - na, halt!  
 Su - san - na, pian

70

Fl. *p*

Ob. *p* *tr*

Fg. *tr*

Cor. (B)

Vi. *tr*

Via.

Sus.

Fig. *Zur ed*

Vc. *Zur ed*

Cb.

ein, Su - san - na, halt' ein, Su - san - na, halt' ein,  
 pian, Su - san - na, pian pian, Su - san - na, pian pian,

Ob.  
Fg.  
Cor. (B)  
Vi.  
Vla.  
Sus.  
Fig.  
Vc. e Cb.

Tü - re... in drei Sprünge... kling, kling,  
*ec - co, in tre sal - ti din - din,*

— halt' ein, — halt' ein, — halt'  
*pian pian, — pian pian, — pian*

80

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor. (B)  
L.  
Vla.  
Sus.  
Fig.  
Vc. e Cb.

*cresc. f*  
*cresc. f*  
*cresc. f*  
*cresc. f*  
*cresc. f*  
*Recit. in tempo*  
*colla parte*

husch, husch! Hör' wei-ter! Willst mehr du noch  
*don - don! As - col - ta. Se u - dir bra-mi il*

ein, — halt' ein! Voll - en - de!  
*pian, — pian pian... Fa presto! colla parte*

*cresc. f p*

Questa volta i flauti e gli oboi intervengono dopo, per segnalare l'effetto ironico della faccenda. Quindi vedete che anche in questo secondo duetto troviamo la stessa struttura.

Andiamo avanti, passiamo al terzo pezzo, è l'aria a solo di Figaro Se vuol ballare, signor Contino. Anche qui la melodia è in una fascia molto lineare e poi ad un certo punto salta fuori l'acuto.

**Allegretto**

Oboi

Fagotti

Corni in F

Violino I

Violino II

Viola

Figaro

Violoncello e Contrabbasso

Will der Herr Graf ein Tanz-chen nun wa-gen, will der Herr  
 Se vuol bal - la - re, si - gnor con - ti - no, se vuol bal -

Cor. (F)

VL

Vla.

Fig.

Vc. e Cb.

Graf ein Tanz-chen nun wa-gen, mag er's mir sa-gen, ich spiel' ihm auf,  
 la - re, si - gnor con - ti - no, il chi - tar - ri - no le suo - ne - ro,

Cor. (F)

VL

Vla.

Fig.

Vc. e Cb.

mager's mir sa - gen, ich spiel' ihm auf, ja, ich spiel' ihm auf, ja, ich spiel' ihm  
 il chi-tar - ri - no le suo-ne-rò si, le suo-ne-rò si, le suo-ne-

20

Ob.

Fg.

Cor. (F)

VL

Vla.

Fig.

Vc. e Cb.

arco

arco

arco

arco

auf. Soll ich im Springen Un - ter-richt  
 rò. Se vuol ve - ni - re nel - la mia

"Sì" è lo stesso fa del "din din" di prima, è la stessa altezza; come vedete la struttura è recuperata, il "din din" è divenuto questo "sì"; è la parola cruciale di tutte le Nozze di Figaro; "sì" o "no" sono un punto di emergenza non di senso, ma di nonsenso, perché si tratta di un puro punto di enunciazione, che emerge a livello della freccina isolata all'interno della suite del testo.

Vi risparmio adesso tutti i vari sviluppi di questa struttura, perché potremmo analizzare tutte le Nozze di Figaro e la troveremo più o meno dappertutto. Se volete la conferma ultima vediamo l'ouverture. L'ouverture, aggiunta dopo, non riprende alcun pezzo della musica delle Nozze di Figaro; non c'è nessuna citazione di temi dell'opera e possiamo vedere anche qui che questo tipo di struttura, seppure all'inizio molto indirettamente, viene evocato. La musica inizia con una sorta di scivolamento cromatico, di movimento, come di una sorta di palla che scende su un piano inclinato, che va un po' a destra un po' a sinistra e non si capisce dove vada a parare. Il primo tema è dato da questo movimento per niente armonico, dato da fagotti, violini, viole, violoncelli e contrabassi che suonano all'unisono ad ottave diverse, senza che ci sia alcun ripieno armonico; a questo primo motivo oscillante, dato da questi semitoni che intervengono in continuazione, che non si sa bene dove vadano a parare, si oppone poi un movimento (soprattutto dei fiati) sull'accordo di re maggiore, che vanno verso l'alto.

Presto

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

2 Corni in D

2 Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello  
e Contrabasso

The musical score is for a Presto movement. It features a woodwind section with 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in A, and 2 Bassoons. The bassoon part begins with a dynamic marking of *pp* and includes a fingering instruction '2' above the first note. The brass section consists of 2 Horns in D and 2 Trumpets in D. The percussion part is for Timpani in D-A. The string section includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso, all starting with a dynamic marking of *pp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds and brass are mostly silent in this section, while the strings and bassoons play a rhythmic accompaniment.

10

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (D)

Tbe. (D)

Timp.

Vi.

Via.

Vc. e Cb.

Bassi

L'ouverture nelle Nozze di Figaro ha la struttura della forma-sonata, ma di una forma-sonata particolare, perché manca tutta la zona intermedia dello sviluppo. Esiste quindi il primo tema, il secondo tema alla dominante, poi di nuovo il primo tema e il secondo tema alla tonica, senza la parte centrale dello sviluppo (Mozart eliminò del resto la parte lenta, la siciliana di cui vi parlavo prima). Veniamo adesso al secondo tema, di cui Mila dice giustamente che è molto statico, curiosamente in questa ouverture che è tutto un movimento velocissimo.





Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (D)  
Tbe. (D)  
Timp.  
Vi.  
Via.  
Vc.  
e. Cb.

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (D)  
Tbe. (D)  
Timp.  
Vi.  
Via.  
Vc.  
e. Cb.

Come vedete, questa scala, che interviene come un nucleo di passaggio, è né più né meno che l'enunciazione dell'idea musicale, una sorta di ascesa e di discesa improvvisa, e riassume all'interno dell'ouverture quello che è poi il motivo conduttore dell'intera opera.

4.

A questo punto cerchiamo di riepilogare. Ora che abbiamo stabilito che questa movenza, questo moto orizzontale con una puntata in verticale, costituisce in qualche modo la movenza stessa dell'intera opera, questo che cosa ci insegna sul dramma nella sua generalità? Possiamo cercare di dare una significazione a questo schema? Quel che è certo è che forse uno schema di questo genere lo potremmo ritrovare più o meno uguale anche in molta altra musica. Questo schema sicuramente non è mai esistito nella mente di Mozart. Noi siamo costretti ad usare delle freccine per enucleare un movimento che Mozart non aveva bisogno di schematizzare perché gli si formulava in maniera direttamente musicale. Ciò che importa è di essere guidati musicalmente da questa movenza per intendere come mai all'interno di tutta la varietà della musica dell'opera c'è sempre un movimento unico, una sensazione di assoluta unità. Del resto il sottotitolo di Beaumarchais, La folle journée, in definitiva è già quella freccina che va su, perché la giornata pazza è la vita di tutti noi; tutte le nostre giornate sono pazze; questa che si mette in scena è un po' più pazza delle altre, con tutti i suoi intrighi e i suoi pasticci; ma in realtà tutti noi siamo nella situazione di questi personaggi, tutti noi siamo storditi, rimbambiti dal nostro desiderio; in definitiva è questo il nocciolo concettuale; il problema del desiderio e dell'amore costituisce il nocciolo concettuale di questa opera di Mozart. Allora la grandezza assoluta di quest'opera di Mozart - che non ha niente da invidiare ad opere che sono alla stesse altezze, forse anche musicalmente

superiori, come Don Giovanni, come il Flauto magico - non sta tanto in questo o quel pezzo piacevole e cantabile; la grandezza vera delle Nozze di Figaro sta appunto nell'assieme di tutti questi pezzi di musica.

Il dramma, dicevo, riguarda l'oggetto di desiderio in quanto tale, l'oggetto perduto, che è poi ciò che cerca Barbarina, ed è per questo che ho dato tanto rilievo (ma lo ha musicalmente) alla breve cavatina di Barbarina. Tutti i personaggi delle Nozze di Figaro sono condotti per i lunghi giri di vari e svariati errori all'interno di queste illusioni del desiderio. Marcellina vuole sposare Figaro, finché poi scopre che è suo figlio. Il Conte vuole portarsi a letto Susanna ecc. L'unico personaggio che in tutta l'opera non si sbaglia assolutamente mai è uno solo, ed è il personaggio principale, l'unico vero protagonista delle Nozze di Figaro, che è la Contessa. E' per questo che vi citavo il brano di Kierkegaard che diceva che Mozart gli aveva insegnato come amano le donne. La Contessa non si sbaglia mai, ma non è assolutamente un personaggio antipatico, nonostante questa sua costanza questo suo seguire un unico filo di desiderio, un unico amore. Vediamo che, seppure con qualche esitazione, si adatta a tutto l'intrigo della vicenda, fino a travestirsi per andare all'appuntamento con il Conte vestita da Susanna. Quello che è certo comunque è che la Contessa, nonostante guardi con qualche divertimento Cherubino, nella scena di cui abbiamo parlato, in realtà non esce mai dal percorso del suo dovere e del suo amore matrimoniale. In realtà c'è anche questo, come osservava Hocquard: un filo giuridico nell'opera. La Contessa è costretta dal moto di desiderio di tutti gli altri, che va orizzontalmente, cioè nelle continue oscillazioni della musica, a scendere da questa altezza assoluta del suo desiderio e del suo amore, sempre con gentilezza, senza far pesare nulla di questa superiorità, a pensare la quale ci si arriva solo attraverso la musica, in definitiva. Direi che,

se non ci fosse la Contessa, Le nozze di Figaro rimarrebbero un'opera buffa all'interno di quella tradizione di intrigo di cui vi parlavo prima. In realtà gli errori di tutti i personaggi si risolvono perché c'è almeno un personaggio, la Contessa, che non si sbaglia sul suo oggetto del desiderio. Se non ci fosse questo ruolo della Contessa, la conclusione delle Nozze di Figaro non potrebbe essere quella che è, con il perdono accordato al Conte e la ricomposizione dei ruoli dei vari personaggi. Se, mettiamo il caso, la Contessa si fosse lasciata sedurre da Cherubino, che cosa sarebbe stato delle fine delle Nozze di Figaro? Assolutamente uno smacco, ed è per questo che Beaumarchais, che poi nella terza commedia mette in atto questa cosa e cioè che la Contessa se la fa con il Cherubino in questione, dimostra di non essere all'altezza alla quale si muove Mozart in quest'opera.

La grandezza assoluta di questo personaggio sta nel fatto di non mostrare, dall'inizio alla fine del dramma, nessun sintomo, e cioè di mostrare di non essere soggetta a nulla di patologico. Non perché non abbia un oggetto patologico, beninteso, perché per la Contessa il Conte, che è suo marito, è pur sempre un oggetto patologico, un oggetto determinato; il suo oggetto patologico coincide per lei con l'oggetto dell'amore vero.

Allora è questa precisamente la struttura del diritto all'interno delle Nozze di Figaro: l'oggetto dell'amore che coincide con il desiderio patologico è l'oggetto giuridico. Per lo meno lo è per un diritto degno di questo nome; non è detto che tutti i diritti siano allo stesso livello; diciamo comunque che per il diritto dovrebbe essere così. La verità segreta mai detta, ma detta in continuazione attraverso la musica in tutta l'opera, la verità segreta di cui si anima poeticamente il dramma di Mozart, è questa, e sicuramente il testo di Beaumarchais non si anima di questa verità. Perciò non credo che si tratti, come sostiene Mila, all'interno di questa opera, di ricerca di felicità.

Ciò di cui tutti vanno in cerca nelle Nozze di Figaro non è, come crede Mila, sulla base forse di una sorta di pregiudizio sull'illuminismo, la felicità, perché la felicità di cui parla Mila in realtà la attraversano tutti quanti e la attraversano anche nei loro errori. Se la ritrovano, "tutti insieme appassionatamente", nel finale del quarto atto, è sicuramente perché almeno uno, cioè la Contessa, non ha ceduto sul proprio desiderio. Se non vi ha ceduto è perché, per la Rosina in questione (Rosina era nel Barbiere di Siviglia, ma la Contessa non viene mai, qui, chiamata Rosina; una volta sola il Conte la chiama Rosina e la Contessa è del tutto sorpresa di risentire questo nome affettuoso) il desiderio è stato tradotto perfettamente nell'amore: nell'amore che, per il fatto di essere coniugale, non è per questo meno verità. Se esiste un desiderio messo a nudo in una sua purezza, è quello della Contessa.

La musica di Mozart, di questo desiderio puro che cosa ci dice? Non ce ne dice nulla, naturalmente, se non per il fatto di essere essa stessa musica; la conseguenza del tutto immediata, del tutto diretta del senso, e cioè della verità di questo amore, e la meraviglia di questa musica di Mozart, è di farci partecipare immediatamente, senza che noi ci capiamo assolutamente nulla di tutto questo ragionamento che adesso sto facendo, in termini incerti per far intendere ciò che Mozart ci fa intendere immediatamente con estrema chiarezza - ed è questo il pregio insostituibile della musica -, il senso di questa musica è, dicevo, di far partecipare anche noi, senza capirne nulla, a questo desiderio e a questa purezza. In altri termini, attraverso questo suo pensiero musicale, immediatamente e strutturalmente musicale, senza sapere nulla, probabilmente, a sua volta di tutte queste implicazioni che io sto cercando di tirar fuori a partire dalla musica, Mozart è riuscito a consegnarci questa felicità. Infatti una cosa è indubbia: ascoltare Le nozze di Figaro riempie di una effettiva felicità.

Tutto ciò che cosa ci dice del tragico? Sicuramente poco, perché Le nozze di Figaro non è un dramma nel

senso della tragedia, non c'è nulla di tragico nelle Nozze di Figaro. Ma non siamo neppure nell'opera buffa. Per Don Giovanni, per Il flauto magico, per Le nozze di Figaro e anche per Così fan tutte non possiamo parlare di genere essenzialmente comico. In realtà siamo al di là del comico e siamo anche al di là del tragico.

Può esistere dunque un dramma funzionale e drammaticamente indiscutibile, compiuto, che non è né tragico, né comico, mentre può essere al tempo stesso comico e tragico (esistono nelle Nozze di Figaro dei punti tragici e dei punti comici). Può esistere dunque un dramma che non è né commedia né tragedia e cioè che non rappresenta nessuna effettiva tensione fra due leggi. La tensione fra le due leggi è essenziale evidentemente rispetto al tragico. Qui la tensione è stata in realtà già risolta fin dall'inizio, da prima ancora che l'orchestra cominci a suonare: questa tensione c'è perché che ci siano due leggi nelle Nozze di Figaro è del tutto evidente: esiste la legge giuridica, il matrimonio, Figaro e Susanna, il Conte e la Contessa, Barbarina e Cherubino, ed esiste la seconda legge, quella del desiderio, per cui ognuno va a cercare l'oggetto del desiderio dove capita. Ma il gioco fra queste due leggi non produce niente di tragico, d'altra parte non produce neppure niente di esclusivamente comico, per il semplice fatto che questa duplicità delle leggi è stata risolta già in partenza all'interno del personaggio della Contessa. In altri termini Le nozze di Figaro sono una sorta di dramma senza catarsi perché la catarsi precede l'inizio stesso del dramma e del resto lo risolve. Perciò, se Mozart è stato grande come musicista, mi pare fuori di dubbio che è stato ancora più grande come drammaturgo. La musica di Mozart è una musica immensa, ma la verità dell'opera di Mozart non sta nella musica, sta nel dramma: anche nel caso della musica strumentale la musica di Mozart è sempre drammatica.

Che genere di musica è dunque quella delle Nozze

di Figaro? Per concludere questo giro attorno al dramma di Mozart, attorno alla comicità di Mozart, cerchiamo di interrogarci su questo. Che genere di musica è questo delle Nozze di Figaro, dal momento che non è né musica comica, né musica tragica? Direi che soltanto Hocquard lo ha capito, anche se lo ha capito in un modo che qualche volta diventa un po' troppo parziale e forse un po' discutibile. Ma Hocquard ha capito la verità essenziale, credo, della musica drammatica di Mozart, che vale per Le nozze di Figaro, per il Don Giovanni e per Il flauto magico: i melodrammi di Mozart, questi grandi melodrammi, sono musica sacra.

Evidentemente a dirlo fa un effetto un po' buffo, perché noi per musica sacra intendiamo tutt'altro genere di musica, non Figaro che conta cinque, dieci, quindici, trentasei. Ma questo non toglie che è sostanzialmente verissima la diagnosi di Hocquard. Sicuramente Mozart aveva una religione, anche se per lui la religione era sia un fatto di buona educazione - nel senso che bisognava andare a messa -, sia un fatto culturale - nel fatto culturale entrava il suo interesse per la massoneria, per esempio -, ma culturalmente parlando, cioè concettualmente parlando, Mozart non era un uomo colto nel senso proprio del termine. Leggeva dei libri, ma più da un punto di vista musicale che da un punto di vista culturale. Qualunque fosse allora la religione di Mozart, dobbiamo dire che Le nozze di Figaro sono molto al di là, con buona pace di Sören Kierkegaard, del musicale-erotico; sono al di là del musicale-erotico perché sono al di là non solo dell'estetico ma anche dell'etico. Siamo, in altri termini, in quel terzo registro di cui parlava Kierkegaard, quello della sfera religiosa, qualunque concetto noi possiamo farci di questo termine religio. Ed è certo che, se noi dobbiamo intendere Le nozze di Figaro, questa musica che ci fa ridere e che ci fa danzare, come una musica religiosa, dobbiamo anche modificare il concetto che noi possiamo avere come significato del termine "religione".

Giunti a questo punto non possiamo far altro, a partire dalla prossima volta, che affrontare la musica effettivamente religiosa e lo faremo considerando quella che sicuramente è la cosa massima mai scritta da Mozart, credo anzi la cosa massima mai scritta in musica. Per quanto sia esagerato dire che un pezzo di musica è la musica massima mai scritta e che mai sarà scritta, questa esagerazione la compio nel caso del Requiem. La compio per dei motivi sui quali avrò modo di intrattenervi, quindi non è una esortazione retorica all'ascolto del Requiem, sul quale vi invito naturalmente a trascorrere un poco di tempo, ma è una sorta di provocante esordio, perché credo che ci sia un motivo per cui si può dire che una certa opera, in un determinato campo, ha un valore assoluto. Certamente Le nozze di Figaro, nel campo del melodramma, hanno un valore assoluto (ci sono pochi melodrammi che hanno un valore altrettanto assoluto). Il Requiem è, nel campo della musica religiosa, scritta per essere suonata in chiesa, una realizzazione del tutto assoluta. L'assolutezza di questa musica cercherò di dimostrarvela, se ci riesco, a partire dalla prossima volta. Vi avverto che sarà un po' faticoso, perché dovremo andare a vedere, non dico nota per nota ma quasi, come è composta la musica del Requiem. Vi assicuro, non è una musica che fa ridere.

A. DELLA VALLE: - Se ricordo bene, lei negò una volta proprio quello che affermava adesso, perché diceva che la musica non faceva assolutamente ridere. La cosa mi sbalordì. Ho dovuto aspettare tutto questo tempo per assistere a questa trasformazione della sua opinione, o ascolta più Mozart e meno Wagner?

Non è una trasformazione della mia opinione ma non c'è contraddizione in termini, tra la mia affermazione di allora e quello che dico adesso. Se allora potevo dire che la musica non fa ridere è perché non avevo operato, all'interno della musica, la distinzione fra il senso e la significazione; ciò che ho



detto quest'anno è che la musica può far ridere attraverso le significazioni. La musica in quanto tale sicuramente non fa assolutamente ridere, continuo a sostenerlo. Il senso, preso di per sé, non è ridicolo. Ciò che fa ridere è la significazione che si produce dal senso in determinate circostanze. In musica noi possiamo fare dei motti di spirito; se siamo nella musica strumentale questi motti di spirito suscitano soltanto un sorrisino per chi se ne intende di musica (abbiamo visto con la sonata K 330 che ci sono delle battute di spirito). Ma questa non è una cosa che ci faccia piegare in due dal ridere. Se noi vogliamo ridere veramente attraverso la musica dobbiamo passare attraverso le significazioni verbali, e constatare una sorta di distinzione tra significazioni verbali, che ci possono toccare molto di più delle significazioni musicali, e le significazioni musicali stesse. Allora questo ci fa ridere di più. Ma anche qui, se noi ascoltiamo Le nozze di Figaro senza saperne niente di musica, non ridiamo neppure se ci sparano con la mitragliatrice. Per ridere di un pezzo musicale dobbiamo conoscere e riconoscere la struttura musicale.

La musica di per sé non fa ridere, la musica in quanto senso, in quanto musica realizzata, non fa ridere, non ha niente di comico. Ciò che fa ridere è la coincidenza di almeno due significazioni, come nel motto di spirito. Il "din din" di per sé non fa ridere in quanto è "din din", ciò che fa ridere è che Figaro dica "din din" senza capire che invece il "din din" è un "don don" di tutt'altro genere; ciò che fa ridere non sta tanto nella musica; ciò che fa ridere nella musica, ma in modo più sottile, è il trattamento musicale che Mozart riserva a quel "din din", facendolo precedere dai flauti e dagli oboi.

Le Carneval des animaux, che di solito si ascolta e non fa ridere manco i polli, è una musica bella e piacevole, ma non fa ridere; una volta in un concerto ebbi la fortuna di sentirlo con le quartine, in versi, che precedono i singoli pezzi; una volta che uno ha

sentito la quartina (che non fa ridere assolutamente, perché è molto stupida) la significazione musicale e la significazione verbale della quartina si incrociano in termini assolutamente esilaranti, che vengono perduti una volta che viene a cadere la quartina. Nel caso della musica solo strumentale, le battute di spirito sono molto ridotte, sono strizzatine d'occhio qua e là, perché la musica non tocca i punti cruciali della nostra esistenza.

Padova, 26 marzo 1987.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637  
TEL: 773-936-3700  
FAX: 773-936-3701  
WWW: WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU

1998

IL SUBLIME

2016

XIX.

Mozart e il lutto.

Col seminario di oggi entriamo nell'ultima sezione dell'esposizione di quest'anno, la più difficile da tenere, per me, in quanto dovremo considerare un testo complesso come il Requiem; ma è anche la parte che mi preme di più di esporre. Considerato che tra due settimane saremo nelle vacanze di Pasqua, questa sera mi limiterò a porre una questione preliminare, sia in termini biografici, circa il momento in cui Mozart compone il Requiem, sia in termini più propriamente concettuali.

1.

Inizierei il seminario di questa sera con la citazione di due lettere di Mozart: la prima è datata 9 luglio 1778, scritta a Parigi; è la lettera con cui annuncia al padre e alla sorella la morte della madre. "Ho sofferto molto, ho pianto molto, ma a cosa poteva servire? E dunque ho dovuto consolarmi. Fate anche voi così, caro padre e cara sorella. Piangete, piangete tutte le vostre lacrime, ma poi consolatevi. Pensate che l'Onnipotente ha voluto così. E cosa vogliamo mai fare contro la sua volontà? [...] La rivedremo ancora, saremo insieme più contenti e più felici di quanto lo siamo mai stati in questo mondo. E' solo il momento che ignoriamo, ma ciò non mi fa paura. Quando Dio vorrà, anch'io lo vorrò. Ora si è compiuta

la santissima volontà divina. Recitiamo dunque devotamente un Padre nostro per l'anima sua e passiamo ad altro. Tutto ha il suo tempo". Dopo di che inizia a parlare delle faccende musicali che aveva a Parigi.

Bisogna dire che una lettera come questa, in cui dopo aver dato la notizia - di quelle che non capita tanto spesso di dover dare - della morte della madre, fa un effetto agghiacciante la disinvoltura con cui Mozart esprime al tempo stesso accenti che sembrano di sincero dolore e questa sorta di incredibile, immediata disinvoltura nel passare ad altro.

Come spiegarsi questo cambiamento immediato di registro nella stessa lettera? Non possiamo credere che si tratti di freddezza o d'ipocrisia o d'incapacità di soffrire da parte sua, dobbiamo supporre invece che si tratti di estrema sincerità, sincerità che gli si concedeva di avere - anche se questo è vero solo relativamente, perché il padre non cessò mai di rimproverarlo per le sue ingenuità -, in cui mi pare che si possa far rientrare anche questa quasi incredibile sincerità.

Se questa lettera ci sorprende in questo modo, ancora più sorprendente è quella che Mozart scrisse nove anni dopo, il 4 aprile 1787, al padre, la cui circostanza era l'aver saputo che il padre era malato; gli scrive per tirarlo su, e teniamo conto che il padre pochi mesi dopo morirà. Gli dice: "Non occorre certo che Le dica con quanta ansietà attendo da Lei una notizia consolante. E vi spero come una cosa certa, benché ormai mi sia abituato a temere sempre il peggio in ogni circostanza. Poiché la morte (a ben guardare) è l'ultimo vero fine della nostra vita, da qualche anno sono entrato in tanta familiarità con quest'amica sincera e carissima dell'uomo, che la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma mi appare addirittura molto tranquillizzante e consolante. E ringrazio il mio Dio di avermi concesso

la fortuna di avere l'opportunità (Lei mi capisce) di riconoscere in essa la chiave della nostra vera felicità. Non vado mai a letto senza pensare che, per quanto giovane io sia, l'indomani forse non ci sarò più. Eppure nessuno fra tutti coloro che mi conoscono potrà dire che in compagnia io sia triste o di cattivo umore. E di questa fortuna ringrazio ogni giorno il mio creatore e l'auguro di tutto cuore ad ognuno dei miei simili".

Se il testo della prima lettera era semplicemente sorprendente dal punto di vista psicologico, il testo di questa seconda mi sembra invece da meditare per una lunga serie di motivi. Vi troviamo una spiegazione di tantissime cose che poi troviamo in termini musicali nelle opere; vi troviamo la spiegazione della sua gioia, dei suoi scherzi, del suo umorismo, della sua filantropia e dei suoi ideali; ma vi troviamo anche una spiegazione del suo rapporto con la morte.

Vedete dunque che quando vi parlavo, a proposito, per esempio, della sonata K 330, o delle Nozze di Figaro, di uno scherzo compiuto sopra un abisso, non parlavo a caso.

Vedete che lo stesso Mozart in questa lettera ci consegna un'immagine di se stesso in cui appare sorridente, svagato, sincero, con tutti i difetti che il padre gli rimproverava, ma ancorato ad una consapevolezza, piuttosto ardua da intendere, del fatto che la chiave della felicità è la morte. La formula dello scherzo sopra l'abisso, che vale quello che vale ogni formuletta, cioè molto poco, esprime tuttavia qualche cosa che Mozart pensava esattamente di se stesso. Questa è una prima serie di motivi dell'importanza di questa lettera al padre, ma resta tutta una seconda serie di problemi.

C'è da chiedersi, in altri termini, se questo pensiero così straordinario perché così poco meditato, certo non preso dai testi di Seneca o di qualcun altro, della morte come chiave della felicità, se era poi un pensiero da comunicare in una lettera affettuosa



al padre malato, che sarebbe morto di lì a poco. Sembra, ancora una volta, una sorta di incredibile ed agghiacciante disinvoltura nei confronti della morte delle persone care. Del resto c'è poco da stupirsi, perché risulta da un'altra lettera da Parigi, datata uno o due giorni dopo la morte della madre, che il giorno dopo la morte di lei Mozart era andato tranquillamente ad un concerto e poi in una certa gelateria a gustare un gelato che gli era piaciuto moltissimo. E' noto altresì che, quando morì il padre, Mozart non si spostò da Vienna per andare ai suoi funerali. Tutto ciò ci fa chiedere se, nonostante questa freddezza stoica, non ci fosse da parte sua una sorta di impossibilità assoluta - ed è questo l'effetto agghiacciante - di elaborare un lutto, e forse persino di riconoscerlo.

Ma lasciamo questa domanda per quello che è, e cioè una domanda soltanto psicologica, e veniamo ad un'altra serie di fattori. Questi testi di Mozart sulla morte dei suoi genitori ve li cito perché evidentemente stiamo dirigendoci verso il testo musicale che è l'ultimo scritto da Mozart, sicuramente il più alto, il Requiem. Comunque stessero le cose quanto a questa capacità o no di manovrare la perdita nei termini di un lutto, è certo che poco dopo la morte del padre - e Mozart sopravvisse di pochissimi anni a suo padre - le cose cominciarono a mettersi per lui molto male. Incominciarono le solite storie - solite perché arciraccontate - dei debiti che egli continuava ad accumulare nonostante quelli che si potevano considerare i suoi successi.

C'è da dire inoltre che negli ultimi anni questi successi, che aveva riscosso soprattutto con Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Il flauto magico, con i concerti per pianoforte, incominciarono a diminuire, perché non c'è dubbio che la musica di Mozart negli ultimi anni si fa più difficile. Nonostante l'attenzione che aveva sempre tenuto al livello di cultura musicale degli uditori a cui si rivolgeva, la sua musica negli ultimi anni si fa più ardua. Va a ripescare un autore che al suo tempo era ritenuto sconsigliabile come

Bach - che nessuno suonava perché era ritenuto un ostrogoto virtuosista che faceva diventare matti - si interessa moltissimo alla musica polifonica e a Haendel, e scrive delle composizioni che, nonostante a noi paiano facilmente abbordabili, al suo tempo lo erano sicuramente meno. Inoltre, dopo pochi anni, finisce per morire di una malattia misteriosa: molti medici si sono affannati a cercare di intendere di cosa si potesse trattare. L'ipotesi medica più attendibile, stando alle descrizioni date da Mozart stesso, dai familiari e dalle varie testimonianze che ci sono giunte sulla vita di Mozart, pare che sia quella di una nefrite, che si sarebbe sviluppata, secondo quanto è scritto, come conseguenza tardiva di una malattia infantile. Se questa ipotesi fosse vera, aggiungerebbe una sorta di macabro charme alla figura di Mozart, che per tutta la sua esistenza da eterno ragazzino svogliato si sarebbe portato dietro, nel corpo, la necessità della sua morte. Tuttavia questa ipotesi, benché probabile dal punto di vista medico, non è affatto sicura.

Un altro elemento inquietante sulla sua morte è che la malattia fisica che lo portò alla morte, con dei sintomi anche molto dolorosi, era accompagnata da uno stato di depressione molto accentuata, che faceva sì che nel corso di questa malattia Mozart dicesse più volte che egli non era affatto malato, ma che c'era qualcuno che lo avvelenava gradualmente. Questa frase di Mozart risulta da alcune testimonianze ed è stata interpretata, dai fautori della nefrite, come un effetto dell'accumulo di urea a livello cerebrale. Per un altro verso, questa di essere avvelenato potrebbe essere un'idea persecutoria di carattere malinconico. Ad aggiungere enigmi su enigmi ci sarebbe la questione dell'avvelenatore, se fosse vera l'ipotesi che è stata sostenuta, per altro, per molti anni (lo stesso figlio di Mozart, in uno scambio epistolare, non la escludeva). Aggiunge macabri contorni alla faccenda il fatto che Salieri, il musicista che a quel tempo era a Vienna più noto dello stesso Mozart, negli ultimi giorni

della sua esistenza, dunque alcuni anni dopo, pare (ma non è sicuro) avrebbe detto in confessione di aver avvelenato Mozart (versione seguita dal film recentemente uscito, molto romanzato, ma che prendeva spunto da testimonianze effettive). Questa storia fa tanto fumettone che si è persino tentati di crederci.

2.

Ma scartiamo pure l'ipotesi come molto improbabile, e veniamo ad un terzo fattore di stranezza che viene posto da un'altra circostanza, che accompagna gli ultimi tempi della vita di Mozart, e cioè la commissione, da parte di un personaggio anonimo, che non si volle rivelare, di un Requiem, che è quello di cui appunto ci occuperemo. Questa commissione fu effettuata nel luglio del 1791, e Mozart rimandò per molto tempo la composizione; dedicandovisi negli ultimissimi tempi della sua vita e durante la sua malattia, non riuscì a terminarla. Il mistero di questo committente anonimo, che nel film avrete visto veniva identificato col Salieri stesso, si chiarì subito dopo la morte di Mozart perché si rivelò essere il conte Franz von Walsegg zu Stuppach, il quale aveva per consuetudine di chiedere anonimamente a dei compositori delle composizioni che poi faceva eseguire nel suo salone perché qualcuno potesse sospettare che le avesse composte lui. Non so se questo è un pettegolezzo viennese di quel periodo, comunque è certo che Mozart morì senza sapere chi fosse quel committente.

Esiste una lettera, che viene sempre citata, a proposito degli ultimi mesi della vita di Mozart, scritta in italiano, anche se non è sicuro che sia sua e io personalmente inclino a credere che non lo sia affatto. Ma se fosse di Mozart, potrebbe esser stata indirizzata a Da Ponte, che in quel periodo lo aveva invitato a recarsi a Londra, dove si era spostato. In ogni caso vi cito il pezzo, che mi sembra troppo calzante per esser veramente di Mozart, in cui, descrivendo la sua malattia dice: "Termino, ecco,

il mio canto funebre. Non devo lasciarlo imperfetto". Sicuramente Mozart si preoccupò molto di terminare il suo canto funebre, cioè il Requiem e, per quanto male stesse negli ultimi giorni, continuava a comporre. Compose per intero (con tutta l'orchestrazione, compresi i bassi), l'Introitus e il Kyrie (i primi due pezzi), giunse all'ottava battuta del Lacrimosa, senza scrivere lui, perché non ce la faceva materialmente, ma dettando le note al suo allievo Süssmayer; tutta questa seconda parte tuttavia non fu composta completamente: i bassi furono aggiunti successivamente.

Quando Mozart morì, la vedova Constanze si preoccupò di far terminare il Requiem, anche per motivi economici. Il primo ad essere interpellato, pare su suggerimento dello stesso Mozart, fu l'allievo Eibler, il quale prese in mano la partitura e tutti i vari foglietti che Mozart aveva lasciato, forse relativi alla parte successiva al Lacrimosa, ma riuscì a comporre solo altre otto battute del Lacrimosa stesso, dopo di che si fermò, forse ritenendosi incapace di completare un'opera di quel livello. L'incarico fu dato allora a Süssmayer, allievo a quanto pare molto inferiore all'altro, il quale effettivamente completò la partitura così come viene eseguita tuttora, attribuendosi per intero il Sanctus, il Benedictus e l'Agnus Dei. L'ultimo pezzo è un ricalco del primo, pare su suggerimento dello stesso Mozart, e come era consuetudine in quel periodo. E' probabile che, se Mozart avesse effettivamente concluso la composizione, avrebbe sì ripescato i temi e molte cose della parte iniziale, ma l'avrebbe anche trasformata, come faceva sempre quando ripeteva parti musicali all'interno della stessa composizione.

Il problema di sapere se questi pezzi li aveva o no composti Süssmayer sorse anche perché Constanze ribadì sempre, non foss'altro che per motivi economici, che questi aveva solo ricucito e messo assieme gli appunti lasciati da Mozart.

Siccome noi ora non ci possiamo inoltrare in questa questione, anche per incompetenza mia, che non ho mai

sentito nessuna musica di Süssmayer (del resto su questo argomento c'è una bibliografia sterminata e poco conclusiva) lascerò in sospenso la questione di queste ultime parti; considereremo il Requiem solo fino al Lacrimosa. C'è da dire che anche le altre sezioni del Requiem sono molto buone, musicalmente relevantissime, e del tutto ben accordate con la parte precedente, per cui l'ipotesi più adottata attualmente è che Süssmayer abbia sì composto questi pezzi ma utilizzando delle note, sia pure parziali, di Mozart stesso. In realtà delle differenze ci sono: l'uso dei bassi scritti da Süssmayer è piuttosto pesante; sicuramente le tre sezioni scritte da lui non hanno le sfumature e la ricchezza delle precedenti, ma io sono convinto che questi pezzi siano costruiti su materiale di Mozart poi distrutto.

Tutte queste cose le dico perché ci troviamo dinanzi una difficile tessitura di circostanze biografiche che, però, sono anche musicali (e per questo ne parlo) e sono anche morali, tessitura essenziale per intendere il senso che aveva per Mozart comporre questo testo. Quella lettera in italiano, sul terminare il canto funebre da non lasciare "imperfetto", anche se non è di Mozart, esprime un pensiero che era nodale per lui in quegli ultimi giorni.

Non c'è dubbio, in altri termini, che il Requiem resta il suo testo più alto e più difficile, qualcosa come la sua cifra, e di ciò egli era assolutamente convinto. E' del tutto evidente che, se noi prendiamo la formula che abbiamo già utilizzato, dello scherzo sopra l'abisso, nel Requiem non c'è nessuno scherzo. Cosa c'è, allora? C'è sicuramente una dimensione drammatica spinta ai limiti estremi e sulla quale avrò modo di tornare dopo Pasqua, e c'è anche qualcosa che possiamo pur dire dell'ordine della speranza, perché in definitiva riguarda - e perciò il Dies Irae è sicuramente il suo momento testuale cruciale - il giudizio: non tanto dunque il fatto che qualcuno muore, quanto la resurrezione della carne e il giudizio finale.

E' assolutamente agghiacciante, ancora una volta, che Mozart sia morto prima di finire questo testo e che sia stato sepolto senza testimoni in una fosse comune della quale nessuno, più tardi, riuscì a rintracciare il luogo. E' come se il Requiem fosse in realtà la sepoltura di Mozart. In ogni caso, sia pure fermandoci al Lacrimosa, il Requiem resta un momento musicale assolutamente eccezionale, assolutamente diverso dalle messe giovanili di Mozart, che aveva compiuto finché era rimasto a Salisburgo, dove era maestro di cappella dell'arcivescovo e quindi necessariamente compositore di opere liturgiche. Ma quando compose il Requiem da sedici anni non aveva più composto nessun'opera religiosa, per il semplice motivo che a Vienna non gliene era capitata l'occasione. Il Requiem, dicevo, si distacca nettamente dalle opere liturgiche giovanili, benché alcune di queste siano anche di livello altissimo. Ma è certo che nel Requiem Mozart punta molto più in alto, non foss'altro che per il fatto che nel frattempo aveva conosciuto, apprezzato e soprattutto studiato, Bach e Haendel, i maestri più autorevoli della grande tradizione classica del primo Settecento.

In questo testo musicale Mozart non solo va a pescare direttamente nella musica di alcune generazioni prima tutta una serie di materiali musicali, ma li sviluppa poi in termini piuttosto ermetici, difficili da intendere per il livello medio di consapevolezza musicale del tempo. Risulta da testimonianze che, per esempio, mentre dettava il testo a Süßmayer, lo prendeva in giro dicendogli: "Questa non la capisci, vero?". Se dunque il Requiem non rientra in nessuna media di composizioni musicali di quel periodo (non voglio dire che anticipi qualche cosa, perché il problema non è questo) è perché costituisce una sorta di compendio monolitico della musica più tradizionale. Bisogna dire che i materiali primi del Requiem sono piuttosto anodini, i temi non sono affatto strabilianti, sono temi tradizionali, addirittura affidati ad esercizi scolastici di contrappunto; non c'è nessuna pretesa

di originalità da parte di Mozart nella scelta del materiale melodico a partire dal quale si sviluppa il testo; questo materiale scolastico nel senso più piatto viene però stravolto, reso non solo mozartiano, ma con un passo oltre lo stesso Mozart, attraverso tutta una serie di meccanismi spesso incredibilmente sottili.

Benché dunque Mozart di musiche sublimi ne abbia scritte moltissime, mi pare certo che nel Requiem siamo al nocciolo della vita di Mozart, della morte di Mozart e del desiderio di Mozart. Ed è per questo che bisogna accostarvisi non certamente come ci siamo accostati alle Nozze di Figaro, che è una musica che tutti possono cantare e ballare, ma con una sorta di favete linguis, con una sorta di pudore, perché ci troviamo a toccare veramente qualcosa di cruciale.

C'è da qualche parte in questa musica una specie di mistero, e per questo vi elencavo prima i vari misteri, ammesso che siano tali per noi, della morte di Mozart. Cercheremo dunque di accostarci al Requiem, per evitare le sbrodolature letterarie cui non è proprio il caso di lasciarsi andare, per il versante più tecnico e più piatto, se volete, e cioè cercheremo, a partire dal seminario che faremo dopo Pasqua, di incominciare a descrivere questo testo tecnicamente; anche se con tutti i limiti che possiamo avere, cercheremo di descrivere come è fatto e come è articolato il Requiem, senza pretendere di giungere ad una conclusione, perché senza dubbio questo testo musicale continuerà ad interrogarci, come d'altra parte interrogò Mozart sino agli ultimi momenti della sua vita. Tuttavia, prima di entrare in questa specie di sancta sanctorum, bisogna che si interroghiamo un attimo meglio sulla questione del lutto che avevo sfiorato in partenza questa sera.

### 3.

Che Mozart dunque, a trentadue anni, scriva la lettera al padre che ho citato prima è sicuramente piuttosto sorprendente. Dicevo, c'è un mistero da

chiarire in tutto ciò, ed è: chi è Mozart? E' un mistero ben difficile se noi per chiarirlo ci rivolgiamo ai testi scritti di Mozart, le lettere, per esempio. Questa al padre è l'unica dove troviamo dei contenuti effettivamente concettuali; di solito sono lettere molto pratiche in cui si parla di soldi, di concerti, ma soprattutto di soldi. Su chi è Mozart, dalle lettere non ne sappiamo nulla, ce ne possiamo fare un'idea soltanto dalla musica. Dalle lettere ricaviamo semplicemente l'immagine di uno che sta eternamente alla superficie delle cose, che ha sicuramente delle qualità di brillantezza, anche nello stile con cui scrive, che qualche volta diventa fastidioso quando parla di debiti, quando descrive le disgrazie della propria famiglia, ma da tutto questo atteggiamento di Mozart noi possiamo facilmente capire che il vero Mozart non è lì, e per capirlo basta confrontare le centinaia di lettere con la lettera al padre di prima. D'altra parte l'immagine di Mozart che traiamo dai personaggi che lo conobbero non è affatto molto più articolata di quella che ricaviamo dalle lettere. Per farvi un esempio clamoroso, la moglie Constanze sapeva di aver sposato un buon musicista, ma non aveva la più pallida idea che Mozart fosse il massimo musicista del suo tempo. Il suo secondo marito, un danese, scrisse una biografia di Mozart e forse le fece capire qualcosa; ma lei non aveva le idee molto chiare, e d'altra parte Mozart era sì, a Vienna, un compositore brillante, ma non s'era colta precisamente la portata della sua opera.

Mozart rimase, per così dire, crocefisso per tutta la propria esistenza alla sua stessa infanzia. Bambino prodigio era stato conosciuto, amato e coccolato in tutte le corti d'Europa dove il padre lo aveva portato, come sappiamo, come una specie di prodigio per le sue capacità esecutive, soprattutto al clavicembalo, ma anche al violino. Si potrebbe chiedere se questo bambino prodigio fosse poi un bambino senza infanzia, come è possibile che capiti ai bambini prodigio, e in un certo senso forse questa stupidaggine la potremmo anche dire; sembrerebbe anzi che Mozart si sia ripagato



di questa infanzia così lavorativa restando infantile per il resto della propria vita. I rapporti fra Mozart e il padre sono significativi, da questo punto di vista. In realtà il padre chiese a suo figlio, in continuazione, e anzi impose, due cose del tutto opposte, e di queste ne ottenne una, ma non ottenne gran che rispetto all'altra.

La prima imposizione era: "Tu sei un genio". Su questo non c'è il minimo dubbio: Leopold Mozart sapeva, fin da quando Mozart aveva quattro anni, che suo figlio era un genio musicale, e come tale lo trattò e riuscì ad imporlo. Quando però il bambino prodigio, pur restando prodigio, cessò di essere bambino, il padre gli impose una seconda immagine, quella dell'uomo che deve essere astuto, che deve calcolare i termini economici, che deve saper bene con chi si va a sposare e tutta una serie di questioni di questo genere, e tutte le lettere del padre a Mozart sono piene di tristissimi rimproveri sulle incapacità di Mozart a gestire e amministrare il proprio talento. "Tu sei un genio" da una parte, ma "Tu sei uno che non sa cavarsela nella vita" dall'altra. In realtà, quello che il padre voleva dal figlio era che questi riuscisse ad ottenere quello che lui non era riuscito ad ottenere, perché in definitiva Leopold era un buon maestro di cappella, aveva scritto un buon trattato su come si impara il violino, ma più in là di questo non era andato.

Il paradosso che si trae da queste due domande opposte che Leopold fa al figlio, risulta essere questo, che da bambino Mozart scrive delle musiche che sono assolutamente mature e adulte, mentre per un altro verso sembra che Mozart non abbia mai smesso di essere infantile. Anche le lettere che scrive alla moglie a più di trent'anni sono zeppe di infantilismi da quindicenne. Quindi resta questo contrasto fra l'incapacità di gestire economicamente le proprie risorse di compositore e la incredibile capacità di spingere avanti la propria musica a livelli in cui non si pone l'infantile o l'adulto perché sono pura genialità.

Allora, dovremo forse concludere, come talvolta

si è fatto, che la musica era per Mozart un fatto a sé, per cui era capace di sviluppare musicalmente a livelli di incredibile complessità qualunque problema musicale senza che ciò si accompagnasse ad una consapevolezza di vita altrettanto articolata? Mi sembra assolutamente falso: il Requiem e quella lettera al padre, ebbene queste due cose non sono poi a livelli così diversi. Non c'è dubbio, in altri termini, che anche se Mozart non era uomo di moltissime letture, era un uomo culturalmente dotato, e in quel poco che leggeva coglieva l'essenziale, almeno l'essenziale per lui, e abbiamo visto come ha letto il testo di Beaumarchais.

Il fatto è che Mozart ha la capacità, che noi non ci sappiamo ancora spiegare - e forse non lo sapremo mai - che si chiama tradizionalmente la genialità, di essere non solo al di là del suo tempo, ma forse anche al di là del nostro. Se possiamo ancora usare termini come questo, spessissimo la musica di Mozart giunge ad una specie di absolutezza, cui Mozart arriva per le vie della musica. Ciò significa che questo assoluto musicale si produce da una consapevolezza strutturale delle capacità compositive. Che questa si ponga proprio al livello di una specie di "strutturalismo" lo abbiamo visto considerando gli sviluppi di alcuni nuclei tematici per esempio delle Nozze di Figaro; ma questa consapevolezza strutturale si produce come un tetto del senso e non come una causa del senso e per questo, se passiamo da Mozart allo strutturalismo, scendiamo almeno di qualche gradino. Si produce come un effetto del senso perché la strutturalità della musica non è semplicemente una astrazione matematica. Esistono dei testi di Bach che possono essere considerati dei testi astrattamente matematici, ma è una vecchia questione quella dei rapporti fra la musica e la matematica; risale per lo meno a Pitagora, e non è il caso adesso di soffermarci sopra. Se vogliamo considerare il rapporto fra la musica e la matematica dobbiamo cambiare idea sulla matematica.

Dicevo che lo strutturalismo della musica di Mozart

è il prodotto della musicalità di Mozart, e non un artificio compositivo, e l'importanza della lettera al padre che citavo all'inizio mi sembra stare nel fatto che ci fa capire che questo sapere musicale, questo sapere strutturale di Mozart, non era un fatto esclusivamente meccanico, isolatamente musicale nel senso tecnico. In altri termini risulta che rispetto ai punti cruciali, etici, dell'esistenza, Mozart era del tutto al posto giusto. Da dove viene, allora, quell'effetto strano che ci fa la lettera al padre e anche quella dove parla della morte della madre?

Questo effetto credo che venga dal fatto che Mozart dice a suo padre delle cose sicuramente verissime, che sono però le cose che un padre morente dovrebbe dire a suo figlio, e non il figlio ad un padre morente: è questo capovolgimento dei ruoli a farci questo effetto di gelo. Se un padre che sta per morire dicesse al figlio: "La morte è la radice della nostra felicità", ci sembrerebbero delle bellissime parole per una moribondo; ma che un figlio di trent'anni scriva questa stessa frase al padre fa un effetto molto più problematico.

Da questo deduciamo, mi sembra, che Mozart, col suo atteggiamento superficiale nella vita quotidiana - ammesso che fosse davvero superficiale -, sicuramente sta insegnando qualcosa a suo padre; la lettera è dall'inizio alla fine una vera e propria lezione di come si fa a morire e questo fra l'altro conferma l'ipotesi nosografica che vi avevo fatto all'inizio, per scherzo, quando dicevo che mi sembrava un personaggio maniaco-depressivo (più maniacale durante la sua esistenza, più malinconico negli ultimi tempi, negli anni successivi alla morte del padre). Tuttavia questo non ci porta ancora molto avanti quanto al compito di capire la sua posizione quanto al problema del lutto da cui siamo partiti. Quel che è sicuro è che Mozart non compie il lutto nel cerimoniale: quando muore la madre va a prendersi un gelato, al funerale del padre non va neppure; è come se per lui il problema del lutto fosse, per così dire, risolto, e di qui la frase, "tutto ha il suo tempo" per cui passa a

parlare d'altro. E' poi vero questo? Resta comunque il problema clinico della sua morte. Sembra in altri termini che Mozart (e l'ipotesi della nefrite mi sembrava suggestiva) sia vissuto nella propria morte fin dall'infanzia.

Quel "Tu sei un genio" impostogli dal padre implica una sorta di messa a morte di questo bambino che girava l'Europa a suonare il clavicembalo. E tuttavia se noi impostassimo il problema solo in termini clinici, verremmo come accade sempre anche alla migliore clinica, a perdere l'essenziale di ciò che si chiama il genio di Mozart, cioè la sua capacità di giungere al sublime. Non ho mai letto neppure tre parole di psicanalisi che ci potessero dire perché un'opera è importante e un'altra non lo è. Sicuramente nella posizione melanconica, e questo lo sapevano già i greci, c'è qualcosa che porta alla creazione. Ma la creazione che giunge all'assoluto da dove può venire?

4.

Dobbiamo supporre che venga da una distanza; dobbiamo supporre che Mozart, nel momento in cui compone, si ponga ad una distanza assoluta dalla propria opera. Questo lo capiamo ad un minimo sguardo su qualunque stupidaggine Mozart abbia scritto, ma lo capiamo anche quando consideriamo le opere importanti. Nelle Nozze di Figaro, per esempio, tutto lo sterminato gioco di significanti che compongono la partitura è il risultato di una enorme distanza che Mozart come compositore aveva rispetto al senso delle vicende che venivano raccontate nella trama. In altri termini, Mozart non si mostra affatto nella sua musica, al massimo lascia intravedere, in alcuni punti particolarmente sensibili, qualche cosa che non ci dice poi molto e sembra che persino quella sorta di cretinismo ostentato che manifestava nell'esistenza quotidiana - e sembra che lo manifestesse con una sorta di intento appositivo, e non perché fosse effettivamente cretino - fosse una sorta di trappola per altri; mi sembra un modo per sottrarsi, per nascondersi, arte nella quale si dimostrò

molto abile non solo nella vita ma anche nella morte, anche se la sepoltura non se la scelse lui.

In questa situazione, pare che, quando giunge per il padre questa malattia, si scoprono, per così dire, le carte: Mozart in questa lettera mostra al padre che possedeva l'asso nella manica. E' probabile che suo padre stesso glielo avesse fornito, questo asso, facendolo vivere come un genio fin dalla prima infanzia. Mozart, cioè, prende sul serio l'imperativo paterno e risponde genialmente componendo musica geniale. Per un altro verso, risponde: "E' vero che sono genio, ma è pur vero che io sono vivo": così si potrebbe leggere il suo aspetto maniacale. Come se dicesse che il suo vivere, cioè la sua stupidità, fa contrasto con il suo genio, perché è il contrario della stupidità paterna di volerlo genio.

E' fuori discussione che Leopold si è consacrato alle sorti della musica: in definitiva, la tua morte non ha nessuna importanza perché io sono stato il nucleo della tua vita. Se dunque la morte è stata il senso della mia vita - ed è questo che dice chiamando la morte radice della felicità -, bisogna che lo sia anche della tua. Soltanto così potrai salvarti. Come dire che questa lettera al padre è una sorta di rito di iniziazione che il figlio compie nei confronti del padre.

Ed è su questo punto che potremmo riflettere un attimo, perché sicuramente si tratta di un percorso patologico (sono piuttosto i padri che dovrebbero iniziare i figli), ma in definitiva la grandezza dell'arte, almeno occidentale - perché in altre civiltà l'arte non ha avuto quel peso enorme che ha avuto dalla Grecia in poi nella storia occidentale -, non viene forse dal fatto che questa pratica supplisce ad una sorta di deficienza dei riti di passaggio? Avevamo detto qualche mese fa che il parricidio potrebbe essere forse un'insufficienza dell'iniziazione. Non è forse la pratica di chi compone musica o fa altre esperienze artistiche un prendere partito da questa insufficienza per colmarla in una dimensione diversa, e cioè per

colmarla oltre i limiti stessi di una pratica di significazione come quella dell'iniziazione? Non sarebbe, insomma, l'assoluto che si manifesta nella produzione artistica una sorte di compensazione di questa insufficienza? E' possibile dunque che la pratica artistica sia stata in occidente l'unico modo di far sopravvivere, in una dimensione storica che ha azzerato l'esperienza iniziatica, quella che possiamo chiamare nietzschianamente la grande educazione. In altri termini, senza la decadenza del rito di passaggio l'arte di ridurrebbe forse al rito stesso, e ciò è manifesto nelle varie espressioni artistiche dei popoli primitivi che noi assumiamo come operazioni artistiche, ma che sono invece soprattutto operazioni rituali. Le maschere o le espressioni musicali dei cosiddetti primitivi in realtà sono dei momenti cerimoniali.

In altri termini, potremmo dire forse che Mozart riesce a fare di una iniziazione che non ha mai avuto, perché è sempre stato nel luogo di colui che è già stato iniziato, attraverso il giro ambiguo del sapere musicale, qualcosa che è dell'ordine dell'assoluzione e dell'assolutezza. Forse il suo interesse, del resto musicalmente assai proficuo, per la massoneria potrebbe essere stato meno filantropico che iniziatico. E' possibile insomma che il Flauto magico possa essere letto come una sorta di opera iniziatica. Ma queste sono soltanto ipotesi che non ho né il tempo né la possibilità di dimostrare. Quel che mi pare di poter dire, in modo meno incerto, è che l'assolutezza della musica di Mozart dipende da una sorta di rovesciamento della menzogna sociale che Mozart prese sempre con grande disinvoltura, della menzogna paterna, sino a mostrare in una absolutezza qual era la strada che bisognava percorrere per realizzare l'opera; e la strada è quella che Mozart formula con quella frase sulla morte.

Nel nostro secolo non c'è il minimo dubbio che l'arte non è più quello che è stata lungamente nella tradizione occidentale. Alla fine dell'Ottocento Nietzsche parlava di un'arte da inventare, di un'arte

delle feste, che avrebbe sostituito la grande arte occidentale: è possibile che sia un'arte effettivamente da inventare, è possibile che in una dimensione storica in cui pare che ci sia ben poco da festeggiare - dato che ci sono solo dei divertimenti -, si possa inventare una sorta di festa assoluta che proceda sullo stesso percorso, ma con una direzione diversa da quella che è stata la grande arte del passato. Quel che è certo è che nell'arte, quando giunge ai suoi risultati massimi, questa sorta di festa assoluta è già compiuta, e il rito è effettivamente tale.

Ma tutto ha il suo prezzo e per questo la coincidenza tra la composizione del Requiem e la morte di Mozart lascia pensosi. Non c'è dubbio, cioè, che quest'idea di Mozart di essere lentamente avvelenato nelle settimane in cui la componeva, qualunque ne sia l'origine, dice chiaramente che la morte gli è stata imposta dall'esterno, e non è detto che la commissione del Requiem non sia stata una sorta di causa supplementare della morte. Quel che è certo è che la morte per Mozart non è il decesso, non è il fatto che qualcuno viene a mancare, perché su questo si mostra estremamente disinvolto; la morte di cui parla il Requiem è piuttosto lo scopo della vita, o meglio, la chiarezza della vita, e forse è questo, se ce n'è uno, l'unico illuminismo mozartiano. Sicuramente, il Requiem non parla di anime, ma della carne, cioè del corpo glorioso: è questa, nella tradizione rituale cattolica, la questione del giudizio. Si tratta del dogma cattolico della resurrezione della carne, e di questa parla in definitiva la lettera da Parigi sulla morte della madre. Il Requiem non è affatto un lamento o un rendiconto, perché ci sono dei Requiem in questa direzione, e anche splendidi, come quelli di Verdi, o di Brahms, ma il Requiem di Mozart è lontanissimo da ciò. In Verdi è la vita che canta a partire dalla morte che la abita, in Mozart la morte non è la fine della vita, ma il fine, cioè la chiave, della felicità: i morti, i resuscitati, che cantano, sono i viventi.

C'è una dimensione cattolica stranamente arcaica,

come possiamo ritrovarla forse nelle lettere di Paolo. I viventi dunque affrontano il giudizio, è la vita che viene messa ora dinanzi al giudizio e alla possibilità della condanna o della clemenza, poiché la seconda non evita la prima.

Certo, per concludere questa vaga introduzione al Requiem, bisogna anche pensare all'incompiutezza del testo. Prima dicevo che, se Mozart lo avesse concluso avrebbe variato le parti ripetute. Ma ha senso porsi la questione con questo "se"? Non è forse inscritta, nella musica stessa del Requiem, l'impossibilità per Mozart di concluderla? Potrebbe non essere un caso che si sia fermato su queste parole "Lacrimosa dies illa/ Qua resurget ex favilla/ Iudicandus homo reus" : il vivente, colui che deve essere giudicato, è colpevole per il fatto stesso di essere vissuto, cioè per aver tradotto il senso nella significazione. Che la traduzione del senso nella significazione sia colpevole, che sia cioè una lacerazione irrimediabile, questo è evidente ad una considerazione della partitura.

Anche Mozart dimostra in questa musica la impossibilità della significazione a contenere il senso che dovrebbe esprimere. Il Requiem è una sorta di ardua e complessissima confessione, in punto di morte, da parte di Mozart, e che sia rimasto incompiuto non è detto che sia un danno. Non possiamo neppure immaginare una conclusione del Requiem in cui il giudizio venga musicalmente formulato. Quello che Mozart ha formulato è il grido, la domanda, il terrore e la speranza del iudicandus, cioè del vivente.

Avrebbe potuto dare voce al giudice? Non è meglio, tutto sommato, che un artigiano abbia concluso decentemente? Quando dicevamo, ripetendo una frase di Reik, che la musica è la voce di Dio, dicevamo qualcosa di esatto se riferiamo la musica al senso; ma la musica non può essere mai esclusivamente senso; in altri termini la voce di Dio non potremo mai inscrivere del tutto nei significanti. Paolo di Tarso ha detto che la si sarebbe potuta intendere solo per speculum in aenigmate, e senza dubbio come specchio e come



enigma il Requiem è all'altezza della situazione.

La grandezza di Mozart è stata quella di averci dato lo specchio più chiaro per formularci il più oscuro degli enigmi, quello che noi viventi siamo per noi stessi nella misura in cui viviamo, perché il Requiem parla non della morte ma della vita posta dinanzi alla necessità del giudizio.

Questione sul nesso fra senso e significazione della musica e significazione nel rito iniziatico.

Questo nesso l'ho solo accennato perché sono cose che, a svilupparle bene, richiederebbero delle motivazioni diverse da quelle che ci possono esser date dalla musica di Mozart. Ma vediamo di aggiungere qualche elemento. Quando dicevo che la musica non può essere solo senso, è perché la musica assoluta noi non possiamo mai udirla. La più splendida esecuzione rimane una, non è mai l'unica, in quanto c'è sempre una limitazione necessaria. Esiste tuttavia un mito della musica assoluta: nel medioevo si parlava della musica delle sfere, della musica del cosmo, e il mito è stato accolto dallo stesso Mozart. Si pensava cioè che le sfere celesti, rotando attorno alla terra, producessero una musica che allora sarebbe una specie di musica assoluta, che per questo nessuno può udire. Se io son partito dal presupposto che il senso precede la significazione, da un punto di vista pratico ciò è scorretto, perché per scrivere musica si scrivono delle note ed esiste, di trasmissibile, soltanto una trama di significazioni. Dobbiamo tuttavia supporre che, se uno scrive della grande musica, non mette una nota dopo l'altra, perché di questo siamo capaci tutti; dobbiamo cioè supporre che la musica sia la traduzione in significazioni di un senso preliminare. Posto questo che relazione c'è fra tutto ciò e la questione dell'iniziazione? E' possibile che quando parlo dell'iniziazione o delle "società segrete" o di altro del genere, io stia elaborando qualcosa come

un mito; è possibile che queste società non collettive, non monocentriche, come risulterebbero essere quelle di cui parlo, non siano mai completamente esistite, e la stessa esigenza del rito iniziatico dimostra che il passaggio nel senso, attraversare la morte, per giungere a vivere (e perciò la morte è la chiave della felicità, come dice Mozart), si effettui a partire dalla iscrizione del significante, cioè di una significazione. Il rituale iniziatico consiste nell'iscrizione sul corpo di una significazione. Se noi ci fermiamo però a intenderlo come esaurito in ciò, non facciamo altro che isterizzare quel cerimoniale, vedendo di conseguenza nella società iniziatica una sorta di malcerto presupposto della società moderna, pregiudizio al quale io posso opporre soltanto un mito. Ma ciò nonostante il pregiudizio della significazione resta un pregiudizio, perché la significazione, a mio modo di vedere, è una concrezione del senso, e per questo ho fatto un seminario su Mozart, che non c'entra nulla con la psicanalisi da un certo punto di vista, tanto è vero che gli psicanalisti non hanno mai detto gran che sulla musica.

Ma se noi partiamo dalla musica per giungere alla significazione, questo fa cambiare prospettiva alla produzione linguistica: in altri termini, la determinazione del soggetto da parte del significante, che pure è assolutamente esatta, non toglie che poi all'atto pratico, al di fuori della dimensione patologica, cioè quando si tratta di agire eticamente, il problema è piuttosto il contrario, cioè come passare dal senso alla significazione. Ed è su questo secondo problema che la psicanalisi non ha mai detto nulla, ed è esattamente questo secondo problema che stavo cercando di aprire già col seminario dell'anno scorso. Per dirla ancora più spudoratamente, se è importante che noi riusciamo a portare dei soggetti al punto di concludere un'analisi, e cioè di sapersi arrangiare con le proprie azioni, per quanto mi riguarda mi sembra più importante che chi giunge a sapersi arrangiare con le proprie azioni sappia anche quello che sta facendo, e non

mi sembra la cosa più esplicita nella nostra cultura sapere cosa si fa quando si fa qualcosa. I testi che parlano di ciò, nella nostra cultura, sono coperti, stratificati, vi si è depositata tanta polvere di significazioni che non ci si accorge che ci sono, queste questioni. Per fare un esempio stupido, una statua greca e una neoclassica possono essere pressoché identiche, formalmente parlando, eppure sono due modi di concepire l'esistenza completamente diversi. Ci sono tante statue neoclassiche sopra ogni statua greca che vediamo, che è molto incerto se, quando vediamo una delle poche statue greche, vediamo una statua greca o qualcosa di diverso.

Padova, 2 aprile 1987.

XX.

"Preludio e fuga".

Prima di iniziare questa parte finale del seminario, voglio ringraziare le persone che vi hanno collaborato, e soprattutto Roberto Moro, senza il cui aiuto il seminario stesso sarebbe stato certamente diverso.

Marina Malavasi, che avevo pregato di occuparsi del Requiem dal punto di vista tecnicamente musicale, ha declinato l'incarico, dicendomi che le ci vorrebbe un anno per capire perché la sua musica è così importante. Mi ha passato una partitura annotata, che di tanto in tanto utilizzerò. Io invece lo affronto - con timore e tremore - perché non è affatto facile.

1.

Incominciamo, umilmente, a vedere com'è fatto, cioè a descrivere la partitura. Cominciamo dall'inizio, dall'Introitus, che fa coppia con la fuga del Kyrie, cui fa in qualche modo da preludio. Il tempo è un quattro quarti, adagio. La tonalità, evidentemente, è quella generale del Requiem, il re minore.

Il tema principale è presentato alla battuta 1 dai fagotti, alla battuta 2 dai corni di bassetto (una sorta di arcaico clarinetto, dal timbro più cupo e più liquido). Esso è costituito da un re (minima) e da una scala che va dal do diesis al fa (semiminime). Il tema è quindi, ritmicamente e melodicamente, molto semplice. Non lo è, però, armonicamente, perché inizia in tempo debole (sul secondo quarto della battuta);

ora, questa battuta è occupata armonicamente per la prima metà da un accordo di re minore; per la seconda metà è invece alla settima della dominante: il re insiste dunque per un quarto di battuta su un accordo con cui è dissonante. L'accompagnamento, dato dagli archi, qui è molto semplice (coppie di crome), però ripete, almeno all'inizio, anche la linea melodica del tema.

Consideriamo il tema. Nonostante la sua semplicità è ricco di possibilità di sviluppo: in realtà tutta la musica del Requiem, nonostante la sua estrema varietà, può essere ricondotta a uno sviluppo di questo primo tema, caratterizzato da una breve discesa (da re a do diesis) seguita da una graduale risalita (da do diesis a fa), come se qualcosa impedisse di continuare a discendere, mentre la risalita appare come faticosa. Di fatti, dopo il fa, esso si sviluppa in maniera abbastanza libera, e tende a scendere di nuovo. Il tema, del resto, non è molto originale. Mozart qui sembra partire da un materiale molto tradizionale, benché preso da una tradizione al suo tempo abbastanza fuori moda, quella della grande musica contrappuntistica, soprattutto di Bach e di Haendel. Ma Mozart sviluppa questi materiali appositamente tradizionali (persino scolasticamente tradizionali) in termini assolutamente e subdolamente antitradizionali, in modo estremamente difficile. Questa difficoltà viene dal fatto che Mozart non fa affatto innovazioni; resta legato alle regole scolastiche - persino troppo legato - ma le rivoltava portandole ad esprimere contenuti del tutto inediti.

Per orientarci meglio nell'Introitus suddividiamolo, cosa che non è affatto difficile, perché esso è effettivamente suddiviso in sezioni. Ve ne presento uno schema:

1-7; 8-14; 15-19; 20-25; 26-32; 33-42; 43-48.

Come potete vedere sono sette pezzi ben individuabili, per modifiche del materiale tematico e dell'accompagnamento. La possibilità di dividere l'Introitus così facilmente ci dice che siamo in un territorio estremamente classico, di pura geometria musicale. Solo che il contenuto di questa geometria è tutt'altro che

riposante, è tutt'altro che geometrico. E' da notare inoltre che i sette pezzi sono molto brevi (mediamente sette battute ciascuno), e anche nel suo complesso l'Introitus è abbastanza breve: tutti i contenuti sono accennati solo quanto basta a definirli, senza eccessiva insistenza.

Iniziamo dal primo pezzo (1-7). E' un'introduzione solo orchestrale. Il tema è presentato da un fagotto, subito dopo da un secondo fagotto (alla quinta), poi da un corno di bassetto (alla tonica, come la prima volta) poi da un secondo corno di bassetto (ancora alla dominante). Queste quattro entrate sono dunque strutturalmente e armonicamente organizzate come le entrate del soggetto in una fuga, benché l'Introitus non sia affatto una fuga, ma una sorta di preludio. L'accompagnamento, come abbiamo già detto, è molto semplice, ed è assicurato dagli archi. Bisogna aggiungere che le tonalità dell'armonia procedono, più che da un'impostazione propriamente armonica, da un'impostazione contrappuntistica: in altri termini, l'armonia è un prodotto della condotta melodica delle voci. Già in questo Mozart dimostra di cogliere le radici storiche della tradizione armonica, che è sorta appunto dalla condotta delle voci nella musica polifonica rinascimentale.

Alle prime battute (1-7) abbiamo già detto come il tema viene presentato come se si trattasse di una fuga; questo "come se" va del tutto sottolineato; ritorneremo dopo sul motivo per cui va sottolineato.

Dal punto di vista armonico, gli accordi delle prime sette battute sono: nella battuta 1, come vi ho già detto, re minore e la sette; siamo perfettamente in regola, la cosa è del tutto normale. Alla battuta 2, abbiamo di nuovo re minore, la maggiore, re minore, settima diminuita; alla battuta 3 la minore, mi sette, la minore, re sette (qui l'armonia comincia a prendere una direzione un poco eccentrica rispetto ai termini del re minore). Dopodiché ritorniamo alla sottodominante del re minore con sol minore, la maggiore, re minore,

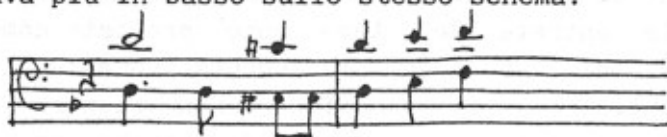
mi sette; alla battuta successiva abbiamo re minore sette, sol sette, do maggiore, la minore; in seguito re minore, la minore, mi sette, poi la minore, settima diminuita, re minore e la sette.

Tutto questo elenco, che magari, detto così, non dice un gran che, ve l'ho fatto per indicarvi quali sono i poli armonici dominanti all'interno di queste sette battute, che poi vengono ripresi nelle successive. In ogni battuta ci sono quattro accordi (eccetto che nella prima, dove ce ne sono solo due) e i poli dominanti sono del ré minore - evidentemente, che è quello della tonica -, con passaggi frequenti al la minore, che costituisce un'altra delle tonalità essenziali in tutto il Requiem, al sol minore, che anch'esso costituirà una tonalità essenziale all'interno dell'Introitus con una puntata al do maggiore, che è del tutto di passaggio; ma vedremo che la tonalità di do, soprattutto quella di do minore che è una tonalità estremamente lontana, in definitiva, dal punto di vista armonico, da quella di re minore, interverrà molto spesso nel corso del Requiem.

Questa sorta di percorso ondulante dell'armonia di queste sette battute, in cui non c'è nessuna affermazione netta del re minore, la sette, re minore - non esiste un giro chiuso di accordi, anche se poi, nonostante queste operazioni, la frase si conclude sulla dominante, cioè sul la sette - sta a significare quella sorta di attesa, di incertezza, di "stiamo a vedere che cosa avverrà subito dopo" che costituisce la costante all'interno di tutto il Requiem. E questa attesa viene sottolineata alla battuta 7 con quegli accordi, suonati forte per la prima volta, che sono accompagnati da trombe e da timpani; l'intervento delle trombe e dei timpani è chiaramente un intervento quasi marziale, si potrebbe dire, che sta a sottolineare la preparazione di un evento; intervengono le trombe e i timpani, solitamente uniti assieme, nella preparazione delle cadenze, cioè quando si chiude un giro armonico e se ne introduce uno successivo.

Il secondo giro armonico inizia alla battuta 8; passiamo qui dal primo al secondo gruppo. Ciò che distingue il primo dal secondo gruppo non è sicuramente la melodia, anche se adesso la melodia cessa di essere eseguita soltanto dagli strumenti a fiato e diventa melodia vocale, perché inizia il canto. Cambia inoltre l'accompagnamento: si passa dall'accompagnamento estremamente schematico delle 1-7, ad un accompagnamento per nulla schematico con un tempo fuori tempo, in sincope. L'elemento di sincope sta nel fatto che la melodia degli archi inizia alla seconda semicroma, con un effetto di sospensione, che era già attuato in precedenza dall'inizio del tema al secondo quarto e che qui passa al ritmo dell'accompagnamento.

Per quanto riguarda invece l'aspetto melodico, vi dicevo che la melodia non cambia assolutamente; rimane la stessa, quella che era prima; cambia però la scansione, in questo modo; ve la posso scrivere un'ottava più in basso sullo stesso schema:



Vedete che la melodia è né più né meno che la stessa, con qualche differenza di note: invece della minima c'è una semiminima puntata più una croma; invece della semiminima ci sono due crome. Questa differenza è data dal fatto che la melodia adesso si sostiene sulle sillabe del canto, e le sillabe del canto sono evidentemente quelle tradizionalissime, che non possono neppure essere cambiate, della musica ecclesiastica; le parole sono: "Requiem aeternam dona eis Domine".

La posizione d'inizio del tema è sempre la stessa, anche qui in sincope, cioè sulla seconda semiminima ... Vi prego di scusare, tutti i seminari prossimi venturi saranno fatti così, a base di crome, semicrome, semiminime, biscrome, accordi ... Vi devo descrivere



la cosa come è fatta, quindi se riuscite a seguire bene, e se non ci riuscite non ci posso fare nulla.

*thema*

Dicevo che l'inizio è sempre dato sul secondo tempo, cioè sul secondo quarto della battuta, e, come alla battuta 1 e seguenti, alla battuta 8 e seguenti l'inizio segue perfettamente l'inizio a canone, anche se sarebbe, credo, più esatto dire l'inizio "come se si trattasse di una fuga". In altri termini il tema viene presentato prima dai bassi, in re; successivamente dai tenori, in la; poi dai contralti in re e infine dai soprani in la; quindi sempre re, la, re, la, come se, ripeto, si trattasse di una fuga. E anche una fuga, bisogna dire, con un inizio estremamente schematico: nessun autore di una fuga inizierebbe la fuga stessa facendo entrare prima i bassi, poi i tenori, poi i contralti, poi i soprani, perché sarebbe una cosa estremamente geometrica, che sciuperebbe, diciamo così, l'effetto di sorpresa che ci dev'essere anche nella fuga. Che però non si tratti di una fuga si capisce subito, perché le entrate del tema sono proposte come se si trattasse di una fuga, ma successivamente il giro contrappuntistico si modifica, non rientra più il tema allo stesso modo, e quindi, anche se abbiamo il soggetto e la risposta, il soggetto e la risposta, questi soggetti non sono i soggetti di una fuga, perché ciò che viene dopo non ha più un'impostazione fugata. E del resto il tema stesso, dopo la terza nota, ha qualche piccola modifica. Quindi è del tutto evidente che per l'ascoltatore che sa - bisogna saperne molto, veramente, per capire dall'ascolto queste cose -, è del tutto evidente che non si tratta di una fuga; si tratta piuttosto di una entrata a canone, sia pure fatta con la schema classico della fuga; ma non possiamo neppure dire che si tratta di canone, perché il canone richiede che tutta la melodia venga ripetuta, cosa che qui non sussiste. Avremo poi modo di tornare sulla fuga, non so se questa sera stessa o la volta prossima, perché dopo l'Introitus c'è il Kyrie, che è appunto una fuga e quindi bisognerà che vi spieghi, in due

parole, se non lo sapete già, in che cosa consiste una fuga.

L'effetto di sospensione e di attesa, di cui vi parlavo in precedenza, per quanto riguarda il secondo gruppo di battute (8-14), è del resto aumentato dal fatto che neanche questo secondo gruppo di battute si conclude nella tonalità di re minore (cioè non si chiude il giro armonico) e neppure alla dominante, cioè in la maggiore; interviene invece una modulazione. In termini musicali, modulare significa passare da una tonalità ad un'altra; la modulazione, in questo caso, consiste nel passaggio da re minore, alla tonalità più immediatamente simile a re minore che è il fa maggiore; fa è la tonalità enarmonica di re minore, il che vuol dire che c'è un solo bemolle in chiave; in sostanza la scala è la stessa, ma si passa dal minore al maggiore. Infatti l'episodio III, (battute 15-19) è nella tonalità di fa maggiore; troviamo quindi una sorta di rischiaramento, perché passando dal minore al maggiore, si ha una sorta di effetto di alleggerimento della tensione e dell'attesa di cui vi avevo parlato per i primi due pezzi.

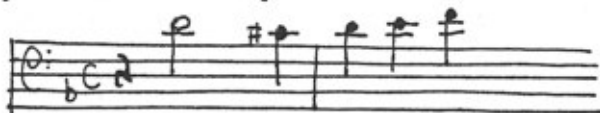
2.

Veniamo quindi al terzo pezzo (15-19), in fa. E' un episodio di passaggio di sole cinque battute. Queste cinque battute segnano una sorta di arresto nell'andamento polifonico che era stato del tutto prevalente nei primi due gruppi di battute; quindi non c'è più nessun gioco a canone delle voci, ma le voci procedono per accordi estremamente uniformi, che intervengono sulle parole "et lux perpetua luceat eis". Non c'è più nessun gioco di voci che si intersecano, ma ci sono dei vari e propri accordi semplicissimi, che si possono suonare tranquillamente sul pianoforte.

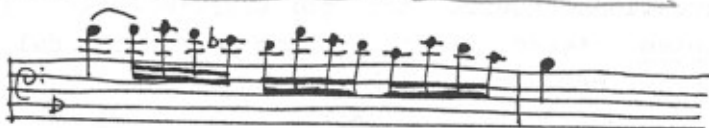
Questo vero e proprio pezzo di passaggio dovrebbe in apparenza - dato che siamo in una tonalità maggiore invece che minore - alleggerire la tensione accumulata in precedenza. Succede in realtà una cosa curiosissima, all'interno del Requiem, ed è che, laddove sembra

che la tensione si attenui, perché si introduce una tonalità maggiore al posto di una minore, perché il modo complicato del gioco polifonico viene sostituito da un gioco molto più semplice di accordi uniformi, tutto ciò che dovrebbe portare ad un alleggerimento provoca invece una sorta di tensione ulteriore, che salta fuori per un altro verso. Nel caso di queste battute, la tensione salta fuori sia per gli accordi, che sono degli accordi in cui intervengono delle none, se non vado errato, e ancor più per il contrasto con quello che precede; inoltre (questa è una caratteristica fondamentale) la brevità di questi episodi di passaggio - si tratta, ripeto, di sole cinque battute - non dà il tempo alla musica di spianarsi nella chiarezza alla quale la musica di Mozart ci ha abituati, perché solitamente è estremamente chiara e limpida.

Possiamo passare adesso all'episodio successivo (20-25), dove interviene il soprano ("te decet hymnus"), con una melodia che, secondo Malavasi, riprende essenzialmente una melodia gregoriana, per quanto rivista. Siamo a questo punto ad una nuova modulazione: passiamo dal fa maggiore ad un'altra tonalità in maggiore, che è il si bemolle; passare dal fa maggiore al si bemolle non è estremamente complicato, perché si bemolle è la sottodominante di fa, quindi si tratta di una modulazione semplice. Quello che c'è di nuovo è che si introduce un tema che è apparentemente un tema nuovo; il tema nuovo è quello dato da semicrome, eseguito dai violini e anche dai fagotti (battuta 20 e seguenti). Queste note sembrano del tutto diverse da quelle precedenti; in realtà qui Mozart compie una operazione assolutamente tradizionale nella musica ("tradizionale" vuol dire che è un'operazione assolutamente consueta nella musica contrappuntistica; arriva però fino alla dodecafonia); questa operazione consiste nel dare il tema precedente - il primo -



in forma rovesciata e ridotta (e in si bemolle)



In realtà sono né più né meno che lo stesso tema, solo che il secondo tema è stato ridotto (cioè si passa dalle semiminime alle semicrome, quindi con note molto abbreviate), e rovesciato. Rovesciato significa che invece di andare in alto si va in basso; in altri termini, ci sono gli stessi intervalli, solo che gli intervalli invece di andare in alto vanno in basso. Allora, il primo tema, rovesciato e ridotto, dà quel secondo tema che sembra del tutto diverso dal primo, ma è in realtà lo stesso, solo preso al contrario. Questo tema è presentato, dicevo, da fagotti e violini, e poi ripreso polifonicamente, per le cinque battute successive, che sono di nuovo polifoniche invece che accordali.

In queste sei battute c'è effettivamente una schiarita questa volta, perché la tensione che era stata accumulata, l'attesa che era stata accumulata in precedenza sembrano in qualche modo dissolversi, non solo perché interviene questo tema in tonalità maggiore, ma anche perché questo tema è l'accompagnamento della melodia della soprano solista, che, essendo una voce sola, dà una sorta di alleggerimento della tensione precedente. Questa schiarita corrisponde del resto alle parole del testo, che sono : "Te decet hymnus Deus in Sion, / Et tibi reddetur votum in Jerusalem". La cosa curiosa che interviene qui, come interverrà anche in seguito, è che questo elemento di lode, questo elemento propriamente liturgico, che corrisponde all'inno, che è evidentemente un momento corale (e il Requiem è una liturgia corale) è affidato invece ad un solista. Vedremo che anche in seguito, quando intervengono i solisti invece che il coro, lo fanno propriamente sui motivi tematicamente più corali.

L'alleggerimento è dato anche dal fatto che in

queste parole non è in questione il giudizio, non è in questione quello che poi vedremo essere il tema del Requiem stesso - lo vedremo a partire dal primo pezzo della sequenza, il Dies irae -, ma è più che altro in questione un elemento liturgico di preghiera. Tuttavia questo brano, questa schiarita, dura effettivamente, anche qui, pochissimo: soltanto sei battute, che si concludono con una nuova modulazione, anche questa armonicamente facile, dal si bemolle al sol minore, con cui entriamo nel nucleo, nel punto cruciale, di tutto l'Introitus. Il relativo minore del si bemolle, cioè il sol minore, è per Mozart la tonalità più patetica e più emotivamente coinvolgente. Qui Mozart arcaizza ancora più di prima. Il sol minore "chiede" il ritmo puntato, lo chiede in qualche modo perché - è una cosa un po' curiosa - da Bach sino a Ravel spessissimo, quando interviene il sol minore, interviene con un ritmo puntato; e il ritmo puntato qui lo possiamo vedere facilmente nell'accompagnamento delle battute 26-32, che ha questo schema ritmico:



E' un accompagnamento molto arcaico, ancora una volta, molto bachiano. Questo ritmo puntato (che potete trovare in sol minore anche nel Clavicembalo ben temperato di Bach, nel preludio in sol minore del secondo volume) accentua la tensione che c'era sin dall'inizio dell'Introitus.

E qui si tocca il vertice del pathos, perché ci si avvicina alla questione del Giudizio. Le parole sotto le quali intervine questo ritmo sono: "Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet", cioè: "Esaudi-sci la mia preghiera, a te viene ogni carne". Bisogna sottolineare questa parola, perché vedremo che proprio dal luogo della carne - la carne non dovete pensarla come il corpo, come l'intendiamo noi; la carne è la parte debole, diciamo, la parte soggetta al peccato

dell'essere parlante - che viene il canto del Requiem.

E' il momento della preghiera, che succede a quello della lode, del "Te decet hymnus"; ma la domanda in cui si affettua questa preghiera non è affatto tranquilla, sembra che non ci sia nessuna speranza, nessuna possibile innocenza, c'è soltanto l'attesa della clemenza del giudice. E del resto le voci si intersecano di nuovo polifonicamente, creando un tessuto di rinvii dall'una all'altra. In altri termini, il soggetto si presenta al giudizio come colpevole, e questo è vero nel Requiem di Mozart dall'inizio alla fine; gli unici momenti di schiarita nella musica sono quelli in cui ci si affida alla clemenza da parte del giudice; non c'è da nessuna parte una consapevolezza di una salvezza possibile perché meritata. L'essere parlante, come diceva Amleto, in ogni caso meriterebbe la condanna. Il fatto che intervenga la carne ("omnis caro veniet"), ripeto, è assolutamente essenziale per intendere lo spirito di questa musica, perché la parola "carne" si riferisce essenzialmente all'origine del peccato. Tutte le voci, che intervengono sfalsate in precedenza, si riuniscono tutte assieme soltanto sulla parola "caro".

Perché, in definitiva, chi canta nel Requiem? Evidentemente, stando al testo, le parole del Requiem sono dette dai risorti; c'è il giudizio universale, la resurrezione della carne, e gli uomini, risorti dalla morte, attendono il giudizio ultimo. Questo dal punto di vista liturgico. Da un punto di vista musicale la questione evidentemente è un po' più complessa: esiste tutto un gioco di sostituzioni, che vi segnalavo già prima, per cui la posizione più soggettiva, quella di Mozart che sta per morire e che sa di stare per morire, è affidata al coro. Gli elementi corali, invece, sono affidati ai solisti, con una sorta di capovolgimento. Tutto il Requiem è costruito su questi capovolgimenti, per cui paradossalmente i passaggi in tonalità maggiore spesso accusano una sorta di tensione supplementare rispetto a quelli in minore.

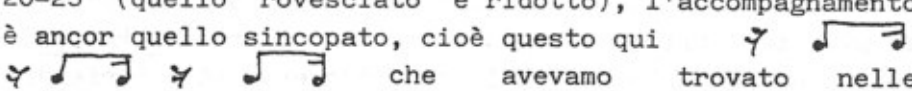
Senza dubbio, il Requiem è il canto di Mozart, incomprensibile per tutti, e lo stesso Mozart pare che, scherzando con Süßmayer che gli trascriveva le note mentre lui le dettava, gli dicesse: "Questa non la capisci!"; certe successioni di accordi o certe entrate delle voci risultavano incomprensibili per questo allievo di Mozart. Ma nonostante il fatto che si tratti del canto di lui solo, di lui in prima persona, bisogna dire che il Requiem è effettivamente una musica religiosa, è una musica ecclesiastica, perché questa singolarità non si impone, non si sovrappone al momento liturgico, ma si traduce immediatamente nel fatto che il soggetto, stavo per dire "parlante", ma qui bisognerebbe dire il soggetto della musica, è in realtà la stessa ecclesia: sono tutti i risorti, rappresentati in qualche modo da Mozart, che sta per morire e che scrive la musica, che pregano per la propria salvezza. Coloro che cantano sono in definitiva "i chiamati", coloro che Paolo chiamava "i santi"; sono i cattolici, in definitiva coloro che fanno parte della Ecclesia.

3.

Dopo questo episodio (26-32), che costituisce il nocciolo, ci si aspetterebbe, rispetto alle forme musicali classiche, che, con uno schema A-B-A, si ritornasse al punto A, che si ritornasse, diciamo, all'inizio del Requiem. In realtà è quello che succede, ma che succede con alcune varianti. Qui entriamo nell'ambito specifico del taglio che Mozart dà alla musica nel Requiem. Già dalla divisione dei pezzi, vediamo che il pezzo centrale è, in realtà, molto spostato verso la fine dell'Introitus. Il pezzo centrale è questo in sol minore. Quindi vedete che c'è una sorta di pencolamento del centro verso la fine.

Infatti, che cosa succede alle battute successive (33-42)? Qui succede una cosa piuttosto curiosa: alla 33 ritorna effettivamente il tema primo, quello del "Requiem aeternam" (re-do diesis-re-mi-fa) e ritorna esposto dai bassi; ma contemporaneamente, al posto

della seconda entrata dello stesso tema, che Mozart avrebbe dovuto introdurre se avesse ripreso pari pari l'inizio, troviamo che entra il tema ridotto e rovesciato affidato ai contralti. Vedete dunque che il tema primo e il tema ridotto e rovesciato vengono a incrociarsi. Dicevo prima: "come se si trattasse di una fuga", perché a volte nelle fughe è possibile che un tema di una fuga venga poi variato sino a dare luogo ad una sorta di secondo tema e che poi i due temi verso la fine si incrocino; vedremo a un certo punto che questo incrocio di due temi poi costituirà l'essenziale della fuga che segue all'Introitus.

Nello stesso tempo, mentre troviamo qui i temi che abbiamo trovato nelle battute 1-7 e 8-14 ("Requiem aeternam") e il motivo che abbiamo trovato nelle battute 20-25 (quello rovesciato e ridotto), l'accompagnamento è ancor quello sincopato, cioè questo qui  che avevamo trovato nelle battute 8-14: in altri termini, in questo sesto settore dell'Introitus Mozart mette assieme polifonicamente materiali provenienti da tre pezzi precedenti. Tutto ciò ci fa capire come questo breve episodio 33-42 in realtà equivale per lo meno a due degli episodi precedenti e forse anche a tre; in altri termini, nonostante il pencolamento del centro verso la fine rispetto alla durata, il pezzo successivo è un incastro di due (o tre) precedenti episodi; questo compensa, in un certo senso, lo squilibrio. Ma non lo compensa del tutto, perché in realtà questa compenetrazione di due elementi, anzi di tre, se teniamo conto anche del fattore dell'accompagnamento, non pone del tutto in equilibrio l'Introitus.

La cosa è tanto più accentuata in quanto alla battuta 34 riprende una successione di accordi che era già stata data nella battuta corrispondente di un pezzo precedente, ma variandola in modo tale da non ritornare sul re minore, come tonalità, ma da portare l'armonia verso la dominante, verso la maggiore, verso cui tende tutto l'Introitus, che quindi non è soltanto scentrato rispetto al suo nucleo in sol minore, che è posto



verso la fine, ma rimane anche in sospenso, come abbiamo visto per la cavatina di Barbarina nelle Nozze di Figaro, in quanto si conclude sulla dominante, non sulla tonica.

E si conclude come? Con le battute 43-48, che sono né più né meno che la ripetizione, con alcune varianti che introducono un elemento polifonico, laddove in un primo momento la musica era stata essenzialmente armonica, dell'episodio 15-19. L'episodio 15-19 è quello più breve di tutti questi sette episodi ed è quello che ha essenzialmente una funzione di passaggio. In altri termini, tutto l'Introitus si conclude su che cosa? Si conclude su un passaggio. Su un passaggio a che cosa? Si resta sospesi sulla dominante; cioè, c'è un percorso che va in salita, che punta verso il nucleo in sol minore, che è il punto più concitato e più terribile, se vogliamo, di tutto l'Introitus; poi c'è una sorta di precipitosa discesa, in cui riemergono tre pezzi precedenti, tutti e tre incastrati l'uno con l'altro, e l'Introitus si conclude con la ripresa del pezzo terzo, 15-19, che era il pezzo di passaggio. Quindi, tutta la musica rimane sospesa, sia armonicamente che nello sviluppo formale.

In altri termini, la sezione 33-42 resta la ripresa dei tre pezzi precedenti, mentre la sezione ultima 33-48, che è ancora una volta brevissima, è una sezione di passaggio e su questo passaggio si conclude l'Introitus, con una cadenza che porta, con i soliti timpani e trombe, alla dominante.

Ho sorvolato su molti dettagli, perché mi rendo conto che stare a sentire parlare di musica è una cosa piuttosto mortale, se non si ha una effettiva pratica di che cosa comporta dire, che so io, la maggiore invece che re minore. Molto in sintesi, è questo l'Introitus, che ha questo carattere di preludio e di ambiguità, per tutti i fattori che dicevo prima. Cerchiamo di trarne uno schema di riepilogo. Lo schema l'abbiamo già segnato all'inizio, rispetto alla divisione delle battute; possiamo scrivere sotto. Sotto 1-7 possiamo scrivere "Episodio I" e sotto 8-14 possiamo scrivere ancora "Episodio I", perché, salvo il mutamento dell'ac-

compagnamento, la melodia è uguale; quindi possiamo distinguerli con un "a" e con un "b", visto che ci sono tuttavia alcuni mutamenti, per esempio l'intervento dei cantanti. L'episodio 15-19 segniamolo pure come un episodio II, perché si distingue dall'episodio I (nella sua forma a e nella sua forma b). L'episodio successivo è quello in cui si introduce il tema di partenza, ma ridotto e rovesciato: indichiamolo dunque un Ir, cioè con il primo tema rovesciato. L'episodio 26-32, invece, si distingue nettamente da tutti gli altri; quindi indichiamolo pure con un III. Vediamo successivamente che l'ultimo episodio è ancora il II, cioè quello di passaggio, mentre il 33-42 riprende assieme il  $\frac{I_r}{I_b}$  rovesciato e il Ib; quindi possiamo scrivere assieme  $\frac{I_r}{I_b}$  (Ib perché intervengono i cantanti e quindi sicuramente è più simile al Ib che al Ia):

#### Schema dell'Introitus

Ia	Ib	II	Ir	III	Ir	II
(1-7)	(8-14)	(15-19)	(20-25)	(26-32)	(33-42)	(43-48)

Ia	Ib	II	Ir	III	$\frac{I_r}{I_b}$	II
----	----	----	----	-----	-------------------	----

#### Schema ritmico

batt. 1-7	γ		γ		γ	
batt. 8-14	γ		γ		γ	
batt. 26-32	γ		γ			

Da questo schema, allora, che cosa emerge? Emerge, in definitiva, quello che dicevo prima, cioè che il centro è spostato in avanti, con un effetto di assoluto squilibrio, che è in parte compensato dal ritornare insieme di sezioni precedenti, nella penultima delle sezioni, e con una conclusione che in realtà non conclude proprio per niente, perché è soltanto un episodio di passaggio. Quindi, questa curiosissima asimmetria in questo vero e proprio preludio va inoltre a profilarsi sullo sfondo di una scrittura polifonica, che ricorda

nelle entrate, la scrittura di una fuga, anche se non è sicuramente una fuga, ma è un preludio, e si conclude sulla dominante, come se si trattasse di un preludio strumentale.

In realtà il Requiem deve preparare ciò che lo segue, cioè il Kyrie, la seconda sezione, che è effettivamente una fuga, e soltanto con questa fuga ritroviamo il re minore, che non troviamo alla fine del Requiem aeternam. Quindi, per valutare la costruzione complessissima e complessiva dell'Introitus dobbiamo dire che tutto questo pezzo musicale, che poi verrà ripreso alla fine del Requiem, per suggerimento dello stesso Mozart, ha soltanto la funzione di introdurre alla fuga, accennando già all'interno di questa scrittura di preludio alla forma della fuga, senza raggiungerla.

Vedremo considerando la fuga del Kyrie che essa, pur essendo una fuga classica, con tutti i crismi della scrittura fugata, è in realtà una fuga che è al di là della forma della fuga. Ma sono già le sette e mezzo. Vorrei dare allora solo qualche elemento su che cos'è una fuga, per poter spiegare perché la fuga del Kyrie è in realtà una fuga "post-fugam", diciamo così, perché se no non ci capiamo affatto. Se volete, allora, possiamo preludiare alla fuga del Kyrie con queste notizie attorno alla forma fugata, dopodiché la prossima volta potremo ascoltare il Kyrie.

# I. Introitus: Requiem aeternam

W.A. Mozart

1756-1791

Köchel-Verzeichnis N° 626

**Adagio**

Corni di Bassetto in F

Fagotti

Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

**Adagio**

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello,  
Basso ed Organo

SOLO  
*p* *tasto solo*

C. di B.  
(F)

Pag.

VI.

Vla.

Vc.-B.  
ed O.

C. di B.  
(F)

Pag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.-B.  
ed O.

*f* TUTTI

Re -

*f* TUTTI

Re - qui-em ae -

*f* TUTTI

Re - qui-em ae-ter -

*f* TUTTI

Re - qui-em ae-ter - nam, ae -

Organo

(TUTTI)

E. E. 8032

10

C. di B. (F)

Fag.

Vi. *su 2*

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

- qui-em ae-ter - - nam do-na e - is, — Do-mi-ne, re - qui - em ae-  
 ter - nam do - na e - is, Do - mi-ne, do-na e -  
 - nam do - na e - is, Do - mi-ne, re - qui-em ae-ter - nam  
 ter - nam do - na e - is, do - na, do-na e - is, Do-mi-ne, re-qui-

5 - 6 4 3 - 7 3b 7 7 6 6 4 5 - # 4

C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Vi. *su 2*

Vla. *II.*

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

ter - - nam do-na e - is, Do - mi-ne, et lux per-pe - tu-a,  
 - is, Do-mi-ne, do-na e - is, Do - mi-ne,  
 do - na e - is, Do-mi-ne, e - is, Do - mi-ne, et lux per-pe - tu-a,  
 em ae - ter, nam, do-na , e - is, Do - mi-ne,

6 - 4 - 6 7 8 6 # 6 4

F R 3000

C.d.B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Ve. B. ed O.  
 20  
 senza Organo  
 Ycelli.  
 Bassi  
 senza Organo  
 (TUTTI)  
 SOLO  
 is: Te de - cet hy -  
 is: SOLO  
 senza Organo  
 Ycelli.

VI.  
VI.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vc., B.  
ed O.

- mnus, De - us in Si - on, et ti - bi red - de - tur

C. di B.  
(F)  
F. g.  
VI.  
Vla.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vc., B.  
ed O.

vo - tum in Je - ru - - - sa - lem.

Ex - au - di, Ex - au - di, ex -  
Ex - au - di, ex -  
Bassi  
(TUTTI)

zu 2  
zu 2

f TUTTI  
f TUTTI  
f TUTTI

E. E. 3032



C. di B (F)  
Fag.  
Vl.  
Vla.  
S. **TUTTI**  
A.  
T.  
B.  
Vc. B. ed O.

6 6 326 30 6 6 3 6 4 3

C. di B (F)  
Fag.  
Vl.  
Vla.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vc. B. ed O.

6 6 6 5 4 4 2

E. E. 3032

C. di B. (F)

Fag.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc. B. ed O.

ca - ro ve - ni - et.

o - mnis ca - ro ve - ni - et.

o - mnis ca - ro ve - ni - et.

ca - ro ve - ni - et. SOLO

*p* *tasto solo*

7 7 6 5  
3 3 4 3

C. di B. (F)

Fag.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc. B. ed O.

Do - na, do - na e - is -

Re -

Re - qui - em ac - ter -

TUTTI

6 4 5 6 6

F. R. 3032

C. di B. (F)

Fag.

VI. *su 2*

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

Do-mi-ne, do-na, e-is Do-mi-ne, do-na,

Do-mi-ne, do-na, do-na e-is-re-qui-em ac-ter-

qui-em ac-te-nam do-na, do-na-

nam do-na, do-na e-is, e-is,

5 4 6 6 9 3 4 3 6 5 2 6

C. di B. (F)

Fag.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

do-na e-is re-qui-em ac-ter-nam, ac-ter-

nam, do-na e-is. Do-mi-ne, do-na e-is, do-na

e-is, do-na e-is, do-na, do-

Do-mi-ne do-na, do-na e-is, do-na

6 6 4 3 6 6 6 3 6 6

E.E. 3032

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
- - nam, se-ter - - nam, et lux per-pe - tu-a, et lux per-pe - tu-a

A.  
e - is, do - na, et lux per-pe - tu-a, et lux per-

T.  
na, do - - na, et lux per-pe - tu-a, et lux per-

B.  
e - is, do - - na, et lux per-pe - tu-a, et lux per-

Vc., B.  
ed O.

6 (5 - ) 6      6  
3<sub>b</sub>      6  
4

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
lu - - ce-at e - is, et lux per - pe-tu-a lu - ce-at e - - is.

A.  
pe - tu-a lu - ce-at e - is, et lux pe - pe-tu-a lu - ce-at e - is.

T.  
pe - tu-a lu - ce-at e - is, et lux per - pe-tu-a lu - ce-at e - - is:

B.  
pe - tu-a lu - ce-at e - is, et lux pe - pe-tu-a lu - ce-at e - - is.

Vc., B.  
ed O.

7 3 6 5 6 5 3# 6 6 7 6 7 6 5 4 5 3# 2 3#

4.

La fuga è una scrittura contrappuntistica, che consiste nel fatto che esistono alcune voci che espongono tutte lo stesso tema; questo tema viene presentato una prima volta come "soggetto", cioè nella tonalità tonica, e la seconda volta come "risposta" nella tonalità dominante. Adesso non sto a spiegarvi alcuni dettagli, perché se no la facciamo troppo lunga. In sostanza, la forma fugata è la forma chiusa par excellence; dato un tema, è possibile utilizzarlo secondo certi criteri strettamente fissati, che consistono nella presentazione prima sulla tonalità tonica; poi seguono alcuni "divertimenti" (in cui si ripresentano il soggetto e la risposta in tonalità collegate con la tonalità fondamentale) e si conclude con lo "stretto"; lo stretto consiste nel fatto che i temi intervengono molto vicini l'uno all'altro e sovrapposti. Il tema, per poter essere "messo in fuga", deve essere innanzitutto provato nello stretto, per vedere se è possibile poi che nello stretto risulti armonicamente sfruttabile.

Posto questo, diciamo che la fuga è il genere più complicato e più "scolastico", se vogliamo, per gli studenti di composizione musicale. La tradizione della fuga, naturalmente, va piuttosto indietro negli anni: possiamo arrivare fino a Cherubini, ma il monumento della fuga è certamente l'arte di Bach, cui Mozart stesso si riferisce, visto che conosceva e ha anche trascritto per archi alcune delle fughe del Clavicembalo ben temperato.

Come esempio di questa scrittura fugata io ho pensato di darvi qui una fuga di Mozart stesso. Considereremo poi una seconda fuga, che è una fuga doppia. Nella partitura di Mozart ci sono delle "r" e delle "s" ("s" vuol dire soggetto, "r" vuol dire risposta); il tema segnato con un trattino è invece il "controsoggetto". Adesso vi spiego che cos'è il soggetto e il controsoggetto.

Ho scelto questa fuga non solo perché è di Mozart, ma perché è una fuga assolutamente tradizionale, cioè

che non sgarra assolutamente in nulla rispetto alle regole della fuga.

La fuga è in do maggiore, è preceduta da un preludio, quello stesso preludio di cui vi parlavo prima, che resta alla dominante e cioè si conclude in sol maggiore. Quest'ultimo ha qualche vago tratto di rassomiglianza con l'Introitus del Requiem, se non altro perché ha un inizio che ha qualche spunto canonico. La fuga, invece, ha questo soggetto: inizia in sol, ma il sol è la quinta del do, perché la tonalità della fuga è il do maggiore; che siamo in do maggiore si deduce dal fatto che il fa non è un fa diesis, ma un fa naturale. Il tema (soggetto) è alle battute 1-2. Alla battuta tre succede che interviene la risposta; la risposta dovrebbe intervenire alla quinta del soggetto; essendo la quinta del soggetto un re, il re non è compatibile con la tonalità di do maggiore; si passa quindi dal re al do, si abbassa di un grado, in modo da restare nell'ambito dell'accordo di do maggiore; la risposta interviene dunque iniziando con un do, ed è identica al soggetto, solo con il trasporto del re che viene abbassato a do (battute 3-4).

Mentre la seconda voce presenta la risposta, la prima voce fa un'altra melodia, che si chiama "controsoggetto"; si chiama così perché "risponde" al soggetto e fa da accompagnamento alla risposta. Il **controsoggetto** è dato da una serie di semicrome. E' da segnalare come caratteristica di questa fuga il fatto che fra il controsoggetto e la risposta intervengono in continuazione delle "seconde" (cioè la maggiore dissonanza che si può avere nella musica); sono a volte anche delle seconde diminuite. Questo è giustificato armonicamente per il fatto che tutte le semicrome dispari (1,3,5 ecc.) sono delle "appoggiature", cioè delle note dissonanti che risolvono poi su quelle armonicamente accettabili (si passa dal fa al mi, dal fa al sol ecc.). Questa abbondanza di dissonanze costituisce il filo conduttore di questa fuga.







36

36

37

37

38

38

39

39

40

40

41

41



Questa è una fuga classica, tradizionale, con tutte le regole. Come avete potuto sentire, esistono però, anche in questa fuga, dei brani piuttosto lunghi (cinque o sei battute e qualche volta anche di più), in cui non interviene il soggetto o la risposta; esistono dei brani di transizione, per non appesantire eccessivamente la composizione, che se no risulterebbe monotona.

Vi dico queste cose perché nella fuga del Requiem, a cui arriveremo, questi lunghi brani di transizione, invece, non esistono affatto. Inoltre, la fuga del Requiem ha una caratteristica particolare: invece di aver un solo tema, con la sua risposta, che è lo stesso tema ripetuto una quinta più in alto, ne ha due. Qui c'è già un problema di interpretazione; la signora Malavasi, che mi ha fatto uno schema di questa fuga, aveva interpretato come controsoggetto il secondo tema, laddove io, seguendo il testo di Abert, avevo interpretato la fuga come una fuga a due soggetti. In realtà, la cosa può essere discussa; in sostanza, io credo che la signora Malavasi non abbia colto il nocciolo essenziale della fuga. E tuttavia c'è un problema anche per l'interpretazione di Abert (e mia), perché le fughe a due soggetti esistono (adesso ne sentiremo una di Bach dal secondo volume del Clavicembalo ben temperato) e di solito i Kyrie era affidato ad una fuga doppia. Il "Kyrie eleison" aveva un suo primo tema, il "Christe eleison" aveva un suo secondo tema, e alla fine i due temi venivano presentati assieme: questo è lo schema della fuga doppia. Esiste un primo tema trattato normalmente come in una qualunque fuga, un secondo tema trattato normalmente come in una sorta di seconda fuga, e infine i due temi che si mettono assieme. Nelle fughe doppie, evidentemente, non esiste il controsoggetto, perché se no la parte conclusiva non si potrebbe scrivere.

Per darvi un'idea di che cos'è una fuga doppia, vi faccio sentire quella di Bach in sol diesis minore, dal secondo volume del Clavicembalo ben temperato. Io spero che voi vi orientate dentro tutto questo profluvio di termini. Mi rendo conto che, se non c'è

un minimo di conoscenza di queste cose, sembra di stare parlando della luna; purtroppo la musica è fatta così, e poi non è musica semplice.

## FUGA XVIII.

(DOPPIA FUGA)

a 3 voci

Tranquillo e pensoso (♩. = 72)

FUGA I.

*sottovoce e sempre legatissimo*

*p sempre e misterioso*

*espress.*

*poco cresc.*

10 15 20 25

E. 4088 C.

First system of the musical score, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic patterns and fingerings. A trill (tr) is indicated in the right hand. Measure numbers 60 and 61 are visible at the end of the system.

FUGA II. *espress.*

T II

*p sempre dolce e legatissimo*

Second system of the musical score. It begins with the section title 'FUGA II. espress.' and the tempo marking 'p sempre dolce e legatissimo'. A second trill (T II) is marked. Measure numbers 65 and 66 are visible.

T II

*espress.*

(tr)

Third system of the musical score. It features a trill (T II) and the tempo marking 'espress.'. A trill (tr) is also indicated. Measure number 70 is visible.

T II

*espress.*

(tr)

Fourth system of the musical score. It features a trill (T II) and the tempo marking 'espress.'. A trill (tr) is also indicated. Measure number 75 is visible.

T II

*poco più f*

Fifth system of the musical score. It features a trill (T II) and the dynamic marking 'poco più f'. Measure number 80 is visible.

*sensibile*

Sixth system of the musical score. It features the dynamic marking 'sensibile'. Measure number 85 is visible.

First system of musical notation, measures 85-90. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The instruction *cresc.* is written above the staff.

Second system of musical notation, measures 91-95. The right hand continues with intricate melodic patterns, including a prominent triplet. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. The instruction *espress.* is written above the staff, and *f* is written below the staff.

Third system of musical notation, measures 96-100. The section is titled "FUGA I. e II." above the staff. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. The instruction *mf* is written below the staff, and *T II* is written above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 101-105. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. The instruction *T II* is written above the staff.

Fifth system of musical notation, measures 106-110. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. The instruction *espress.* is written above the staff, and *(tr)* is written below the staff.

Sixth system of musical notation, measures 111-115. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. The instruction *(tr)* is written above the staff.





Naturalmente non ho la minima speranza che voi siate riusciti a seguire tutti i casini che succedono qui dentro, visto che anch'io, che l'ho sentita qualche decina di volte, non riesco ancora a seguirla al solo ascolto.

Allora, tutta questa introduzione l'ho fatta perché? Perché la fuga del Kyrie di Mozart è una fuga doppia, cioè con due soggetti. Tutta la novità, però, della faccenda - per cui la signora Malavasi aveva interpretato il secondo soggetto come un controsoggetto, cosa che in realtà a mio avviso non è affatto - sta nel fatto che manca la parte prima e la parte seconda: in altri termini, la fuga inizia con un primo tema e, al posto della risposta al primo tema, esiste il secondo tema, cioè il secondo soggetto. Ciò provoca una sorta di effetto di sconcerto nell'ascoltatore al quale non è chiaro che cosa sta succedendo. Questa fuga, del resto, è stata ampiamente criticata, alla fine del Settecento e nell'Ottocento, come troppo complicata, troppo piena di passaggi cromatici (cioè di semitoni); per qualcuno, era una sorta di pasticcio musicale; per dire questo, bisogna non aver capito lo spirito della faccenda.

Quel che è sicuro è che Mozart, che nell'Introitus presenta una musica che tende verso la fuga, ma senza riuscire a diventare una fuga, nella fuga scrive una fuga doppia in cui manca la parte prima e la parte seconda. Mozart conclude immediatamente, come se scavalcasse la forma musicale che poi per il resto segue alla lettera, con tutte le regole della composizione della fuga. Adesso, per concludere il seminario di questa sera, forse possiamo far ascoltare la fuga.

R. MORO: - Penso che hanno sofferto abbastanza, per cui possono essere ricompensati con l'audizione ...

Allora, la settimana prossima vi infliggerò come sofferenza una considerazione, battuta per battuta, della fuga ... [Risate]. La musica, a stare a sentirla, sembra che tutto sia facile. In realtà le cose sono spesso di una complicazione assoluta, soprattutto in

*man mano che fanno  
sottintendere*

certi generi di musica.

Quel che caratterizza la fuga del Kyrie è che non c'è nessuna pausa, non c'è nessun elemento intermedio; ci saranno sì e no due battute proprio necessarie, di passaggio, tra un'esposizione del soggetto primo e quella del soggetto secondo. E' una sorta di sferzata, il tempo è "Allegro" e la cosa dura pochissimi minuti. E' una sorta di urlo continuato, non so se di disperazione o di altro, in cui, letteralmente, non ci si capisce niente. Bisogna avere una testa musicale apposta per poter capire cosa succede, ascoltando semplicemente la musica. Se sinora abbiamo considerato la musica "facile" di Mozart (o perlomeno in apparenza facile, come la sonata K 330) qui siamo invece davvero nella peste, perché in realtà si tratta di una struttura complicatissima, forse la più complicata di tutto il Requiem.

Padova, 30 maggio 1987.

XXI.

Il tempo della carne

La volta scorsa vedevo facce un po' stralunate, forse perché nominavo dei marchingegni musicali senza poterveli fare udire, se non attraverso una registrazione, cosa che non fa un grande effetto. Perciò stasera ho invitato Rosario Giorgianni che ci farà sentire al pianoforte alcuni pezzi, man mano che io continuo ad esporre la partitura.

1.

Detto questo, torniamo alla fuga del Kyrie. La volta scorsa vi avevo fatto un esempio di fuga "classica" di Mozart, e un esempio di fuga doppia, di Bach, per mostrarvi la differenza fra la fuga doppia "normale" e la fuga doppia di Mozart nel Kyrie.

In che cosa consiste questa differenza? Bisogna che facciamo il punto su che cos'è la fuga. Come funziona spero di averlo accennato: c'è un soggetto - cioè un tema - che poi viene ripetuto anche in tonalità differenti (divertimenti) e cui "risponde", alla quinta, una seconda voce, ripetendolo. Il fatto è che per seguire all'ascolto una fuga bisogna avere una impostazione temporale che sia anche un'impostazione spaziale. Per seguire la musica di una fuga non è sufficiente sentire un fluido sonoro unico, bisogna sentire - cosa che si realizza solo con un allenamento musicale - a distinguere le varie voci e quindi il gioco del soggetto e delle sue risposte. Direi che la fuga è il genere musicale più classico, ammesso che possa usare questo superlativo relativo; è ancora più classica della sonata, perché se la forma-sonata ha una sua struttura chiusa, questa è tuttavia costituita da due temi che si sostituiscono a vicenda, ma non si

sovrappongono. Nella fuga invece bisogna distinguere nella sovrapposizione delle voci il gioco della polifonia. In altri termini il tempo all'interno del quale si struttura la fuga è un tempo assolutamente spazializzato, che rientra appieno nella concezione classica, newtoniana, del tempo. Come dire - scusate se forzo un po' le cose - che il tempo della fuga è assolutamente matematico, "classico" nel senso in cui Foucault ha spiegato a suo tempo l'episteme classica nelle Parole e le cose.

Per quanto riguarda la fuga doppia bisogna dire che queste caratteristiche spazializzanti del tempo sono ancora più esasperate. Come abbiamo visto c'è una prima esposizione con un primo soggetto, una seconda esposizione con un secondo soggetto, e infine queste due temporalità diverse - prodotte da due diversi soggetti - vengono fuse assieme in una terza temporalità, che è quella dell'ultimo episodio, in cui i due soggetti vengono eseguiti assieme. Per questo motivo Casella - se non mi sbaglio - vede nella fuga in sol diesis minore di Bach una punta emergente che va nella direzione dell'astrazione massima, come nell'Offerta musicale e nell'Arte della fuga. Se volete un esempio ancora più complesso di che cos'è una fuga a più soggetti considerate l'ultima fuga, incompiuta, dell'Arte della fuga, che ha tre soggetti, l'ultimo dei quali è dato dalle note che danno, in tedesco, il nome Bach (si, do, la, si bemolle), in cui vedete come il gioco polifonico diventa complesso e difficile da seguire a un semplice ascolto. Occorrerebbe sostenersi sulla partitura o riuscire a tradurre l'ascolto in spazializzazione delle varie voci, cioè in partitura ancora una volta.

Poste queste considerazioni, vediamo che ne fa Mozart della fuga doppia nel Requiem. Partiamo dal presupposto, che mi è stato rivelato dalla Signora Malavasi, che era tradizione della musica ecclesiastica del Settecento di affidare il Kyrie ad una fuga doppia, con il primo soggetto alle parole "Kyrie eleison" e il secondo alle parole "Christe eleison", mentre l'ultima parte della fuga fondeva assieme i due soggetti. E' come se Mozart - che nell'Introitus aveva teso la musica

verso la forma fugata - nel Kyrie, quando scrive effettivamente una fuga, senza nessuna libertà quanto alle regole scolastiche di composizione, scriva una fuga che è già al di là della forma di fuga.

Mozart dà per scontato che l'uditore sappia che la fuga del Kyrie è doppia. Elimina la prima parte e la seconda e giunge immediatamente alla terza (con l'effetto che il secondo soggetto può essere interpretato anche come un controsoggetto di fuga semplice). Già alla seconda battuta troviamo i due soggetti. Inoltre non concede nessuno spazio e nessun intervallo fra l'entrata di un soggetto e il seguito. Credo che non esista neppure una battuta, eccetto che alla fine, in cui non intervenga almeno una nota di uno dei due soggetti.

Si tratta quindi di una struttura assolutamente compatta, tanto che ad un certo punto incredibilmente la voce dei bassi conclude con una croma l'"eleison" del soggetto secondo (all'inizio della battuta 39) e attacca immediatamente il "Kyrie" del soggetto primo, senza nessun intervallo. Se uno studente di composizione facesse questo verrebbe, credo, corretto. Questa sorta di compattezza senza respiro dà alla fuga una strutturazione del tutto contraria a quella spazializzazione del tempo di cui parlavo prima a proposito della fuga in quanto forma classica. Invece nella fuga doppia di Bach troviamo anche cinque o sei battute in cui non interviene né il primo né il secondo soggetto, e che sono occupate da contrappunto libero, come spesso accade nelle fughe.

Vediamo ora come sono costruiti i due soggetti. Il primo, sulle parole "Kyrie eleison", inizia in la (siamo quindi alla quinta della tonica, che è re), e quindi il tema inizia alla dominante. Il la è una semiminima puntata: questa semiminima puntata come nota iniziale non è una novità, l'abbiamo già trovata all'inizio del canto dell'Introitus. Essa è una sorta di punto di partenza, di sosta a partire da cui si avvia il movimento. Questo crea qualche continuità fra il Kyrie e l'Introitus. L'altro elemento che caratterizza il primo soggetto è il salto di settima diminuita, che ne costituisce l'anima melodica. Dopo i primi

due la interviene un fa - che ci fa rimanere ancora nell'accordo di tonica, re minore - e successivamente un si bemolle seguito da un do diesis più basso. Questo intervallo di settima diminuita, che armonicamente è piuttosto forte, è tuttavia un elemento tradizionale all'interno della musica funebre, che era stato già utilizzato da Bach. Mozart nemmeno qui introduce molto di nuovo. Parte dai materiali più tradizionali e li sviluppa nelle maniere più tradizionali e schematiche, salvo poi a stravolgere questi schematismi in modi che non sono affatto tradizionali, come cercheremo di mostrare.

La parte successiva (battuta 2) del soggetto è invece molto più mossa, in senso ascendente. Questa ascesa era già caratteristica del tema dell'Introitus. Qui procede con l'introduzione di note di minore lunghezza (semicrome). Queste semicrome, che s'introducono nella seconda parte del primo soggetto, provocando un'accelerazione nella scansione metrica del tema, mi pare che possano già indicare una sorta di attrazione che il soggetto secondo esercita sul primo. In realtà, se vedete le due battute iniziali della fuga, vedete che alla battuta 2 s'introduce il soggetto secondo.

Vediamo com'è costituito questo secondo soggetto, che è nettamente distinto dal primo. Il primo e il secondo devono necessariamente essere ben distinti ritmicamente e melodicamente, perché si devono percepire chiaramente all'interno della fuga. Il secondo soggetto inizia con tre mi, quindi siamo alla quinta del la, cioè alla quinta della quinta del re. Ciò significa che armonicamente non siamo più in re minore, ma alla sua dominante, la maggiore. Il secondo soggetto inizia con tre crome, che danno al tema un impulso immediatamente motorio, a differenza dell'inizio del primo soggetto, che è ripreso poi da sei gruppi di note che sono quasi tutte delle semicrome. Quindi l'andamento è molto veloce. Tutte queste semicrome vengono eseguite fra l'altro sul -le- del "Kyrie eleison", che dura quindi parecchio tempo. Quando finisce il soggetto secondo le voci continuano a cantare questo -le- per

molto tempo ancora.

Da dove viene questo secondo soggetto? Se il primo in qualche modo si richiama alla forma fondamentale della settima diminuita, mi pare di poter dire che il secondo viene dalla forma ridotta e rovesciata del tema dell'Introitus. Nella successione delle sue quartine di semicrome mi pare che possa stare l'origine delle note del secondo soggetto. Mi pare evidente che il primo gruppo di quattro note deriva da lì, mentre il secondo gruppo introduce un movimento più dinamico (fa, sol, mi, fa), con un intervallo di terza, tutto ciò con un andamento prima ascendente e poi discendente. Quindi i due soggetti si contrappongono: il primo è più statico, fondato sull'intervallo cupo di settima diminuita e con la sua tensione; il secondo è invece un elemento del tutto dinamico. Nella fuga, bisogna dire, l'equilibrio fra questi due fattori si risolve a favore del secondo. Non solo il secondo influisce già in partenza sul primo, introducendovi, come abbiamo detto, delle semicrome, ma alla fine domina completamente; lo stretto finale in sostanza è dato dal secondo soggetto molto più che dal primo.

Anche nel secondo soggetto, ripeto, non c'è niente di molto originale. C'è una sorta di pura geometria e di puro sviluppo tematico di un elemento tematico proveniente da fattori melodici precedenti. Ma vediamo adesso com Mozart utilizza queste due geometrie.

## 2.

Le utilizza scrivendo una fuga senza nessuno spazio, senza nessun respiro, con un tempo nettamente distinto da quello precedente (che era adagio; ora siamo in un allegro che è quasi un allegro assai). Dall'inizio alla fine della fuga - che in realtà è brevissima, pur avendo più di cinquanta battute - non c'è un solo attimo di tregua, se non nella cadenza. E' del tutto escluso che uno, a meno che non abbia imparato a memoria la partitura, ad un primo ascolto riesca a seguire il gioco delle voci. L'impressione che resta della fuga intera è quella di un urlo che inizia alla battuta prima e va a finire sino all'adagio, che pone fine



alla fuga ma che in realtà non riesce affatto a concludere il suo impeto antigeometrico, nonostante tutta la geometria che costituisce la struttura della fuga.

Cerchiamo ora di capire qual è la struttura della fuga.

1-14  
Alla battuta 1 inizia il primo soggetto ("Kyrie"), alla battuta 2 il secondo ("Christe"); l'incastro dei due dura sino alla battuta 4. Qui interviene nuovamente, ai soprani, il primo soggetto, che dura per le battute 5 e 6; alla 5 interviene di nuovo il secondo. Alla 8 primo soggetto, alla 9 secondo, alle 11 e 12 nuovamente primo e secondo. In quattordici battute i soggetti vengono esposti quattro volte. Nelle prime quindici battute abbiamo l'esposizione della fuga, in re minore.

15-19  
Alla battuta 15, dove finisce il tema esposto in re minore, inizia il primo divertimento. Alla fine della 16 inizia già l'esposizione del primo soggetto in una tonalità estremamente vicina al re minore, la sua enarmonica, il fa maggiore. Alla 16 inizia il "Kyrie", alla successiva il "Christe".

20-26  
Alla battuta 20 inizia un secondo divertimento, in sol minore, col primo soggetto (alla 21 il secondo). Fra l'esposizione, il primo e il secondo divertimento non c'è nessuna distanza temporale. Andiamo avanti: alla 23 ritroviamo il primo soggetto, alla successiva il secondo (durano ancora per tre battute).

27-32  
Dopo di ciò, alla 27, siamo in si bemolle maggiore, quindi in un nuovo divertimento): riprende il primo e poi il secondo soggetto. Alla 29 di nuovo il primo e alla 30 il secondo. In sostanza tutta la fuga funziona così.

Occorre rilevare che fra le tonalità dei divertimenti ce ne sono alcune, come il fa minore e il do minore, che sono estremamente lontane dal re minore di partenza. Soprattutto il do minore è lontano dal re minore, perché gli è contiguo. Mozart tuttavia introduce tali tonalità lontane in tutto il Requiem: c'è una presenza del do minore "dietro l'angolo", che introduce, col suo carattere solenne e tragico, un colore nettamente distinto da quello doloroso del re minore.

Alla battuta (33) c'è un primo stretto. Lo stretto consiste, come ho già detto, nell'entrata ravvicinata dei soggetti e delle risposte delle varie voci. In questa fuga gli stretti sono costruiti prevalentemente sul secondo soggetto: l'elemento dinamico si accentua sempre di più verso la fine.

Alla battuta 39 interviene quel cambiamento immediato dal secondo soggetto al primo che vi ho già segnalato. Infine alla 44 troviamo un secondo stretto, in cui all'inizio interviene anche il primo soggetto, che poi scompare; lo stretto dato dal secondo soggetto dura dalla (44) sino all'inizio della (49).

La fuga si conclude con un ultimo pezzo, in cui ci sono solo tre note, sulle quali la Signora Malavasi ha scritto sulla partitura: "Unico momento omoritmico"; sono solo tre note, in tutta la fuga, che preparano la conclusione. La conclusione, in realtà, è una sorta di appendice aggiunta all'interminabile sequenza dei due soggetti, che sembra non terminare mai.

Sull'aspetto dell'orchestrazione non credo sia il caso di soffermarsi, perché l'orchestra si limita a seguire senza variazioni, con gli archi e i fiati, le note esposte dai gruppi corali.

Il Kyrie e il Christe sono una preghiera. Si tratta, in tutta la fuga, di una invocazione dominata dal senso del terrore nell'avvicinarsi del giudizio. E' questa la situazione evocata dal testo.

E' da notare del resto che lo stesso Mozart, in una lettera scritta, credo, alla moglie, a proposito della fuga in do maggiore per pianoforte, esprimeva la necessità che questa non fosse suonata molto velocemente. Le musiche polifoniche e le fughe devono essere eseguite con calma, per consentire a chi ascolta di seguire il gioco delle voci.

In questa fuga del Kyrie questo discorso non vale, perché invece dev'essere eseguita molto velocemente. L'ascoltatore non deve seguire il gioco delle voci. Ciò giustifica il fatto che questa fuga è stata spesso valutata male da alcuni critici musicali, che l'hanno ritenuta confusa e poco chiara dal punto di vista

polifonico, come effettivamente è (anche se Mozart segue astrattamente le regole) soprattutto in certi passaggi armonici. Questa fuga è fatta perché l'ascoltatore non riesca a raccapezzarcisi, non per dire: adesso vi mostro come sono bravo a comporre una fuga; ma per far entrare nell'arte classica della fuga un grido che non rientra in nessuna geometria. Qui incominciamo a trovare un primo abbozzo di qual è l'operazione che Mozart compie nel Requiem.

## II. Kyrie eleison

**Allegro**

Corni di Bassetto in F

Fagotti *su 2*

Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

**Allegro**

Soprano

Alto  
Christe e - le - - - - -

Tenore

Basso  
Ky-ri-e e - le - i - son, e - le - - - - -

Violoncello,  
Basso ed Organo  
tasto solo

C. di B. (F)

Fag.

Vi.

Vla.

S. A. Ky - ri - e - le -

T. son,

B. Chri - ste e -

Vc. B. ed. O son, e - lei - son,

2 5# 7 3# 3#

C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Vi.

Vla.

S. A. son, e - le

T. Ky - ri - e e -

B. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son!

Vc. B. ed. O

4 7 7 3# 7 - 6 - 6 - 3# 7 3# 7 3# 7 3#

E. E. 3032

10

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
le - i - son, e - le - - - i - son, e - le - - i - son,

A.  
le - i - son, e - le - - - - - i - son, e -

T.  
- - i - son, Ky - - ri -

B.  
Christe e - le -

Vc., B.  
ed. B.

6 6 6 6 4 6 6 - 6 4 6 5#

5 5 5 4 2# 5 - 4 2





C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

VL

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

6 6 6 7 8 3# 4 5 (7) 8 3% 9% 8 7 6%

5 - - 2 3 (5#)

8# - - -

- i - son, Christe e - le.

e - le - - - i - son, Christe e - le.

Ky - ri - e e - - le - i - son, e.

- - - i - son,



C. d. B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

VI.

Vla.

S. - i - son,

A. - i - son, Chri - ste e -

T. le - i -

B. Ky - ri - e e - le - i -

Vc. B. and O.

6 5 3, 4 6 0 3b 9b 6 - 6 6 5 6 5  
 2 7 6b 5 3; 4 3

C. di B. (F)

Fag.

VI.

Vla.

S.

A. Ky - ri -

T. le -

B. son, e - le -

Vc., B. ed O. 3b 6b 5b 6 4 4 6 6b 7b 6 5 4 6 6

C. di B. (F)

Fag.

VI.

Vla.

S. e e - le - i - son, e - le -

A. son, e - le - i - son, e - le i - son,

T. son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

B. i - son, Ky - ri - e e - le - i -

Vc., B. ed O. 3 7 7 6b 6 6b 6 5b

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vc., B. ed O.

son, e - le - i - son, e - le - i - son,  
 Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - son,  
 son, e - le i - son, Christe e -

7 6 6 4 6 6b 5 3b 3b - 3#

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vc., B. ed O.

e - le i - son, Christe e -  
 son, Christe e - le i -  
 Christe e - le i - son, e - le - i -  
 le i - son, e - le - i - son,

6 6b 5 6 6 4 b - 3# - 6 - 3# - 6 - 3# - 6 - 3# -

'54-3

C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.  
lei - - - son, e - le - - i - son,

A.  
son, e - le - - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - le - -

T.  
son, e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -

B.  
Christe e - le - - i - son, Ky - ri - e e -

Vc., B. ed O.  
6 - 3q - 6 6 6 - 6 6 - (6) 6 (5 6) - 6 # 4 5 6 6  
4 4 3 4 (3q -) 4q 2q 3#

C. di B. (F)  
 Pag.  
 Tr. (D)  
 Timp.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Ve., B. ed O.

Chri-ste e - le - - - - - i-son, e -  
 - i-son, e - lei - - son, Ky - ri - e e -  
 son, Ky - ri - e - e - le - i-son, e - le - - - i - son, e -  
 le - i-son, e - le - - - - - i - son, e -

6 7 6 5 6 7 6 6 6 3# 3 6 7 3#  
 4 5 3b

C. di B.  
(P)

Paç.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e -

A.  
lei - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

T.  
lei - son, e - lei - son, e - le - - - - i - son, e -

B.  
le - i - son, Chri - ste e - le - - - -

Vc., B.  
ed O.

7 6 3# 3# 7 6 3# 9b 8 7 5 6 6 5 6  
5 4 3 3# 3# 7 6 3# 9b 8 7 5 6 6 5 6

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.  
le - - - i - son, Chri - ste e - le - - -

A.  
son, Chri - ste e - le - - - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

T.  
le - i - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

B.  
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

Vc., B.  
ed O.

6 - 3 $\sharp$  - 6 - 3 $\sharp$  - 6 - 3 $\sharp$  - 6 6 3 $\sharp$  7 6 3 $\sharp$  - 6 3 $\sharp$  -

50 **Adagio**

C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

VI.

Vla.

**Adagio**

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

- i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

e - e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

- i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

6 7 7 5 5 7 7 3# 6 - 6 5  
# 5 4 3# 3# 5 4 3#



Sembra che non ci sia nessuna consolazione, né nell'Introitus, che è tutto teso, avviluppato e sviluppato, per una tensione che cresce e non si conclude, né, soprattutto, nella fuga, che innesca un movimento che viene chiuso melodicamente e armonicamente dal breve adagio finale, il quale è in realtà semplicemente giustapposto al movimento precedente; in effetti non c'è una fine: la fuga potrebbe continuare a lungo, anche se in realtà è brevissima.

3.

Ho trovato un testo che è sicuramente religioso, visto che è di Paolo di Tarso, da cui vi leggo un brano che parla della carne. Il grido di cui parlavo prima a proposito della fuga è sicuramente il grido della carne, perché il parlante, il vivente di cui si tratta nel giudizio, è colui che ha ritrovato, attraverso la resurrezione della carne, la propria debolezza. E' il peccatore che chiede "Kyrie eleison" nella fuga. Vi leggo questo brano della lettera ai Filippesi, anche se è un po' lungo, perché mi sembra che possa rendere l'idea di qual è lo spirito religioso di questa musica.

"Guardatevi dai cani, guardatevi dai cattivi operai, guardatevi dalla mutilazione. I veri circoncisi infatti siamo noi, che rendiamo culto allo Spirito di Dio, ci gloriamo in Cristo Gesù e non confidiamo nella carne, sebbene io possa riporre la mia fiducia anche nella carne. Se qualcun altro ritiene di poter confidare nella carne, io di più. Circonciso l'ottavo giorno, della stipe d'Israele, della tribù di Beniamino, ebreo figlio di ebrei, fariseo quanto alla legge; quanto a zelo, persecutore della Chiesa, e quanto alla giustizia, secondo la legge, irreprensibile. Ma quel che per me era un vantaggio, questo, per amore di Cristo, è ritenuto una perdita. Ché anzi ritengo tutto una perdita a paragone della superna cognizione di Cristo Gesù, mio Signore, per il quale mi sono privato di tutto, e tutto ritengo come spazzatura, pur di guadagnare Cristo ed essere trovato in lui. Non con la mia giustizia derivante dalla legge, ma con quella derivante dalla

fede in Cristo, quella derivante da Dio, fondata sulla fede. Per conoscere lui e la potenza della sua resurrezione e la comunione delle sue sofferenze, rese conformi alla sua morte, se in qualche modo io pervenga alla resurrezione dei morti. Non ch'io abbia già raggiunto la meta o sia già pervenuto alla perfezione, ma corro se mai mi riesca di afferrarla, perché anch'io ho qui afferrato Cristo Gesù".

E' molto probabile che Mozart non abbia pensato affatto a questo testo di Paolo nel momento in cui scriveva la fuga, ma teniamo conto di qual era la sua situazione: sapeva che stava per morire. Se dunque nelle Nozze di Figaro e nella sonata K 330 vi avevo parlato di uno scherzo ("noi scherziamo sopra un abisso") qui invece non scherziamo affatto. Al posto dello scherzo che cosa c'è? C'è il sapere musicale, c'è la geometria, c'è la tradizione musicale che va dal canto gregoriano sino a Bach, Haendel e lo stesso Mozart.

Fatte queste considerazioni, diciamo che abbiamo parlato finora solo delle significazioni musicali, cioè della partitura. Tuttavia è evidente che non è sufficiente, perché la partitura è solo un'indicazione per l'esecuzione. Ciò che caratterizza la partitura del Requiem è che Mozart vi dimostra tutto il suo enorme sapere musicale, ma indica, all'interno della significazione, l'insufficienza di questa a dire ciò che di propriamente musicale occorrerebbe manifestare quanto al senso dell'opera. La difficoltà della musica del Requiem sta tutta in questa iscrizione all'interno della significazione, cioè dell'iscrizione stessa, dell'iniscrivibile, cioè del senso della musica, che è il senso della carne stessa. Per questo vi citavo il brano di Paolo.

Possiamo allora incominciare a trarre alcune conclusioni. Il senso di questa musica mi pare che ci pone già al di là dal tragico. E' un accenno che vi avevo fatto in precedenza, quando avevo parlato del tragico a proposito di quanto ne dice Lacan nel seminario sull'Etica, e che qui possiamo incominciare a riprendere.

Dico che siamo oltre il tragico perché in realtà il Requiem parla di che cosa? Del giudizio finale. Tutto si è compiuto, resta aperta solo la questione del giudizio, che sta per arrivare. Nel Requiem il giudizio non interviene ancora, lo si attende solo.

In fondo l'Introitus e il Kyrie levano soltanto una sorta di sipario, come a teatro, quando si suona l'ouverture e si apre la scena. Ma il sipario si solleva solo un poco, si dischiude appena. La musica, come spero di essere riuscito a mostrarvi con l'ascolto, è per così dire compressa all'interno dell'insufficienza della significazione musicale ad esprimere il pathos, se posso usare questo termine, del soggetto messo dinanzi al giudizio.

Per quanto a noi riesca molto difficile concepire la questione del giudizio finale, se non perché abbiamo visto il Giudizio di Michelangelo nella Sistina o quello di Memling a Danzica o Il quinto sigillo del Greco, possiamo concepirlo, in definitiva, solo come un istante della vita, anche se non è casuale che Mozart abbia scritto il Requiem negli ultimi istanti della sua. C'è qualcosa come un troppo pieno da cui scaturisce il mondo e la musica di Mozart cerca di esprimere questo troppo pieno segnalando, all'interno della geometria, l'insufficienza della geometria, cioè del sapere musicale, se posso pitagorizzare, parlando di geometria. La visione apocalittica, della fine del mondo, coincide allora con questo troppo pieno, cioè con la creazione. Si tratta di due lembi di un cerchio che si è chiuso. L'inizio e la fine del mondo coincidono perché sono al di qua e al di là del tempo.

Si tratta di un tempo fuori del tempo che è né più né meno che quello a partire dal quale si temporalizza la musica, come avevo cercato di mostrarvi con quel marchingegno dell'otto orizzontale. Tutto il resto gira a partire da questo tempo fuori del tempo. La straordinaria operazione che compie Mozart in questo testo musicale, che non c'è il minimo dubbio che merita di essere qualificato sublime - infatti è di questo

che sto cercando di parlarvi, sto cercando di mostrarvi come funziona un prodotto che possiamo definire sublime - è che egli è riuscito qui a dire nel finito, cioè nella geometria, l'infinito della creazione, della morte e del giudizio.

Per dirla in altre parole, la morte qui non ha niente a che vedere con il fatto che qualcuno è morto; i morti non c'entrano, sono i viventi che parlano. E' la carne stessa che prega nel Requiem. La morte qui è piuttosto il limite di cui vive ciò che vive. Essa è per così dire il taglio che fa brillare una sorta di diamante cupo e misterioso che ognuno di noi si porta dentro senza saperne nulla. Senza saperne nulla perché ne vive. Mozart, se seppe qualcosa di questo scintillio cupo, negli ultimi giorni della sua vita, sicuramente ne pagò il prezzo.

#### 4.

Con i due primi episodi si chiude il primo ciclo del Requiem. Il secondo ciclo è la Sequenza. La Sequenza è un testo che non è propriamente liturgico, è un testo più che altro narrativo. Ne esistevano molti fino al '500, poi furono estremamente ridotti dal Concilio di Trento. Quello del Requiem è uno dei pochi (sono sei, credo, in tutto) che si continuò ad ammettere nella musica ecclesiastica.

Al Kyrie, dunque, segue una sorta di racconto di ciò che avverrà al momento del giudizio e il primo testo che si presenta a questo punto è il solito e famosissimo Dies irae.

Con il Dies irae si cambia musica, è proprio il caso di dirlo. Passiamo improvvisamente, e direi addirittura bruscamente, dal gioco assolutamente polifonico della fuga - in cui anche gli accompagnamenti orchestrali sono semplicemente un ricalco delle linee melodiche dei quattro gruppi di cantanti - a degli accordi armonicamente definiti, in cui il gioco polifonico sembra non intervenga più. Dico sembra perché poi vedremo che, invece, ad un certo punto tornerà ad apparire.

Mozart nel Requiem si muove fra due piedistalli: la musica polifonica, da una parte, la musica accordale, dall'altra; sono anche due tradizioni storiche, benché spesso contigue, in definitiva distinte. Tutta l'operazione che compie sta nel far passare l'una nell'altra e vice versa. Se con il preludio e la fuga - perché così possiamo chiamare l'Introitus ed il Kyrie - si sono leggermente sollevate le cortine della scena, all'inizio del Dies irae sembra che le cortine, finalmente, si aprano. C'è all'inizio del Dies irae un'atmosfera in cui si può tirare un sospiro di sollievo: la musica, finalmente, si semplifica.

Troviamo, all'inizio, degli accordi ben definiti. La tonalità resta sempre quella di re minore, il tempo è un "Allegro assai". L'accompagnamento è dato - cosa del tutto eccezionale in Mozart - dal tremolo degli archi. Il tremolo degli archi è quel movimento rapido che si ottiene tenendo ferma la mano sinistra e muovendo velocemente l'archetto. E' un marchingeo che fu introdotto, se non mi sbaglio, da Monteverdi nel Combattimento di Tancredi e Clorinda. E' di grande effetto musicale e, proprio per questo, Mozart solitamente non lo usa. Sono pochissimi i pezzi di Mozart in cui compare il tremolo. Qui, invece, nel Dies irae il tremolo costituisce l'essenziale di tutto l'accompagnamento. Questo lo sottolineo per dirvi come nel Requiem Mozart utilizzi tutte le forme più tradizionali, più classiche, anche più comuni, più volgari, della musica, ma ritraducendole completamente in altri termini. Un altro esempio di questo lo possiamo trovare nel Tuba mirum, dove c'è la tromba. Mozart fa intervenire il trombone, che fa la tromba, che è una soluzione banale in apparenza. Nelle Nozze di Figaro, quando c'erano le trombette dell'orchestrina dei contadini, erano i violini a fare le trombette. Qui, nel Dies irae, Mozart si permette una sorta di ingenuità che gli serve per trapassare la tradizione musicale dal di dentro.

Posto questo, prendiamo le battute 1 e 2 del Dies irae. Il ritmo è, guarda caso, lo stesso che avevamo

trovato in un pezzo delle Nozze di Figaro, quando Basilio diceva: "in mal punto son qui giunto". Il ritmo è precisamente lo stesso: due minime e due semi-minime. Qual è la significazione di questo ritmo? E' una sorta di concitazione. Ma se lì la concitazione aveva un effetto assolutamente esilarante, qui si tratta di tutt'altro registro, anche perché la linea melodica del Dies irae è completamente diversa.

Dal punto di vista armonico abbiamo l'accordo di re minore iniziale alla battuta 1, che passa al la minore settima nella battuta 2. Quindi siamo perfettamente in linea con l'armonia del tutto tradizionale. L'unica variante che Mozart introduce è che sotto ~~il la minore settima c'è un pedale di re (tra l'altro, sincopato)~~. In altri termini, ~~il la minore settima~~ è anche un la minore nona, con la nona al basso. E' un procedimento, da parte di Mozart, che interviene anche all'inizio della sonata per pianoforte in la minore, di cui vi avevo già accennato una volta.

Benché la situazione sia catastrofica (è il caso di dirlo: si parla della fine, dell'ultimo giorno del mondo), la musica ci dà una sorta di apertura. Questa apertura, però, si viene subito a complicare. Il primo giro armonico oscilla fra il re minore e la dominante (la minore, oppure la maggiore); su "Teste David cum Sybilla" l'armonia chiude in la maggiore, cioè alla dominante del re minore. Dopo di che interviene, alla battuta 9, un passaggio cromatico ad un'altra tonalità. Qui Mozart, dopo aver dato questo primo blocco del tutto armonico e tradizionale (quindi, in qualche modo, riposante per l'uditore), fa intervenire ai violoncelli e all'organo, cioè al basso, una scala cromatica. Queste notine, che si muovono per semitoni, permettono a Mozart di passare rapidamente, alla battuta 10, dal la maggiore della battuta 8 al fa maggiore. Ancora una volta, la tonalità con cui viene ripresentato l'elemento tematico principale è enarmonica.

Questo secondo episodio tematico sfrutta l'elemento armonico in termini ancora più chiari di prima. "Quantus

tremor est futurus" è cantato con tutte le note dell'accordo di fa maggiore, dopo di che si passa, sul "futurus" ad un accordo di settima diminuita. Tuttavia questo cedere, diciamo così, alla musica armonica tradizionale non è che elimini la tensione, perché c'è una sorta di effetto di contrasto per cui i punti di apparente riposo, di abbassamento della tensione, per contrasto con la musica precedente, segnano una sorta di punto interrogativo: ci si chiede fino a quando durerà questa impostazione armonica.

Dopo questo episodio in fa maggiore c'è un altro passaggio cromatico, al basso, che permette, poi, di tornare, alla battuta 23, al Dies irae che viene riesposto, diontico a come era stato esposto la prima volta, ma, questa secondo volta, alla dominante, cioè in la minore. E' la replica, spostata alla dominante, invece che alla tonica.

A questo punto segue un altro passaggio, questa volta molto meno cromatico, per cui alla battuta 31 riprende il secondo motivo, in do minore. Questa è la replica del secondo episodio in un'altra tonalità ancora. Qui ci fermiamo un attimo.

A questo punto che cosa dovrebbe succedere? Se fossimo in una musica tradizionale, ci dovrebbe essere un nuovo episodio completamente diverso. La forma del Dies irae mi sembra analoga a quella dei tempi lenti dei concerti, "canzone", con una variazione in mezzo e l'inizio e la fine che si riproducono, come nel tempo lento della sonata K 330, se lo ricordate.

Infatti, quando si chiude il quarto pezzo, interviene un elemento nuovo. La sezione seconda non riporta più al motivo iniziale, s'introducono ai bassi delle note differenti, dei la e dei sol diesis, che sulle parole: "Quantus tremor est futurus" creano una sorta di trillo, dato dalle voci dei bassi. Anche qui c'è una sorta di ingenuità di Mozart: il tremor di cui parla il testo, si trasmette al tremor della voce che oscilla, per semitoni, come una sorta di trillo. Questo alle battute 40, 41 e all'inizio della 42.

Nella battuta 42 le altre tre voci (tenori, contralti e soprani) rispondono (sottovoce): "Dies irae, dies illa", operando una sorta di abbassamento della tensione. Alla battuta 44 riprendono i bassi: "Quantus tremor est futurus", identico alla prima volta, con un nuovo intervento delle altre tre voci restanti. Per la terza volta, alla battuta 48, riprende il basso: "Quantus tremor est futurus", dopo di che, cosa dovrebbe succedere? Dovrebbero tornare, per la terza volta, le voci (sottovoce) degli altri tre gruppi del coro, le quali infatti intervengono rispondendo, nuovamente, "Quantus tremor est futurus". Ma a questo punto il tremor s'impadronisce di tutte le voci che, tutte assieme, oscillano di un semitono, creando un momento assolutamente cruciale di tutto il Dies irae. Al posto della sezione più melodica, come dovrebbe essere quella centrale, interviene una sezione di "tremito", che a partire dalla voce dei bassi si estende impadronendosi di tutte le voci. Con questo arriviamo alla battuta (53), ma ci fermiamo un attimo su questo punto.

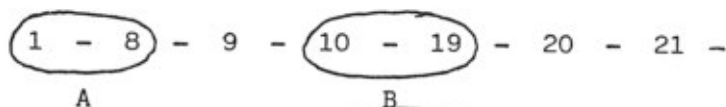
Alla battuta 51, che è quella del tremor esteso a tutte le voci, il tremor è dato, fra l'altro, dall'alternarsi in crome, in un tempo estremamente veloce, di un accordo di sol minore e di un accordo di settima diminuita. Anche qui la tonalità è passata nuovamente al sol minore, che è una specie di equivalente cupo del re minore, e costituisce una sorta di nucleo armonico del Dies irae.

Se la struttura a tre, come ci si potrebbe aspettare, funzionasse, dopo questo nucleo più cupo dovrebbe ritornare la prima parte. Ciò che succede, invece, è che il ritmo iniziale riprende, con alcune modificazioni, ma senza nessun alleggerimento sostanziale della tensione. In altri termini, esiste un primo blocco che sembra sollevare il "sipario" di una sorta di scena teatrale; interviene poi un elemento nuovamente polifonico: il tremolo dei bassi, che si estende a tutte quattro le voci; dopo rientra il primo blocco, ma trasformato nei termini di una sorta di stretto, di costrizione, che non riprende quella distensione



- sia pure parziale - che c'era all'inizio. Il motivo iniziale è ripreso, ma polifonicamente, non più in maniera accordale.

A questo punto possiamo fare uno schema del Dies irae:



re min.

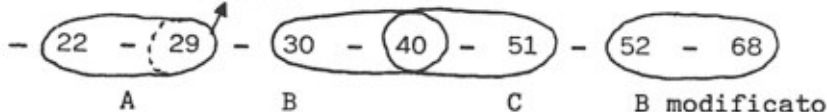
la min.

la magg.

la min.

passaggio da la min.

a do min.



la min.

mi 7

do min.

la magg.

la magg.

sol min.

la 7

re min.

Ho segnato, come vedete, alcuni gruppi: A e B indicano il primo episodio, quello in re minore per intenderci, e il secondo episodio, quello che lo richiama per chiudere la frase. Il primo episodio viene presentato, la prima volta, in re minore e la minore. Queste sono le due tonalità del primo gruppo. C'è una battuta (9) cromatica di passaggio, dopodiché interviene il gruppo B che, invece, è in fa maggiore e re minore. Come vedete, c'è una sorta di chiusura della musica fra questi due primi pezzi: dal re minore si torna al re minore.

La 20 e 21 sono ancora due battute cromatiche di passaggio, e le battute da 22 a 29 ripropongono in la minore il pezzo A: la minore e mi sette, che è la dominante del la minore, quindi siamo ancora in piena regola.

Alla battuta 29 succede, invece, una cosa strana.

Questa battuta 29, di cui non vi ho parlato prima, rende possibili dei passaggi cromatici che permettono a Mozart di passare dal mi settima (cioè dalla tonalità di la minore), abbassando il sol diesis, che fa parte di mi maggiore settima, a sol naturale, attraverso un semplice passaggio di semitono dei violini, con un accostamento possibile soltanto melodicamente ma non armonicamente, al do minore, che è la tonalità in cui ritorna il gruppo B. Vedete che il do minore, anche se estremamente lontano dal re minore, viene fatto scivolare dentro la musica, dentro l'armonia del Requiem, attraverso dei passaggi di tipo cromatico.

Alle battute 40-51 ritorna il gruppo A, nuovamente la maggiore, poi sol minore: è la battuta 51 quella, che vi avevo sottolineato prima, del tremor che si estende a tutto il coro. Infine, ritorna la parte iniziale, però modificata, cioè senza una vera e propria ripetizione, in la settima e re minore.

Vedete quindi che l'armonia parte da re minore, torna a re minore e infine si chiude in re minore, ma con un passaggio assolutamente brusco al do minore e al sol minore (quello al sol minore, veramente, è meno brusco, perché il sol minore è molto vicino al re minore), che è permesso dalla battuta 29.

In altri termini, il Dies irae si conclude rinviando quella stabilizzazione che sembrava aver promesso. Si tratta, dunque, di una forma che si promette come una forma assolutamente tradizionale, all'inizio, ma questa tradizionalità viene poi smentita a metà, dalla battuta 51, nell'episodio del tremor. Dopodiché la parte iniziale viene ripresa, ma non viene ripresa in modo classico, viene ripresa accorciata e compressa, e la distensione viene semplicemente rinviata attraverso un nuovo predominio della scrittura polifonica, contrappuntistica, che smentisce la schiarita iniziale. La schiarita vera sarà affidata al Tuba mirum, di cui non riusciremo a parlare questa sera, perché è già tardi.

A questo punto vi farei sentire il Dies irae.

### III. Sequenz

#### 1. Dies irae

Allegro assai

Corni di Bassetto (f)

Fagotti (f)

Trombe in D (f)

Timpani in D-A (f)

Violino I (f)

Violino II (f)

Viola (f)

Allegro assai

Soprano TUTTI  
Di - es i - rae, di - es

Alto TUTTI  
Di - es i - rae di - es

Tenore TUTTI  
Di - es i - rae, di - es

Basso TUTTI  
Di - es i - rae, di - es

Violoncello,  
Basso ed Organo (f)

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te - ste

A.  
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te-ste

T.  
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te-ste

B.  
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te-ste

Vc., B.  
ed O.

5 6 6 2

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.  
Da - vid cum Sy - bil - la.

A.  
Da - vid cum Sy - bil - la.

T.  
Da - vid cum Sy - bil - la.

B.  
Da - vid cum Sy - bil - la.

Ve., B.  
ed O.

tasto solo

6 6 6 6 - 5 -  
4 4 4 4 - # -  
3 3 3 3

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Tr. (D)  
 Timp.  
 Vl.  
 Vla.

S.  
 A.  
 T.  
 B.

Quan - - tus tre-mor est fu - tu - rus, quan - - do  
 Quan - - tus tre-mor est fu - tu - rus quan - - do  
 Quan - - tus, quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,  
 Quan - - tus tre-mor est fu - tu - rus, quan - - do

(TUTTI)  
 Vc., B. ed O.

7<sup>b</sup> 6 5 4 4

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.  
ju - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - ete

A.  
ju - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - ete

T.  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - ete, stri - ete

B.  
ju - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - ete

Vc., B.  
ed O.

7 6 6 6 7 3  
5 5 4 3 3 3





C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.  
Di - es i - rac, di - es il - la solvet

A.  
Di - es i - rac, di - es il - la solvet

T.  
Di - es i - rac, di - es il - la solvet

B.  
Di - es i - rac, di - es il - la solvet

Vc., B.  
ed O.

TUTTI

5 \_\_\_\_\_ 6 \_\_\_\_\_  
4 \_\_\_\_\_ 5 \_\_\_\_\_  
2h \_\_\_\_\_

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
sae-clum in fa - vil - la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

A.  
sae-clum in fa - vil - la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

T.  
sae-clum in fa - vil - la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

B.  
sae-clum in fa - vil - la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

Vc., B.  
ed O.

6 6 6 3  
6 6 - 6 - 6 - 6 4 - 5# 3#

30

C. di B. (F)

Pag.

Vi.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

Qua - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

Qua - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

Qua - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

6# 5b 8 7 6# 5b

C. di B. (F)

Pag.

Vi.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

quan - - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

quan - - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

quan - - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

7 3# 2 6 6# 5b

40

C di B (F)

Fag. zu 2

Tr. (D)

Timp

VI.

Vla.

S.  
stri - - cte dis - - cus - - su - rus.

A.  
stri - - cte dis - - cus - - su - rus.

T.  
stri - - cte dis - - cus - - su - rus.

B.  
stri - - cte dis - - cus - - su - rus. Quan-tus

Vc. B. ed O.  
6 6 $\flat$  6 $\flat$  7 $\sharp$  6 5 *tasto solo*



C. di B.  
F

Fag.

Tr.  
D

Timp.

Vi.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc. B.  
de C.

Vcelli

Bassi

di - es i - rae, di - es il - la,  
di - es i - rae di - es il - la,  
di - es i - rae, di - es il - la,  
tre - mor est fu - tu - rus, quan - tus

6 3 6 4 3 6 tasto solo

C. di B. (F)

Fag.

Hr. (D)

Timp.

Vl.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando

quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando

quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando

tre - mor est fu - tu - rus, quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando

6 4 6 4 6 4 6 4 6 7 7 - #

3b 3b 3b 3b 5 3 3

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus,

A.  
ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus,

T.  
ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus,

B.  
ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus,

Vc. B.  
ed O.  
# # # 6 6 6 *tasto solo*  
5 5 5



60

C. di B.  
(F) *sf*

Fag. *sf* zu 2

Tr.  
(D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

A.  
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

T.  
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

B.  
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

Vc. B.  
ed. G.

5 \_\_\_\_\_ 6 \_\_\_\_\_ 7 \_\_\_\_\_ 2 4 3

C. di B. (F) *mf*

Fag. *mf* zu 2

Tr. (D)

Timp.

VI.

Vla.

S.  
rus, cun - cta stri-cte, stri - cte dis-cus - su - -

A.  
rus, cun - cta stri-cte, stri - cte dis-cus - su - -

T.  
rus, cun - cta stri - cte, stri - cte dis-cus - su - -

B.  
rus, cun - cta stri - cte, stri - cte dis-cus - su - -

Vc., B. ed O.

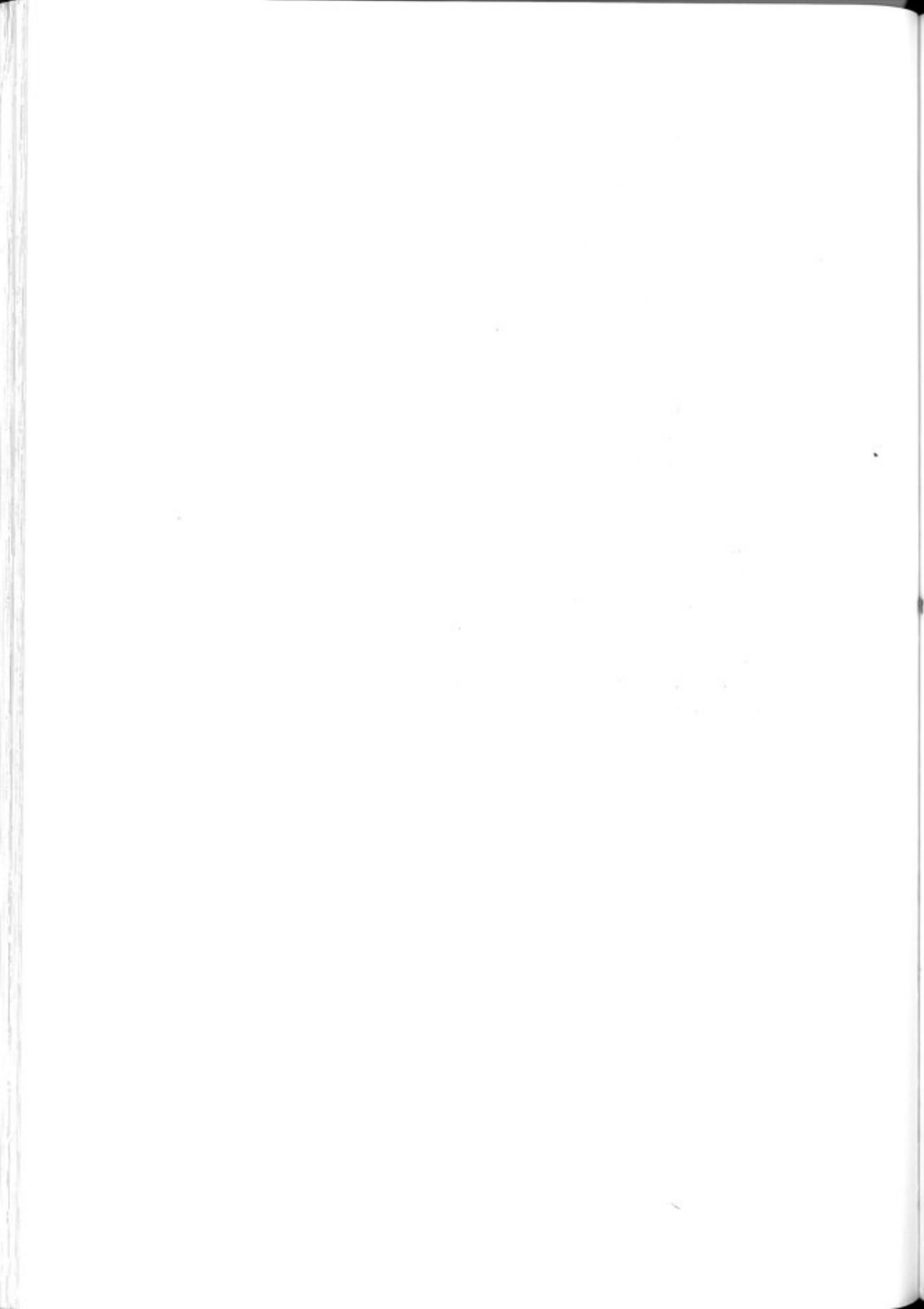
6<sup>b</sup> ————— 5      7<sup>b</sup>      5<sup>b</sup>/<sub>4</sub>      3



Il pezzo si conclude con una coda orchestrale, il che vuol dire che la conclusione classica è del tutto rinviata. L'allentamento della tensione, che veniva promesso all'inizio del Dies irae, viene dato soltanto nel Tuba mirum, che è la quarta sezione del Requiem e la prima in cui si tira, veramente, un sospiro di sollievo. Siamo in si bemolle maggiore, cantano i solisti, non più il coro. Paradossalmente la tensione si alleggerisce, nel Tuba mirum, proprio nel momento in cui si parla della tromba del giudizio. E' il solito capovolgimento che compie Mozart: i momenti corali vengono affidati ai solisti, quelli solistici al coro, la tensione si distende laddove ci si aspetterebbe un suo aumento. In altri termini, Mozart gioca con la musica senza che nessuno se ne accorga, perché è difficile accorgersi di queste cose senza studiare la partitura. Al semplice ascolto si ode solo della musica splendida, di cui non si capisce gran che, e lo stesso Mozart sapeva che non si capiva gran che, tant'è vero che, al povero Süssmayer che gli trascriveva le note, diceva: "Questa non la capisci!".

Effettivamente, questa musica, è scritta per non essere capita.

Padova, 7 maggio 1987.



XXII.

L'accento del "Requiem".

Questa sera incominciamo a vedere la seconda delle questioni che vi avevo elencato circa un mese fa, quella del rapporto fra la musica e la parola, nella misura in cui la musica e la parola si rapportano necessariamente nel canto. Noi abbiamo cercato di isolare una significazione musicale, all'inizio di questo seminario, che non è propriamente la musica ma comunque sostiene la musica in quanto essa, piuttosto che la significazione musicale, è la messa in atto della musica stessa, cioè l'esecuzione. La musica c'è in una esecuzione che sia propriamente musicale.

1.

Vorrei cercare di finire, se possibile, l'esposizione del Requiem questa sera. Per fortuna cominciamo con un pezzo - il Tuba mirum - che è l'unico essenzialmente semplice come struttura compositiva in tutto il Requiem; è finalmente un pezzo di schiarita, di semplificazione, di ampliamento della chiarificazione musicale, attraverso l'uso di una tonalità maggiore, il si bemolle; l'indicazione dinamica è di andante.

Finalmente, questo pezzo ci consente di trarre un vero e proprio respiro. Inizia con una sorta di luogo comune - come spesso accade nel Requiem, contrariamente a quanto accade in altri luoghi di Mozart - perché la tromba di cui si tratta nel Tuba mirum

è fatta sentire, sin dall'inizio, con un trombone tenore, che accenna un motivo molto semplice, dato, in sostanza, dalle note dell'accordo di si bemolle maggiore.

Queste poche note, che segnano l'inizio del Tuba mirum, sicuramente contrastano con la complessità della struttura musicale dell'Introitus, del Kyrie e del Dies irae. Questa chiarificazione non è affatto preparata, se non per quella sorta di accennata e subito delusa chiarificazione che c'era stata all'inizio del Dies irae. La melodia così accennata dal trombone tenore viene ripetuta alle battute 3 e 4 dal basso solista. Alle battute 5 e 7 il trombone tenore tiene il si bemolle al basso, consentendo al basso di posare le sue note rientrando nella tonalità fondamentale di si bemolle. Quindi, finalmente, abbiamo alcune battute (1-8) che segnano una sorta di introduzione al Tuba mirum, che ci danno un breve episodio in tonalità maggiore assolutamente concluso, con un inizio e una fine in si bemolle maggiore.

Con la solita inversione dei ruoli che c'è nel Requiem, questo del Tuba mirum, che dovrebbe essere un momento effettivamente corale, è affidato invece ai solisti. Si tratta, in sostanza, di un momento di riflessione, di pausa; generalmente i momenti solistici nelle messe di quel tempo erano occasioni perché i cantanti si lanciassero in bravure tecniche. Nei pezzi solistici del Requiem invece non c'è niente di virtuosistico, non c'è il bel canto, c'è solo una sorta di meditazione e di giuoco di riflessione delle voci. Dopo la corona che interviene alla battuta 8 (la corona è quel segno fatto con una specie di semicerchio che significa: fermatevi quanto volete, uscendo fuori dal tempo; si trova di solito alla fine dei pezzi o nei brani conclusivi), il trombone tenore intona una melodia discendente che è, in definitiva, una sorta di movimento inverso alla melodia ascendente dell'Introitus (e che poi verrà ripresa, con qualche variazione, in uno dei due temi del canone del Recordare,

cui arriveremo fra poco). La melodia inizia con una semiminima puntata, come spesso succede nel Requiem, seguono due semicrome e una serie di crome discendenti.

La battuta 9 inizia un primo episodio affidato ancora al basso solista; si tratta di un canto estremamente disteso. Il testo parla di sepolcri e di una sorta di costrizione, ma questi contenuti piuttosto cupi del testo vengono trattati in maniera assolutamente distesa, sempre in tonalità maggiore, dalla musica. Questo primo episodio continua fino alla battuta 18 dove, sull'ultima nota del basso, attacca immediatamente il tenore.

Ci sono quattro episodi - come potete vedere nello schema - in cui sempre sull'ultima nota del cantante che cessa di cantare, attacca immediatamente, con una sorta di schematismo, il cantante che fa la parte successiva; l'ordine di intervento dei cantanti è lo stesso che all'inizio dell'Introitus, cioè: basso, tenore, contralto, soprano; quindi sempre dal basso verso l'alto. La melodia del tenore resta in sostanza molto simile a quella iniziale, benché sia più mossa e sostenuta da accordi ora anche in minore (interviene anche il sol minore e il re minore).

1 - 8 - 9 - 18 - 34 - 40 - 50

"preludio"      basso tenore contralto soprano  
basso

51 - 62

coda a  
quattro

Alla battuta 34 inizia il terzo episodio, affidato al contralto, sulla stessa melodia, ma ancora più mossa che in precedenza, con molte appoggiature e molte variazioni; questo terzo episodio dura fino alla battuta 40, attraversando ancora la tonalità di do minore, che vediamo intervenire spesso, come vi sto mostrando, all'interno del Requiem. Infine, alla battuta 40, attacca il soprano, sempre sull'ultima



nota del contralto, ancora variando sullo stesso motivo, e concludendo alla battuta 46.

Il soprano conclude in una sorta di maniera interrogativa e aperta, come esitando sulla parola iustus, sugli accordi di sol minore e do sette, con una melodia ascendente che viene ripetuta alla battuta 47, finché la frase viene completata solo più tardi alle battute 49-50, sulle parole "sit securus". Su questa sicurezza si conclude il giro armonico, tuttavia questa sicurezza resta sospesa ad un dubbio. Infatti la conclusione del canto a solo del soprano è in sol minore, che sicuramente è la relativa minore del si bemolle, ma non siamo nella chiarezza iniziale della tonalità maggiore del Tuba mirum. Finalmente, alla battuta 51 inizia l'ultimo episodio in cui le quattro voci, che prima hanno cantato isolatamente, cantano assieme, omoritmicamente, ma con una sorta di interrogazione segnalata soprattutto dal ritmo, ricco di pause. Questi intervalli nel canto segnalano una sorta di sospensione verso la fine. Alla battuta 58 il canto si conclude e alla 59 si ritorna finalmente in si bemolle maggiore, ma ancora una volta con una chiusura armonica che in realtà lascia in sospeso quest'ultimo episodio. In altri termini, la promessa che era stata fatta dal trombone, dallo squillo iniziale, resta ancora valida, ma il giudizio di cui si tratta nel Requiem deve ancora venire e la riflessione di cui si tratta nel Tuba mirum non è affatto una riflessione trionfale, dal momento che il testo dice "cum vix iustus sit securus". Se dunque appena il giusto è sicuro - come dice il testo - chi può essere sicuro? Chi è giusto? Pare che su questa domanda il Tuba mirum - che pure aveva cominciato schiudendo una sorta di chiarezza dopo tre episodi assolutamente complessi, giuocati in prevalenza contrappuntisticamente - resta in sospeso su questa sorta di incertezza del giudizio. Lo schema che vedete scritto alla prima riga è, in realtà, nel suo complesso, molto classico, molto semplice. Si tratta di sei pezzi di circa dieci battute ciascuno, con una introduzione e una coda, ma l'acme di tutto il Tuba mirum non sta affatto al centro, non sta neppure

un po' più avanti del centro, come suggeriva la Giorgia Herczeg quando parlava della sezione aurea all'interno della musica di Mozart; sta, curiosamente, soltanto nella coda. Il brano più complesso di tutto il Tuba mirum è la coda, cioè il brano conclusivo. Vedete che gli acmi musicali in questo testo di Mozart sono sempre spostati verso la fine, piuttosto che verso il punto della sezione aurea, come per creare una sorta di squilibrio, di rilancio del discorso musicale.

Andante

Corni di Bassetto

Fagotti

Trombone Tenore Solo

Violino I

Violino II

Viola

Andante

Soprano Solo

Alto Solo

Tenore Solo

Basso Solo

Violoncello e Basso

Tu-ba mirum spargens so -

10

Tbn.

Vi.

Vla.

B.S.

Ve. e B.

- num, tu - ba mi-rum spar-gens

Tbnc.

VI.

Vla.

B.S.

Vc. e B.

co - num per se - pul - chra re - gi - o - num co - get omnes an - te

Tbnc.

VI.

Vla.

T.S.

B.S.

Vc. e B.

TENORE SOLO

Mors stu-pe-bit et na-  
thronum, co-get o-mnes an-te thro - - - num.

*fp*

20

VI.

Vla.

T.S.

Ve.  
e B.

tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra ju - di - can - ti re - spon -

Tbn.

VI.

Vla.

T.S.

Ve.  
e B.

su - ra. Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo

30

Tbn.

VI.

Vla.

T.S.

Ve.  
e B.

to - tum con - ti - ne - tur, un - - - de mun - dus,

Tbns.

VI. *cresc.*

Vla. *cresc.*

A.S. **ALTO SOLO**

T.S. *cresc.*

Vc. e B. *cresc.*

Ju - - - dex

mun - - - dus ju - - - di - ce - - - tur Voelli

VI. *f*

Vla. *f*

A.S. *f*

Vc. e B. *f*

er - go cum se - de - bit, quid - - quid la - tet ap - pa -

40

VI. *f*

Vla. *f*

S.S. **SOPRANO SOLO**

A.S. *f*

Vc. e B. *f*

Quid sum, mi - ser, tunc di - ctu - rus, quompa -  
re-bit, nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.  
Bassi

VI.

Vla.

S.S.

Vc. e B.

tro - num ro - ga - tu - rus, cum vix ju - stus, ju - stus

Vcelli.

50

Cdi B. (F)

Fag.

VI.

Vla.

S.S.

ALTO SOLO

TENORE SOLO

BASSO SOLO

Vc. e B.

Bassi

sotto voce

sit se - cu - rus? Cum vix ju - stus, ju - stus

Cum vix ju - stus, ju - stus

Cum vix ju - stus, ju - stus

Cum vix ju - stus, ju - stus

Cum vix ju - stus, ju - stus

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.S.  
 A.S.  
 T.S.  
 B.S.  
 Vc. e B.

sit se - cu - rus cum vix  
 sit se - cu - rus cum vix  
 sit se - cu - rus, cum vix

*sp* *f* *p*

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.S.  
 A.S.  
 T.S.  
 B.S.  
 Vc. e B.

60  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

ju - stus, vix ju - stus sit se - cu - - - rus?  
 ju - stus, vix ju - stus sit se - cu - - - rus?  
 ju - stus, vix ju - stus sit se - cu - - - rus?  
 ju - stus, vix ju - stus sit se - cu - - - rus?

*f* *p*

E.E. 3032





Alla battuta 7 inizia una seconda sezione, che ha carattere non più omoritmico nel canto del coro, ma contrappuntistico. Questa seconda sezione è affidata a soprani e contralti - cioè alle voci più acute -, che intonano una melodia con attacco a canone (ancora una volta ritorna questa procedura canonica), sul "Rex temendae", mentre tenori e bassi sul "Qui salvandos" del testo intonano un secondo brano melodico, che viene ad incastrarsi con il primo. Queste battute, 7-10, costituiscono un primo momento polifonico, sempre basato sull'accompagnamento del ritmo lombardo dell'accompagnamento, che poi alla battuta 11 sfocia nella ripresa omoritmica del "Rex tremendae", cioè dell'episodio primo, che troviamo alle battute 12-15 nella ripresa della sezione precedente, ma rovesciata nell'ordine d'ingresso delle voci e con l'armonia che non parte più da sol minore ma da si bemolle maggiore. Infine, alle battute 15-16, nel "Rex tremendae" omoritmico interviene, su accordi di la maggiore e re minore (sulla parte del testo che dice "Qui salvandos salva gratis") una scansione di tromboni e timpani. Alla fine della battuta 17, l'armonia si ferma sull'accordo di la maggiore. Alla battuta 18, invece, in re minore, il moto concitato dell'inizio si sospende, e soprani e contralti (piano), in una sorta di invocazione in re minore, cantano: "Salva me", ancora una volta in una sorta di sospensione.

Alla battuta 19, dopo una cadenza di inganno - la cadenza d'inganno è quella formula cadenziale che sembra riportare alla tonalità fondamentale e concludere, ma in cui invece della tonalità fondamentale se ne introduce una diversa, per cui ci si aspetta una conclusione che invece non viene - tenori e bassi, in si bemolle, ripetonno, in sostanza, l'operazione precedente dei soprani e dei contralti, con lo stesso ritmo, intonando il "Salva me fons pietatis", non in sol minore, come ci si aspetterebbe dopo il re sette e re maggiore settima finale della battuta precedente; troviamo

invece l'accordo di terza e sesta (sol, si bemolle, mi bemolle) che, come dice Abert nel testo su Mozart, "con effetto indescrivibile rievoca ancora una volta con questa preghiera finale la precedente agitazione".

Questo pezzo brevissimo si conclude in re minore, quindi alla dominante della tonalità iniziale, che era il sol minore.

Dallo schema vedete che anche questo episodio, nonostante la sua impaginazione assolutamente concitata e "patetica" nel senso originario del termine, ha uno schema estremamente semplice; si tratta, in sostanza, di quattro episodi: 1-6, che è quello introduttivo e omoritmico nel canto del coro; l'episodio 7-11, che è un primo episodio contrappuntistico; 12-17, che è un secondo episodio contrappuntistico, in cui c'è una sorta di capovolgimento dell'ordine contrappuntistico del precedente; e, infine, 18-22, è una coda che, ancora una volta, non conclude effettivamente, anche perché la tonalità non viene riportata al sol minore iniziale. Se dunque, come dice il testo, "appena il giusto è sicuro", non resta altro che appellarsi alla "fons pietatis", cioè alla clemenza del giudice.

Musicalmente parlando il Rex tremendae è ancora un ritorno alle fonti polifoniche, dopo la breve sospensione del Tuba mirum, con ascendenze arcaiche (Haendel e Bach). Haendel e Bach, nonostante fossero di cinquant'anni soltanto precedenti, erano degli autori assolutamente sorpassati nel tempo in cui scriveva Mozart, e quindi c'è una sorta di ritorno al clima concitato e polifonico dell'Introitus. Ma questa sorta di "classicità barocca" nella sua conclusione scorrevole lascia ancora una volta in sospeso un discorso che viene poi ripreso nel Recordare, sui cui verremo fra poco.

### 3. Rex tremendae majestatis

(Grave)

Corni di Bassetto

Fagotti

Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano (Grave)

Alto

Tenore

Basso

Solo

Violoncello,  
Basso ed Organo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for woodwinds (Corns di Bassetto, Fagotti), brass (Trombe in D), percussion (Timpani in D-A), strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso ed Organo), and vocalists (Soprano, Alto, Tenore, Basso). The tempo is marked '(Grave)'. The score shows two measures of music. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts are mostly silent in the first measure, with the Soprano part starting in the second measure. The bottom of the page features the numbers 6, 6, 5, 4, 3#.

6 6 5 4 3#

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vl.

Vla.

**TUTTI**  
S.  
Rex, Rex, Rex,

**TUTTI**  
A.  
Rex, Rex, Rex,

**TUTTI**  
T.  
Rex, Rex, Rex,

**TUTTI**  
B.  
Rex, Rex, Rex,

**TUTTI**  
Vc. B.  
ed. O.

C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc., B. ed O.

Rex tremendae maje-sta-tis, Rex tre-men - - - dae ma - je -

Rex tre-men - - - dae ma - je - sta - - -

Rex tremendae maje-sta-tis, qui sal - van-dos sal - vas

Rex tremendae maje-sta-tis, qui sal - van-dos

10

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vl.

Vla.

S.  
sta - - - tis, Rex tre - men - - - dae ma - je -

A.  
- - - tis, Rex tre - men - - - dae ma - je - sta -

T.  
gra - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - - -

B.  
sal - vas gra - tis, sal - vas gra -

Vc., B.  
ed O.

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S. sta-tis,  
 A. tis, Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, qui sal -  
 T. - tis, Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, Rex tre - men - -  
 B. tis, Rex tre -  
 Vc., B. ed O.

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S. van-dos sal - vas gra - tis, Rex tre - men - -  
 A. qui sal - van - dos sal - vas gra - tis,  
 T. - dae ma - je - sta - tis, Rex tre - men -  
 B. men - - dae ma - je - sta - tis, Rex tre -  
 Vc., B. ed O.

C. di B (F)  
 Fag.  
 Tr. (D)  
 Timp.  
 Vl.  
 Via.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vc., B ed O

- - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas  
 Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas  
 - - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas  
 men - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui salvan-dos sal-vas



C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

VI.

Vla.

S. A. gra - tis, sal - va - me,

T. gra - tis,

B.

Vc., B. ed O. SOLO *p* *tasto solo*

Fag. 20

VI.

Vla.

S. A. sal - va - me, fons pi - e - ta - - tis!

T. sal - va - me, sal - va - me, fons pi - e - ta - - tis!

B.

Vc., B. ed O. (eb) (4/3) (6) (4) (#)

3.

Dopo questo brevissimo episodio che segna una sorta di ritorno del clima iniziale del Requiem, viene un secondo episodio solistico, il Recordare. Dopo il momento mistico del Rex - in cui il ritmo stesso, il ritmo lombardo di cui vi dicevo prima, richiama anche il ritmo della parte in sol minore dell'Introitus - torniamo, dopo la conclusione in re minore, a un pezzo in maggiore, affidato ai solisti, con un nuovo schiarimento; è da notare che la tonalità di fa maggiore del nuovo pezzo è una tonalità assolutamente comune; non c'è nulla di ricercato nell'uso di fa maggiore, se non il fatto che Mozart, negli ultimi tempi, aveva assegnato una sorta di contenuto ermetico, massonico-ermetico, a questa tonalità, soprattutto nel Flauto magico. Questa è una semplice curiosità, che non necessariamente ci interessa a questo punto.

La cosa assolutamente straordinaria del Recordare, che è un pezzo piuttosto lungo - sono centoquaranta battute, a differenza delle ventidue del Rex -, è che all'ascolto sembra estremamente semplice; sembra il pezzo più facile, più "leggero" di tutto il Requiem. All'analisi musicale invece il Recordare si rivela come il pezzo più complicato, più difficile da analizzare di tutto il Requiem; questo per darvi un'idea della differenza che c'è fra l'ascolto e lo studio di un pezzo. La stessa Malavasi, che mi diceva in un primo momento che sul Recordare si sarebbe potuto sorvolare, ha dovuto poi starci sopra un giorno intero per capire com'è fatto. Io ci sono stato a mia volta un altro giorno intero.

Vorrei mostrarvi - portate pazienza - come è fatto pezzo per pezzo il Recordare. Fra l'altro, lo stesso Mozart si disse estremamente lieto, con sua moglie, di essere riuscito a comporre questo pezzo; quindi affidava al Recordare una funzione assolutamente essenziale dal punto di vista musicale all'interno del Requiem.

Il motivo iniziale ha un ritmo dato da due semicrome

e quattro crome. E' il solito ritmo, che abbiamo trovato sin dall'inizio nei brani più leggeri del Requiem. Nonostante questo richiamo, il brano iniziale che è una sorta di preludio orchestrale (battute 1-13), abbiamo anche un secondo tema, che interviene assieme al primo: quello con le due semicrome iniziali, che vi ho citato adesso, è affidato soprattutto alla parte dell'accompagnamento (agli archi), mentre i fiati (i corni di bassetto, che intervengono ancora una volta a canone; del resto anche l'altro tema, quello delle due semicrome iniziali, è presentato a canone) espongono un tema con note estremamente lunghe e cantate; è questo il secondo tema, che poi verrà ripreso a partire dalla battuta 14 dal canto. Il "secondo" tema è in realtà il primo, perché è quello del canto, mentre il "primo" ha una funzione d'accompagnamento, e quindi è più giusto chiamarlo secondo.

Gli ingressi dei due temi sono a canone. Sia il primo tema - quello con le note lunghe, per intenderci, quello dei fiati - sia il secondo - quello con le note più brevi - sono presentati a canone, cioè ognuno viene ripresentato più volte a breve lasso di tempo da più strumenti.

1-13 - 14 - 34 - 37 - 38 - 52 - 53

orchestra I ep. orch. II ep. orch.

54 - 68 - 71 - 72 - 92 - 93 - 105 - 106 - 130

I ep. orch. III ep. I ep. abbr. coda con variazioni del-  
in si b II parte del  
I e del II ep.

14-20 La battuta 14 inizia un secondo episodio (14-34), che possiamo dividere in tre pezzi. Nelle battute 14-20 abbiamo che il primo tema - quello con le note lunghe - è ripreso a canone dal tenore e dal basso, accompagnato omofonicamente da viole e violini secondi; armonicamente si va dal fa maggiore al do maggiore, quindi si resta nel giro armonico fondamentale della tonica e della dominante. Nelle battute 20-26 viene ripreso lo stesso tema, in do questa volta, dal soprano

e dal contralto, sempre con entrata a canone, e viene riportato ancora una volta alla dominante del do maggiore (al sol maggiore); sennonché alla battuta 26 inizia un pedale - il pedale è la parte del basso tenuto - alla quinta di do, cioè in sol, che ha però delle oscillazioni (e qui incominciano le complicazioni) di semitono, per cui dal sol si passa a la bemolle, a fa e a fa diesis. Questo, nella struttura armonica, che era completamente tradizionale, completamente limpida, dell'inizio, incomincia ad introdurre delle varianti. Infine, alle battute 26-34, sempre a canone, le quattro voci (basso, tenore, contralto e soprano) concludono la prima unità del Recordare; la conclusione passa, questa volta, dal do maggiore al do minore, che poi si rischiarava nuovamente verso la fine, infatti il brano iniziale si conclude in do maggiore, cioè alla dominante della tonica (del fa maggiore). Questo è un primo episodio che si conclude, sia pure con questo passaggio attraverso il do minore (che ritorna, come vedete, di tanto in tanto) in do maggiore. A questa prima conclusione seguono alcune battute (34-37), che sono solo orchestrali, in cui viene ripreso il tema iniziale degli archi (quelli con le note discendenti con le semicrome e le crome), con passaggio da fa maggiore, a la minore, a sol minore e a do minore. Queste battute articolano il primo episodio con il secondo.

Teniamo presente che questo primo episodio che verrà ripreso altre due volte; lo vedete nello schema: primo episodio, poi c'è l'intermezzo orchestrale, poi il secondo episodio, poi il primo episodio e, infine, ancora il primo episodio verso la fine del pezzo. Questa struttura di ritorno per tre volte del primo episodio è, in sostanza, la struttura del rondò. Il rondò è una forma musicale molto comune in quel periodo, che consiste in una struttura di questo genere: c'è un primo pezzo armonicamente concluso, chiamiamolo A, seguito da un secondo pezzo, B, solitamente in una tonalità differente; ritorna il primo pezzo A,

assolutamente identico, salvo qualche minuscola variazione; c'è un terzo pezzo, C, solitamente in una terza tonalità; infine ritorna il pezzo A; qualche volta ci può essere una coda: A-B-A-C-A-coda. Questa struttura assolutamente classica viene usata spesso (per esempio negli ultimi tempi delle sonate) da Mozart.

Il Recordare è in sostanza un rondò, con alcune eccezioni (sulle quali ritorneremo); non si tratta quindi di un rondò classico, come sui libri di composizione, ma di un rondò strutturato a canone. In altri termini, Mozart mette assieme una procedura polifonica, quella dell'ingresso a canone delle voci, con una struttura che sicuramente non è polifonica, ma armonica, come quella del rondò. Fa interagire queste due forme all'interno del Recordare e per questo esso, all'ascolto, appare molto semplice: si sentono sempre gli stessi temi che ritornano. In realtà la struttura è molto complicata. Mozart, in tutto il Requiem, sta superando i limiti dei generi; l'abbiamo visto fin dall'inizio, dove passa dalla struttura polifonica a quella armonica; ma non è affatto evidente dove punta questa procedura. E' la domanda che incomincia a profilarsi e sulla quale avremo poi modo di tornare.

38-51 Con le battute 38-51 entriamo in un secondo episodio. Alle battute 38 e 39, sul testo che dice "Quaerens me", riferito alla croce, basso e tenore intonano una melodia nuova, in do minore; siamo quindi alla dominante del fa maggiore, ma in minore. Alle 40 e 41 soprano e contralto, omoritmicamente, rispondono "Sedisti lassus", portando la melodia a sol maggiore. Alla 43 si passa dal sol maggiore, sul "redemisti", al re minore e al la maggiore (quindi riemerge, sia pure di passaggio, la tonalità fondamentale del Requiem). Alle 40-45, sul "cruce[m] passus" del testo, viene ripresa la melodia del "sedisti lassus", ancora in re minore e la maggiore. Le battute 46-49 presentano in moto contrario la stessa melodia precedente, sempre a gruppi di due voci - solistiche - sfalsati da una semiminima (basso e contralto da una parte, tenore e soprano

dall'altra). Vedete che qui i gruppi non sono più contigui, come nelle entrate precedenti, ma alternati.

Si tratta, in questo secondo episodio, in cui la tonalità prevalente è re minore, sicuramente di un momento dolente (il testo dice: "Tantus labor non sit cassus"), che Mozart affida, ancora una volta, alla pura convenzione musicale, in questo caso il movimento per moto contrario delle voci. Siamo nei meccanismi propriamente scolastici della condotta polifonica. La convenzione musicale costituisce lo sfondo, lo strumento, la geometria con cui rappresentare nella significazione - presa nel senso più stretto e vincolante delle strutture compositive - ciò che sta dietro la significazione musicale e che noi possiamo indicare come senso, come qualcosa che è dell'ordine dell'abisso di cui, in una formula che vale quel che vale, vi avevo parlato già a proposito della musica più giocosa di Mozart.

Con le battute 50-52 di nuovo le quattro voci, in omoritmia stavolta, cioè senza sfalsamenti di entrata, concludono il giro armonico del secondo episodio. La battuta 53 è di nuovo solo orchestrale: l'orchestra permette il passaggio fra i vari pezzi del rondò, col tema della scala discendente che riporta all'episodio primo, che torna alla battuta 54.

L'eccezione del Recordare rispetto alla forma di rondò è che solitamente in questa la seconda e la terza ripetizione dell'episodio A intervengono sempre nella stessa tonalità. Qui invece il primo episodio, la prima volta che torna, è ripreso non in fa maggiore ma in si bemolle. Alle battute 54-60 torna il primo tema, in si bemolle ("Iuste iudex ultionis/ Domum fac remissionis"). Alle battute 60-68 ritorna, questa volta in fa minore e do minore, la seconda parte dell'episodio primo, che si conclude in si bemolle alla battuta 68. Quindi questo brano (54-68) riproduce in sostanza il primo, ma con alcune varianti; la variante principale è quella della tonalità.

Inizia a questo punto l'episodio terzo (cioè l'episodio C del rondò, che in realtà è il quarto). Le battute

68-71 sono ancora battute orchestrali di passaggio, con il solito tema iniziale con le note discendenti, affidato sempre agli archi, che si conclude ancora in si bemolle. Le battute 72-92 costituiscono effettivamente il nuovo episodio (C) della forma di rondò, impostato su un materiale tematico nuovo, anche se in qualche modo collegato con i primi temi. Armonicamente però succede qui qualcosa di molto strano; alla battuta (73) interviene un accordo molto curioso, costituito da si bemolle, do, mi bemolle e sol bemolle. E' curioso perché è sicuramente un accordo di quarta e sesta, cioè dato da si bemolle con la quarta (mi bemolle) e la sesta (sol bemolle), come se fosse un accordo rovesciato di mi bemolle minore, però vi si aggiunge un do naturale, che rende l'accordo assolutamente dissonante, accentuando la funzione cadenziale dell'accordo di quarta e sesta. Esso è seguito alla battuta successiva da una settima diminuita - anche qui è presente il sol bemolle - che riporta la tonalità di si bemolle. Ma la ripetizione del motivo è data da un passaggio brusco in do minore e sol sette (battute 76-79). C'è quindi uno strano passaggio armonico da si bemolle maggiore a do minore.

Successivamente questo episodio viene ancora ripetuto con un sollevamento - ancora una volta - di un grado, nelle quattro battute seguenti e anche con un sollevamento di un grado nella tonalità (che passa da do minore a re minore). Passare da si bemolle a do minore è contro le regole dell'armonia, e lo stesso passare da do minore a re minore. Mozart ottiene questo passaggio con degli spostamenti melodici di semitono (di cui vi avevo già detto in precedenza che intervenivano al basso).

Con il re minore siamo alle battute 80-83 ("Supplicantes parce Deus"). Del resto è da notare che questa salita di un grado era già melodicamente inscritto nel tema iniziale dell'Introitus. Ora, questa successione di tonalità contigue come viene sbloccata da Mozart? Non è tanto semplice farlo, perché accostare tre tona-

2. volto

lità contigue produce una sorta d'incertezza armonica. Lo sbocco di questa successione deve avvenire polifonicamente, con una incredibile soluzione melodica; sulle parole "qui Mariam absolvisti", in cui in re minore (che è l'ultima delle tre tonalità contigue) il soprano intona una melodia discendente che porta al la maggiore (la dominante del re minore), alle battute 83-85. Alle battute 85-87 questa melodia viene ripetuta dal tenore, che porta l'armonia in sol minore; finché, alle battute 87-92 l'armonia inaspettatamente passa, con un giro polifonico delle voci, al do maggiore. Le voci, dopo essere entrate scaglionate, con entrata a canone, si riposano, si fermano alla battuta 91 e alla 92 in un improvviso e chiarissimo do maggiore.

Do maggiore è una tonalità già intervenuta di passaggio in precedenza, ma a questo punto, dopo queste incertezze armoniche, costituisce come uno squarcio improvviso di luce nella musica. La luce, inutile dirlo, è solo metaforica; uso queste metafore per cercare di darvi un'idea, in queste mie descrizioni, che altrimenti rischierebbero di essere di un'aridità insopportabile.

Il do maggiore è una tonalità rara nel Requiem, benché abbiamo visto che interveniva addirittura all'inizio, di passaggio, in un quarto di battuta. Sulle parole "Mihi quoque spem dedisti" ha un incredibile effetto di rischiaramento, è l'incarnazione musicale della speranza. Quindi questo terzo episodio assolutamente cupo, a differenza della parte iniziale del Recordare, si conclude su questa sorta di illuminazione che poi permette, con un facile passaggio al fa maggiore, il ritorno del primo episodio, che interviene alle battute 93-105.

L'episodio primo ritorna qui come in tutti i rondò, ma ancora una volta con alcune differenze nell'accompagnamento; per esempio il motivo del basso, che la prima volta procedeva dal basso all'alto, questa volta procede dall'alto al basso; inoltre la melodia viene rinforzata dai corni di bassetto; la conclusione della melodia non è più in sol maggiore ma in do maggiore,



quindi ha una clausola diversa dala prima volta.

A partire dalla battuta 106 il do maggiore - quindi ancora una vlta la dominante della tonica del pezzo - permette l'introduzione della coda (battute 106-130). Come sempre Mozart tiene da parte qualche sorpresa per la coda (spesso i suoi pezzi più belli stanno nelle code). Alle battute 106-107 interviene una melodia che richiama alcuni brani melodici intervenuti precedentemente, soprattutto nel primo episodio e nella melodia del secondo episodio. Questa analogia viene poi rinforzata alle battute 108-109 con un'altra analogia soprattutto ritmica con altri pezzi precedenti. Alla 110, sul pedale della quinta di fa, cioè sul pedale di do, com'era già accaduto all'inizio del Recordare, intervengono delle oscillazioni di semitono, con passaggio da do a re bemolle, a si bemolle, a si naturale (si tratta in sostanza degli stessi passaggi di semitono che erano intervenuti alla battuta 26 e seguenti, solo spostati di altezza). Ritorna poi il motivo del primo episodio, ma ancora con un cambiamento di tonalità: lì iniziava in sol, ora inizia in do.

Questo moto cromatico del pedale dura fino alla battuta 118, sovrastato dal gioco delle quattro voci, che si risolve in fa maggiore alla battuta 119. Dopodiché ritorna il motivo discendente (battute 106-109) che si sovrappone al motivo contrario; cioè la melodia che va dall'alto in basso e quella che va dal basso in alto s'incontrano, mentre in precedenza erano intervenute ora l'una ora l'altra.

Alle battute 123-126 c'è una ripetizione delle precedenti quattro battute, con una clausola sul fa maggiore; seguono cinque battute orchestrali, col ritorno del tema iniziale degli archi, quello della scala discendente, che conclude il rondò sul fa maggiore alle battute 126-130. Quindi il Recordare si conclude con una coda solo orchestrale.

In tutta questa sequenza di accordi e di indicazioni che adesso vi ho descritto in modo assolutamente arido, non so se qualcuno di voi ci si è raccapezzato. Me lo chiedo perché, come suppongo vi siate accorti,

mi ci disperdevo anch'io, non avendo la partitura sott'occhio. Come vedete, da questa complicazione di struttura, pur partendo da una forma classica come quella del rondò, si coglie una distanza molto netta fra la semplicità della musica all'ascolto e la sua complessità alla considerazione di com'è composta. A partire dalla complessità dello schema possiamo capire come la semplicità dell'ascolto del Recordare è solo apparente. In altri termini, Mozart parte dal semplice, dal tradizionale; in realtà parte qui da due tradizioni ben distinte, ma le equipara; equipara la tradizione del contrappunto e quella armonica classica riconducendo la seconda alla prima. Possiamo dunque dire che il Recordare è un rondò, ma bisogna che ci mettiamo le virgolette attorno alla parola "rondò", perché la forma classica, che all'ascolto appare semplice, in realtà è stata elaborata e deformata, forse anche più che nei pezzi che abbiamo considerato in precedenza.

Qui Mozart fa il contrario di quel che aveva fatto nei due brani iniziali: lì mostrava di andare oltre il contrappunto verso l'armonia (ma in sostanza per superare entrambe le forme storiche cui si riferiva), qui invece va ancora una volta oltre l'armonia e la forma concertata - "concertato" vuol dire che intervengono più solisti - per giungere al contrappunto. Quindi il percorso è inverso.

Ma che cosa sta cercando di dire Mozart attraverso le significazioni musicali che mette assieme nella partitura? E' evidente che, se prima parlavo di una commedia sopra l'abisso, qui di commedia non possiamo parlare. Ma è come se il sapere musicale stesso di Mozart - che è enorme, perché Mozart dimostra di controllare perfettamente queste forme compositive - tenesse il posto della commedia. E' la stessa regola della musica che diventa, in qualche modo, commedia. La forma è la commedia. E' come se Mozart ci dicesse che la musica viene da più lontano delle forme della sua significazione.

E' quindi come se il suo sapere musicale fosse

volto in commedia. Esso è contorto, ma senza sofferenza. Non c'è nulla, nel Requiem, che dia l'idea della sofferenza, benché si parli di dolore, che è tutt'altra cosa. Mozart scrive senza sofferenza e con una sorta di distanza, ma con una distanza differente, per esempio, da quella di Bach, che pure operava a distanza con le forme musicali, giocandoci in modo sublime, ma senza quest'ironia serissima che Mozart, in punto di morte, utilizza nel trattamento delle forme musicali. In altri termini è come se Mozart, a differenza di Bach, che è musicista dall'inizio alla fine, fosse al di là della musica. Qualche volta vi ho detto che è più drammaturgo che musicista. Nel Requiem mostra di essere qualcosa di più che un drammaturgo. E' un vero e proprio pensatore in musica. Ora, se c'è un pensiero di Mozart, come suggerisce il titolo del libro di Hocquard, qual è?

Nel Requiem c'è un pensiero formulato in musica e che ci riguarda, evidentemente, tutte le volte che riusciamo ad ascoltarlo. Possiamo dire che questo pensiero è il senso delle significazioni del Requiem? Tutto sommato penso di sì. Ma per pensare tale pensiero non dobbiamo tanto comprendere il senso che questa partitura, attraverso le sue significazioni, ci indica, perché notoriamente il senso non è fatto per essere compreso. Da esso dobbiamo piuttosto lasciarci attraversare.



VI.  
Vla.  
S.S.  
A.S.  
T.S.  
B.S.  
Vc., B. ed O.

Re - cer - da - re,  
Re - cer - da - re,

20  
VI.  
Vla.  
S.S.  
A.S.  
T.S.  
B.S.  
Vc., B. ed O.

Quod sum cau -  
Je - su pi - e,  
Quod sum  
Je - su pi - e, Voelli.

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.S.  
 T.S.  
 B.S.  
 Vc., B. ed O.

sa tu - ae vi - ae, ne me  
 cau - sa tu - - ae vi - - ae, ne me  
 ne me per - das

Bassi

30

C. di B. (F)  
 Fag.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.S.  
 A.S.  
 T.S.  
 B.S.  
 Vc., B. ed O.

per - das il - la di - e, ne me per - das il -  
 ne me per - das, ne - me per - das il -  
 per - das il - la di - e, ne me per - das il -  
 il - la di - e, ne me per - das, per - das il -

34

C. di B. (F)  
 Fag.  
 VI.  
 Vla.  
 S.S.  
 A.S.  
 T.S.  
 B.S.  
 Vc., B. ed O.

la di. - e.  
 la di. - e.  
 la di. - e.  
 la di. - e.

Voelli.  
 Bassi

38

VI.  
 Vla.  
 S.S.  
 A.S.  
 T.S.  
 B.S.  
 Vc., B. ed O.

40

se - di - sti las - sus,  
 Quae - rens me red - e -

Quae - rens me

C. di B. (F)

Fag.

Vi.

Vla.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

tan - tus la - bor

cru - cem pas - sus, tan - tus la - bor

mi - sti tan - tus la - bor

red - e - mi - sti tan - tus la - bor

50.

C. di B. (F)

Fag.

Vi.

Vla.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

non sit cas - sus

non sit cas - sus, tan - tus la - bor non sit cas - sus.

non sit cas - sus, tan - tus la - bor non sit cas - sus.

non sit cas - sus,

53



C. di B. (F)  
Fag.  
Vi.  
Vla.  
S.S.  
T.S.  
Vc., B. ed O.

Ju - - ste ju - dex ul - ti - o - nis,  
Veelli. Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis, do -

60

C. di B. (F)  
Fag.  
Vi.  
Vla.  
S.S.  
T.S.  
B.S.  
Vc., B. ed O.

do - num fac re - mis - si - o - nis an - te di - em  
- num fac re - mis - si - o - nis an - te di - em  
an - te di - em ra - ti -

Bassi

C. di B.  
(F)

Fag.

VI.

Via.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

ra - ti - o - nis, an - te di - em ra - ti - o - -  
 an - te di - em, an - te di - em ra - ti - o - -  
 ra - ti - o - nis, an - te di - em ra - ti - o - -  
 o - nis, an - te di - em, di - em ra - ti - o - -

70

C. di B.  
(F)

Fag.

VI.

Via.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

nis. In - ge -  
 nis. In - ge -  
 nis. In - ge -  
 nis. In - ge -

Vcelli. Bassi

68

72

73 74 75 76 77

C.di B. (F)

Fag.

Vi.

Vla.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

mi - sco tam-quam re - us, cul - pa ru - bet

mi - sco tam-quam re - us, cul - pa ru - bet

80

C.di B. (F)

Fag.

Vi.

Vla.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

vul - tus me - us, sup - pli - can - ti par - ce, De - us. Qui Ma -

vul - tus me - us, sup - pli - can - ti par - ce, De - us.

78 79

VI.  
Vla.  
S.S.  
A.S.  
T.S.  
B.S.  
Vc., B.  
ed O.

ri - am ab - sol - vi - sti, mi - hi quo - que spem de -  
et la - tro - nem ex - au - di - sti, mi - hi

90

Cdi B.  
(F)  
Fag.  
VI.  
Vla.  
S.S.  
A.S.  
T.S.  
B.S.  
Vc., B.  
ed O.

di - sti, mi - hi quo - que spem de - di - sti.  
quo - que spem de - di - sti, spem de - di - sti. Pre - ces  
quo - que, mi - hi quo - que spem de - di - sti.  
mi - hi quo - que spem de - di - sti. Pre -

*fp* *p*

A

100

C. di B.  
(F)

VI.

Vla.

S.S.

A.S.  
me - ae non sunt di - gnae,

T.S.

R.S.  
- ces me - ae noi: sunt di - gnae,

Vc., B.  
ed O. *Vcelli.*

VI.

Vla.

S.S.  
bo - - - - nus, fac - be - ni - - - gne,

A.S.

T.S.  
tu, bo - - - - nus, fac be - ni - - - gne,

B.S.

Vc., B.  
ed O. *Bassi*

110

C. di B. (F)

Fag.

Vi. *ru 2*

Vla.

S. S. *ad. S.*  
ne per-en-ni cre-mer i-gne. In-ter

T. S.  
ne per-en-ni cre-mer i-gne. In-ter

B. S.  
In-ter o- ves

Vc. B. ed O.

C. di B. (F)

Fag.

Vi.

Vla.

S. S.  
o- ves lo-cum prae- sta et ab hoe-dis me se- que -

A. S.  
o- ves lo-cum prae- sta et ab hoe-dis me se- que -

T. S.  
lo- cum prae- sta et ab hoe-dis, ab hoe-dis me se- que -

B. S.  
lo- cum prae- sta et ab hoe-dis, ab hoe-dis me se- que -

Vc. B. ed O.

120

C. di B.  
(F)

Fag.

Vi.

Vla.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

sta - tu - ens in par - - te dex - tra, sta - tu - ens in  
 stra, sta - tu - ens in par - te dex - tra, sta - tu - ens in  
 stra, sta - tu - ens in par - te dex - tra, sta -

C. di B.  
(F)

Fag.

Vi.

Vla.

S.S.  
A.S.

T.S.

B.S.

Vc., B.  
ed O.

par - te dex - tra.  
 - tuens in par - te dex - tra.

4.

Il culmine drammatico del Requiem viene dopo questo episodio, distensivo soltanto in apparenza, del Recordare. Entriamo adesso nel Confutatis, che inizia con un accompagnamento degli archi, "all'italiana", cioè un accompagnamento melodico che fa anche da sostrato armonico. L'accompagnamento è velocissimo, anche se il tempo è di andante; le note sono infatti molto brevi (biscrome e semicrome). L'accompagnamento è dato anche - a parte questo motivo scorrevole e sfuggente, in cui le note più brevi intervengono all'inizio della battuta, quindi con un effetto di sincope - da fagotti e tromboni, che seguono la melodia del canto, e da trombe e timpani, che danno invece una sorta di scansione ritmica. Il canto è dato all'inizio, con scambi e quindi con una struttura ancora polifonica, dai bassi e dai tenori, ai quali si alternano le altre due voci (questa volta l'episodio è corale).

Il primo brano è alle battute 1-6, in cui passiamo armonicamente da la minore, che è la tonica del Confutatis, al mi sette (battuta 2), a la minore rivoltato (battuta 3), di nuovo a mi sette, senza il sol diesis (battuta 4); poi al mi sette con il sol diesis, seguito ancora una volta da la minore (battuta 5) e, infine (battuta 6), il primo brano si chiude in in mi sette.

1-6 - 7-10-16 - 17-25 - 26-29 - 30-33 - 34-40  
la min. do do min. la min. accordi at- accordi coda  
torno a la attorno verso  
bemolle min. a sol fa magg.  
min. e la sette

I episodio, con giustapposizione di accordi legati cromaticamente

II episodio suspensivo

Alla battuta 7 succede una cosa curiosa, perché cromaticamente si passa dal mi maggiore settima al



mi minore: un passaggio brusco, estraneo alle regole dell'armonia, ottenuto con un cambiamento di semitono nell'accompagnamento (da sol diesis a sol naturale); si giunge ora alla settima diminuita, poi ad una seconda settima diminuita, che prepara (battuta 7) l'entrata del do maggiore. Si tratta di un giro armonico molto curioso: mi maggiore sette, mi minore, do maggiore.

Nella battuta 6 si passa da un accordo maggiore ad uno minore ancora senza nessuna articolazione armonica. Per ottenere un passaggio siffatto armonicamente bisognerebbe fare un lungo giro di accordi. L'impianto armonico iniziale, che è assolutamente solito e tradizionale, è smentito da questa battuta errante, con un passaggio improvviso dal maggiore al minore, che poi viene ripetuto più avanti.

Alle battute 7-10 l'introduzione, che è tutta in forte, viene seguita, in piano, da soprani e contralti, alla tonalità cui siamo giunti di do maggiore, con una melodia su note lunghe e con un accompagnamento piuttosto esile e senza bassi (solo di violini, in sostanza), con un ritmo che è ancora una volta dato da due semicrome seguite da crome (che ricorda un po' alla lontana quello del Recordare).

Ora, alla battuta 10, dove si conclude questo brano eseguito piano, Mozart non aspetta la battuta successiva per ripresentare il motivo iniziale in forte, ma lo fa intervenire sul tempo debole, cioè a metà della battuta 10, di nuovo forte, con la ripresa del canto iniziale dei bassi e dei tenori, prima in do maggiore e poi, senza passaggio armonico, in do minore (passaggio come in precedenza, per semitono). Le battute 10-16 sono in sostanza la ripresa delle battute 1-6, che vengono ripetute non più in la minore, come la prima volta, ma in do minore. Non solo c'è questa distanza fra tonalità non collegate armonicamente, come la minore e do minore, ma anche l'inizio del canto, che era su un certo ritmo all'inizio, viene spostato ora su un ritmo diverso; il motivo diventa così sempre più concitato, passando la melodia sul tempo più debole, e quindi spingendo avanti l'accavallarsi delle voci di bassi e tenori.

Nella battuta 11 ci sono quattro accordi: sol maggiore, che è facilmente introdotto dal do minore di prima; sol minore (col solito passaggio di semitono); re maggiore, che è la quinta del sol minore; re minore (ancora una volta ottenuto naturalizzando il fa diesis del re maggiore).

Alla 12 abbiamo: la maggiore, la minore, mi maggiore, mi minore (ancora col solito passaggio). Alla 13: la minore, mi minore, do, do rivoltato. Alla 14: una settima diminuita, un mi sette, un la minore e di nuovo una settima diminuita. Alla 15: un re maggiore rivoltato, una settima diminuita; alla 16: di nuovo mi maggiore; la 16 riprende in sostanza la 6, con un passaggio che stavolta è normale, perché riporta in la minore; quindi, dopo questo giro di accordi accostati così bruscamente, ritorniamo finalmente qui alla tonica di la minore.

Alle battute 17-25 ritorna il motivo, piano, di soprani e contralti, stavolta in la minore, con lo stesso accompagnamento scarno e senza bassi di prima. Ma alla battuta 25, dove dovremmo trovare una conclusione vera e propria del pezzo, Mozart non si ferma affatto, ma introduce un nuovo accompagnamento, su un nuovo ritmo, che non è più quello concitato di prima, ma è dato da una pausa di semicroma seguita da tre crome (ritmo che fra l'altro riecheggia molto da vicino il ritmo pausa di semicroma-croma-semicroma che troviamo nell'Introitus). In altri termini, invece della conclusione, troviamo qui l'inizio di un secondo episodio del Confutatis.

Alle battute 26-29 entrano altre voci, sulle parole "Oro supplex". La melodia qui è molto semplice, data, in sostanza, in modo accordale, da semiminime ripetute, prevalentemente a intervallo di semitono, mentre l'accompagnamento è sempre tenuto dalle tre semicrome degli archi, ma anche da note lunghe dei fiati. L'armonia invece, a partire dalla battuta 27, passa alla settima diminuita, alla 28 al mi bemolle sette, alla 29 al re bemolle, mentre il re bemolle dell'accordo di prima diventa un do bemolle, cioè un si naturale;

do bemolle, accostato al si bemolle e al mi bemolle, produce un accordo estremamente dissonante.

Successivamente questo si bemolle diventa la bemolle, che porta ad una sorta di prevalenza, in questi accordi ottenuti con passaggi melodici, di la bemolle minore (tonalità rarissima, fra l'altro, equivalente al sol diesis minore). Infine, al terzo quarto della battuta, il do bemolle diventa di nuovo si bemolle, e al quarto quarto il la bemolle diventa sol, producendo l'accordo di mi bemolle maggiore, che riconduce alla 29 di nuovo a la bemolle minore.

Alle battute 30-33 l'episodio di prima è ripetuto un semitono più in basso e con un seguito di accordi che adesso non vi sto ad elencare, ma che riproducono, in sostanza, la successione di accordi di prima. Finché alla battuta 37 troviamo un accordo di do sette, con cui entriamo in cadenza, perché alla 38 intervengono un do quarta e un do settima e alla battuta 39 il fa maggiore finale. Questo fa maggiore, fra l'altro, non si ricollega per niente al la minore iniziale del pezzo. Questa che sembra una conclusione in realtà non lo è affatto, perché dopo una pausa con una corona (che quindi può essere anche molto lunga), segue un accordo di la sette, che in apparenza riprende il la minore iniziale - anche se è diventato maggiore, e per di più settima -, ma che in sostanza è solo un accordo di passaggio che collega il Confutatis, che resta privo di una vera conclusione, al pezzo successivo, il Lacrimosa, che sarà in re minore. Quindi queste tre tonalità - fa maggiore, la sette, re minore - vengono collegate bruscamente, con questo accordo sospeso fra due pause con corona, senza che il Confutatis si concluda assolutamente, restando sospeso al pezzo successivo come se gli facesse da preludio.

Abbiamo un pezzo iniziale, con la giustapposizione di accordi legati cromaticamente, con passaggio dal maggiore al minore, e un secondo episodio del tutto sospensivo, che non serba traccia dell'episodio di prima. Si tratta di una struttura che non abbiamo mai trovato prima nella musica del Requiem: A-B. E'

una struttura anticlassica per eccellenza, perché non si conclude, non spazializza il tempo.

Abbiamo dunque un primo brano costituito dall'articolazione di due sezioni che si alternano, con articolazioni armoniche tutt'altro che costruttive (questa serie di accordi ottenuti per passaggi cromatici); e un secondo brano ottenuto con materiale nuovo. Se questo secondo brano non fosse così sospensivo, avremmo una specie di struttura di canzone - nella forma A-B-A, per intenderci, che è comune nei tempi lenti delle sonate - , senza che intervenga la ripetizione di A. La struttura resta tronca: A-B; dopodiché il fa maggiore, che ricorda al massimo la tonalità del Recordare, si sposta, senza nessun motivo apparente, strutturale, su un accordo di la sette che media, senza tenuta ritmica, il Confutatis con l'episodio successivo.

Come vedete, qui Mozart dice che non solo la musica viene dall'abisso - per riprendere il termine della formula - e cioè che la significazione è solo un suo supporto risibile, ma sottomette questo rapporto, cioè questa significazione, a dei rivolgimenti non sempre giustificabili secondo le risorse dell'armonia classica. Questi rivolgimenti non sono affatto costruttivi, nel senso di mettere assieme delle strutture stabili spazialmente. Il tempo musicale del Requiem non è un tempo spazializzato, è un tempo d'accelerazione, è un tempo che spinge avanti. Come dire che Mozart, qui, ha liquidato completamente le formule classiche della musica che pure padroneggia con assoluta maestria, per mostrarne la futilità dinanzi al senso che la musica deve esprimere.

Beninteso, non c'è nessuna avanguardia in questa operazione di Mozart; si tratta ancora una volta di un'operazione tradizionale, con alle spalle una serie di musiche, soprattutto di chiesa, di cui Mozart riprende le formule; quindi si tratta di una sorta di superamento del classicismo, restando all'interno della tradizione più propriamente classica, che risale a Bach e Haendel.

E' come dire che la sfera della musica è posta da Mozart al fuoco di questa sorta di passione, di esaurimento totale di tutte le risorse possibili della musica.

Questo straordinario Confutatis riprende certe strutture già date in precedenza, ma solo per introdurre al pezzo successivo, al Lacrimosa, che conclude la sequenza.

### 5. Confutatis maledictis

Andante

Corni di Bassetto in F

Fagotti

Trombe in D

Timpani in D A

Tromboni Alto e Tenore

Trombone Basso

Violino I

Violino II

Viola

Andante

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello, Basso ed Organo

TUTTI

TUTTI

Con - fu - ta - tis ma - le -

Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis.

C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp

Tbnl.

Vi.

Vla.

S.

A.

T.  
di - ctis, flam - mis a - cri-bus ad -

B.  
flam - mis a - cri-bus ad - di - ctis, ma - le -

Vc., B. ed O.

C. di B (F)  
 Fac.  
 Tr. (D)  
 Timp.  
 Tbnl.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vc., B ed O.

TUTTI *sotto voce*  
 vo - - - ca,  
 TUTTI *sotto voce*  
 vo - - - ca,  
 di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis,  
 di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis,  
 p

10

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Tbni.

VI.

Vla.

S.  
vo - ca me, vo - ca me cum be - ne - di - ctis.

A.  
vo - ca me, vo - ca me cum be - ne - di - ctis.

T.

B.  
Con - fu -

Vc., B.  
ed O.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 10. It features an orchestral arrangement with vocal parts. The instruments listed on the left are C. di B. (F), Fag., Tr. (D), Timp., Tbni., VI., Vla., S., A., T., B., and Vc., B. ed O. The vocal parts (S., A., T., B.) have Latin lyrics: "vo - ca me, vo - ca me cum be - ne - di - ctis." The instrumental parts include strings (VI., Vla., Vc., B. ed O.), woodwinds (C. di B., Fag., Tr.), and percussion (Timp.). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.



C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Tbni.

Vl.

Vla.

S.

A.

T. *f*  
Con - fu - ta - - tis ma - le - di - - ctis,

B.  
ta - tis ma - le - di - - ctis, flam - mis

Vc., B. ed C.

13

C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp

Tbni.

Vl.

Vla.

S.

A.

T.  
flom - mis a - cri-bus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le

B.  
a - cri-bus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, ma - le

Vc., B.  
ed O.

The musical score consists of the following parts from top to bottom: C. di B (F) in treble clef; Fag. in bass clef; Tr. (D) in treble clef; Timp in bass clef; Tbni. in grand staff; Vl. in grand staff; Vla. in grand staff; S. in treble clef; A. in treble clef; T. in treble clef with lyrics; B. in bass clef with lyrics; and Vc., B. ed O. in bass clef. The score is divided into two systems by a vertical bar line. Below the vocal parts, there are two diagrams of a five-line staff with notes and stems.

15

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Tbnl.

Vl.

Via.

S.

A.

T.

B.

Vc., B.  
ed O.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*sotto voce*  
vo - ca,

*sotto voce*  
vo - ca,

di - ctis, flam - mi - a - ri - bus ad - di - ctis,

di - ctis, flam - mi - a - ri - bus ad - di - ctis,

*p*



C. di B. (F)  
 Fag.  
 Tr. (D)  
 Timp.  
 Tbnl.  
 Vl.  
 Vla.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vc., B. ed O.

O - ro sup - plex et ac - cli -  
 O - ro sup - plex et ac - cli -  
 O - ro sup - plex et ac - cli -  
 O - ro sup - plex et ac - cli -

6 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  
 4 5<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  
 2<sup>#</sup> 3 5<sup>b</sup> 4<sup>b</sup> 3

Handwritten musical notation on a staff, showing a sequence of notes with accidentals (flats and naturals) and stems.

29

30

C. di B. (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Tbni.

Vi.

Via.

S.

A.

T.

B.

Vc. B. ed O.

nis, cor con - tri - tum qua - si

nis, cor con tri - tum qua - si

nis, cor con - tri - tum qua - si

nis, cor con - tri - tum qua - si

3b \_\_\_\_\_ 6b \_\_\_\_\_ 7 \_\_\_\_\_

4i \_\_\_\_\_ 5b \_\_\_\_\_

2# \_\_\_\_\_ 3# \_\_\_\_\_

Handwritten musical notation for guitar, showing a G major chord (x02333) and a Bb major chord (x13333).

Handwritten musical notation for guitar, showing a D major chord (xx0232) and a G7 chord (x23332).

C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Tbnl.

Vl.

Vla.

S.  
ci - - - nis, go - re

A.  
ci - - - nis, go - re

T.  
ci - - - nis, .go - re

B.  
ci - - - nis, go - - - re

Vc., B. ed O.

6<sup>b</sup> 5 3<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 4 2

5<sup>b</sup> 4<sup>b</sup> 3<sup>#</sup>

Detailed description: This page of a musical score, numbered 33, contains parts for various instruments and voices. The instruments listed are C. di B (F), Fag., Tr. (D), Timp., Tbnl., Vl., and Vla. The vocal parts are labeled S., A., T., and B., with lyrics 'ci - - - nis, go - re' written below the notes. The bottom part of the score is for Vc., B. ed O., with a bass line and figured bass notation: 6<sup>b</sup> 5 3<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 4 2 and 5<sup>b</sup> 4<sup>b</sup> 3<sup>#</sup>.

35

C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp.

Tbni.

Vl.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc. B.

ed O.

cu - ram, ge - re cu - ram me - i

cu - ram, ge - re cu - ram me - i

cu - ram, ge - re cu - ram me - i

cu - - - ram, cu - - - ram me - - i

7 $\flat$	-	6 $\flat\flat$	-	6	_____	7 $\flat$	-	6 $\flat$	-
5 $\flat$	-	4 $\flat$	-	4 $\flat$	_____	5	-	4 $\sharp$	-
				2 $\sharp$	_____	3	-		



C. di B (F)

Fag.

Tr. (D)

Timp

Tbni

VI.

Vla.

S.  
fi - - - - nis.

A.  
fi - - - - nus.

T.  
fi - - - - nis.

B.  
fi - - - - nis.

Vc., B ed O

5 ——— 3 7<sup>b</sup> 4

Segue

5.

Del Lacrimosa considereremo solo le prime otto battute, perché furono sicuramente dettate da Mozart a Süssmayer. Abbiamo un tempo di dodici ottavi, quindi a ritmo ternario, molto cantabile; la tonalità è di nuovo finalmente quella di re minore. Il Lacrimosa inizia con due battute di solo accompagnamento, senza bassi (cosa inconsueta). L'accompagnamento è dato da viole, violini primi e secondi, senza violoncelli, su un motivo ternario in cui le viole e i violini secondi espongono una semiminima seguita da una pausa di croma per ognuno dei tre ottavi della battuta, mentre i violini primi cantano una sorta di melodia di accompagnamento, data essenzialmente da intervalli di semitono, che inizia dopo una pausa di croma all'inizio dei tre ottavi, ed è costituita da due crome: la prima è un'appoggiatura, quindi una nota "stonata" rispetto all'accordo sottostante, che si risolve solo sull'ultimo terzo, con un effetto di risoluzione armonica assai strano, perché quando la dissonanza si risolve l'accordo sottostante si è esaurito; la risoluzione coincide con la pausa sottostante.

Questo motivo di tre crome, la prima delle quali è una pausa, riprende il ritmo che abbiamo trovato anche in altri pezzi precedenti (dall'Introitus al Confutatis).

Questa introduzione di due battute di archi senza basso è costituita armonicamente da accordi di re minore, si bemolle, la sette (sia pure con la stranezza armonica prodotta dalle appoggiature dei violini primi). Alla battuta 3 riprende la successione dell'accompagnamento, identica alle prime due battute, interviene però la melodia dei quattro gruppi del coro che, in modo sostanzialmente omoritmico, passa da re minore a la sette con una sorta di sospiro, soprattutto nel canto dei soprano, in cui sulla stessa sillaba c'è il la e il fa più alto, con una sorta di salto (o di sospiro) sulla stessa sillaba.

Alle battute 3 e 4 il movimento melodico è una sorta di salita verso l'alto con successivo abbassamento,

che è precisamente l'andamento contrario a quello del tema iniziale del Requiem, dato da un piccolo abbassamento seguito da una salita. Questo richiamo del tema del Lacrimosa al tema dell'Introitus è confermato alle battute successive (5-8), che non sono altro, nella linea melodica superiore, che una scala ascendente. Quindi, dopo questo rovesciamento del tema iniziale del Requiem abbiamo una scala ascendente che riprende la scala ascendente del tema dell'Introitus. E' una scala normalissima di re minore, in cui i soprani partono dal re più basso che possono cantare, sul "qua resurget ex favilla", e salgono man mano di una nota. Tutto ciò continua per due battute, in cui si sale di un'ottava, alle battute 7-8.

Questa scala è data da note staccate: nonostante il fatto che la parola continua, le sillabe sono ridotte ad una sola croma, intervallate da pause di semiminima. E' ancora un metodo consuetissimo, consumatissimo, di tutti i brani d'opera in cui c'è da esprimere qualcosa di patetico; ma anche qui il metodo è estenuato al massimo dalle pause lunghissime (il tempo è addirittura "larghetto").

Alle battute 7-8 dal re conclusivo della battuta precedente nella melodia dei soprano si passa al mi bemolle; questa volta cessano le pause, e la durata delle sillabe diventa di tre ottavi; la melodia continua a salire cromaticamente, da mi bemolle a mi naturale, a fa, fa diesis, sol, sol diesis, la. Vedete che si passa dal re sotto il rigo al la sopra il rigo: praticamente tutte le note che può eseguire un soprano sono messe in fila da Mozart su questa scala, che poi si conclude con un abbassamento di ottava dal la sopra il rigo al la sottostante.

Dal punto di vista armonico abbiamo una successione di accordi: sotto il re dei soprano (battuta 5) abbiamo il re minore, sotto il mi un la maggiore, sotto il fa ancora re minore; ma questo re minore non è interpretato nella tonalità di re minore, ma come sesta di fa maggiore; infatti sotto il sol abbiamo do maggiore;

se il re minore non fosse interpretato come sesta di fa maggiore, il passaggio da re minore a do maggiore sarebbe molto brusco, mentre do maggiore è la quinta di fa maggiore.

Alla battuta 6 sotto il la abbiamo fa maggiore, che era stato preparato dal re minore precedente; sotto il si naturale, che non fa parte della scala di fa maggiore, né di quella di re minore, abbiamo un mi maggiore; quindi ancora una volta il fa maggiore di prima è stato interpretato come una sesta di la minore, altrimenti non si comprenderebbe il passaggio fra accordi contigui; infatti sotto il do troviamo la minore, sotto il re sol maggiore, il che comporta ancora che il la minore è stato assunto come sesta di do minore.

Alla battuta 7 la melodia aumenta, in crescendo; abbiamo il mi bemolle dei soprano, sotto cui compare il do minore, seguito da un mi naturale, sotto cui c'è un do maggiore sette; segue un fa con sotto un accordo di fa maggiore, infine un fa diesis con sotto un accordo di settima diminuita.

Alla battuta 8 troviamo un sol nella melodia, sull'accordo di sol maggiore, seguito da un sol diesis, credo da interpretare armonicamente come la bemolle, con sotto un accordo di si bemolle sette; infine un re minore sotto il la alto e un la sette sotto il la basso, con cui la scala si conclude. Si conclude con tutti questi giri armonici che vi ho descritto, perché è come una spirale armonica attraverso il gioco delle seste, che portano alla dominante della tonalità fondamentale. Il brano si conclude alla dominante, evidentemente perché in seguito deve venire sviluppato.

Qui si conclude comunque la parte dettata da Mozart. Naturalmente il Lacrimosa prosegue, completato da Süssmayer, sicuramente sulle indicazioni di Mozart, anche se ci sono dei punti discutibili, perché nel brano in cui viene ripreso il motivo primo del Lacrimosa e che sta alle battute 9 e seguenti, per esempio, nell'esecuzione di Hodgwood è stato tranquillamente

tagliato via il canto, che effettivamente contiene dei passaggi armonici abbastanza duri, che mi sembrano assolutamente indegni di Mozart; sicuramente però i brani successivi sono ancora mozartiani, perché il motivo "astratto" della scala viene ripreso con una scala prima discendente e poi ascendente e, reciprocamente, ascendente e discendente nelle voci inferiori.

### 6. Lacrimosa dies illa

(Larghetto)

Corni di Bassetto in F

Fagotti

Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

(Larghetto)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello, Basso ed Organo

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for the orchestra: Corni di Bassetto in F, Fagotti, Trombe in D, Timpani in D-A, and a string section (Violino I, Violino II, Viola). The bottom five staves are for the vocal ensemble: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello, Basso ed Organo. The tempo is marked '(Larghetto)'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The vocal parts enter with the lyrics 'La - cri - mo - sa' and are marked 'TUTTI p'. The string parts are marked 'p'.

C. di B.  
(F)

Fag.

Tr.  
(D)

Timp.

Vi.

Vla.

S.  
di - - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

A.  
di - - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

T.  
di - - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

B.  
di - - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

Vc., B.  
ed C.

Cdi B.  
 (F)

Fag.

Tr.  
 (D)

Timp

Vl.

Vla.

S.  
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.

A.  
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.

T.  
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.

B.  
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.

Vc., B.  
 ed O.

*cresc.* *f*

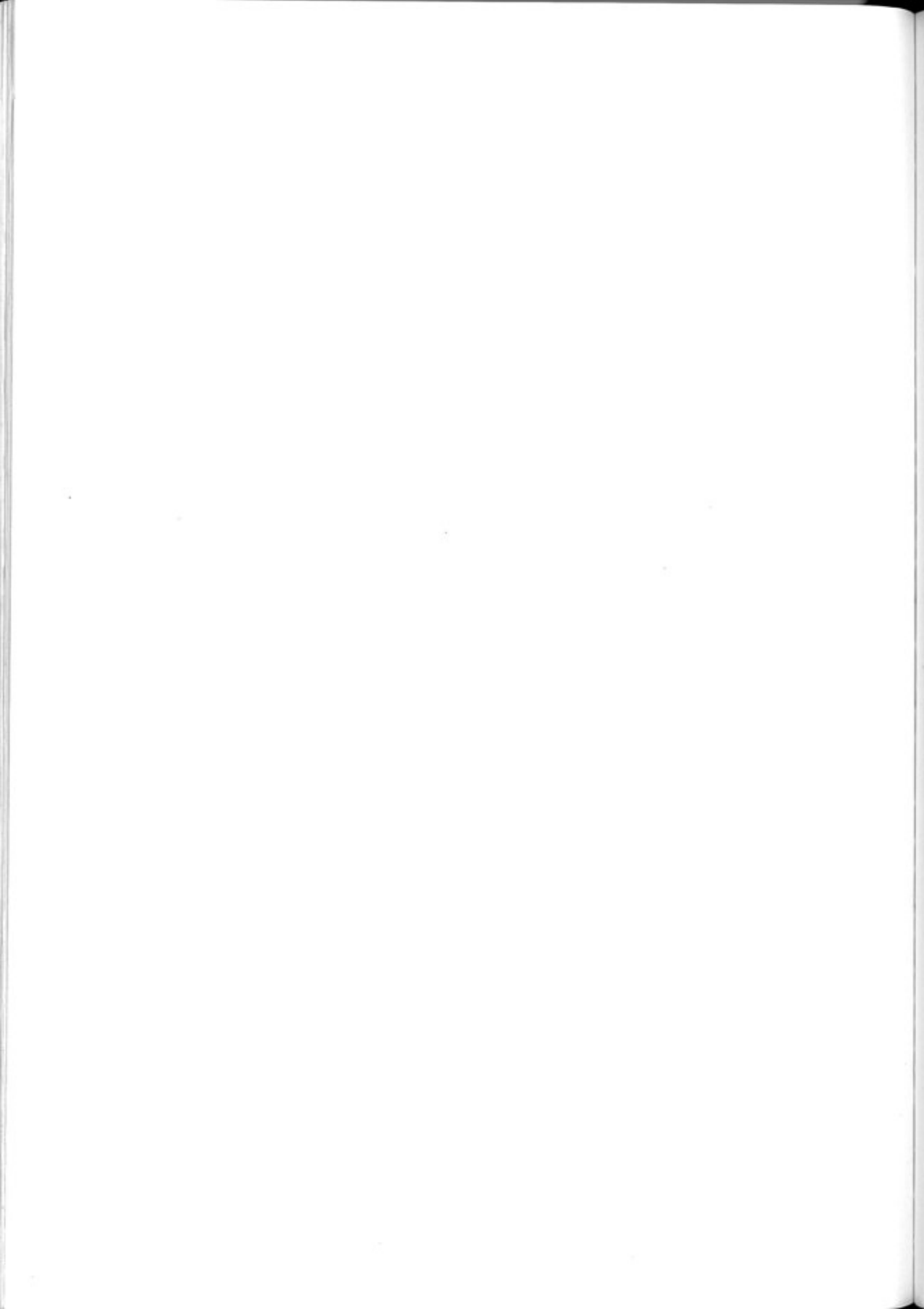
A questo punto dovremmo inoltrarci, se volessimo proseguire l'esposizione del Requiem, in una questione spinosissima e senza soluzione, quella di sapere che cosa, nel seguito, è di Süssmayer e che cosa è di Mozart, il che ci porterebbe a un lavoro enorme che non ci servirebbe a nulla.

Su questa scala ascendente esasperata, che risponde a un'idea che era già inscritta nel tema dell'Introitus, s'interrompe di fatto la musica composta da Mozart. Su questo ascendere ostinato, magmatico dal punto di vista armonico, che sembra non dover finire mai, possiamo concludere la nostra esposizione del Requiem.

La strada di Mozart verso l'alto si è fermata qui, anche se certamente egli aveva già pensato al resto del Requiem. Del resto sono sicuro che l'essenziale del seguito non è di Süssmayer. Per quel che c'interessa, noi possiamo fermarci su questa scala ascendente, che corrisponde in qualche modo ad una figura della resurrezione dell'homo reus di cui si tratta nel Requiem. Per quanto ci riguarda, il resto è veramente silenzio.

Padova, 14 maggio 1987





XXIII.

Il giudizio

Negli ultimi tre incontri vi ho esposto, con una certa fatica da parte mia - perché non avevo il tempo necessario a mostrarvi i passaggi in termini di ascolto musicale - e quindi, suppongo, con non meno fatica da parte vostra, la significazione del Requiem di Mozart. In altri termini, vi ho semplicemente illustrato la partitura. Tutto ciò mi è parso necessario, nonostante la mole piuttosto imponente di lavoro, per farvi constatare il fatto che la significazione musicale del Requiem - trattandosi di un'opera fondamentale dal punto di vista musicale - è determinata sin dal primo momento - dalla prima nota fino all'ultima - dal senso dell'opera stessa, in quanto opera d'arte.

Possiamo aver visto così come Mozart pieghi l'intera tradizione musicale che aveva a sua disposizione perché la conosceva (dal canto gregoriano sino al contrappunto e all'armonia classica) ad una sorta di deformazione abbastanza impressionante, senza tuttavia venir mai meno ai canoni e alle regole di questa tradizione e alla semplicità e alla piacevolezza dell'ascolto. Tant'è vero che abbiamo visto che il pezzo più complicato dal punto di vista strutturale - il Recordare - sembra invece all'ascolto assolutamente semplice. E' una musica scritta in termini assolutamente strani rispetto ai limiti e alle regole tradizionali, ma che però all'ascolto si traduce in una sorta di assoluta

facilità ed orecchiabilità.

Il Requiem riscosse un notevole successo sin dalle primissime esecuzioni. Tuttavia non soddisfece gli addetti ai metodi di composizione musicale, che trovarono talvolta della confusione nelle forme adoperate da Mozart, laddove egli aveva usato invece una trasfigurazione delle forme tradizionali stesse (l'abbiamo visto per esempio nella fuga del Kyrie).

1.

Ora, quale può essere il senso di questa trasfigurazione? Incominciamo ad abordarne la questione del senso del Requiem.

Quel che è certo è che la forma, nonostante il rispetto assoluto che Mozart ha sempre avuto per le forme musicali tradizionali, è, nelle sue mani, una sorta di giocattolo con cui egli gioca con mani che hanno una disinvoltura e una facilità pressoché divine. E sicuramente divina - come suol dirsi - è all'ascolto la musica del Requiem, nonostante che non v'intervenga nessuna musica che propriamente provenga "dall'alto".

In tutti i pezzi che abbiamo considerato si esprimono i viventi, cioè la carne (punto che del resto è presente nel testo latino). Tuttavia nella caducità della carne, colta al limite estremo della sua sussistenza, cioè al limite della sua resurrezione, la caducità è, per così dire, superata. Si attende il giudizio, ma siamo al confine della caducità perché nella morte e nella resurrezione, di cui si tratta cristianamente e liturgicamente nel Requiem, il vivente stesso è al confine. Questo essere al confine - al confine della vita, al confine del tempo - è iscritto nel senso propriamente dogmatico del testo.

Non è solo l'essere al confine dei risorti, è anche l'essere al confine di Mozart, perché come abbiamo visto non è una coincidenza casuale che egli scriva questa musica nelle ultime settimane della propria vita, d'altra parte sapendo si stare per morire. Questo essere al confine dunque è iscritto sicuramente nel

testo medievale, ma il testo stesso poteva offrire anche moltissime altre possibilità interpretative, com'è possibile constatare confrontando il Requiem di Mozart con altri Requiem.

Quel che è sicuro, nella musica di tutto il Requiem, anche nelle parti più luminose, nel Tuba mirum per esempio, è che non c'è neppure il minimo indizio di un intervento musicale che esprima qualcosa come un intervento dall'alto. La musica sorge dai viventi, dalla carne stessa: non c'è nessun intervento dall'alto, il giudizio resta atteso. Che dovesse restare atteso sino alla fine è possibile che fosse già nelle previsioni di Mozart, dal momento che aveva consigliato a chi doveva completare la musica di concluderla con la ripetizione dell'inizio. All'inizio, come abbiamo visto, non c'è assolutamente nulla di glorificante, nulla di divino propriamente parlando. La luminosità - o l'illuminazione - che di tanto in tanto interviene nel Requiem esprime semplicemente la sicurezza, da parte del risorto, nella clemenza del giudice. Ma nonostante questi rari momenti di chiarificazione, resta sempre sullo sfondo il fatto che il vivente è per definizione colpevole. E' colpevole non tanto per aver fatto questo o quello, ma proprio in quanto vivente.

E' chiaro che, se volessimo, potremmo tentare di fare qui la psicologia di Mozart, ma non è proprio il caso d'inoltrarsi per questa strada, perché non capiremmo nulla della grandezza di questa musica e neanche del modo in cui l'idea musicale di Mozart ha determinato le significazioni musicali dei vari pezzi del Requiem.

Da che cosa viene allora il fatto che questa musica è sicuramente da qualificare con questo aggettivo del tutto demodé, ma proporzionato, di "sublime"? Questa sublimità - se posso usare il sostantivo - questa altezza, viene ad essa dalla preminenza del tutto evidente del senso, cioè dalla preminenza dell'idea musicale rispetto all'apparato formale, all'apparato

delle significazioni, che pure viene rispettato, ma sempre al limite delle sue possibilità di tenuta.

Balza inoltre immediatamene in evidenza che Mozart non ci parla né delle passioni né de peccati né della salvezza, non ci parla di nulla di psicologico, ma punta a qualche cosa di ultimo, di definitivo e, per così dire, di astratto. Il vivente che canta nel Requiem non ha alcuna - neppure minima - connotazione psicologica. Mozart punta dunque ad una voce ultima. Si tratta del suo canto funebre, come dice quella lettera, probabilmente falsa, in italiano. Ciò significa che Mozart, nel momento di concludere la propria esistenza, si pone quasi come voce dell'umano in generale. E', come dicevo, il vivente in generale, senza nessuna individuazione psicologica, che si esprime musicalmente, come tenendo di vista una sorta di punto di fuga della propria esistenza. Questo punto di fuga non è psicologicamente, cioè soggettivamente caratterizzato, ma è caratterizzato del tutto astrattamente in base alla determinazione che viene al vivente dal fatto di essere appunto vivente. Egli si esprime in generale, quindi universalmente ed infinitamente come soggetto; resta tuttavia anche un solo, un singolo vivente. Mozart esprime dunque nel finito l'infinito, secondo quella che è la definizione kantiana del sublime, su cui ritorneremo.

Possiamo incominciare a intendere perché questa musica è così assoluta, così pura - se posso usare questo aggettivo - e, se volete, perché è anche così religiosa, pur non facendo mai intervenire nessun fattore propriamente divino. Il Dio di cui si parla in continuazione nel testo, perché è il giudice che deve intervenire, è assolutamente silenzioso. L'attesa è aperta: la stessa tromba del giudizio, quando interviene nel Tuba mirum, non interviene come una minaccia, ma come il segno della fine dell'attesa, quindi come una sorta di consolazione.

La questione di sapere come sarebbe stata la conclusione del Requiem se Mozart l'avesse scritta non si

cf.  
Nidulany  
Russo

pone, perché sta di fatto che Mozart non l'ha terminato. L'unica indicazione che abbiamo, quella per cui doveva concludersi con la ripetizione dell'inizio, valga quello che valga - perché Mozart di solito variava le ripetizioni nella sua musica - ci dice comunque che Mozart non aveva pensato ad una conclusione catartica, ma aveva pensato che il Requiem potesse concludersi senza uno scioglimento di tutte le tensioni che abbiamo visto all'opera nei pezzi composti da lui, anche in quelli più chiari, che iniziano in termini semplici che però vengono smentiti man mano che si procede nell'ascolto. Non credo affatto che Mozart pensasse ad una catarsi possibile di questa tensione.

Se non ci può essere una catarsi nel Requiem suppongo che sia perché la catarsi è già inscritta nella partitura sin al primo tema del Introitus. La catarsi è già stata compiuta. Facciamo un esempio: quando c'è la prima esposizione del tema da parte dei fagotti e dei corni di bassetto, tra tutti gli accordi che intervengono attorno a re minore, c'è anche un accordo che con re minore non ha molto a che fare, il do maggiore; questo è il semplice indizio del fatto che nella sequenza delle tonalità minori c'è una possibilità di apertura. Del resto la tonalità di do maggiore abbiamo visto che interviene in altri passi, molto più avanti.

La catarsi dunque è inscritta sin dal primo momento nella solitudine del vivente. Questa solitudine è sicuramente accresciuta e scandita dal fatto che Dio tace. Ma un Dio che tace che Dio è?

2.

Qui ritorniamo ad una questione che non abbiamo affrontato quest'anno - ma vi ho fatto riferimento en passant quando ho parlato della sublimazione - quella della formula "Dio è morto". Un Dio che tace è un Dio che è morto? Potremmo pensare di sì, e di conseguenza che questa musica è moderna. Tuttavia credo che sarebbe una pensata imbecille, perché il Dio che sta per giudicare - e tutto il Requiem è percorso

N. B. dall'attesa di questo giudizio come di un evento reale quant'altri mai - come potrebbe essere un Dio che non c'è, che è stato assassinato, come si esprimeva Nietzsche in un breve testo in cui parla della morte di Dio? Suppongo che il Dio di cui si tratta nel Requiem è un Dio assolutamente vivente, non fosse che per essere sul punto di giudicare. Se volete, il fatto che Dio vive è già iscritto nella necessità inderogabile del giudizio. Se il giudizio è iscritto necessariamente nella posizione etica cioè, per dirla con una formula, nella colpa di esistere (del soggetto, della carne), il Dio che tace, e di cui non sappiamo nulla, perché la musica di Mozart non ce ne dice nulla, è tuttavia vivente. In questo senso credo che la musica del Requiem non solo sia religiosa nel senso più generale, ma assolutamente e dogmaticamente cattolica. In altri termini, credo che dobbiamo riconoscere che, in quanto parliamo nel nostro secolo e nella nostra parte della terra, dobbiamo al cristianesimo una posizione etica che, ci piaccia o no, ci portiamo dietro in termini non sostituibili.

W. B. La posizione del cristianesimo è, evidentemente, proprio quella di partire dalla morte di Dio, sia pure nella forma della morte del Figlio di Dio, per parlare tuttavia di un Dio vivente. E' come se la voce di questo Dio vivente affiorasse nel canto del soggetto o dell'oggetto del giudizio, nel canto dell' homo reus, nel canto del colpevole. E' come se il colpevole fosse, in altri termini, già salvato nel canto. Tutto il Requiem è coperto da un'ombra assolutamente fitta, come abbiamo visto, tuttavia pure nelle parti più cupe, più disperate, la densità liquida e oscura degli impasti timbrici è anche assolutamente trasparente e luminosa, sia pure di una luminosità nera, se così posso esprimermi.

Siamo estremamente lontani da ciò che in Mozart poteva apparire in altri luoghi perfettamente aggiornato al suo tempo. Le nozze di Figaro possono apparire un'opera illuministica. Nel Requiem invece quest'illusione è estremamente lontana. Quindi non solo questa

musica non è determinata temporalmente dalla realtà storica contemporanea, ma potremmo dire addirittura che per noi questa musica, se sappiamo ascoltarla, è ancora, per così dire, una musica del futuro. Voglio dire che siamo ben lontani dal poterne padroneggiare la scrittura.

Se dico che è una musica ancora del futuro non è perché voglio dire che Mozart è stato così bravo da avanzare di due secoli la musica successiva. Si tratta invece del tempo a partire dal quale e nel quale è scritta questa musica. Il tempo del Requiem è il tempo fuori del tempo, è il tempo in cui il tempo è consumato. La resurrezione della carne - per riprendere la formula dogmatica - è la chiusura del tempo.

E' questo il fondo del mito escatologico. Il tempo si è consumato, e che cosa rimane? Evidentemente la vita, perché è di viventi che si tratta. Non c'è neppure l'ombra della morte, neppure una minima traccia del problema della morte. Ciò che rimane è la vita che, in quanto tale, è colpa, perché qui il concetto cristiano affiora con tutto il suo peso e noi faremmo male a sottovalutare il peso di questi concetti cristiani. La vita è colpa perché è frutto di un peccato che il mito cristiano qualifica, sulla base di un testo biblico, come un peccato originario. Tuttavia il cristianesimo incomincia, sullo sfondo del mito biblico, quando il peccato originario - o "originale", come si dice più spesso - è stato tolto per il sacrificio del Figlio di Dio. Ed è a partire da questo che l'ombra piuttosto cupa (che a noi, almeno, può apparire cupa, se non addirittura lugubre) dell'ebraismo è alleggerita. Il passo compiuto dal cristianesimo rispetto all'ebraismo sta sicuramente nella rielaborazione del rapporto fra il soggetto e la legge.

E' noto, perché è scritto nei testi di Paolo, che con il cristianesimo il tempo della legge è finito perché è cominciato il tempo dell'amore, dell'ἀγάπη. Ed è precisamente su questa posizione di riassorbimento della legge all'interno dell'amore



che dobbiamo intendere la figura per noi disagiata - sia nel caso che andiamo in chiesa, sia nel caso contrario - del dogma cristiano (dico "dogma" perché è iscritto nel Credo, nel fondamento minimo della fede cristiana, nel Simbolo niceno, nell'elenco delle cose che un cristiano deve necessariamente credere) della resurrezione della carne. E' da notare che i testi patristici più antichi e quelli apologetici non parlano affatto dell'immortalità dell'anima, ma parlano semplicemente ed essenzialmente della resurrezione della carne. Che cosa significa dunque la resurrezione della carne se non che c'è un tempo fuori del tempo in cui tutto il tempo della storia può raccogliersi e apparire come un semplice istante? La cosa non è tanto semplice da pensare per noi perché per pensare il chiudersi del tempo dobbiamo anche pensare che questa chiusura si effettua istante per istante in ogni atto della nostra esistenza. Se non comprendiamo questa sovrapposizione che è un'identità di costituzione tra il momento escatologico e quello quotidiano, nella concezione cristiana, non possiamo minimamente capire come mai questa minuscola setta religiosa, sorta in un angolo remoto del Medieteraneo nei primi secoli della nostra era ha finito per penetrare completamente la vita di quello che era l'unico grande stato effettivamente esistente in quel periodo. In altri termini noi viviamo già in questo tempo del giudizio, perché, come si esprime il cristianesimo più antico, siamo raccolti, in quanto "santi" - come si esprime Paolo, che chiama santi tutti i cristiani, in quanto "chiamati" -, all'interno di una sorta di corpo unico che è il corpo risorto di Cristo. Ebbene, questa traduzione della legge nell'ambito dell'amore - è di questo che si tratta, sino al punto di permettere l'esperienza mistica, cioè un rapporto amoroso fra il soggetto e la divinità - non elimina affatto il giudizio. La legge non è affatto annullata nel concetto paolino, quanto assorbita nell'amore. In altri termini la verità del giudizio non è affatto annullata nella soluzione dell' *ἀγάπη*, ma diventa

al contrario più bruciante. Il judicandus di cui si parla nel Requiem siamo tutti noi ed è Mozart stesso: ciascuno in quanto soggetto unico perché racchiuso nella sua solitudine, senza rimedio dinanzi alla necessità del giudizio.

Quella sorta di miracolo che ci si può manifestare se ascoltiamo la musica di Mozart non sta solo nel fatto che noi diventiamo Mozart e Mozart diventa noi, in una sorta di scambio psicologico, sta invece nel fatto che noi, in quanto prendiamo parte a questa musica, siamo ridotti ad una sorta di punto identico, in quanto dobbiamo rispondere dinanzi al giudizio; e questo al di là di ogni criterio di giudizio, perché ciò che rende bruciante il giudizio ultimo è che non è noto quali ne siano i criteri. Non c'è nessun criterio di giudizio perché questo è un giudizio definitivo e non riguarda delle cose qualunque, ma ciò che più propriamente appartiene alla nostra azione.

3.

Sospendo a questo punto queste mie considerazioni rustiche sul dogma cristiano della resurrezione della carne, se non intendiamo il quale non intendiamo nulla del Requiem di Mozart.

La cosa che risulta piuttosto curiosa, piuttosto scompiacevole - se posso usare questo termine nonostante il tono abbastanza teologico di quanto dicevo prima - è che io faccia queste considerazioni, per quanto rustiche, in un luogo che non è precisamente molto abituato a discorsi dogmatici, come un Centro Studi di Clinica psicanalitica, in un seminario di psicanalisi. In che modo la psicanalisi può venire toccata da una questione come quella del giudizio, nel senso del dogma cristiano? Sappiamo bene che Freud non capiva affatto - e lo dice con grande sincerità - quello che in definitiva è l'unico comandamento cristiano, "ama il prossimo tuo", che trovava incomprensibile perché ci trovava ben poco da amare. Tuttavia sappiamo pure che Lacan, nel seminario sull'Etica, si è posta

N.B.

la questione del giudizio come un punto cruciale per quanto riguarda l'etica della psicanalisi, e abbiamo visto quali problemi pone a Lacan nel seminario del 1959-60 la questione dell'etica.

La domanda, così come Lacan la formula alla fine di questo seminario - "Hai agito come il tuo desiderio t'impondeva?" - dobbiamo pur intenderla. E se riusciamo ad intenderla come ci appare la psicanalisi, entro quali limiti, entro quali forme? E' il punto scompiacevole di cui parlavo prima, perché dobbiamo ammettere, rispetto alla crucialità del giudizio quanto alla nostra azione, che la psicanalisi non ci offre nient'altro che una sorta di stampella per arrivare all'azione. Può essere nobilissimo questo strumento, tuttavia, in quanto strumento, ci lascia precisamente alle soglie della nostra azione. La psicanalisi ha la funzione di permetterci di avvicinarci all'azione, ma non ci garantisce nulla sul fatto di compierla. Ed è questo - se mi consentite di esprimermi sbrigativamente - quella specie di trucco grandioso, per un certo aspetto, che si nasconde nel testo del seminario sull'Etica della psicanalisi di Lacan.

Questo trucco, in quanto è un trucco, si manifesta in una sorta di curioso paradosso, che storicamente riconosciamo in tutte le sue manifestazioni, per il quale la psicanalisi in quanto tale - in quanto sussiste, ha una portata istituzionale, un peso sociale - risulta aver impedito (o almeno aver posto ostacoli) finora agli psicanalizzati e agli psicanalisti di porsi propriamente il problema della loro azione, perché ha tradotto il problema etico dell'azione in termini di problema professionale. Che poi, soggettivamente, ciascuno, questo problema, se lo sia posto "nella sua coscienza" - come si dice in senso morale, non metapsicologico - da questo punto di vista, cioè da quello in cui ci muoviamo nel campo della sussistenza della psicanalisi, ci riguarda assai poco. Tocca ad ognuno, beninteso, di porsi la questione della sua verità soggettiva. Ma se la psicanalisi fosse diventata anche una via per allontanarsi da questa verità, questo ci porrebbe una questione enorme - che io trovo assolutamente espli-

cita, benché taciuta, nei testi di Lacan.

E allora perché non dovrei io, per una sorta di pudore, porvi una domanda di questo genere? Perché non dovrei dirvi, per esempio, alla fine del seminario di quest'anno, che mi sto ponendo la questione se è o non è il caso che io continui a tenere questo seminario che tengo ormai da alcuni anni? Se il fatto che io continui a tenerlo, seguendo il filo che sto cercando di seguire, potrebbe di tanto in tanto darvi una sorta di alibi per rinunciare a pensare? Dal momento che in quello che vi dico c'è qualcosa che, sicuramente, non so da dove viene, ma certo mi sta pensando e si esprime in termini assai poco confortevoli, per quanto mi riguarda. Perché non dovrei dirvi insomma che non credo che il mio compito - mio in quanto me lo sono assunto molto prima di sapere nulla dell'esistenza di un certo Sigmund Freud - e che rientra solo in parte nel compito della psicanalisi in quanto sussiste professionalmente - senza che questo tolga nulla alle esigenze professionali - mi permetta di far finta all'infinito?

In altri termini, perché non potrei dirvi che, quanto a questa mia relazione con questo compito, in quanto io mi trovo ad agire in relazione a questo che - con qualche presunzione - ho chiamato compito, mi trovo solo, nonostante il fatto che esiste la psicanalisi? E perché non dovrei dirvi che il fatto che esiste la psicanalisi e che esistono gli psicanalisti in questo non mi aiuta se non fino ad un certo punto? Non mi aiuta in definitiva se non in questo, che io devo superare, nella psicanalisi e negli psicanalisti, la mia stupidità?

Sono questi i motivi per cui mi sto chiedendo se farò o non farò il seminario dell'anno prossimo; se lo farò sarà sicuramente l'ultimo della serie e sarà sul tema che vi ho già enunciato, Psicanalisi ed etica, per fare una variazione sul tema del seminario di Lacan, perché non credo che sia questo il momento per fare un altro seminario sull'etica della psicanalisi. Credo che psicanalisi ed etica percorrano strade che non sono identiche. E dal momento che dovrebbe essere

il settimo mio seminario, tanto vale lasciare la simmetria col settimo seminario di Lacan. Ma sorvoliamo su queste considerazioni tutto sommato piuttosto marginali, in apparenza, rispetto al Requiem, e cerchiamo invece di concludere su di esso.

4.

Per concludere, vorrei porre una domanda che in qualche modo ho già posto prima. Perché questa musica è sublime, e che cosa è sublime? Credo che sia indispensabile porcela alla fine di un seminario su significazione e senso.

Sul sublime vi ho già citato, benché molto velocemente, alcuni brani del trattato Sul sublime. Invece non ho fatto nessun riferimento a Kant, che pure del sublime parla nella Critica del giudizio. Non si tratta certamente del giudizio cristiano, ma non è detto che non ci possa essere qualche relazione. Siccome in passato vi avevo esposto alcune cose tratte da Kant, non mi sembra fuori luogo riprendere, ancora velocemente, alcuni termini kantiani a questo proposito.

Il sublime si distingue per Kant dal bello, perché il bello produce un'intensificazione delle potenze vitali (sono più o meno alla lettera i termini che usa), mentre il sublime, che per Kant è essenzialmente una manifestazione della natura - un paesaggio sublime, per esempio - produce un ostacolo prima e un superamento poi per la capacità d'immaginazione. Perciò la funzione del sublime è di estendere le capacità d'immaginazione. In altri termini la sfera del sublime è quella della grandezza assoluta, non oggettiva, ma relativa alla mera soggettività. Vi cito un brano: "Ma appunto perché nella nostra immaginazione vi è una spinta a proseguire all'infinito e vi è invece nella nostra ragione una pretesa all'assoluta totalità, come ad un'idea reale, proprio quella stessa sproporzione rispetto a questa stessa idea che ha la nostra facoltà di valutare le cose del mondo sensibile desta in noi il sentimento di una facoltà soprasensibile. [...] Sublime è ciò

che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi". E' del tutto evidente per quale motivo il concetto di sublime, stando alla definizione kantiana, è uscito fuori dalle consuetudini intellettuali degli ultimi cento anni. Se possiamo ancora pensare a qualcosa d'infinito, sia pure in termini molto diversi da quelli in cui ci poteva pensare Kant, riusciamo molto più difficilmente a pensare qualcosa dell'ordine della totalità.

Ciò che importa sottolineare adesso tuttavia è che la determinazione del sublime è contraddittoria, in quanto produce dispiacere per via dell'insufficienza dell'immaginazione a pensare, per così dire, la totalità dell'infinito; e nello stesso tempo piacere perché ci fa conoscere una legge della nostra destinazione razionale (ciò che Kant chiama facoltà soprasensibile nel brano che vi citavo prima).

Benché Kant parli del sublime soprattutto in relazione a fatti naturali, si può vedere poi che anche i fattori artistici, in rari casi, rientrano nel discorso. Altra conseguenza del carattere contraddittorio del concetto di sublime è che da esso, nel giudizio, si aspira ad una affermazione universale, senza che questa possa venire dimostrata. Infatti se potesse esserlo non ci sarebbe una qualificazione estetica nel giudizio sul sublime, ci sarebbe una qualificazione razionale, che invece non sussiste.

La tensione nel giudizio sul sublime è data "dal sentimento morale che vi è mosso", dice Kant. In altri termini un giudizio di gusto, che è un'esperienza essenzialmente soggettiva - questo mi piace, quell'altro no -, per essere imposto come universale, deve necessariamente e costitutivamente entrare a far parte della filosofia trascendentale, cioè di quella riflessione che cerca di rispondere alla domanda "Come sono possibili giudizi sintetici a priori?". Dice Kant: "Il piacere per il sublime [...] presuppone già un altro sentimento, quello della nostra destinazione soprasensibile, il quale, per quanto sia oscuro, ha un fondamento morale".

E' chiaro che in questi brani che vi sto citando torniamo di peso, come se niente fosse, nella questione che mi ero vietato di trattare quest'anno, quella del fondamento reale del concetto (poiché in definitiva è ciò di cui si tratta nel soprasensibile di cui parla Kant). Noi, in quanto abbiamo una formazione essenzialmente materialistica, riusciamo difficilmente ad intendere che cosa sia soprasensibile, anche se bisogna pur dire che, se parliamo del concetto di cielo, questo concetto non è nulla di materiale e di sensibile. Quando si pronuncia la solita frase sul fatto che Dio è morto, come ha mostrato Heidegger in un articolo, è perché noi abbiamo escluso il soprasensibile dal nostro fondamento soggettivo: è questa l'uccisione di Dio. E' per questo probabilmente che non riusciamo più a produrre delle cose sublimi, artisticamente. Mi pare meno sicuro invece che sia escluso che riusciamo ad intendere il sublime delle cose che furono prodotte in passato. Questo non mi pare che accada (o almeno non accade sempre). Credo che la sfera artistica, in certicasi, ci permetta ancora d'intendere la determinazione contraddittoria che Kant attribuisce al sublime. L'espressione artistica, in alcune punte di assoluta purezza, ci si presenta ancora, come dice Kant, "libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura".

Questa mi sembra la definizione che riassume l'operazione compiuta da Mozart nel Requiem. Non c'è nessuna regola imposta volontariamente, le regole che Mozart rispetta sono completamente eccentriche rispetto alle regole classiche. E' per questo che Mozart diceva all'allievo: "Questa non la capisci!". Non poteva capirla per definizione, perché non andava nel senso delle regole tradizionali. L'invenzione di regole appare come un processo naturale e asoggettivo. E' per questo che il Requiem ha una purezza assoluta, per cui non possiamo fare paragoni e dire che questo è più assoluto di quest'altro. Esistono poche invenzioni assolute, e ognuna di essere non è paragonabile, proprio perché è assoluta.

Il senso del Requiem sta tutto in questo giocare da infinita distanza con le massime forme storiche delle significazioni musicali. Ma questa distanza è l'infinito di un punto fuori del tempo a partire dal quale il tempo si è chiuso. Il tempo della storia appare come del tutto futile, come un disegno tracciato sulla battaglia e che un'onda sta per venire a cancellare. Ma questo tempo fuori del tempo non è un tempo futuro, è un tempo a partire dal quale si anima la musica stessa. Il tempo del giudizio è in Mozart il tempo della musica. Per questo il Requiem è l'assunzione di tutto il particolare - compresa la soggettività, assunta nella sua manifestazione più corporea e carnale - nell'assoluto che lacera questo particolare, che lo attraversa e lo genera. Il Requiem esprime la chiusura del tempo a cominciare dal punto di generazione del tempo. La conclusione del tempo è anche il momento primo, iniziale, del tempo. - E' per questo che credo che il Requiem sia la musica più musicale che sia mai stata scritta o che mai si potrà scrivere.

Nel Requiem la musica appare come la generazione della soggettività e, nello stesso tempo, come la resa della soggettività: al giudizio, che è l'assunzione dell'azione nella sua verità, ma che è anche un eternizzarsi. C'è nel suo durare, al di fuori delle coordinate di spazio e di tempo della sua semplice manifestazione, qualcosa che produce un assoluto. Ed è proprio perciò che questa musica, in cui Dio tace definitivamente, anche se sta per giudicare (ma il giudizio stesso Mozart non avrebbe mai potuto dirlo in musica: che non abbia tentato di farlo credo che sia la massima grandezza del Requiem), è una musica assolutamente religiosa.

E' probabile che qui intuimo un senso che potremmo dare all'aggettivo "religioso", che non possiamo tanto inscrivere nella tradizione di una credenza all'assurdo, per riprendere i termini kierkegaardiani, ma che si riferirebbe invece al prendere atto dell'assurdo che ogni azione, in quanto azione giusta - non in quanto azione mancata - produce.



Che cos'è dunque la giustizia stessa? E' appunto il ritorno al tempo del dare di ciò che sarà dato. O, se vogliamo dirlo più umilmente, il ritorno al tempo del dire di ciò che sarà detto. La giustizia insomma è l'inesco del tempo a venire nel gesto che lo instaura. Forse oscuramente quello che è stato chiamato l'eterno ritorno è il ritorno della giustizia, della Dike di cui parla il primo frammento filosofico della storia occidentale.

5.

Per concludere il seminario di quest'anno qualche altra domanda: questa musica che sicuramente è sublime è forse anche una musica tragica? Seconda domanda: questa musica che è una concrezione, nelle sue significazioni, operata dal senso definitivo dell'esserci soggettivo, che rapporto ci permette di stabilire fra il senso e il sublime? in altri termini: il senso è sempre sublime? Infine, terza domanda: che cosa ne consegue quanto al nostro compito rispetto all'opera, se è vero che il senso è sempre sublime?

Per cercare di rispondere a queste domande non incomincerei dalla prima (né dalla terza, che lascerei in sospeso per il seminario dell'anno prossimo, se ci sarà), ma dalla seconda.

Torniamo allora a Kant, dal quale abbiamo preso qualche spunto, senza poterlo sviluppare, questa sera. Kant riferisce l'arte al genio (altro termine molto fuori moda). Il genio, per Kant, è un dono naturale che dà la regola all'arte. Ciò che c'interessa - che sia dono naturale o no - è che dia la regola all'arte, per cui l'arte e la natura, per così dire, si scambiano i posti relativamente al sublime. E' per questo che un'opera d'arte può essere sublime come un paesaggio visto dal vero. Il genio non si adegua alle regole, ma fingendo di adeguarvisi (Kant parte da un concetto tradizionale, mimetico, dell'arte) riesce invece ad imporle. In altri termini il genio è l'inventore delle regole.

Si delinea allora nella Critica del giudizio il problema del giudizio sul bello e sul sublime. Esiste - dice Kant - una dialettica del giudizio estetico fondata su un'antinomia derivante dal fatto che esistono due affermazioni vere ma contraddittorie. La prima è che il giudizio di gusto non si fonda sopra concetti, tant'è vero che ognuno ha il suo gusto. La seconda è che esso si fonda su concetti, se no non si potrebbe contendere sul bello, cosa che invece accade di continuo.

Vi riassumo molto velocemente quel che dice Kant. La contraddizione cade perché sorge sull'ambiguità del termine "concetto" che nelle due frasi ha significati differenti. Nel secondo caso esso è indeterminabile per via dell'intuizione, è un concetto con il quale non si conosce niente e che quindi non fornisce alcuna prova per il giudizio di gusto. "Ma un concetto siffatto non è altro che il puro concetto razionale del soprasensibile che sta a fondamento dell'oggetto e anche del soggetto giudicante".

Spunta qui ancora una volta il soprasensibile, che non abbiamo gli strumenti per poter valutare, perché per farlo dovremmo riprendere la filosofia per lo meno a partire da Platone. Facciamo invece un'ipotesi, che lasceremo tale: che il soprasensibile sia l'insé della cosa. Per intendere l'arte nelle sue manifestazioni sublimi - che è radicalmente diversa dall'arte in tutte le sue altre manifestazioni - bisogna, dice Kant, avere "l'idea indeterminata in noi del soprasensibile come l'unica chiave per spiegare questa nostra facoltà di cui a noi stessi le sorgenti sono sconosciute, ma non è possibile chiarirla ulteriormente in altro modo".

E' possibile che un chiarimento ulteriore di ciò che propone Kant sia possibile attraverso un forma educativa: almeno è un'ipotesi che potremmo tentare di verificare, non concretamente ma praticamente. Io credo che la manifestazione del fatto che queste antinomie possano sciogliersi stia nelle manifestazioni massime dell'arte. Dice Kant poco più avanti: "Il giudizio si vede legato a qualcosa che è nel soggetto stesso e fuori di esso: che non è natura né libertà

ma è congiunto col principio di quest'ultima e col soprasensibile nel quale la facoltà teoretica e pratica si congiungono in una maniera comune ma sconosciuta".

Il punto importante è che nel soprasensibile la facoltà teoretica e quella pratica si ricongiungono. Il problema non è di essere d'accordo o no con Kant. Ciò che m'interessa rilevare è il fatto che quello che prima chiamavo, con un po' di presunzione, ma anche - spero - con un po' di umorismo, il mio compito, deve avere qualcosa a che vedere con questa coincidenza.

Esiste comunque una grandezza morale dell'espressione artistica ed è possibile (questo per rispondere alla domanda se il senso sia sempre sublime) che anche un prodotto che di per sé non sarebbe affatto sublime possa, in relazione ad una costituzione soggettiva, diventarlo. Facciamo un esempio qualunque: è possibile che una semplice moneta che, non so quanti secoli fa, circolava per le strade, nel momento in cui viene ritrovata in uno scavo, acquisti un significato del tutto decisivo per una ricerca e abbia perciò per qualcuno il valore di un oggetto sublime. E forse - tutto ciò ve lo dico come ipotesi - si può passare dal semplice livello del bello a quello del sublime, in alcune situazioni soggettive. Un altro esempio possiamo farlo con Le nozze di Figaro, che sono un'opera bella che, se viene intesa in un certo modo, è anche sublime. Ciò non esclude che si possano ascoltare Le nozze di Figaro senza cogliere affatto l'aspetto sublime, mentre questo è sicuramente impossibile per il Requiem.

Se l'ipotesi che faccio è vera - cosa di cui non sono completamente sicuro - essa garantirebbe che il senso è sempre in tensione verso il sublime, anche se il sublime stesso non è più solo senso, ma è senso realizzato una volta per tutte. Per questo sottolineo l'affermazione di Furtwängler, che di un'opera musicale esiste una sola esecuzione giusta. Se l'ipotesi che faccio è esatta, il sublime è più essenziale del senso che lo genera, ma il senso stesso è anche generato come una sorta di sovrappiù della significazione.

Solo che il sublime è l'attualizzazione del destino soggettivo di realizzare le antinomie della ragione.

Ma nel sublime incontriamo forse un godimento? Qui incominciamo a fare alcune distinzioni, o forse alcune obiezioni, per incominciare a rispondere alla prima domanda, quella sul rapporto fra il sublime e il tragico, almeno nel Requiem. Se il sublime porta alla soluzione di un'antinomia della ragione, questa soluzione, che è più del registro della compiutezza che di quello della dialettica, non si dà più precisamente nella catarsi che nel tragico?

Noi siamo abituati ad intendere la catarsi a partire dal tragico e il tragico stesso potrebbe non essere altro che la proiezione dell'antinomia stessa della ragione, ma solo a partire da quello che prima chiamavo compiutezza, cioè a partire dalla realizzazione della soluzione dell'antinomia. In altri termini, potremmo pensare il tragico a partire dalla catarsi, invece che pensare la catarsi come una sorta di tappo messo sopra la situazione tragica. Del resto tale compiutezza ci è del tutto impensabile direttamente. L'operazione del sublime è di permettere di pensare la compiutezza in un oggetto finito. Riuscire ad esprimere l'infinito nel totale - cioè nel finito - è il gioco di prestigio o, se volete, il miracolo, dell'opera sublime.

Se stabilisco, sia pur ipoteticamente, una preminenza della catarsi sul tragico, è perché credo che sia possibile fare ciò che ha fatto Mozart: scrivere il Requiem, che sembra tragico ma è tutto inscritto, fin dalla prima pagina, nella catarsi, come del resto qualsiasi grande tragedia. Tutto ciò non lo dico per proporre una soluzione catartica ai problemi che ci possono riguardare, non posso però neppure pensare il tragico a prescindere dalla catarsi.

Se vi dico che non vi propongo affatto la catarsi è perché, nella vita quotidiana, di catarsi non se ne trova mica tanta. Non viviamo nella compiutezza e nella soluzione delle antinomie della ragione, ma nell'incompiutezza della nostra storia.

C'è allora qualcosa di escatologico in questa sorta di punto di mira catartico, che del resto, curiosamente,

è iscritto nella psicanalisi fin dai suoi primi passi, stando al termine "metodo catartico". C'è una parte di escatologia ma, in fin dei conti, l'escatologia potremmo pensarla - se quel che vi ho detto del Requiem è qualcosa di più che una mia fantasticheria - diversamente dalla stupidaggine di una scena ultima di una storia che, se noi la pensiamo, non potrebbe, come storia, che ricominciare. Probabilmente l'escatologia non è altro che la ripresa del giudizio unico, in quanto finale, nel nostro incompiuto quotidiano. L'escatologia potrebbe essere l'assoluto proiettato in ogni nostra minima azione.

E allora perché non dovremmo pretendere che ogni minima azione, per quanto modesta, per quanto inessenziale, produca un effetto altrettanto assoluto di un'opera come il Requiem di Mozart? Anche se questo assoluto sarebbe un assoluto del tutto contingente, un assoluto dell'incompiuto (incompiuto, del resto, è anche il Requiem) e potrebbe essere percepibile soltanto per chi compie questa minima azione. Infatti una cosa è sicura: noi possiamo non avere bisogno di altri capolavori musicali, certamente però abbiamo bisogno di fare del nostro incompiuto quotidiano un'opera assoluta.

R. MORO: - C'era in quello che diceva una sorta di urgenza di finire. Lei ci ha letteralmente alluvionati con qualcosa che è rimasto in sospensione per tutto questo tempo. Avrei preferito che tutte queste questioni venissero affrontate in due o tre seminari, per avere il tempo di pensarci. Ho cercato di rincorrerla tutta la sera e, nonostante le anticipazioni che lei aveva lasciato trapelare qua e là, ho avuto il mio da fare per seguirla. A questo punto, retroattivamente, darebbe lo stesso titolo al seminario di quest'anno?

Retroattivamente non darei lo stesso titolo a nessuno dei seminari precedenti. Comunque, cerco di rispondere. Come ha notato, c'era fretta di concludere, e c'era nella misura in cui... invece vi racconto come ho

preparato questi seminari. Tutto un lungo lavoro l'ho fatto sul Requiem, per cercare di capire com'era fatto, cosa non troppo facile. Pensavo di affrontare poi una serie di questioni. A questo punto mi sono messo a prendere appunti e le altre questioni si sono strette attorno a queste pagine di appunti che ho cercato di esporvi, sia pure tagliandoli, con una sorta di fretta che non dipende soltanto dall'essere stufo del lavoro di quest'anno, anche se so per esperienza che, a maggio, il respiro maggiore che mi occorrerebbe non me lo do, perché mi si schiudono davanti tanti orizzonti che, nel giro di un mese, non concluderei assolutamente nulla. Mi rendo anche conto della portata dell'"alluvione" di questa sera. Queste cose ve le ho dette in termini alluvionali perché un'articolazione maggiore avrebbe richiesto un lavoro lunghissimo. Ho seri dubbi sul fatto che l'articolazione logica delle cose che vi ho detto stasera rientri pari pari nei limiti della psicanalisi che ci è stata consegnata da Freud e da Lacan. Dulcis in fundo il motivo della fretta è proprio questo, ed è anche quello per cui mi chiedevo se farò il seminario dell'anno prossimo. Se lo farò sarà l'ultimo seminario di psicanalisi, nel senso del restare nei limiti freudiani e lacaniani. L'anno prossimo, se lo farò, lo farò per mostrarvi quali sono e dove sono questi limiti. Mi rendo conto però che, se ci riuscissi, con questo li avrei già superati. La difficoltà viene da questo. D'altra parte, se non ne parlassi, dovrei insegnare a partire da una posizione di finzione, il che può andare benissimo, ma non è quello che mi preme fare. Non che io abbia qualcosa contro la finzione, perché tutto questo mio seminario, fin dal 1979, è stato fatto in una finzione, se lo consideriamo retrospettivamente. Tutto ciò che si fa nella propria vita è una finzione per raggiungere qualcosa di vero, la psicanalisi stessa ce l'ha insegnato. Non è un buon motivo per evitare le finzioni, ma neppure per restarci dentro. La questione della musica mi è stata dettata forse da una sorta di esigenza di misura. Come dire che tutto ha un suo tempo.

P. ZARETTI: - A questo punto è come se lei dicesse - e questo mi spaventa - non solo che cosa è la psicanalisi, ma anche che cosa essa non potrà cessare di essere. E questo lo trovo molto pericoloso.

Pericoloso per me o per la psicanalisi?

P.ZARETTI: - Per noi, anche per me, perché credo che il discorso che sta facendo è legato a diverse questioni e che è necessario. Allora, o mi spiega che cosa vuol dire che non farà più il seminario, oppure questa decisione è come una sorta di condanna per la psicanalisi a continuare ad essere quella che è sempre stata, perché in realtà non ha orizzonti.

Credo che dopo Lacan la psicanalisi non esista più, per il semplice motivo che non esiste più un'istituzione che possa garantire qual è la posizione psicanalitica. Non a caso questo seminario l'ho fatto dopo quello che si chiamava Dopo l'analisi; oggi non credo affatto che un'istituzione simile potrà sorgere, tanto più che, quando c'era, questo ha consentito solo la chiusura - e quindi l'implosione - dell'esperienza analitica. La questione che mi sto ponendo non è quella di quale sia il problema della sussistenza della psicanalisi tecnicamente, cioè terapeuticamente intesa. Quel che vi dicevo anche stasera è che la psicanalisi costituisce una prefazione all'opera, e la prefazione non è precisamente la cosa che m'interessa di più, anche se, evidentemente, è necessaria. Quel che credo m'interessi di più è l'opera stessa.

Padova, 21 maggio 1987