FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Wolfgang Amadeus Mozart

Così fan tutte

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Consiglio di Amministrazione

presidente
Paolo Costa

consiglieri
Giancarlo Galan
Pierdomenico Gallo
Alfonso Malaguti
Angelo Montanaro
Armando Peres
Giorgio Pressburger
Giampaolo Vianello

———————

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore musicale
Marcello Viotti

———————

Collegio Revisori dei Conti

presidente
Angelo Di Mico
Adriano Olivetti
Maurizia Zuanich Fischer

———————

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Così fan tutte

Così fan tutte

dramma giocoso in due atti di
Lorenzo Da Ponte

musica di
Wolfgang Amadeus Mozart

Teatro Malibran

giovedì 24 gennaio 2002 ore 19.00 turno A
domenica 27 gennaio 2002 ore 15.30 turno B
martedì 29 gennaio 2002 ore 20.00 turno D
giovedì 31 gennaio 2002 ore 20.00 turno E
sabato 2 febbraio 2002 ore 15.30 turno C

Dorothea Stock (1760-1832). Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart.
Punta secca su tavoletta d'avorio. Dresda, 1789.

Sommario

7
La locandina

11
Il libretto

97
Così fan tutte in breve
a cura di Gianni Ruffin

101
Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

121
Struttura musicale dell'opera
a cura di Carlida Steffan

129
Daniel Heartz
Così fan tutte di Mozart

167
Luca Fontana
Così fan tutti, o sia l'amara scuola degli amanti

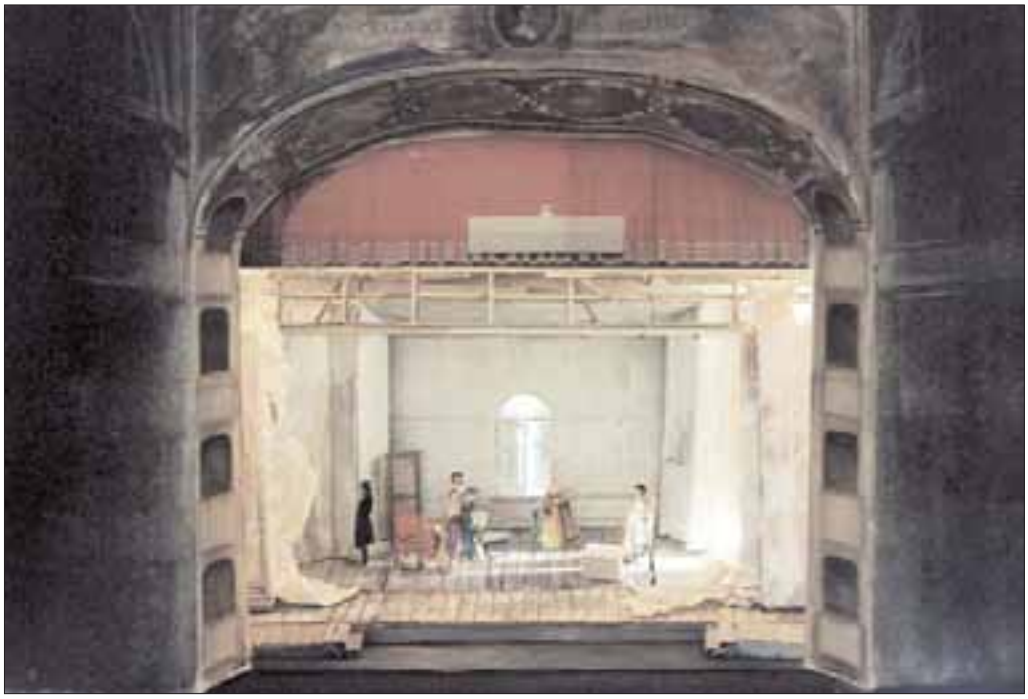
180
Così fan tutte dall'Archivio Storico della Fenice

191
Ezio Toffolutti
L'isola delle rivelazioni

197
Wolfgang Amadeus Mozart
a cura di Mirko Schipilliti

205
Maria Giovanna Miggiani
Bibliografia

211
Biografie
a cura di Pierangelo Conte



Ezio Toffolutti, bozzetto scenico per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

Così fan tutte

o sia

La scuola degli amanti

dramma giocoso in due atti di

Lorenzo Da Ponte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi ed interpreti

Fiordiligi Eteri Gvazava
Dorabella Laura Polverelli
Despina Gabriella Costa
Guglielmo Markus Werba
Ferrando Justin Lavender
Don Alfonso Michele Pertusi

maestro concertatore e direttore

Leopold Hager

regia, *scene* e *costumi*

Ezio Toffolutti

light designer

Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

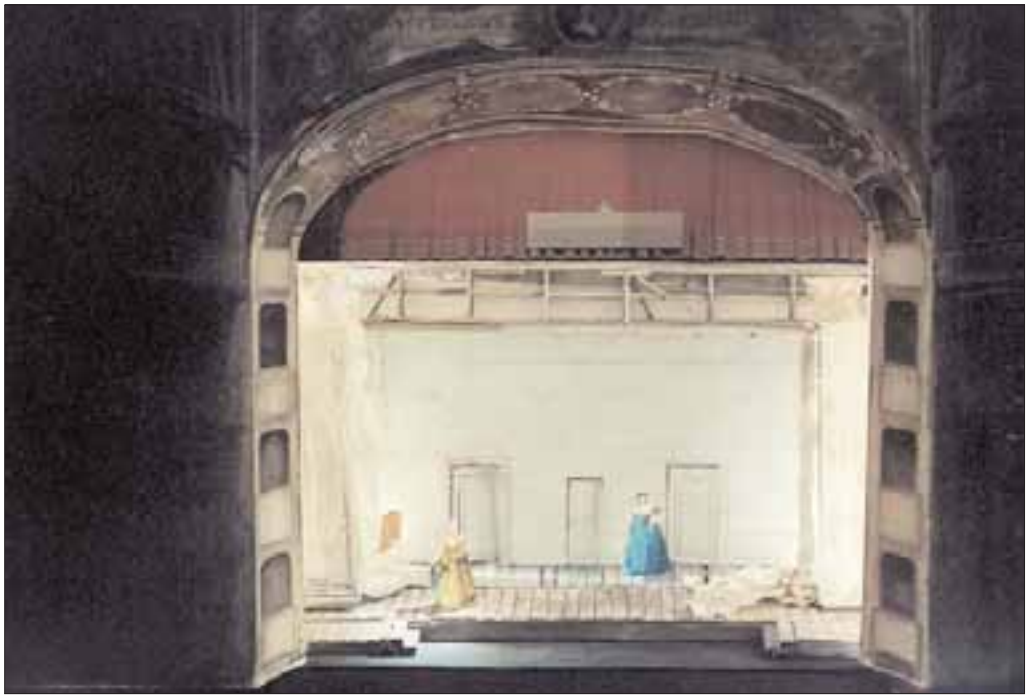
direttore del Coro Guillaume Tourniaire

basso continuo Alessandro Zanardi

maestro al cembalo Stefano Gibellato

nuovo allestimento

direttore musicale di palcoscenico	Giuseppe Marotta
maestro di sala	Stefano Gibellato
maestri di palcoscenico	Silvano Zabeo, Raffaele Centurioni
maestro rammentatore	Pierpaolo Gastaldello
maestro alle luci	Gabriella Zen
direttore di palcoscenico	Paolo Cucchi
responsabile degli allestimenti scenici	Massimo Checchetto
altro direttore di palcoscenico	Lorenzo Zanoni
assistente regia	Steven Taylor
assistente scenografa e costumista	Licia Lucchese
assistente collaboratore a scene e costumi	Paola Moro
capo macchinista	Valter Marcanzin
capo elettricista	Vilmo Furian
capo attrezzista	Roberto Fiori
capo sarta	Maria Tramarollo
responsabile della falegnameria	Adamo Padovan
capogruppo figuranti	Claudio Colombini
scene	Decorpan e Paolino Libralato (Treviso)
costumi e calzature	Nicolao Atelier (Venezia)
attrezzeria	Ditta Rancati (Milano)
	Laboratorio Teatro La Fenice
parrucche	Fabio Bergamo (Trieste)



Ezio Toffolutti, bozzetto scenico per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

Ritratto di Lorenzo Da Ponte. Cromolitografia. (Collezione privata).

COSÌ FAN TUTTE

O SIA

LA SCUOLA DEGLI AMANTI.

DRAMMA GIOCOSO

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI CORTE L'ANNO 1790.

VIENNA

PRESSO LA SOCIETÀ TIPOGRAFICA.

PERSONAGGI

Fiordiligi) e *Dorabella*)	Dame Ferraresi e sorelle abitanti in Napoli.
Guglielmo) e *Ferrando*)	amanti delle medesime.
Despina	Cameriera.
D. Alfonso	vecchio Filosofo.

Coro di Soldati.

Coro di Servi.

Coro di Marinaj.

La Scena si finge in Napoli.

La Poesia è dell' Abbate DA PONTE, Poeta del Teatro Imperiale.

La musica è del Signor WOLFGANGO MOZZART Maestro di Cappella in attual servigio di S. Maestà Cesarea.

AT-

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Bottega di Caffè.

Ferrando, Guilelmo, D. Alfonso.

Fer. La mia Donabella
Capace non è:
Fedel quanto bella.
Il cielo la fè.
Guil. La mia Fiordiligi
Tradirmi non fa,
Uguale in lei credo
Costanza a beltà.
D. Al. Ho i crini già grigi
Ex cathedra parlo.
Ma tali litigi
Finiscano quà.

a 2 *Fer.*) No, detto ci avete
Guil.) Che infide esser ponno;
Provar cel doveto,
Se avete onestà.
D. Al. Tai prove lasciamo . . .
Guil.) No, no le vogliamo:
Fer.) O fuori la spada
Rompiam l'amistà. (*metton mano alla spada.*)

a 3

Guil.) Sul vivo mi tocca
Fer.) Chi lascia di bocca (*ognuno a parte*)
) Sortire un accento
) Che torto le fa.
Al.) O pazzo desire!
Cercar di scoprire
Quel mal che trovato
Meschini ci fa.
Guil. Fuor la spada: scieglieto
Qual di noi più vi piace.
D. Al. Io son uomo di pace, (*placido.*)
E duelli non fo se non a mensa.
Fer. O battervi, o dir subito
Perchè d'infedeltà le nostre amanti
Sospettate capaci.
D. Al. Cara semplicità quanto mi piaci!
Fer. Cessate di scherzar, o giuro al cielo! ..
D. Al. Ed io, giuro alla terra,
Non scherzo, amici miei;
Solo saper vorrei

Che

Che razza d'animali
Son quelle vostre belle,
Se han come tutti noi carne, ossa, e
pelle,
Se mangian come noi, se vestan gonne,
Alfin se Dee, se donne son . . .
Fer.) Son donne
a 2 *Guil.*) Ma . . . son tali, son tali . . .
D. Al. E in donne pretendete
Di trovar fedeltà?
Quanto mi piaci mai, semplicità.
(*scherzando.*) E la fede delle femine
Come l'araba Fenice;
Che vi sia ciascun lo dice:
Dove sia nessun lo sa.
Fer. La Fenice è Dorabella, (*con foco.*)
Guil. La Fenice è Fiordiligi.
D. Al. Non è questa, non è quella,
Non fu mai, non vi sarà.
E la fede etc. . . .
Fer. Sciocchezze di Poeti!
Guil. Scempiaggini di vecchi.
D. Al. Or bene; udite
Ma senza andar in collera:
Qual prova avete voi, che ognor costanti
Vi sien le vostre amanti;
Chi vi fe sicurtà, che invariabili
Sono i lor cori?
Fer. Lunga esperienza . . .
Guil. Nobil educazion . . . .

Fer.

Fer. Pensar sublime . . .
Guil. Analogia d'umor . . .
Fer. Disinteresse . . .
Guil. Immutabil carattere . . .
Fer. Promesse . . .
Guil. Protesse . . .
Fer. Giuramenti . . .
D. Al. Pianti, sospir, carezze, svenimenti,
Lasciatemi un po ridere . . .
Fer. Cospetto!
Finite di deriderci?
D. Al. Pian piano.
E se toccar con mano
Oggi vi fo che come l'altre sono?
Guil. Non si può dar.
Fer. Non è.
D. Al. Giochiam;
Fer. Giochiamo:
D. Al. Cento zecchini.
Guil. E mille se volete.
D. Al. Parola.
Fer. Parolissima.
D. Al. E un cenno, un motto, un gesto
Giurate di non far di tutto questo
Alle vostre Penalopi.
Fer. Giuriamo.
D. Al. Da soldati d'onore
Guil. Da soldati d'onore,
D. Al. E tutto quel farete
Ch'io vi dirò di far.

Fer.

Fer. Tutto
Guil. Tuttiſſimo.
D. Al. Braviſſimi.
a 2 *Guil.*) Braviſſimo, Alfonſetto!
Fer.) Signor Don
Fer. A ſpeſe voſtre
Or ci divertiremo.
Guil. E de' cento zecchini che faremo?
(a *Fer.*)
Fer. Una bella ſerenata
Far io voglio alla mia Dea,
Guil. In onor di Citerea
Un convito io voglio far.
D. Al. Sarò anch'io de' convitati?
Fer.)
Guil.) Ci ſarete. Sì Signor.
a 3
E che brindisi replicati
Far vogliamo al Dio d'amor!
(*Partono.*)

SCENA II.

Giardino ſulla ſpiaggia del mare.

Dorab. Mentre Filli che guardano un ritratto che lor pende al fianco.

Fiord. Ah guarda ſorella.
Se bocca più bella,

Se

Sè aspetto più nobile
Si può ritrovar.
Dor. Osserva tu un poco
Che foco ha ne' sguardi!
Se fiamma, se dardi
Non sembran scoccar?
Fiord. Si vede un sembiante
Guerriero, ed amante;
Dor. Si vede una facela,
Che alletta, e minaccia.
Fiord. Io sono felice:
Dor. Felice son io.

a 2.

Se questo mio core,
Mai cangia desio
Amore — mi faccia
Vivendo penar.

Fiord. Mi par che fiammattina volentieri
Farei la pazzarella: ho un certo foco,
Un certo pizzicor entro le vene . . .
Quando Guilelmo viene . . . se sapessi
Che burla gli vo far!
Dor. Per dirti il vero
Qualche cosa di nuovo
Anch'io nell'alma provo: io giurerei
Che lontano non fian degli imenei.
Fiord. Dammi la mano: io voglio sfrolicarti
Uh che bell' *Emme*! e questo
E un *Pi*: va bene: *matrimonio presto.*
Dor.

Dor. Affè che ci avrei gusto!
Fiord. Ed io non ci avrei rabbia.
Dor. Ma che diavol vuol dir che i nostri
spoli
Ritardano a venir? fan già le sei . . .
Fiord. Eccoli.

SCENA III.

Le sudette, D. Alfonso.

Fiord. Non son essi: è Don Alfonso
L'amico lor!
Dor. Ben venga
Il signor Don Alfonso:
D. Al. Riverisco:
Fiord. Cos'è? perchè qui solo? voi piangete?
Parlate per pietà! che cosa è nato?
L'amante . . .
Dor. L'idol mio . . .
D. Al. Barbaro fato!
Vorrei dir, e cor non ho . . .
Balbettando il labbro va . . .
Fuor la voce uscir non può . . .
Ma mi resta mezza quà.
Che farete? che farò?
Oh che gran fatalità!
Dar di peggio non si può . . .
Ho di voi, di lor pietà.
Fiord. Stelle! per carità, signor Alfonso,
Non ci fate morir. *D. Al.*

D. Al. Convien armarvi
Figlie mie di coltanto.
Dor. Oh Dei! qual male
E' addivenuto mai, qual caso rio?
Forse è morto il mio bene?
Fiord. E' morto il mio?
D. Al. Morti non son, ma poco men che morti.
Dor. Feriti?
D. Al. No:
Fiord. Ammalati?
D. Al. Neppur.
Fiord. Che cosa dunque?
D. Al. Al marzial campo,
Ordin regio li chiama:
Dor.)
Fiord.) Ohimè! che sento!
Fiord. E partiran?
D. Al. Sul fatto.
Dor. E non v'è modo
D'impedirlo?
D. Al. Non v'è.
Fiord. Nè un solo addio? . . .
D. Al. Gli infelici non hanno
Coraggio di vedervi;
Ma se voi lo bramate,
Son pronti . . .
Dor. Dove son?
D. Al. Amici, entrate.

SCE-

SCENA IV.

I ſudetti, Ferrando, Guilelmo in abito da viaggio etc.

Guil. Senta oddio, che queſto piede
E' rallio nel girlo avante;
Fer. Il mio labbro palpitante;
Non può detto pronunziar.
D. Al. Nei momenti i più terribili
Sua virtù l'Eroe paleſa;
Dor.) Or che abbiam la nuova inteſa
Fiord.) A voi reſta a fare il reſto:
Fate core: a entrambe in ſeno
L'impegnoſe l'acciar.
Guil.) Idol mio la ſorte incolpa
Fer.) Se ti deggio abbandonar.
Dor. Ah no, no non partirai!
Fiord. No crudel non te ne andrai.
Dor. Voglio pria cavarmi il core.
Fiord. Pria ti vo morire ai piedi.
Fer. (Coſa dici?)
Guil. (Te n'avvedi?)
D. Al. (Saldo amico: finem lauda.)

a 5.

Il deſtin così deſtruda
Le ſperanze de' mortali,
Ah chi mai fra tanti mali,
Chi mai può la vita amar;
Guil. Non piangere, idol mio.

Fer.

Fer. Non disperarti
Adorata mia sposa.
D. Al. Lasciam lor tal sfogo: è troppo giusta
La cagion di qual pianto.
Fiord. Chi sa s'io più ti veggio! (*si abbracciano teneramente.*)
Dor. Chi sa se più ritorni!
Fiord. Lasciami questo ferro: ei mi dia morte
Se mai barbara sorte
In quel seno a me caro . . .
Dor. Morrai di duol, d'uopo non ho d'acciaro.
Fer. Non farmi anima mia,
Questi infausti presagi;
Proteggeran gli Dei
La pace del tuo cor ne' giorni miei.
Fer.) Al Fato dan legge
a 2) Quegli occhi vezzosi;
Guil.) Amor li protegge,
Nè i loro riposi
Le barbare stelle
Ardiscon turbar.
Il ciglio sereno,
Mio bene, a me gira;
Felice al tuo seno
Io spero tornar.
D. Al. (La comedia è graziosa, e tutti due
Fan ben la loro parte.) (*suono di tamburo in distanza.*)
Fer.

Fer. Oh cielo! questo
E' il tamburo femello
Che a divider mi vien dal mio tesoro.
D. Al. Ecco, amici, la barca.
Fiord. Io manco.
Dor. Io moro.

SCENA V.

Marchia militare in qualche distanza, poi il seguente.

Coro.

Bella vita militar!
Ogni dì si cangia loco
Oggi molto, doman poco,
Ora in terra, ed or lul mar.
Il fragor di trombe, e pifferi
Lo sparar di schioppi, e bombe
Forza accresce al braccio, e all' alma
Vaga sol di trionfar.
Bella vita militar.
D. Al. Non v'è più tempo, amici; andar conviene
Ove il destino, ansi il dover v'invita.
Fiord. Mio cor . . .
Dor. Idolo mio . . .
Fer. Mio ben . . .

Guil.

Guil. Mia vita . . .
Fiord. Ah per un sol momento . . .
D. Al. Del vostro Reggimento
Già è partita la barca
Raggiungerla convien coi pochi amici
Che su legno più lieve
Attendendo vi stanno.
Fer.)
a 2) Abbracciami idol mio.
Guil.)
Fiord.)
a 2) Muojo d'affanno.
Dor.)
Fiord. Di . . scri . . ver . . mi . . ogni . . gior . . no
Giurami . . . vita . . . mia (*piangendo.*)
Dor. Due vol . . . te . . . au . . . cora . . .
Tu . . . scri . . . vimi . . . se . . . puoi . . .
Fer. Sii certa; o cara . . .
Guil. Non . . . dubitar mio bene . . .
D. Al. (Io crepo se non rido.)
Fiord. Sii costante a me sol . . .
Dor. Serbati fido:
Fer. Addio:
Guil. Addio:
Dor.)
Fiord.) Addio:

a 4.

Mi si divide il cor, bell'idol mio.

Il

Il coro ripete.
Bella vita militar etc. *(le amanti restano immobili sulla spiaggia del mare: la barca allontanasi tra suon di tamburi etc.)*

SCENA VI.

Le suddette e D. Alfonso.

Dor. Dove fon? *(in atto di chi rinviene da un letargo.)*
D. A. Son partiti.
Flor. Oh dipartenza
Crudelissima amara!
D. Al. Fate core,
Carissime figliuole; *(Da lontano facendo motto col fazzoletto.)*
Guardate, da lontano
Vi fan cenno con mano i cari spoſi.
Fiord. Buon viaggio, mia vita:
Dor. Buon viaggio.
Fiord. Oh Dei! come veloce
Se ne va quella barca! già ſparisce!
Già non si vede più. Deh faccia il cielo
Ch'abbia proſpero corſo.
Dor. Faccia che al campo giunga
Con fortunati auſpici:
D. Al. E a voi salvi gli amanti, a me gli amici.

N. 3

Soave sia il vento
Tranquilla sia l'onda,
Ed ogni elemento
Benigno risponda
Ai nostri desir. (*partono le due donne.*)

SCENA VII.

D. Al. Non son cattivo comico! va bene...
Al concertato loco i due Campioni
Di Ciprigna, e di Marte
Mi staranno attendendo; or senza indugi,
Raggiungerli conviene.. quante smorfie,
Quante buffonerie! . . .
Tanto meglio per me . . .
Cadran più facilmente:
Questa razza di gente è la più presta
A cangiarsi d'umore: oh poverini!
Per femina giocar cento zecchini?
„ Nel mare solca, e nell'arena semina
„ E il vago vento spera in rete accolgere
„ Chi fonda sue speranze in cor di femina.

SCE-

SCENA VIII.

Camera gentile con diverse sedie; un tavolino etc., tre porte: due laterali; una di mezzo.

Despina che fa facendo il cioccolatte.

Desp. Che vita maladetta
E' il far la cameriera!
Dal mattino alla sera
Si fa, si suda, si lavora, e poi
Di tanto che si fa nulla è per noi.
E' mezza ora che sbatto,
Il cioccolatte è fatto, ed a me tocca,
Restar ad odorarlo a secca bocca?
Non è forse la mia come la vostra
O garbate signore,
Che a voi desti l'essenza, e a me l'odore?
Per Bacco vo assaggiarlo: cospettaccio!
Com'è buono! viva gente! (*si ferle la bocca.*)
Oh cieli son le padrone:
Madama, ecco la vostra cellazione.

16 ATTO

SCENA IX.

Desp. Dor. Fiord. ch'entrano disperatamente etc. Desp. presenta il cioccolatte sopra una guantiera. Dor. gitta tutto a terra.

Desp. Diamine! cosa fate?
Fiord. Ah! *(si cavano entrambe tutti*
Dor. Ah! *gli ornamenti donneschi, etc.)*
Desp. Che cosa è nato?
Fiord. Ov' è un acciaro?
Un veleno dov'è? . . .
Desp. Padrone dico! . . .
Dor. Ah scostati, paventa il tristo effetto
D'un disperato affetto:
Chiudi quelle finestre . . . odio la luce,
Odio l'aria che spiro . . . odio-me stessa,
Chi schernisce il mio duol . . . chi mi consola.
Deh fuggi per pietà, lasciami sola.
Smanie implacabili
Che m'agitate,
Entro quest'anima
Più non cessate
Fin che l'angoscia
Mi fa morir.
Esempio misero
D'amor funesto
Darò all'Eumenidi

Sa

Se viva resto
Col fiero orribile
De' miei sospir: (*si mettono a sedere in disparte da sfortunato.*)
Desp. Signora Dorabella,
Signora Fiordiligi,
Dite cosa è stato?
Dor. Oh terribil disgrazia!
Desp. Sbrigatevi in buonora.
Fiord. De Napoli partiti
Sono gli amanti nostri.
Desp. Non c'è altro? (*ridendo.*)
Ritorneran.
Dor. Chi fa!
Desp. Come chi fa? (*come sopra.*)
Dove son iti?
Dor. Al campo di battaglia.
Desp. Tanto meglio per loro:
Li vedreste tornar carchi d'allora.
Fiord. Ma ponno anche perir.
Desp. Allora poi
Tanto meglio per voi.
Fiord. Sciocca, che dici? (*forge arrabbiata.*)
Desp. La pura verità, che ne perdete,
Vi restan tutti gli altri.
Fiord. Ah perdendo Guglielmo
Mi pare ch'io morrei!
Dor. Ah Ferrando perdendo
Mi par che viva a sepellirmi anch'io.
Desp. Bravo, vi par, ma non è ver: finta

Non vi fu donna che d'amor fia morta.
Per un uomo morir! altri ve n'hanno
Che compensino il danno:
Dor. E credi che potria,
Altro uomo amar chi s'ebbe per amante
Un Guglielmo, un Fernando?
Defp. Han gli altri ancora
Tutto quello ch'hanno effi.
Un uomo adeflo amate
Un'altro n'amerete: uno val l'altro,
Perchè neffun val nulla:
Ma non parliam di ciò; fono ancor vivi,
E vivi torneran; ma fan lontani,
E piuttofto che in vani
Pianti perdere il tempo,
Penfate a divertirvi.
Flord. Divertirci! (*con trafporto di collera.*)
Defp. Sicuro! e quel ch'è meglio
Far all'amor come affaffine, e come
Faranno al campo i voftri cari amanti.
Dor. Non offender così quelle alme belle
Di fedeltà, d'intatto ancora efempi.
Defp. Via via paffaro i tempi
Da fpacciar quefte favole ai bambini.
In Uomini, in Soldati,
Sperare fedeltà?
Non vi fate fentir per carità!
Di pafta fimile
Son tutti quanti:
Le ftrade mobili,

L'aura

L'aure incostanti
Han più degli uomini
Stabilità.
Mentite lagrime,
Fallaci sguardi,
Voci ingannevoli,
Venti bugiardi
Son le primarie
Lor qualità.
In noi non amano
Che 'l lor diletto;
Poi ci dispregiano,
Negano affetto,
Nè val da' barbari
Chieder pietà.
Paghiam, o femmine,
D'ugual moneta
Quella malefica
Razza indiscreta;
Amiam per comodo,
Per vanità.
La la la la la
La la la la. (*partono.*)

SCENA X.

Don Alf. solo poi Disp.

D. Alf. Che silenzio! che aspetto di tristezza
Spirano quelle stanze! poveretto!
Non

Non han già tutto il torto:
Bisogna consolarle: in fin che vanno
I due creduli sposi,
Com'io loro commisi, a mascherarsi
Pensiam cosa può farsi . . .
Temo un po per Despina, . . . quella
furba
Potrebbe riconoscerli; potrebbe
Rovesciarmi le machine, .. vedremo ..
Se mai farà bisogno,
Un regaletto a tempo, un zecchinetto
Per una Cameriera è un gran scongiuro.
Ma per esser sicuro si potria
Metterla in parte a parte del secreto.
Eccellente è il progetto . . .
La sua camera è questa . .
Despinetta; *(batte.)*

Desp. Chi batte.
D. Al. Oh:
Desp. Ih:
D. Al. Despina mia,
Di te bisogno avrei.
Desp. Ed io niente di lei.
D. Al. Ti vo fare del ben:
Desp. A una fanciulla
Un vecchio come lei non può far nulla.
D. Al. Parla piano ed osserva. *(mostrandole una moneta d'oro.)*
Desp. Me lo dona?
D. Al. Sì, se meco sei buona.

Desp.

Desp. E che vorrebbe?
E' l'oro il mio giulebbe.
D. Al. Ed oro avrai,
Ma ci vuol fedeltà.
Desp. Non c'è altro? son quà.
D. Al. Prendi ed ascolta.
Sai che le tue padrone
Han perduti gli amanti.
Desp. Lo so,
D. Al. Tutti i lor pianti
Tutti i dolci loro uneo tu hai.
Desp. So tutto.
D. Al. Or ben, se mai
Per consolarle un poco,
E trar come diciam, chiodo per chiodo,
Tu ritrovassi il modo
Da mettet in lor grazia
Due soggetti di garbo,
Che vorriano provar, già mi capisci . .
C'è una mancia per te di venti scudi
Se li fai riuscir.
Desp. Non mi dispiace
Questa proposizione.
Ma con quelle buffone... basta udite:
Son giovani, son belli, e sopra tutto
Hanno una buona borsa
I vostri concorrenti?
(Per me questa mi puzza:)
D. Al. Han tutto quello
Che piacer può alle donne di giudizio.

Li vuol veder?
Defp. E dove ſon?
D. Al. Son lì:
Li poſſo far entrar? (*D. Al. fa entrar gli amanti.*)
Defp. Direi di sì.
D. Al. Alla bella Deſpinetta
Vi preſento amici miei;
Non dipende che da lei
Conſolar il voſtro cor.
Guil.) Per la man che lieto io bacio,
Fer.) (*con tenerezza affettata.*)
Per quei rai di grazie pieni,
Fa che volga a me ſereni
I begli occhi il mio teſor.
Defp. Che ſembianze! che veſtiti!
Che figure! che muſtacchi! (*da ſe*
Io non ſo ſe ſon Vallacchi, *ridendo.*)
O ſe Turchi ſon coſtor.
D. Al. (Che ti par di quel aſpetto.) (*piano a Deſpina.*)
Defp. Per parlarvi ſchietto, ſchietto,
Hanno un muſo fuor dell'uſo,
Vero antidoto d'amor.
D. Al.) Or la coſa è appien decisa;
Guil.) Se coſtoi non ſi
Fer.) ci ſervilla
) Non c'è più neſſun timor.
Defp.) Che figure! che muſtacchi!
) Io non ſo ſe ſon Vallacchi,
) O ſe Turchi ſon coſtor.

Fiord.

Fiord.) Ehi Despina! olà Despina.
Dor.) (*dentro le quinte.*)
Desp. Le padrone!
D. Al. Ecco l'Amante! (*a Desp.*)
Fa con arte: io qui m'ascondo.
(*si ritira.*)

SCENA XI.

I sudetti Fiord. Dor.

Fiord.) Ragazzaccia tracotante,
Dor.) Che fai il con simil gente;
Falli uscire immantinente,
O ti fo pentir con lor.
Fer.) Ah Madame perdonate: (*s'inginocchiano.*)
Guil.) Al bel piè languir mirate
Desp.) Due meschin di vostro merito
Spasimanti adorator:
Dor.) Giusti Numi! cosa sente?
Fiord.) Dell' enorme tradimento
Chi fu mai l'indegno autor.
Desp.)
Guil.) Deh calmate quello sdegno!
Fer.)

a 6.

Dor.) Ah che più non ho ritegno!
Fiord.) Tutta piena ho l'alma in petto
Di dispetto, e di furor.
Ah perdon mio bel diletto,

In-

Innocente, è quello cor.
Guil.) Qual diletto, è a questo petto
Fer.) Quella rabbia, e qual furor.
Desp.) Mi dà un poco di sospetto (*D. Al.*
) *dalla porta.*)
D. Al.) Quella rabbia, è qual furor.
D. Al. Che fracasso! che strepito!
Che scompiglio è mai questo! siete pazze,
Care le mie ragazze?
Volete sollevar il vicinato?
Cosa avete? che è nato?
Dor. Oh ciel! minate
Uomini in casa nostra? (*con furore.*)
D. Al. Che male c'è? (*senza guardarli.*)
Fiord. Che male? in questo giorno?
Dopo il caso funesto? (*con foco.*)
D. Al. Stelle! sogno, o son desto? amici miei,
Miei dolcissimi amici?
Voi qui? come? perchè! quando! in qual modo
Numi! quanto ne godo! (*riconoscendoli.*)
Fer. Amico D. Alfonso! (*si abbracciano*
Guil. Amico caro! *con trasporto.*)
D. Al. Oh bella improvvisata!
Desp. Li conoscete voi?
D. Al. Se li conosco! questi (*come sopra.*)
Sono i più dolci amici
Ch'io m'abbia in questo mondo,
E voltri ancor saranno.

Fiord.

Flord. E in casa mia che fanno?
Guil. Ai vostri piedi
Due rei, due delinquenti, ecco Madama!
Amor . . .
Flord. Numi! che fanto?
Fer. Amor il Nume . . . (*Le donne si ritirano assai le inseguono.*)
Si possente per voi, qui ci conduce.
Guil. Vista appena la luce
Di vostre fulgidissime pupille . . .
Fer. Che alle vive faville . . .
Guil. Farfallette amorose, e agonizzanti . . .
Fer. Vi volamo davanti . . .
Guil. Ed ai lati, ed a retro . . .
Fer. Per implorar pietade in flebil metro!
Flord. Stelle che ardir!
Dor. Sorella che facciamo?
Flord. Temerari, fortite, (*Dopo forte impaurita.*)
Fuori di questo loco: e non profani
L'alito infausto degl'infami detti
Nostro cor, nostro orecchio, e nostri affetti.
Invan per voi, per gli altri invan si cerca
Le nostre alme sedur: l'intatta fede
Che per noi già si diede ai cari amanti
Saprem loro serbar infino a morte,
A dispetto del mondo, e della sorte.

Come

Come scoglio immoto resta
Contro i venti, e la tempesta,
Così ognor quell'alma è forte
Nella fede, e nell'amor.
Con noi nacque quella face
Che ci piace, e ci consola,
E potrà la morte sola
Far che cangi affetto il cor.
Rispettate, anime ingrate
Questo esempio di costanza,
E una barbara speranza
Non vi renda audaci ancor. (*van per partire Fer. la richiama Guil. richiama l'altra.*)

Fer. Ah non partite!
Guil. Ah barbare restate! (*a Dor.*)
Che vi pare? (*a D. Alf.*)
D. Al. (Aspettate.)
Per carità, ragazze,
Non mi fate più far trista figura.
Dor. E che pretendereste? (*con foco.*)
D. Al. Eh nulla . . . ma mi pare . . .
Che un pochin di dolcezza . . .
Alfin son galantuomini,
E sono amici miei.
Nard. Come! e udite dovrai?
Guil. Le vostre pene
E sentirne pietà?
La celeste beltà degli occhi vostri
La piaga aprì nei nostri

Coi

Cui risvegliar può solo
Il balsamo d'amore.
Un solo istante il core aprite, o belle
A sue dolci facelle, e a voi davanti
Spirar vedrete i più fedeli amanti.
Rivolgete a lui lo sguardo (*a Fiord.*)
E vedrete come fia:
Tutto dice lo gelo, lo ardo;
Idol mio, pietà pietà.
E voi cara un sol momento (*a Dor.*)
Il bel ciglio a me volgete,
E nel mio ritroverete
Quel che il labbro dir non sa.
Un Orlando innamorato
Non è niente in mio confronto
Un Medoro il fen piagato
Verso Lui per nulla io costo:
Son di foco i miei sospiri,
Son di bronzo i fuoi defiri,
Se si parla poi di merto
Certo lo fono, ed egli è certo
Che gli uguali non si trovano
Dal Sebeto al Camadì.
Siam due Creli per ricchezza,
Due Narcisi per bellezza,
In amor i Marcantoni
Verso noi farian buffoni,
Siam più forti di un Ciclope
Letterati al par di Esopo,
Se balliamo un Pirrì ne cede,

Si

Sì gentil, e snello è il piede:
Se cantiam col trillo solo
Facciam torto all'usignuolo;
E qualch'altro capitale
Abbiam poi che alcun non fa.
(*qui le ragazze partono con collera.*)
(Bella balla! tengon fodo:
Se ne vanno, ed io ne godo;
Eroine di costanza!
Specchi son di fedeltà.) (*con fommo giubilo.*)

SCENA XII.

D. Alf. Guil. Ferran.

I due amanti ridono smoderatamente, e burlano Don Alfonso.

D. Alf. E voi ridete?
Guil. *Fer.* Certo ridiamo. (*ridono fortissimo.*)
D. Al. Ma cosa avete?
Guil. *Fer.* Già lo sappiamo.. (*come sopra.*)
D. Al. Ridete piano.
Guil. *Fer.* Parlate invano.
D. Al. Se vi stuffiero,

Se

Se vi scoprissero,
Si guasterebbe
Tutto l'affar.

a 2.

Gul.) Ah che dal ridere *(ridono forte*
Fer.) *voce sforzandosi di non ridere.)*
L'alma dividere,
Ah che le viscere
Sento scoppiar.
D. Al.) Mi fà da ridere
) Questo lor ridere
) Ma so che in piangere
) Dee terminar.
D. Al. Si può sapere un poco
La cagion di quel riso?
Gul. Oh corpettaccio,
Non vi pare che abbiam giusta ragione
Il mio caro Padrone?
Fer. Quanto pagar volete,
Ch'a monte è la scommessa?
Gul. Pagate la metà. *(sempre scherzando.)*
Fer. Pagate solo
Ventiquattro zecchini.
D. Al. Poveri innocentini!
Venite quà vi voglio
Porre il ditino in bocca.
Gul. E avete ancora
Coraggio di fiatar?
D. Al. Avanti sera
Ci parleremo.

Fer.

Fer. Quando volete,
D. Al. Intanto
Silenzio, e ubbidienza,
Fino a domani mattina.
Guil. Siamo soldati, e amiam la disciplina.
D. Al. Or bene: andate un poco
Ad attendermi entrambi in giardinetto,
Colà vi manderò gli ordini miei.
Guil. Ed oggi non si mangia?
Fer. Cosa serve.
A battaglia finita
Fia la cena per noi più saporita.
Un'aura amorosa
Del nostro tesoro
Un dolce ristoro
Al cor porgerà.
Al cor che nudrito
Da speme, da Amore
Di un'esca migliore
Bisogno non ha. (*Partono.*)

SCENA XIII.

D. Alf. solo poi Despina.

Oh la furia da ridere: sì poche
Son le donne costanti in questo mondo,
E qui ve ne son due .. non farà nulla..
Vieni vieni fanciulla, e dimmi un poco
Dove sono, e che fan le tue padrone.
Desp.

Desp. Le povere buffone
Stanno nel giardinetto
A lagnarsi coll'aria, e colle mosche
D'aver perso gli amanti.
D. Al. E come credi
Che l'affar finirà? vogliam sperare
Che faranno giudizio?
Desp. Io lo farei;
E dove piangon esse io riderei.
Disperarsi, strozzarsi
Perchè parte un'amante?
Guardate che pazzia!
Se ne pigliano due, s'uno và via.
D. Al. Brava! questa è prudenza.
(Bisogna impuntigliarla.)
Desp. E' legge di natura
E non prudenza sola: amor cos'è?
Piacer, comodo, gusto,
Gioja, divertimento,
Passattempo, allegria: non è più amore
Se incomodo diventa:
Se in vece di piacer nuoce e tormenta.
D. Al. Ma intanto queste pazze?
Desp. Quelle pazze
Faranno a modo nostro: è buon che sappiano
D'esser amate da color.
D. Al. Lo sanno.
Desp. Dunque riameranno,
Diglielo, si suol dire,

C D. Al.

E lasciа fare al diavolo.
D. Al. Ma come
Far vuoi perchè ritornino
Or che partiti sono, e che li sentano,
E tentare si lascino
Queste tue bellioline?
Desp. A me lasciate
La briga di condur tutta la machina;
Quando Despina machina una cosa
Non può mancar d'effetto: ho già me-
nati
Mill'uomini pel naso,
Saprò menar due femine: son ricchi
I due Monsù mustacchi?
D. Al. Son ricchissimi.
Desp. Dove son?
D. Al. Sulla strada.
Attendendo mi stanno.
Desp. Ite, e sul fatto
Per la picciola porta
A me riconducetegli: v'aspetto
Nella camera mia:
Purchè tutto facciate
Quel ch'io v'ordinerò, pria di domani
I vostri amici canteran vittoria:
Ed ell avranno il guito, ed io la gloria.
(*partono.*)

SCE.

SCENA XIV.

Giardinetto gentile:

Due Sofà d'erba ai lati.

Dorabella, Fiordiligi.

Ah che tutta in un momento
Si cangiò la sorte mia,
Ah che un mar pien di tormento
E' la vita omai per mia.
Finchè meco il caro bene
Mi lasciar le ingrate stelle
Non sapea cos'eran pene,
Non sapea languir così.
Ah che tutta in un momento
Si cangiò la sorte mia,
Ah che un mar pien di tormento
E' la vita omai per me.

SCENA XV.

Le suddette Guil. Fer. e D. Alf. dentro le quinte poi Desp.

Fer.) Si mora sì, sì mora.
Guil.) Onde appagar le ingrate;
D. Al. C'è una speranza ancora;
Non fate oh Dei, non fate.

Dor.)
Fiord.) Stelle che grida orribili!
Fer.)
Guil.) Lasciatemi.
D. Al. Aspettate.
Guil.) L'arsenico mi liberi (*bevono e gi-*
Fer.) Di tanta crudeltà. *tan via il nappo.*
nel voltarsi vedono le due donne,)
Dor.)
Fiord.) Stelle un velen fu quello?
D. Al. Veleno buono, e bello,
Che ad essi in pochi istanti
La vita toglierà.
Dor.) Il tragico spettacolo
Fiord.) Gelare il cor mi fa!
Guil.) Barbare avvicinatevi:
Fer.) D'un disperato affetto
Mirate il tristo effetto
E abbiate almen pietà.
Dor.) Il tragico spettacolo
Fiord.) Gelare il cor mi fa.
Guil.) Ah che del Sole il raggio
Fer.) Fosco per me diventa.
a 5 *D. Al.*) Tremo: le fibre, e l'anima
Fiord.) Par che mancar si senta,
Dor.) Ne può la lingua, o il labbro
) Accenti articolar.
D. Al. Già che a morir vicini
Sono quei meschinelli

Pie-

Pietade almeno a quelli
Cercate di mostrar.
Dor.) Gente accorrete, gente!
Fiord.) Nessuno oddio ci sente.
Delpina . . .
Delp. Chi mi chiama? *(di dentro.)*
Fiord.) Delpina?
Dor.)
Delp. Cosa veda! *(in fretta.)*
Morti i meschini io credo;
O prossimi a spirar.
D. Al. Ah-che pur troppo è vero!
Furenti, disperati
Si sono avvelenati:
Oh amore singolar!
Delp. Abbandonar i miseri
Saria per voi vergogna,
Soccorrerli bisogna:
Dor.)
a 3 *Fiord.*) Cosa possiam mai far?
D. Al.)
Delp. Di vita ancor dan segno
Colle pietose mani
Fate un po lor sostegno,
E voi con me correte;
Un medicò, un antidoto
Voliamo a ricercar.
Dor.) Dei che cimento è questo!
Fiord.) Evento più funesto
Non si potea trovar.

Fur.

Fer.) Più bella commediola
Guil.) Non si potea trovar. (*a parte.*)
Fer.)
Guil.) Ah!
Dor.)
Fiord.) Sospiran gli infelici.
Fiord. Che facciamo? (*fanno lontano*
Dor. Tu che dici? *dagli amanti.*)
Fiord. In momenti sì dolenti
Chi potrìali abbandonar?
Dor. Che figure interessanti! (*s'accostano un poco.*)
Fiord. Possiam farci un poco avanti.
Dor. Ha freddissima la testa.
Fiord. Fredda fredda, è ancora questa.
Dor. Ed il polso?
Fiord. Io non glielo sento,
Dor. Questo batte lento lento.
a 2 Ah se tarda ancor l'aita
Spenne più non v'è di vita.
Poverini! la lor morte
Mi farebbe lagrimar.
Guil.) Più domestiche, e trattabili
Fer.) Sono entrambe divenute:
D. Al.) Sta a veder che lor pietate
Va in amore a terminar.

(*D. Al. a parte.*)

SCE-

SCENA XVI.

I ſuddetti Deſp. traveſtita da medico.

D. Al. Eccovi il medico,
Signore belle.
Fer.) (Deſpina in maſchera.
Guil.) Che trifta pelle!)
Deſp. Salvete amabiles
Bonae puellae:
Dor.) Parla un linguaggio
Flord.) Che non ſappiamo.
Deſp. Come comandano
Dunque parliamo:
So il greco, e l'arabo,
So il turco, e il vandalo,
Lo ſveco, e il tartaro
So ancor parlar.
D. Al. Tanti linguaggi
Per ſe conſervi:
Quei miſerabili
Per ora oſſervi:
Preſo hanno il toſſico;
Che ſi può far?
Dor.) Signor Dottore
Flord.) Che ſi può far?
Deſp. Saper biſognami (*tocca il polſo, e la*
Prima la cagione *fronte ad uno, ed*
E quindi l'indole *all'altro.*)
Della poſizione;

So

Se calda, o frigida
Se pura, o molta,
Se in una volta,
Bebberla, o in più.
D. Al.) Preso han l'arsenico
Dor.) Signor dottore;
Fiord.) Qui dentro il bebbero,
La causa è amore,
Ed in un forso
Sol mandar giù.
Desp. Non vi affannate,
Non vi turbate
Ecco una prova
Di mia virtù: (*tocca con un pezzo di calamita la testa ai finti infermi, e strisciа dolcemente i loro corpi per lungo.*)
Dor.) Egli ha di.un ferro
Fiord.) La man fornita,
Desp. Questo è quel pezzo
Di calamita
Pietra Mefmerica,
Ch'ebbe l'origine,
Nell'Alemagna
Che poi si celebre
Là in Francia fu.
Dor.) Come si muovono
a 3 *Fiord.*) Torcono, fcuotono
D. Al.) In terra il cranio
Preso percuotono.
Desp. Ah lor la fronte
Tenera fu. *Dor.*

Dor.) Eccoci pronte. (*mettan la man*
Fiord.) *alla fronte dei due amanti.*)
Desp. Tenete forte:
Coraggio: or liberi
Siete da morte;
Dor.) Attorno guardano:
Fiord.) Forze riprendono: (*sorgono in-*
D. Al.) Ah questo medico *piedi.*)
Vale un Perù.
Fer.) Dove son! che loco è questo!
Guil.) Chi è colui! color chi sono!
Son di Giove innanzi al trono?
Sei tu Palla, o Citerea?
No, tu sei l'alma mia Dea;
Ti ravviso al dolce viso:
E alla man ah'or ben conosco
E che sola è il mio tesor. (*abbrac-*
ciano le amanti teneramente.)
Desp.) Son effetti ancor del tossico (e *baciano*
D. Al.) Non abbiate alcun timor. *loro la*
mano etc.)
Dor.) Sarà ver ma tante fiamme
Fiord.) Fanno torto al nostro amor.
Fer.) Dalla voglia ch'ho di ridere (*a parte*)
Guil.) Il polmon mi scoppia or or.
Per pietà bell'idol mio
Volgi a me le luci liete. (*alle*
Dor.) *amanti.*)
Fiord.) Più resister non posso.
Desp.) In pochi'ore lo vedrete
D. Al.) Per virtù del magnetismo

Finirà quel parolifmo,
Torneranno al primo amor.
Guil.) Dammi un bacio o mio tesoro,
Fer.) Un sol bacio, o qui mi more.
Dor.) Stelle! un bacio?
Fiord.)
Desp.) Secondate,
D. Al.) Per effetto di bontate.
Dor.) Ah che troppo si richiede
Fiord.) Da una fida onesta amante,
Oltraggiata è la mia fede,
Oltraggiato è questo cor.
Disperati, attollicati
Ite al diavol quanti siete:
Tardi inver vi pentirete
Se più cresce il mio furor.
Desp.) Un quadretto più giocondo
D. Al.) Non si vide in tutto il mondo
Quel che più mi fa da ridere
E' quell'ira, e quel furor.
Ch'io ben so che tanto focu
Cangeralli in quel d'amor.
Fer.) Un quadretto più giocondo
Guil.) Non s'è visto in questo mondo
Ma non so se finta, o vera
Sia quell'ira, e quel furor.
Nè vorrei che tanto foco
Terminasse in quel d'amor.

AT-

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Camera.

Dorabella, *Fiordiligi*, e *Despina*.

Desp. Andate là, che siete
Due bizzarre ragazze!
Fiord. Oh sospettaccio
Cosa pretenderesti?
Desp. Per me nulla.
Fiord. Per chi dunque?
Desp. Per voi.
Dor. Per noi?
Desp. Per voi.
Siete voi donne, o no?
Fiord. E per questo?
Desp. E per questo
Dovete far da donne.
Dor. Cioè?
Desp. Trattar l'Amore *en bagatelle*.
Le occasioni belle,
Non negliger giammai! cangiar a tempo,
A tempo esser costanti

Go-

Coquettizzar con grazia,
Prevenir la disgrazia al comune
A chi si fida in uomo,
Mangiar il fico, e non gittare il pomo.
Fiord. (Che diavolo.) tai cose
Fatle tu, fe n'hai voglia.
Desp. Io già le faccio.
Ma vorrei che anche voi
Per gloria del bel sesso
Faceste un po lo stesso: per esempio
I vostri Ganimedi
Son andati alla guerra? infin che tornano
Fate alla militare: reclutate.
Dor. Il Cielo ce ne guardi.
Desp. Eh che noi siamo in terra, e non in cielo!
Fidatevi al mio zelo: già che questi
Forestieri v'adorano
Lasciatevi adorar; son ricchi, belli,
Nobili, generosi, come fede.
Fece a voi Don Alfonso, aveau coraggio
Di morire per voi, questi son merti
Che spregiar non si denno
Da giovani qual voi belle, e galanti,
Che pon star senza amor, non senza amanti
(Per che ci trovin gusto.)
Fiord. Per Bacco ci farebbe,
Far delle belle cose!
Credi tu che vogliamo

Fa-

Favola diventar degli ozioſi?
Ai noſtri cari ſpoſi
Credi tu che vogliam dar tal tormento?
Deſp. E chi dice che abbiate
A far loro alcun torto?
(Amiche ſiamo in porto:)
Dor. Non ti pare che ſia torto baſtante
Se noto si facelle
Che trattiamo coſtor?
Deſp. Anche per queſto
C'è un mezzo ſicuriſſimo.
Io voglio ſparger fama
Che vengono da me.
Dor. Chi vuol che il creda?
Deſp. Oh bella? non ha forſe
Merto una Cameriera
D'aver due Cicisbei? di me fidatevi.
Fiord. No no: ſon troppo audaci
Queſti tuoi forſtieri.
Non ebber la baldanza
Fin di chieder dei baci?
Deſp. (Che diſgrazia!)
Io poſſo aſſicurarvi
Che le coſe che han fatto
Furo effetti del toſſico che han preſo,
Convulſioni, deliri,
Follie, vaneggiamenti;
Ma or vedrete come ſon diſcreti
Manieroſi, modeſti, e manſueti.
Laſciateli venir.

Dor.

Dor. E poi?
Desp. E poi
Cafpita! fare voi.
(L'ho detto che cadrebbero.)
Fiord. Cofa dobbiamo far?
Desp. Quel che volete.
Siete d'oſſa, o di carne, o coſa ſiete?
Una donna a quindeci anni
Dee ſaper ogni gran moda:
Dove il diavolo ha la coda,
Coſa è bene, e mal cos'è.
Dee ſaper le malizietto
Che innamorano gli amanti,
Finger riſo, finger pianti,
Inventar i bei perchè.
Dee in un momento
Dar retta a cento,
Colle pupille
Parlar con mille,
Dar ſperne a tutti
Sien belli, o brutti,
Saper naſconderſi
Senza confondersi,
Senza arroſſire
Saper mentire,
E qual Regina
Dall'alto ſoglio
Col poſſo, e voglio
Farſi ubbidir.

(Par

(Par ch'abbian guſto
Di tal dottrina,
Viva Deſpina
Che la ſervir.) (*parte.*)

SCENA II.

Dorabella, e Fiordiligi.

Fiord. Sorella, coſa dici?
Dor. Io ſon ſtordita
Dallo ſpirto infernal di tal ragazza.
Fiord. Ma credimi è una pazza.
Ti par che ſiamo in caſo
Di ſeguir ſuoi conſigli?
Dor. Oh certo ſe tu pigli
Pel roveſcio il negozio.
Fiord. Anzi io lo piglio
Per il ſuo vero dritto:
Non credi tu delitto
Per due giovani omai promeſſe ſpoſe
Il far di queſte coſe?
Dor. Ella non dice
Che facciamo alcun mal.
Fiord. E' mal che baſta
Il far parlar di noi.
Dor. Quando ſi dice
Che vengon per Deſpina!
Fiord. Oh tu ſei troppo
Larga di coſcienza! e che diranno

Gli

Gli sposi nostri?
Dor. Nulla:
O non sapran l'affare
Ed è tutto finito:
O sapran qualche cosa, e allor diremo
Che venuero per lei.
Fiord. Ma i nostri cori?
Dor. Restano quel che sono;
Per divertirsi un poco, e non morire
Dalla malinconia
Non si manca di fe, sorella mia.
Fiord. Questo è ver.
Dor. Dunque?
Fiord. Dunque
Fa un po tu: ma non voglio
Aver colpa se poi nasce un imbroglio.
Dor. Che imbroglio nascer deve
Con tanta precauzion? per altro ascolta
Per intendersi bene
Qual vuoi scieglier per te de'due Narcisi.
Fiord. Decidi tu, sorella.
Dor. Io già decisi.
Prenderò quel brunettino
Che più lepido mi par.
Fiord. Ed intanto io col biondino
Vo un po ridere, e burlar.
Dor. Scherzarsetta ai dolci detti
Io di quel risponderò.
Fiord. Sospirando i sospiretti
Io dell'altro imiterò.

Dor.

Dor. Mi dirà Ben mio mi moro.
Fiord. Mi dirà mio bel tesoro.
a 2 Ed intanto che diletto!
Che spassetto io proverò (*partono*
e s'incontrano in D. Alfonso.)

SCENA III.

Le suddette, D. Alfonso.

D. Al. Ah correte al giardino
Le mie care ragazze! che allegria!
Che musica! che canto!
Che brillante spettacolo! che incanto!
Fate presto, correte:
Dor. Che diamine esser può?
D. Al. Tosto vedrete. (*partono.*)

SCENA IV.

Giardino alla riva del mare con sedili d'erba, e due tavolini di pietra. Barca ornata di fiori, con banda di firomenti, *Ferrando*, e *Guil. Delfina*, Servi riccamente vestiti: Coro di musici etc.

Guil.) Secondate amorose amiche
Fer.) Secondate i miei deliri;
E portate i miei sospiri
D Alla

Alla Dea di quello cor.
Voi che udiste mille volte
Il tenor delle mie pene;
Ripetete al caro bene
Tutto quel che udiste allor.

Coro.

Secondate, aurette amiche
Il defir di si bei cor.

Nel tempo del Ritornello di questo Coro Fer. *e* Guil. *frangono con catene di fiori:* D. Alfonso *e* Delpina *li conducono davanti le due Amanti, che resteranno ammutite, ed attonite.*

D. Al. Il tutto deponete (*ai servi che portan. un bacile con fiori.*)
Sopra quei tavolini, e nella bazza
Ritiratevi amici.
Fiord.) Cos' è tal mascherata?
Dor.)
Delp. Animo, via, coraggio: avete perso
L'uso della favella?
Fer. Io tremo, e palpito
Dalla testa alle piante.
Guil. Amor lega le membra a vero amante.
D. Al. Da bravo incoraggiteli. (*alle donne.*)
Fiord. Parlate. (*agli amanti.*)
Dor. Liberi dite pur quel che bramate.

Fer.

Fer. Madama . . .
Guil. Anzi madame . . .
Fer. Parla pur tu:
Guil. No no, parla pur tu.
D. Al. Oh coſpetto del diavolo
Laſciate tali ſmorfie
Del ſecolo paſſato: Deſpinetta,
Terminiam queſta feſta,
Fa tu con lei quel ch'io farò con queſta.
La mano a me date (*prende per mano Dorab.*)
Movetevi un po. (*Deſpina prende Fiord. etc.*)
Se voi non parlate
Per voi parlerò. (*agli Amanti.*)
Perdono vi chiede
Un ſchiavo tremante; (*gli amanti ripetono tutte le ultime parole colla ſteſſa canzilena.*)
V'offeſe, lo vede;
Ma ſolo un iſtante;
Or pena, ma tace, (tace.)
Or laſciavi in pace; (in pace.)
Non può qual che vuole. (*ripetono due versi intieri con un ſoſpiro.*)
Vorrà qual che può.
Su via riſpondete
Guardate, e ridete?
Deſp. Per voi la riſpoſta. (*Deſp. ſi mette davanti le due donne.*)

A loro darò
Quello ch'è stato è stato
Scordiamci del passato,
Rompasi omai quel laccio *(Despina prende la mano di Dor. D. Alf. quella di Fiord. e fa rompere i lacci agli amanti, cui mettono al braccio dei medesimi.)*
Segno di servitù
A me porgete il braccio:
Nè sospirate più.
Desp.) Per carità partiamo
D. Al.) Quel che fan far veggiamo
Le fiamme più del diavolo *(a parte sotto voce, partono.)*
S'ora non calcan giù.

SCENA V.

Guiglmo *a braccio di* Dorabella. Ferrando e Fiordiligi *senza darsi braccio. Fanno una piccola scena muta guardandosi, sospirando, ridendo etc.*

Fiord. Oh che bella giornata!
Fer. Caldetta assai che no.
Dor. Che vezzosi arboscelli!
Guil. Certo certo: son belli:
Han più foglie che frutti.

Fiord.

Fiord. Quai viali
Come sono leggiadri.
Volete passeggiar?
Fer. Son pronto o cara
Ad ogni vostro cenno.
Fiord. Troppa grazia!
Fer. (Eccoci alla gran crisi) *(nel passare a*
Fiord. Cosa gli avete detto? *Guil.)*
Fer. Eh gli raccomandai
Di divertirla bene.
Dor. Passeggiamo anche noi *(passeggiano.)*
Guil. Come vi piace
Ahimè. *(dopo un momento di*
Dor. Che cosa avete? *silenzio)*
Guil. Io mi sento sì male, *(Gli altri due*
fanno scena muta in lontananza.)
Sì male anima mia
Che mi par di morire.
(Non otterrà nientissimo)
Dor. Sarammo rimasugli
Del velen che beveste.
Guil. Ah che un veleno assai più forte io
bevo
In que' crudi e focosi
Mongibelli amorosi! *(con fuoco.)*
Dor. Sarà veleno caldo:
Fatevi un poco fresco. *(Li altri due*
entrano in atto di passeggiare.)
Guil. Ingrata, voi burlate
Ed intanto io mi moro! (Son spariti:
Dove diamin son iti?) *Dor.*

Dor. Eh via non fate
Guil. Io mi moro crudele, e voi burlate?
Dor. Io burlo? io burlo?
Guil. Dunque
Datemi qualche segno anima bella,
Della vostra pietà
Dor. Dee se volete;
Dite quel che far deggio, e lo vedrete.
Guil. (Scherza, o dice da vero?)
Questa picciola offerta
D'accettare degnatevi.
Dor. Un core?
Guil. Un core: è simbolo di quello
Ch'arde, languisce, e spasima per voi.
Dor. (Che dono prezioso)
Guil. L'accettate?
Dor. Crudele
Di sedur non tentate un cor fedele.
Guil. (La montagna vacilla:
Mi spiace; ma impegnato
E' l'onor di soldato)
V'adoro!
Dor. Per pietà . . .
Guil. Son tutto vostro!
Dor. Oh Dei!
Guil. Cedete, o cara . . .
Dor. Mi farete morir . . .
Guil. Morranno infirme,
Amorosa mia speme.
L'accettate?

Dor.

Dor. L'accetto. (*dopo breve Intervallo con un sospiro.*)
Guil. (Infelice Fernando!) ah che diletto!
Il core vi dono,
Bell' idolo mio;
Ma il vostro vo'anch'io,
Via datelo a me.
Dor. Mal dato lo prendo,
Ma il mio non vi rendo,
Invan mel chiedete,
Più meco ei non è.
Guil. Se teco non l'hai
Perchè batte qui?
Dor. Se a me tu lo dai
Che mai balza lì?

a 2.

E' il mio cuoricino
Che più non è meco,
Ei venne a star teco,
Ei batte così.

Guil. Qui lascia che il metta (*vuol mettergli il core dov'ha il ritratto dell' amante.*)
Dor. Ei qui non può star.
Guil. T'intendo furbetta
Dor. Che fai?
Guil. Non guardar. (*le tocca dolcem. la faccia dall'altra parte, le cava il ritratto, e vi mette il core.*)

a 2

a 2.

Dor.) (Nel petto un vesuvio
) D'avere mi par.)
Guil.) (Ferrando meschino!
) Possibil non par.)
Guil. L'occhietto a me gira.
Dor. Che brami?
Guil. Rimira
Se meglio può andar.

a 2

Oh cambio felice
Di cori, e d'affetti!
Che nuovi diletti
Che dolce penar! (*partono abbracciati.*)

SCENA VI.

Ferrando, e Fiordiligi.

Fer. Barbara! perchè fuggi?
Fiord. Ho visto un aspide,
Un' idra, un basilisco!
Fer. Ah crudel, ti capisco!
L'aspide, l'idra, il basilisco, e quanto
I libici deserti han di più fiero
In me solo tu vedi.
Fiord. E' vero è vero.
Tu vuoi tormi la pace.
Fer. Ma per farti felice.

Fiord.

Fiord. Cessa di molestarmi.
Fer. Non ti chiedo che un guardo.
Fiord. Partiti.
Fer. Non sperarlo
Se pria gli occhi non fieri a me non
giri.
O ciel! ma tu mi guardi, e poi sospiri?
(*lietissimo.*)
Ah lo veggio quell'anima bella
Al mio pianto resistere non sa:
Non è fatta per esser rubella
Agli affetti di amica pietà.
In quel guardo in quei cari sospiri
Dolce raggio lampeggia al mio cor:
Già rispondi a miei caldi desiri,
Già tu cedi al più tenero amor.
Ma tu fuggi, spietata, tu taci;
Ed invano mi senti languir?
Ah cessate, speranze fallaci,
La crudel mi condanna a morir.
(*parte*)

SCENA VII.

Fiordiligi sola.

Fior. Ei parte.. senti.. ah no.. partir si lasci,
Si tolga ai sguardi miei l'infausto oggetto
Della mia debolezza.. a qual cimento

Il

Il barbaro mi pose! . . . un premio è
questo
Ben dovuto a mie colpe! . . . in tale
istante
Dovea di nuovo amante
I sospiri ascoltar? l'altrui querele
Dovea volger in gioco? ah questo core
A ragione condanni, o giusto amore!
Io ardo, e l'ardor mio non è più effetto
Di un amor virtuoso: è frenesia, affanno,
Rimorso, pentimento,
Leggerezza, perfidia, e tradimento!
Guglielmo, anima mia! perchè sei tanto
Ora lungi da me? solo potessi . . .
Ahimè! tu mi detesti
Mi rigetti, m'abborri.. io già ti veggio
Minaccioso, sdegnato; io sento io sento
I rimproveri amari, e il tuo tormento.
Per pietà, Ben mio, perdona
All'error d'un'alma amante;
Fra quest'ombre, e queste piante
Sempre ascolto, oh Dio, sarà!
Svanirà quest'empia voglia
L'ardir mio, la mia colpa,
Perderà la rimembranza,
Che vergogna, e orror mi fa,
A chi mai mancò di fede
Questo vano, ingrato cor!
Si dovea miglior mercede,
Caro bene, al tuo candor.

SCE-

SCENA VIII.

Ferrando, Guglielmo.

Fer. Amico, abbiamo vinto: (*lietissimo.*)
Guil. Un ambo, o un terno?
Fer. Una cinquina, amico; Fiordiligi
E' la modestia in carne.
Guil. Niente meno?
Fer. Nientissimo; fa attento,
E ascolta come fu.
Guil. T'ascolto; di pur su.
Fer. Pel giardinetto,
Come eravam d'accordo,
A passeggiar mi metto;
Le do il braccio: si parla
Di mille cose indifferenti: alfine
Viensi all'amor.
Guil. Avanti.
Fer. Fingo labbra tremanti,
Fingo di pianger, fingo
Di morir al suo piè . . .
Guil. Bravo allal per mia fè!
Ed ella?
Fer. Ella da prima
Ride, scherza, mi burla . . .
Guil. E poi?
Fer. E poi
Finge d'impietosirsi . . .
Guil. Oh cospettaccio!

Fer.

60 ATTO

Fer. Alfin scoppia la bomba:
Pura come colomba
Al fino caro Guiielmo ella si serba,
Mi difaccia superba,
Mi maltratta, mi fugge,
Teflimonio rendendomi, e meflaggio
Che una femmina ell'è fenza paraggio.
Guil. Bravo tu, bravo io,
Brava la mia Penelope!
Lafcia un po ch'io ti abbracci
Per sì felice augurio,
O mio fedele meflaggier Mercurio.
Fer. E la mia Dorabella? (*si abbracciano.*)
Come s'è diportata?
Oh non ci ho neppur dubbio? affai
conofco
Quella fenfibil alma. (*con trasporto.*)
Guil. Eppur un dubbio,
Parlandoti a quattr'occhi,
Non faria mal, fe tu l'avefli!
Fer. Come?
Guil. Dico così per dir! (avrei piacere
D'indorarmi la pillola.)
Fer. Stelle! ceffe ella forfe
Alle lufinghe tue? oh s'io potefli
Sofpettarlo foltanto!
Guil. E' fempre bene
Il fofpettare un poco in queflo mondo.
Fer. Eterni Dei! favella: a poco lento
Non mi far qui morir, ma no, tu vuoi
Pru-

Prenderti meco ſpello: ella non ama,
Non adora che me.
Guil. Certo: anzi in prova
Di ſuo amor, di ſua fede
Quello bel ritrattino ella mi diede.
Fer. Il mio ritratto! ah perfida! (*furente.*)
Guil. Ove vai?
Fer. A trarle il cor dal ſcellerato petto,
E a vendicar il mio tradito affetto.
(*come ſopra.*)
Guil. Fermati.
Fer. No, mi laſcia. (*riſoluto.*)
Guil. Sei tu pazzo?
Vuoi tu precipitarti
Per una donna che non val due ſoldi?
(Non vorrei che faceſſe
Qualche corbelleria!)
Fer. Numi! tante promeſſe
E lagrime, e ſoſpiri, e giuramenti
In ſi pochi momenti
Come l'empia obbliò!
Guil. Per Bacco io non lo ſò!
Fer. Che fare or deggio?
A qual partito, a qual idea m'appiglio?
Abbi di me pietà, dammi conſiglio.
Gil. Amico, non ſaprei
Qual conſiglio a te dar!
Fer. Barbara! ingrata!
In un giorno! in poche ore! . . .
Guil. Certo un caſo quaſi' è da far ſtupore.

Donne mie la fate a tanti
Che fe il ver vi deggio dir,
Se si lagnano gli amanti
Li comincio a compatir.
Io vo bene al ſeſſo voſtro
Lo ſapete, ognun lo ſa,
Ogni giorno ve lo moſtro,
Vi do marche d'umiltà
Ma quel farla a tanti e tanti
M'avvilisce in verità.
Mille volte il brando preſi
Per ſalvar il voſtro onor,
Mille volte vi difeſi
Colla bocca, e più col cor.
Ma quel farla a tanti e tanti
E' un viziatto ſeccator.
Siete vaghe, ſiete amabili
Più teſori il ciel vi die'
E le grazie vi circondano
Dalla teſta fino i piè
Ma la fate a tanti, e tanti
Che ſe gridano gli amanti
Hanno certo il lor perchè.

SCE-

SECONDO. 63

SCENA IX.

Ferrando solo, poi Don Alfonso e Guil. che parlano in fondo etc.

In qual fiero contrasto, in qual disordine
Di pensieri, e di affetti io mi ritrovo?
Tanto insolito, e novo è il caso mio,
Che non altri, non io
Basto per consigliarmi . . . Alfonso
Alfonso
Quanto rider vorrai
Della mia stupidezza!
Ma mi vendicherò, saprò dal seno
Cancellar quell'iniqua... cancellarla?
Troppo oddio questo cor per lei mi
parla.
Tradito schernito
Dal perfido cor,
Io sento che ancora
Quest'alma l'adora, *(qui capita D. Alf. con Guil. e stà a sentire.)*
Io sento per essa
Le voci d'amor.
D. Al. Bravo! questa è costanza.
Fer. Andate, o barbaro,
Per voi misero sono.
D. Al. Via se sarete buono
Vi tornerò l'antica calma: udite
Fiordiligi a Guilelmo

Si

Si conserva fedel, e Dorabella
Infedel a voi fu.
Fer. Per mia vergogna.
Guil. Caro amico bisogna
Far delle differenze in ogni cosa
Ti pare che una sposa
Mancar possa a un Guilelmo? un piciol calcolo
Non parlo per lodarmi,
Se facciamo tra noi... tu vedi amico
Che un poco di più merto . .
D. Al. Eh anch'io lo dico!
Guil. Intanto mi darete
Cinquanta Zecchinetti.
D. Al. Volontieri:
Pria però di pagar vo che facciamo
Qualche altra esperienza.
Guil. Come!
D. Al. Abbiate pazienza: infin domani
Siete entrambi miei schiavi: a me voi desio
Parola da Soldati:
Di far quel ch'io dirò: venite; io spero
Mostrarvi ben che folle è quel cervello
Che sulla frasca ancor vende l'uccello.

(*Partono.*)

SCE-

SCENA X.

Camera con diverse Porte, ſpecchio, e tavolini.

Dorabella, Deſpina, e poi Fiordiligi.

Deſp. Ora vedo che ſete
Una donna di garbo.
Dor. Invan Deſpina
Di reſiſter tentai: quel Demonietto
Ha un artifizio, un'eloquenza, un tratto
Che ti fa cader giù ſe lei di ſaſſo.
Deſp. Corpo di Satanaſſo,
Queſto voot dir ſaper! tanto di raro
Noi povere Ragazze
Abbiamo un po di bene,
Che biſogna pigliarlo allor ch'el viene.
Ma ecco la ſorella,
Che ceffo!
Fiord. Sciagurato!
Ecco per colpa voſtra
In che ſtato mi trovo!
Deſp. Coſa è nato,
Cara Madamigella?
Dor. Hai qualche mal ſorella?
Fiord. Ho il diavolo che porti
Me, te, lei, Don Alfonſo, i ſacrificati
E quanti pazzi ha il mondo.
Dor. Hai perduto il giudizio?

Fiord. Peggio peggio,
Inorridisci; io amo! e l'amor mio
Non è fol per Guglielmo.
Desp. Meglio meglio!
Dor. E che fi, che anche tu se'innamorata
Del galante biondino?
Fiord. Ah pur troppo per noi. (*sospirando.*)
Desp. Ma brava!
Dor. Tissi
Settanta mille baci:
Tu il biondino, io 'l brunetto,
Eccoci entrambe spose?
Fiord. Cosa dici?
Non pensi agli infelici
Che fummo partir! ai loro pianti,
Alla lor fedeltà tu più non pensi?
Così barbari sensi
Dove dove apprendesti,
Si diversa da te come ti festi?
Dor. Odimi: sei tu certa
Che non muojano in guerra
I nostri vecchi Amanti? e allora entrambe
Resterem colle man piene di mosche:
Tra un bene certo, e un incerto
C'è sempre un gran divario!
Fiord. E se poi tornassero?
Dor. Se tornano lor danno!
Noi faremo allor mogli, noi saremo
Lontane mille miglia.

Fiord.

Fiord. Ma non so come mai
Si può cangiar in un sol giorno un core.
Dor. Che domanda ridicola! siam donne!
E poi tu com'hai fatto?
Fiord. Io saprò vincermi.
Desp. Voi non saprete nulla:
Fiord. Farò che tu lo vedi.
Dor. Credi sorella, è meglio che tu ceda.
E' Amore un ladroncello,
Un serpentello è amor,
Ti toglie, e dà la pace
Come gli piace al cor.
Per gli occhi si fiere appena
Un varco aprir si fa,
Che l'anima incatena,
E toglie libertà.
Porta dolcezza e gusto
Se tu lo lasci far,
Ma t'empie di disgusto
Se tenti di pugnar.
Se nel tuo petto ei siede,
S'egli ti bacia qui
Fa tutto quel ch'ei chiede
Che anch'io farò così.

(parte.)

SCENA XI.

Fiordiligi sola, poi Guilelmo e Ferrando, e D. Alfonso che possano senza esser veduti indi Despina.

Fiord. Come tutto congiura
A sedurre il mio cor! ma no.. si mora,
E non si ceda.. errai quando alla sbora
Io mi scopersi, ed alla serva mia.
Esse a lui diran tutto, ed el più audace
Fia di tutto capace... agli occhi miei
Mai più non comparisca.. a tutti i servi
Minaccierò il congedo (*Guil. sulla porta.*)
Se lo lascian passar.. veder noi voglio
Quel seduttor:
Guil. Bravissima!
La mia casta Artemisia! la sentite?
Fiord. Ma potria Dorabella
Senza saputa mia.. piano.. un pensiero
Per la mente mi passa:.. in casa mia
Restar molte Uniformi
Di Guilelmo, e Ferrando... ardir...
Despina,
Despina...
Desp. Cosa c'è?
Fiord. Tieni un po questa chiave, e senza replica,
Senza replica alcuna
Pren-

Prendi nel guardaroba; e qui mi porta
Due ſpade, due cappelli, e due veſtiti
De' noſtri ſpoſi.
Deſp. E che volete fare?
Fiord. Vanne; non replicare.
Deſp. Comanda in *abregé* donna Arrogansa.
(*parte.*)
Fiord. Non c'è altro, ho ſperanza
Che Donabella ſteſſa
Seguirà il bell'eſempio; al campo al campo:
Altra ſtrada non reſta
Per ſalvarci innocenti.
D. Al. (Ho capito abbaſtanza: (*dalla porta*
Vanne pur' non temer.) (*a Deſp.*)
Deſp. Eccomi,
Fiord. Vanne,
Sei cavalli di poſta
Voli un ſervo a ordinar.. di a Donabella
Che parlar le vorrei . . .
Deſp. Sarà ſervita.
(Queſta donna mi par di ſeſſo uſcita.)
(*parte.*)

SCENA XII.

Fiord. poi Ferrando indi Guil. e D. Alfonſo. della Camera etc..

Fiord. L'abito di Ferrando
Sarà buono per me; però Donabella
Pren-

Prender qual di Guglielmo; in quelli
arnesi
Raggiungerem gli sposi nostri, al loro
Fianco pugnar potremo,
E morir se fa d'uopo: ite in malora
(*si cava quello che tiene in testa.*)
Ornamenti fatali... io vi detesto.
Guil. Si può dar un amor simile a questo?
Fiord. Di tornar non sperate alla mia fronte
Pria ch'io qui torni col mio Ben: in
vostro
Loco porrò questo cappello... oh come
El mi trasforma le sembianze e il viso!
Come appena io medesma or mi ravviso!
Tra gli ampleßi in pochi istanti
Giungerò del fido sposo,
Sconosciuta a lui davanti
In quest'abito verrò.
Oh che gioja il suo bel core
Proverà nel ravvisarmi!
Fer. Ed intanto di dolore
Meschinello io mi morrò.
Fiord. Cosa veggio! son tradita!
Deh partite . . .
Fer. Ah no mia vita
Con quel ferro di tua mano
Questo cor tu ferirai,
E se forza oddio non hai
Io la man ti reggerò. (*prende la
spada del tavolino la sfodera etc.*)
Fiord.

Fiord. Taci... ahime! fon abbaſtanza
Tormentata, ed infelice!

Fiord.) Ah che omai la mia / ſua coſtanza
a 2) A quei ſguardi, a quel che dice
Fer.) Incomincia a vacillar.
Fiord. Sorgi ſorgi . . .
Fer. Invan lo credi.
Fiord. Per pietà
Da me che chiedi?
Fer. Il tuo cor, o la mia morte
Fiord. Ah non ſon non ſon più forte!
Fer. Cedi cara . . . (*le prende la mano, e*
Fiord. Dei conſiglio! *glie la bacia.*)
Fer. Volgi a me pietoſo il ciglio!
In me fol trovar tu puoi
Sposo, amante, e più ſe vuoi (*tene-*
Idol mio più non tardar. *rissimam.*)
Fiord. Giuſto Ciel! . . . crudel..hai vinto.
(*tremando.*)
Fa di me quel che ti par.
(Abbracciami o caro bene (*D. Alf.*
(*trattien Guil. che*
a 2 (*vorria ſpirare.*)
(E un conforto a tante pene
(Sia languir di dolce affetto,
(Di diletto ſoſpirar. (*partono.*)

SCE-

SCENA XIII.

Guil. Don Alf. poi Ferrando tutti Dopo.

Guil. Oh poveretto me! cosa ho veduto!
Cosa ho sentito mai.
D. Al. Per carità silenzio!
Guil. Mi pelerei la barba!
Mi graffierei la pelle!
E darei colle corna entro le stelle!
Fu quella Fiordiligi! la Penelope,
L'Artemisia del secolo! briccona!
Assassina.. furfante... ladra... cagna...
D. Al. Lasciamolo sfogar... (*lieto.*)
Fer. Ebben! *Guil.* Dov'è!
Fer. Chi? la tua Fiordiligi?
Guil. La mia Fior.. flor di diavolo che frozzi!
Lei prima, e dopo me.
Fer. Tu vedi bene
V'han delle differenze in ogni cosa...
(*ironicamente.*)
Guil. Ah cessa
Cessa di tormentarmi,
Ed una via piuttosto
Studiare di saldarle
Sonoramente.
D. Al. Io so qual è: sposarle.
Guil. Vorrei sposar piuttosto
La barca di Caronte.
Fer. La grotta di Vulcano.
Guil. La porta dall'Inferno.
D. Al. Dunque restate celibi in eterno.

Fer.

Fer. Mancheran forse donne
Ad uomin come noi?
D. Al. Non c'è abbondanza d'altro.
Ma l'altre che faran se ciò fer queste?
In fondo voi le amate
Queste vostre cornacchie spennacchiate.
Gull. Ah pur troppo!
Fer. Pur troppo!
D. Al. Ebben pigliatele
Com'elle son. Natura non potea
Fare l'eccezione, il privilegio
Di creare due donne d'altra pasta
Per i vostri bei musi: in ogni cosa
Ci vuol filosofia: venite meco;
Di combinar le cose
Studieremo la maniera:
Voi che ancor questa sera
Doppie nozze il facciano: frattanto
Un Ottava ascoltate:
Felicissimi voi, se la imparate!
Tutti accusan le donne, ed io le scuso
Se mille volte al dì cangiano amore,
Altri un viso lo chiama, ed altri un
uso
Ed a me par necessità del core.
L'Amante che si trova alfin deluso
Non condanni l'altrui, ma il proprio
errore:
Già che giovani, vecchie, e belle e
brutte,
Ripetetel con me: *Co-sì-fan-tut-te.*

SCENA XIV.

I ſudetti, e Deſpina.

Deſp. Vittoria padroncini!
A ſpoſarvi diſpoſto.
Son le cose madame: a nome voſtro
Loro io promiſi che in tre giorni circa
Partiranno con voi: l'ordin mi diero
Di trovar un Notaſo
Che ſtipuli il Contratto: alla lor camera
Attendendo vi ſanno.
Siete così contenti?
Fer.)
Guil.) Contentiſſimi.
D. Al.)
Deſp. Non è mai ſenza effetto
Quand'entra la Deſpina in un progetto.

SCENA XV.

Sala ricchiſſima illuminata. Orcheſtra in fondo. Tavola per quattro perſone con Doppieri d'argento etc. Quattro Servi riccamente veſtiti.

Deſpina poi D. Alfonſo.

Deſp. Fate preſto o cari amici
Alle faci il foco date

E

E la mensa preparate
Con ricchezza e nobiltà!
Delle nostre padroncine
Gl' imenei son già disposti:
E voi gite ai vostri posti (*a' Suonatori.*)
Finchè i sposi vengon quà.

Coro di Servi e Suonatori.

Facciam presto o cari amici
Alle fasi il foco diamo
E la mensa prepariamo
Con ricchezza e nobiltà.
Delle belle padroncine
Gli imenei son già disposti
Andiam tutti ai nostri posti
Finchè i sposi vengon quà.

D. Al. Bravi bravi! ottimamente
Che abbondanza, che eleganza!
Una mancia conveniente (*Mentre*
D. Asf. canta, i Suonat. accordano.)
L'un e l'altro a voi darà!
Le due coppie omai si avanzano
Fate plauso al loro arrivo,
Lieto canto, e suon giulivo
Empia il Ciel d'ilarità!

Desp.) Una femina più piacevole (*piano per-*
D. Al.) Non s'è vista, o si vedrà. *tendo*
per diverse porte.)

SCE-

SCENA XVI.

Dorabella, Guil. Fiordiligi e Ferrando, mentre s'avanzano il Coro canta, e incomincia l'orchestra una Marcia ec.

Coro.

Benedetti i doppi conjugi,
E le amabili ſpoſine:
Splenda lor il Ciel benefico,
Ed a guiſa di gal'line
Sien di figli ognor prolifiche
Che le aggraglino in beltà.

Gli Sposi.

Come par che qui prometta
Tutto gioja, e tutto amore!
Della cara Deſpinetta
Certo il merito farà.
Raddoppiate il lieto ſuono,
Replicate il dolce canto,
E noi qui ſeggiamo intanto,
In maggior giovialità.

Il Coro ripete.

Benedetti i doppi conjugi (*gli ſposi*
E le amabili ſpoſine ec. *mangiano.*)

Guil.) Tutto tutto o vita mia
Fer.) Al mio foco or ben riſponde!
Fiord.) Pel mio ſangue l'allegria
Dor.) Creſce, creſce, e ſi diffonde!

Guil.

Guil.) Sei pur bella!
Fer.)

Dor.)
Fiord.) Sei pur vago!

Guil.)
Fer.) Che bei rai!

Dor.)
Fiord.) Che bella bocca!

Guil.)
Fer.) Tocca e bevi (*toccando i bicchieri.*)

Fiord.)
Dor.) Bevi e tocca.

a 3

Fiord.) E nel tuo, nel mio bicchiero
Dor.) Si fommerga ogni penſiero
Fer.) E non reſti più memoria
Del paſſato ai noſtri cor. (*le donne bevono.*)

Guil. Ah bevellero del tollico
Queſte volpi ſenza onor!

SCENA XVII.

I ſudetti D. Alfonſo poi Deſp. da Notaſo.

D. Al. Miei Signori, tutto è fatto.
Col contratto nuziale
Il Notaio è fulle ſcale
E ſtà fatto quì venir.

Gli Aman. Bravo bravo! passi subito.
D. Al. Vo a chiamarlo: eccolo quà.
Desp. Augurandovi ogni bene
Il Notajo Beccavivi
Coll'usata a voi sua vicne
Notariale dignità!
E il contratto stipulato
Colle regole ordinarie
Nelle forme giudiziarie,
Pria tollendo, poi fedendo.
Clara voce leggerà.
Tutti. Bravo bravo in verità!
Desp. Per contratto da me fatto
Si congiunge in matrimonio
Flordiligi con Sempronio,
E con Tisbe Dorabella
Sua legittima sorella,
Quelle Dame ferraresi
Questi Nobili albanesi
E per dote, e contra dote . . .
Gli Aman. Cose note, cose note,
Vi crediamo, ci fidiamo
Soscriviam, date per quà. (*solamente le due donne sottoscrivono.*)
D. Al.) Bravi bravi in verità! (*la Carta resta in man di D. Alf.*)
Desp.)
Coro. Bella vita militar (*si sente gran lontano. suono di tamburo, e canto.*)
Ogni dì si cangia loco

Ogni

Oggi molto, e domani poco,
Ora in terra, ed or sul mar.
Tutti. Che rumor! che canto è questo!
D. Al. State cheti. Io vo a guardar
(Va alla finestra.)
Misericordia
Numi del Cielo!
Che caso orribile!
Io tremo, io gelo!
Gli sposi vostri . . .
Fiord.) Lo sposo mio . . .
Dor.)
D. Al. In questo istante,
Tornaro oh Dio . . .
Ed alla riva
Sbarcano già.
I 4 Amant. Cosa mai sento!
Barbare stelle!
In tal momento
Che si farà?
Fiord.) Presto partite. *(I servi portano*
Dor.) *via la tavola e i fiaschi.*
partono in furia.)
Gli altri. Ma sì Il / ci veggono.
Le Donne. Presto fuggite.
Gli altri. Ma sì Il / ci incontrano.

Le Donne. Là là celatevi
Per carità. (*Fiord. e Dor. conducono li due Aman. in una Camer. D. Alf. conduce la Dispin. in un'altra. Gli Amanti escono non veduti e part.*)
Le Donne. Numi soccorso!
D. Alf. Rallentatevi.
Le Donne. Numi consiglio!
D. Alf. Rittanquillatevi.
Le Donne. Chi dal periglio
Ci salverà? (*quasi frenetiche.*)
D. Alf. In me fidatevi
Ben tutto andrà.
Le Donne. Mille barbari pensieri
Tormentando il cor mi vanno,
Se discoprono l'inganno,
Ah di noi che mai sarà!

SCENA XVIII.

Dor. Fiord. Guil. e *Ferr.* con *mantelli* e *cappelli militari etc., Dispina in Camera, e D. Alf.*

Fer.) Sani e salvi agli amplessi amorosi
Guil.) Delle nostre fedelissime amanti,
Ritorniamo di gioja esultanti
Per dar premio alla lor fedeltà.
D. Al. Giusti Numi, Guilelmo! Ferrando!
O che giubilo, qui come! e quando!
Guil.

Guil. Richiamati da Regio contrordine!
Fer.) Pieni il cor di contento, e di giolito
Ritorniamo alle ſpoſe adorabili
Ritorniamo alla voſtra amiſtà.
Guil. Ma cos'è quel pallor, quel ſbigottito?
Fer. L'Idol mio perchè meſto ſi ſta?
D. Al. Dal diletto confuſe ed attonite
Mute mute ſi reſtano là.
Dor.) (Ah che al labbro le voci mi mancano
Fiord.) Se non mero un prodigio farà.)
Guil. Permettete che ſu poſto (*I ſervi portano un baule.*)
Quel baul in quella ſtanza.
Dei che veggio! un uom naſcoſto?
Un Notajo? qui che fa?
(*Deſp. eſce ma ſenza cappello.*)
Deſp. Non ſignor non è un notajo;
E Deſpina miſchierata,
Che dal ballo or è tornata,
E a ſpogliarſi venne quà.

a 4.

Guil.) Una furba uguale a quella
Fer.) Dove mai ſi troverà!
D. Al.) Una furba che m'aggrugli
Deſp.) Dove mai ſi troverà!
(*D. Alf. laſcia cadere accortam. il Contratto ſottoſcritto dalle Donne.*)
Fiord.) La Deſpina! la Deſpina!
Dor.) Non capiſco come và.

D. Al.

D. Al. Già cader lasciai le carte,
Raccoglietele con arte: (*piano agli*
Fer. Ma che carte fono queste? *Amanti.*)
Guil. Un Contratto nuziale?
a 2 Giusto Ciel! voi qui scriveste:
Contradirmi omai non vale:
Tradimento, tradimento;
Ah si faccia il scoprimento,
E a torrenti, a fiumi, a mari
Indi il sangue scorrerà! (*vanno per entrar nell'altra Camera: le donne li arrestano.*)
Fiord.) Ah Signor fon rea di morte
Dor.) E la morte io sol vi chiedo,
Il mio fallo tardi vedo,
Con quel ferro un fen ferite
Che non merita pietà!
Fer.) Cosa fu?
Guil.)
(*addit. Dosp. e D. Alf.*)
Fiord. Per noi favelli
Il crudel, la seduttrice.
D. Al. Troppo vero è quel che dice
E la prova è chiusa lì. (*accenna la Camera dov'erano entrati prima gli Amanti.*)
Fiord.) Dal timor io gelo, io palpito:
Dor.) Perchè mai li discoprì!
(*Fer. e Guil. entrano un momento in Camera, poi fortono fenza cappello,*

la, senza mantello, e senza mustacchi, ma coll'abito finto etc. e burlano in modo ridicolo le Amanti, e Delfina.)

Fer. A voi s'inchina (*facendo dei complimenti affettati a Fiordiligi.*)
Bella Damina
Il Cavaliere
Dell'Albania.

Guil. Il Ritrattino
Pel coricino (*a Dorabella.*)
Ecco io le rendo
Signora mia.

Fer.) Ed al magnetico
Guil.) Signor Dottore (*a Delfina.*)
Rendo l'onore
Che meritò.

Delf.)
Fiord.) Stelle che veggo!
Dor.)
D. Al.)

Fer.) Son stupefatta!
Guil.)
Fiord.)

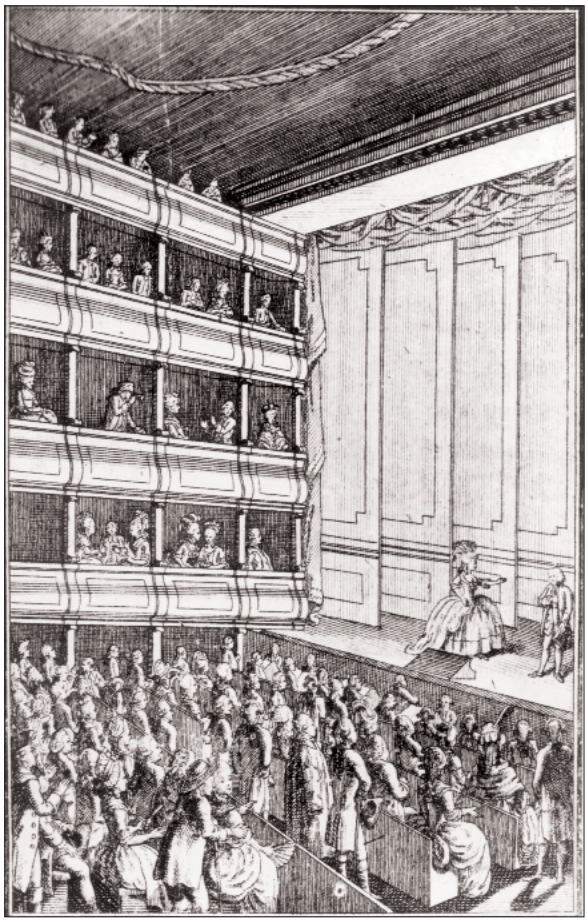
Delf.) Al duol non reggo!
Dor.)

Gliscon. Son mezze matte.

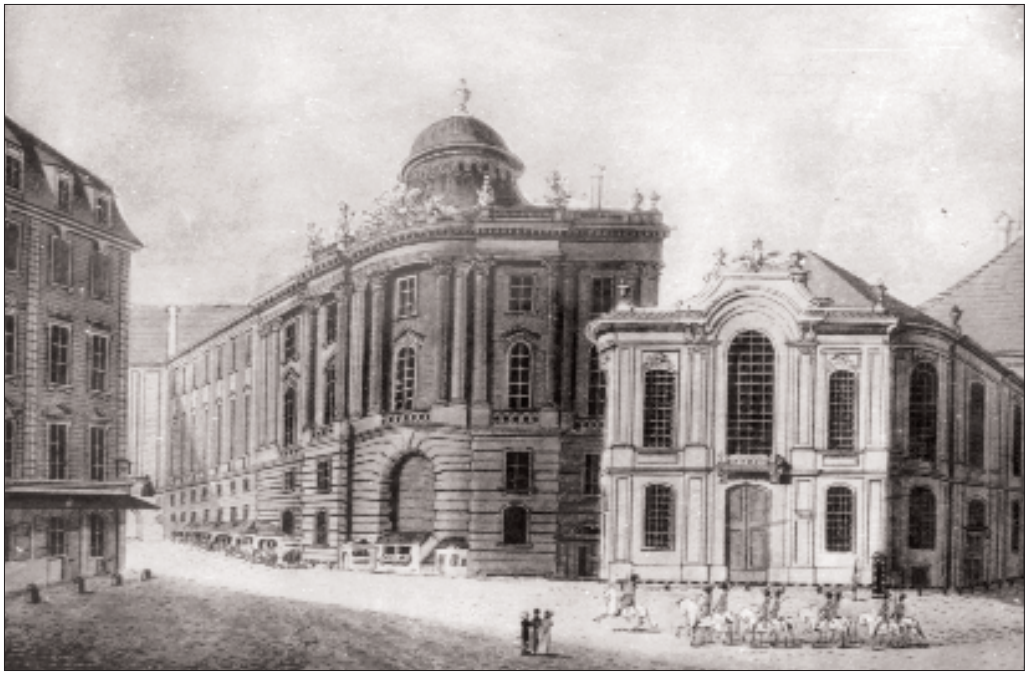
Dor.) Ecco là il barbaro (*accennando*
Fiord.) Che c'ingannò. *D. Alfonso.*)

D. Al.

B. Al. V'ingannai, ma fu l'inganno
Difinganno ai vostri amanti,
Che più saggi omai saranno,
Che faran quel ch'io vorrò.
Qua le dame: siete sposi: (*Li unisce e li*
Abbracciatevi, e tacete. *fa abbrac-*
Tutti quattro ora ridete, *ciare.*)
Ch'io già rido e riderò.
Le Amanti. Idol mio se questo è vero
Colla fede, e coll'amore
Compensar saprò il tuo core;
Adorarti ognor saprò.
Fer.) Te lo credo gioja bella,
Guil.) Ma la prova io far non vo.
Dafn. Io non so se questo è sogno:
Mi confondo, mi vergogno:
Manco mal se a me l'han fatta
Che a molt'altri anch'io la fo.
Tutti.
Fortunato l'uom che prende
Ogni cosa pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fa.
Qual che fiasi altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma troverà.



Johann Ernst Mannsfeld (1738-1796). Il Burgtheater di Vienna durante la rappresentazione di una commedia. Incisione, 1785.



Michaelerplatz di Vienna: a destra il Burgtheater dove ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta di *Così fan tutte*, 26 gennaio 1790.

COSÌ FAN TUTTE IN BREVE

a cura di Gianni Ruffin

Non sempre, nella vita, le punizioni sortiscono effetti negativi: paradossalmente l'espulsione dello spregiudicato abate Lorenzo Da Ponte dai territori dalla Repubblica Veneta fu causa del suo fortunato incontro con Mozart, foriero dei tre straordinari capolavori tradizionalmente riuniti col titolo di *trilogia dapontiana* (*Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*). Dedito al libertinaggio e fautore d'idee sovversive di matrice russoviana (*L'uomo per natura libero* è il titolo del *pamphlet* che gli procurò l'espulsione da Treviso nel 1776), Da Ponte aveva lasciato la nativa Ceneda (oggi quartiere di Vittorio Veneto) e vagabondato per l'Europa prima del definitivo trasferimento in America. A Vienna, grazie alla protezione accordatagli nel 1783 dall'imperatore Giuseppe II, il poligrafo e librettista aveva temporaneamente deciso di stabilirsi: proprio in questa città, nello stesso lasso di tempo, Mozart andava alla ricerca di un «poeta intelligente», capace di comprendere che scrivere «rime per le rime» era assolutamente «dannoso» perché «rovina[va] le idee al compositore». Vagheggiando quella «vera e propria araba fenice» capace di riunire librettista e compositore in una sola comunità d'intenti, Mozart trovò in Da Ponte un'ideale controparte.

Fu proprio Giuseppe II ad impersonare un ruolo centrale nella genesi di *Così fan tutte*, commissionandone il soggetto nel 1789, in seguito – si dice – ad un fatto di cronaca verificatosi non è chiaro se negli ambienti della nobiltà viennese o di quella veneta, analogo alla vicenda rappresentata nell'opera (ma possibili modelli letterari si possono rinvenire nel *Decameron* di Boccaccio e nell'*Orlando furioso* di Ariosto). Terzo ed ultimo capolavoro della «trilogia», *Così fan tutte* andò in scena al Burgtheater di Vienna il 26 gennaio 1790, ottenendo un buon successo, troncato però inopinatamente dalla morte dell'imperatore sopraggiunta dopo la decima recita.

Apparentemente caratterizzata dal ritorno ai schemi tradizionali dell'opera buffa settecentesca, con personaggi fortemente tipizzati e per di più trattati come veri e propri burattini da quel vero e proprio regista-*factotum* (nonché *alter ego* di Da Ponte) che è Don Alfonso, *Così fan tutte* rappresenta forse l'esito più raffinato della drammaturgia mozartiana prima di quella sorta di sconfinamento romantico costituito dal *Flauto magico*. La complessità d'intreccio ed il realismo psicologico dei due precedenti lavori dapontiani, *Nozze di Figaro* e *Don Giovanni* (due titoli che, muovendo dal tipo letterario della «commedia d'intrigo», vanno di fatto oltre la settecentesca contrapposizione fra i generi serio e comico), cedono il passo in *Così fan tutte* a tipologie drammatiche meno contaminate. Si pensi in particolare al genere della «commedia a tesi» (la «tesi» espressa appunto dal titolo), il cui *pendant* satirico ed antipsicologico fu a lungo inter-

pretato come segno d'una resa dell'estro creativo mozartiano.

Per molto tempo nessuno ha compreso che, insistendo su plurimi livelli di lettura, *Così fan tutte* spaziava dal modello dell'opera seria (l'aria di Fiordiligi «Come scoglio») fino agli stilemi della più scanzonata parodia farsesca (negli episodi coi travestimenti di Despina da medico e notaio) ed annoverava tanto le più intense espressioni dell'affettività soggettiva (l'aria di Ferrando «Un'aura amorosa», ad esempio) quanto gli stilemi ieratici ed impersonali della musica sacra (il canone «E nel tuo, nel mio bicchiero»). Con tali mezzi la sfaccettata partitura di Mozart ubbidiva insomma a un'intenzionalità drammatica capace d'aprire squarci insospettabili entro il solido e coerente impianto misogino-razionalistico della trama dapontiana.

Solo la maturazione dell'estetica della citazione e del *collage*, insieme alla familiarità con temi letterari tipicamente novecenteschi come quelli della finzione e della maschera, ha consentito recentemente di comprendere che tale drammaturgia musicale si spingeva ben oltre i significati contenuti nel testo poetico tramite un singolarissimo sfruttamento simbolico dei codici rappresentativi desunti da vari generi dell'opera settecentesca. È accaduto così di scoprire che dietro la vacua, frivola, agrodolce commediola – in fondo modellata sullo schema del teatro nel teatro – la musica di Mozart celava spunti di riflessione di modernità sbalorditiva sul coinvolgimento erotico, sull'umano atteggiarsi e sul suo costante esporsi al rischio della finzione. In altre parole, *Così fan tutte* inquadra da un angolo prospettico ancor nuovo il tema fondamentale di tutto il teatro di Mozart, l'indagine sui modi e sulle ragioni dell'agire umano.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721). *Festa d'amore.* Olio su tela. (Dresda, Gemäldegalerie).

Ezio Toffolutti, figurini per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

ARGOMENTO

Atto primo

Due giovani ufficiali, Ferrando e Guglielmo, stanno discutendo in un caffè di Napoli con l'anziano filosofo Don Alfonso: essi sono certi che le rispettive innamorate, Fiordiligi e Dorabella, siano oltre che belle assolutamente fedeli. Il vecchio scettico li mette in guardia contro illusioni pericolose citando versi di Metastasio: «È la fede delle femmine / come l'araba fenice / che vi sia, ciascun lo dice / dove sia, nessun lo sa». I due giovani si indignano e vogliono difendere con un duello l'onore delle loro donne, ma il filosofo propone loro una scommessa: se entro ventiquattr'ore riuscirà a dimostrare che le loro ragazze sono infedeli come tutte le altre donne vincerà cento zecchini, altrimenti sarà lui a pagare la posta. Gli ufficiali, certi della vittoria, accettano e si impegnano a non farne parola con nessuno e a seguire tutte le disposizioni di Don Alfonso.

Nel giardino della loro casa Fiordiligi e Dorabella guardano con adorazione i ritratti dei fidanzati. Don Alfonso reca loro una triste notizia: i due ufficiali sono stati richiamati al campo di battaglia. L'incontro fra le due fanciulle e i giovani, già in assetto di partenza, è straziante e gli addii sono dolorosissimi. Le disperate fanciulle invocano la morte e gli innamorati tentano invano di consolarle, mentre in disparte il filosofo osserva con allegro cinismo che sanno «tutti due far ben la loro parte». Un suono di tamburo chiama perentoriamente gli ufficiali al loro dovere e la barca delle reclute li accoglie. I prolungati addii e le tenere promesse suscitano l'ilarità di Don Alfonso. Mentre la barca si allontana, Fiordiligi e Dorabella augurano ai partenti un viaggio sereno e il filosofo si unisce a loro in un'atmosfera di trasognata malinconia.

La cameriera Despina, messa al corrente dalle padrone del triste evento, le invita a non drammatizzare e a consolarsi con nuovi amori: in fondo un uomo vale l'altro e in assenza dei fidanzati la cosa migliore è cercare di distrarsi con altri amanti. Le dame si ritirano indignate. Don Alfonso propone a Despina, offrendole subito uno zecchino d'oro e promettendole a risultato ottenuto venti scudi, di aiutarlo a introdurre in casa «due soggetti di garbo» venuti a consolare le padrone. Despina accetta con entusiasmo e rimane sbalordita alla vista degli spasimanti: si presentano infatti due nobili albanesi con grandi mustacchi e vesti stravaganti, nei quali la servetta non riconosce Ferrando e Guglielmo. Alla vista dei due intrusi Fiordiligi e Dorabella reagiscono subito con forza rimproverando Despina per averli fatti entrare, ma Don Alfonso interviene fingendo di riconoscerli come amici carissimi. Le dame sono costrette a subire la pre-

senza degli 'albanesi', ma Fiordiligi ribadisce l'incrollabile fedeltà sua e della sorella e chiede rispetto. Guglielmo tenta goffamente di ottenere i loro favori vantando la bellezza virile sua e dell'amico, ma le fanciulle se ne vanno disgustate e offese. Ciò rallegra molto i due giovani che si sentono già vincitori della scommessa. Tuttavia Don Alfonso li ammonisce: c'è tempo ancora per cantare vittoria, per ora essi debbono soltanto stare ai suoi ordini.

Despina informa il filosofo che le padrone se ne stanno malinconiche in giardino e dice di avere un piano infallibile per portarle alla capitolazione. Infatti poco dopo giungono i due 'albanesi', in preda a una finta disperazione e, invano inseguiti da Alfonso, bevono sotto gli occhi delle esterrefatte fanciulle il contenuto di due bottigliette di (finto) arsenico, dopo di che cadono sull'erba in preda agli spasmi della morte. Don Alfonso chiede pietà per i poveretti e corre con Despina a cercare un medico, mentre le due sorelle si inteneriscono per il gesto disperato. Giunge uno strano dottore (che altri non è che Despina travestita) e tocca con la calamita i morenti: sostenuti dalle pietose fanciulle che ora li osservano attentamente e li trovano «interessanti», i due spasimanti rinvengono poco a poco. Fingendosi ancora sotto l'effetto del veleno, Ferrando si rivolge teneramente a Fiordiligi e Guglielmo a Dorabella – scambiando così l'oggetto della finta passione – e il corteggiamento riprende sempre più focoso fino a che la sconveniente e intempestiva richiesta di un bacio manda le dame su tutte le furie. La loro sproporzionata reazione è evidentemente indice del loro turbamento e della imminente capitolazione. Dal canto loro gli 'albanesi' cominciano a chiedersi se l'ira delle fanciulle sia finta o vera e a temere il peggio.

Atto secondo

Despina sollecita le padrone a comportarsi da donne e a non lasciar perdere le buone occasioni. Per salvare le apparenze suggerisce di spargere la voce che i forestieri frequentano la casa per incontrarsi con lei. Dorabella è del parere di accettare le visite degli spasimanti solo «per divertirsi un poco e non morire dalla malinconia», Fiordiligi si lascia convincere e concede alla sorella la scelta del corteggiatore. Dorabella prende Guglielmo e lascia Ferrando a Fiordiligi, che ne sembra contenta: lo scambio delle coppie è perfetto!

Don Alfonso avverte le dame che gli albanesi hanno organizzato in giardino una serenata in loro onore. I due spasimanti, accompagnati da un coro di musici, chiedono alle «aurette amiche» di recare alle belle sdegnose i loro sospiri. Dorabella cede per prima alle ardenti suppliche di Guglielmo e accetta in regalo un cuore che mette al posto del medaglione con il ritratto di Ferrando. Fiordiligi, anche se profondamente turbata, resiste ancora e trova la forza di ordinare a Ferrando di andarsene ma, rimasta sola, confessa a se stessa di amarlo.

I due 'albanesi' fanno il punto della situazione: Guglielmo è molto felice nell'apprendere che la sua Fiordiligi ha respinto l'assalto dell'amico, ma deve confessargli, con malcelata soddisfazione, che Dorabella non è stata altrettanto virtuosa. Ferrando si dispera e progetta di vendicarsi, mentre Guglielmo, certo della vittoria, chiede a Don Alfonso i suoi cinquanta zecchini. Ma ancora il saggio filosofo gli ricorda che il tempo della scommessa non è scaduto.

Fiordiligi è nelle sue stanze in preda a una grande agitazione e, per salvare il proprio onore, decide di raggiungere Guglielmo al campo militare travestita da ufficiale, invano dissuasa dalla sorella già felice per le nuove nozze. Mentre la fanciulla si sta preparando per la partenza viene raggiunta da Ferrando il quale, pungolato dal desiderio di vendicarsi, giuoca con accanimento le sue ultime carte e si finge così disperato da cercare la morte. Fiordiligi non gli sa più resi-

stere e si abbandona vinta fra le sue braccia.

Guglielmo, che ha assistito di nascosto con Don Alfonso alla scena, è furente e si sfoga imprecando contro la traditrice. Raggiunto dall'amico cerca con lui il modo di castigare le infedeli e Don Alfonso interviene con un suggerimento: «sposatele». I giovani si ribellano a quest'idea, ma il vecchio filosofo spiega loro che, dal momento che la natura non fa eccezioni, tanto vale tenersi queste donne: «così fan tutte».

Despina reca la bella notizia che finalmente le «care dame» sono disposte al matrimonio e si prepara a un nuovo travestimento.

Ha inizio la festa di nozze. Mentre gli sposi si fanno scambievoli auguri di felicità il coro auspica comicamente per le «amabili sposine» di essere «a guisa di galline [...] di figli ognor prolifiche».

Alfonso introduce un notaio (si tratta ancora di Despina travestita). Si stende il contratto, le dame firmano e subito si odono da lontano voci maschili inneggianti alla vita militare: i due ufficiali stanno per tornare alle loro donne! Gli 'albanesi' fuggono con il 'notaio' nella stanza accanto e, poco dopo, Guglielmo e Ferrando riabbracciano le loro «spose adorabili» che li accolgono tremanti e stranamente silenziose. Su suggerimento di Alfonso gli ufficiali raccolgono da terra il contratto nuziale e, alla vista delle firme delle loro donne, si adirano terribilmente. Alle fanciulle non resta che ammettere la colpa e chiamare in causa i «traditori» Alfonso e Despina, ma i due giovani entrano nella stanza e ne escono con l'abito 'albanese', rendendo a Dorabella il ritratto di Ferrando e a Despina la calamita del medico. Ora tutto è chiaro anche per Despina. L'ultima parola spetta al filosofo che unisce le coppie tranquillizzando i giovani amici con il suo razionale cinismo: perdute le illusioni, ora si facciano le nozze. La proposta è accolta con sollievo da tutti: «Fortunato l'uom che prende / ogni cosa pel buon verso / e fra i casi e le vicende / da ragion guidar si fa».

Ezio Toffolutti, figurini per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

ARGUMENT

Premier acte

Deux jeunes officiers, Ferrando et Guglielmo, discutent dans un café de Naples avec Don Alfonso, vieillard philosophe; ils sont certains que leurs fiancées respectives, Fiordiligi et Dorabella, toutes deux très belles, sont absolument fidèles, alors que le vieillard sceptique les met en garde contre de dangereuses illusions en citant quelques vers de Métastase: «La fidélité des femmes / est comme le phénix arabe, / chacun dit qu'il existe, / personne ne sait où il est». Les deux jeunes gens s'indignent et veulent défendre par un duel l'honneur de leurs fiancées, mais le philosophe leur propose un pari: si en vingt-quatre heures il réussit à démontrer que les deux jeunes filles sont aussi infidèles que toutes les autres femmes, il gagnera cent sequins; dans le cas contraire, il devra payer lui-même cette somme d'argent. Les officiers acceptent, certains de leur victoire; ils s'engagent à n'en parler à personne et à suivre toutes les dispositions de Don Alfonso.

Dans le jardin de leur maison Fiordiligi et Dorabella regardent avec admiration les portraits de leurs fiancés. Don Alfonso leur porte une triste nouvelle: la roi a rappelé les deux officiers au champ de bataille. La recontre entre les jeunes femmes et leurs fiancés prêts à partir est déchirante, les adieux douloureux. Les jeunes femmes, désespérées, invoquent la mort et leurs amoureux tentent en vain de les consoler, tandis que le philosophe se dit «à lui-même» avec cynisme que «tous deux jouent bien leur rôle». Un roulement de tambour péremptoire appelle les officiers à leur devoir et ils embarquent sur bateau des recrues. Les adieux prolongés et les tendre promesses suscitent l'hilarité de Don Alfonso. Tandis que le bateau s'éloigne, Fiordiligi et Dorabella souhaitent à leurs un voyage serein et Don Alfonso s'unit à elles dans une atmosphère de mélancolie rêveuse.

Les deux jeunes femmes mettent Despina, leur femme de chambre, au courant du triste événement. Elle les invite à ne pas dramatiser les choses et à se consoler par de nouvelles amours: au fond, un homme en vaut un autre et, les fiancés étant absents, la meilleure chose à faire est d'essayer de se distraire avec d'autres amoureux. Les dames se retirent avec indignation. Don Alfonso offre à Despina un sequin d'or et lui promet vingt écus si son projet réussit: il lui propose de l'aider à introduire dans la maison «deux jeunes et gentils hommes» venus pour consoler ses patronnes. Despina accepte avec enthousiasme, mais elle est déconcertée à la vue de ces souspirants: ce sont deux albanais portant de grosses moustaches et des vêtement extra-

vagants, dans lesquels elle ne reconnaît pas Ferrando et Guglielmo. A la vue des deux intrus, Fiordiligi et Dorabella réagissent tout de suite avec force en reprochant à Despina de les avoir fait entrer, mais Don Alfonso intervient: il feint de reconnaître en eux deux amis très chers et les présente comme tels. Les dames sont contraintes de subir leur présence, mais Fiordiligi exprime leur fidélité inébranlable et demande le respect. Guglielmo tente gauchement d'obtenir leurs faveurs en vantant sa beauté virile et celle de son ami, mais il obtient l'effect contraire car les jeunes filles s'en vont, dégoûtées et offensées. Ceci réjouit grandement les deux jeunes gens qui pensent déjà avoir gagné leur pari, mais Don Alfonso les admoneste: il ne faut pas encore crier victoire et pour l'instant ils ne doivent qu'obéir à ses ordres. Despina informe le philosophe que ses maîtresses, fort mélancoliques, sont dans le jardin et qu'elle a un plan infallible pour les faire capituler. En effet, peu après, les deux albanais entrent dans le jardin en proie à un prétendu désespoir et, malgré l'intervention de Don Alfonso, boivent le contenu de deux flacons de (prétendu) arsenic; ils tombent alors sur l'herbe sous l'effet de spasmes mortels. Don Alfonso demande aux deux jeunes femmes d'avoir pitié et court avec Despina chercher un médecin, tandis que les deux sœurs s'attendrissent à ce geste de désespoir. Un étrange docteur arrive (qui n'est autre que Despina déguisée) et touche avec un aimant les mourants soutenus par les deux jeunes filles compatissantes qui les observent maintenant avec attention et les trouvent «intéressants» en leur redonnant la vie. Feignant d'être encore sous l'effet du poison, Ferrando s'adresse tendrement à Fiordiligi et Guglielmo à Dorabella – échangeant ainsi l'objet de leur prétendue passion – et leur cour reprend avec une fougue accrue; mais ces dames se fâchent à la demande inconvenante et incongrue d'un baiser. Leur réaction disproportionnée montre bien évidemment qu'elles sont troublées et qu'elles vont bientôt capituler. De leur côté, les 'albanais', se demandant si la colère des jeunes filles est sincère ou non, commencent à craindre le pire.

Deuxième Acte

Despina exhorte ses maîtresses à se comporter en femmes et à ne pas laisser échapper les bonnes occasion. Pour sauver les apparences, elle suggère da faire courir le bruit que les deux étrangers fréquentent la maison pour elle-même. Dorabella propose d'accepter la visite de ces soupirants «pour s'amuser un peu et ne pas mourir de mélancolie», Fiordiligi se laisse convaincre et laisse sa sœur choisir son prétendant. Dorabella choisit Guglielmo et laisse Ferrando à Fiordiligi, qui semble contente: l'échange des couples est parfait!

Don Alfonso annonce aux dames que les albanais ont organisé dans le jardin une sérénade en leur honneur. Les deux prétendants, accompagnés par un chœur de musiciens, demandent aux «vents aimables» de faire parvenir leurs soupirs aux belle dédaigneuses. Dorabella est la première à céder aux supplications ardentes de Guglielmo et accepte en cadeau un cœur qu'elle attache à la place du médaillon portant le portrait de Ferrando. Fiordiligi, malgré son trouble intense, résiste encore et trouve la force d'ordonner à Ferrando de s'en aller mais, après son départ, s'avoue à elle-même l'aimer.

Les deux 'albanais' font le point de la situation: Guglielmo est très heureux d'apprendre que sa Fiordiligi a repoussé les avances de son ami, mais doit lui avouer, en cachant mal sa satisfaction, que Dorabella a moins de vertu. Ferrando est au désespoir et projette de se venger, tandis que Guglielmo, certain de la victoire, demande à Don Alfonso ses cinquante sequins. Encore une fois le sage philosophe lui rappelle que le terme du pari n'est pas échu.

Fiordiligi, dans ses appartements, est en proie à une grande agitation; pour sauver

l'honneur, elle décide de se déguiser en officier pour rejoindre Guglielmo au champ de bataille; sa sœur, toute à l'idée de ses noces prochaines, essaie en vain de l'en dissuader. Tandis que la jeune fille se prépare à partir, Ferrando arrive; éperonné par son désir de vengeance, il joue ses dernières cartes avec acharnement, feignant d'être au point de chercher la mort. Fiordiligi ne peut plus lui résister et s'abandonne, vaincue, entre ses bras. Guglielmo est furieux: il a assisté en cachette à la scène en compagnie de Don Alfonso et se défoule en maudissant la traîtresse. Son ami le rejoint et ils cherchent ensemble le moyen de punir les infidèles; Don Alfonso intervient avec une suggestion: «les épouser».

Les deux jeunes gens protestent à cette idée, mais le vieux philosophe leur explique que, du moment que la nature ne fait pas d'exceptions, tant vaut garder ces femmes, puisque «elles sont toutes pareilles» («così fan tutte»)!

Despina fait savoir que les «chères dames» sont disposées à se marier et s'apprête à se déguiser de nouveau. Une splendide fête de noces commence. Tandis que les époux s'échangent leurs vœux de bonheur, le chœur souhaite comiquement aux «animables mariées» d'avoir «comme les poules [...] de nombreux enfants».

Alfonso fait entrer un notaire (c'est encore Despina déguisée). On rédige le contrat, les dames signent et l'on entend tout à coup des voix d'hommes qui chantent la gloire de la vie militaire: les deux officiers vont revenir à leur dames! Les 'albanais' fuient avec le notaire dans la pièce à côté et, peu après, Guglielmo et Ferrando embrassent avec amour leurs «chères fiancées» qui les accueillent en tremblant et étrangement silencieuses. Guglielmo, trouvant l'excuse d'y déposer sa malle, entre dans la pièce et en ressort avec le 'notaire', mais l'espiègle Despina enlève manteau et grimage et dit s'être déguisée pour un bal masqué. Don Alfonso suggère aux officiers de ramasser par terre le contrat de noces: à la vue de la signature de leurs fiancées, il entrent dans une colère terrible. Les jeunes femmes sont contraintes d'admettre leur faute et d'accuser les «traîtres» Alfonso et Despina, mais les deux jeunnes gens entrent dans la pièce et en sortent avec les vêtements 'albanais'; ils rendent à Dorabella le portrait de Ferrando et à Despina l'aimant du médecin. Désormais tout est clair, même pour Despina. Le philosophe dit le dernier mot: il unit les couples et tranquillise ses jeunes amis par son cynisme rationnel: puisqu'ils ont perdu leurs illusions, autant vaut célébrer les noces. Tous accueillent cette proposition avec soulagement: «Heureux celui qui voit / chaque chose du bon côté, / et se laisse guider par la raison / dans les vicissitudes de la vie».

Ezio Toffolutti, figurini per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

SYNOPSIS

Act One

In Naples café two young officers, Ferrando and Guglielmo, are deep in conversation with the elderly philosopher Don Alfonso. Both are convinced that their beauteous mistresses – named Fiordiligi and Dorabella respectively – are utterly faithful, but the cynical old man warns them not to harbour dangerous illusions, quoting Metastasio's lines: «The faith of women / is like the phoenix; / all claim to its existence / but where it is, no-one knows». Irritated, the young men propose fighting a duel to defend the honour of their lovers. But the philosopher makes a bet with them: if he can demostrate within twenty-four hours that their mistresses are as disloyal as other women he will win a hundred pieces of gold. Should lose, Alfonso will have to pay this sum. Confident of victory, the officers accept the wager, agreeing to keep it a secret and to follow Alfonso's every instruction.

Fiordiligi and Dorabella are in their garden, looking adoringly at the portraits of their lovers. Don Alfonso brings them sad tidings: the king has recalled the two officers to the battlefield. The girls bid their departing lovers a heart-rending and tearful farewell, crying desperately that they would welcome death. The young men vainly attempt to console them, whilst in the backgroung the sceptical philosopher cheerfully observes that the girls are «both playing their parts well». A drumbeat peremptorily summons the officers to their duty and when they board the conscripts' boat, Alfonso roars with laughter at the exchange of tender promises and prolonged farewells. As the boat draws away Fiordiligi and Dorabella, now joined by the philosopher, wish their lovers a smooth journey. A dreamy melancholy pervades the atmosphere.

Despina, the girls' maid, has been informed of the sad event. She encourages her mistresses not to overdramatize the situation and to console themselves by finding new lovers – after all one man is basically like another and in the absence of their fiancés the best thing would be to seek diversion elsewhere. The girls flounce off angrily.

Alfonso enlists Despina's help, bribing her with a gold coin to smuggle two «distinguished gentlemen» into the household and promising her a further twenty on completion of her mission. Despina enthusiastically accepts his offer and is dumbfounded by the appearance of the two suitors – a pair of extravagantly dressed and heavily mustachioed Albanian noblemen whom the servant girl fails to recognize as being none other than Ferrando and Guglielmo.

Fiordiligi and Dorabella react indignantly to the two intruders and reproach Despina for having let them in, but Alfonso comes forward, pretending that the Albanians are old friends of his. The ladies are obliged to put up with them, but Fiordiligi reiterates their unshakeable loyalty, demanding that it be respected. Guglielmo clumsily seeks out their favours, commending his friends masculine charms, but his efforts have quite the opposite effect and the offended girls disdainfully take their leave. Their behaviour raises the spirits of the two young men, who act as though they had already won the bet, despite Alfonso's warnings that it is too early to cry victory and that for the time being they must continue to obey his orders.

Despina tells the philosopher that her mistresses are in the garden bemoaning their fate, and says that she has a plan that will guarantee their surrender. Soon afterwards the 'Albanians' join the girls in the garden. Feigning total despair and disgregarding Alfonso's protests, they both swallow the contents of two phials of (alleged) arsenic, sinking onto the grass in agony before the horrified gaze of the two sisters. Alfonso begs them to take pity on the two creatures and, as he hurries away with Despina for the doctor, Fiordiligi and Dorabella begin to soften and this pathetic gesture of devotion. A rather curious doctor (Despina in disguise) arrives on the scene and, brandishing a special magnet, restores the «dying» men to life. The Albanians are now considered to be «interesting» by the two girls, who prop them up and watch over them attentively. Pretending that he is still under the influence of the poison, Ferrando presses his affections on Fiordiligi, whilst Guglielmo turns to Dorabella (thus swapping their real-life listresses). The fact that the women respond to their untimely demands for kisses with an angry outburst is a clear sign that they are on the point of surrender. In the meantime the two 'Albanians' begin to ask themselves whether the girls' rage is genuine and fear the worst.

Act Two

Despina urges her mistresses to act like real women and not to lose their chances. She suggests that, in order to save their reputations, they can pretend that she, Despina, is the object of the foreigners' attentions. Dorabella is of the opinion that the suitors should be admitted, simply so that she and her sister may «have a little fun and not die of melancholy». Fiordiligi is persuaded and tells Dorabella to choose the man she prefers. Dorabella selects Guglielmo, leaving Ferrando to Fiordiligi, who is apparently quite happy with this state of affairs: the exchange of couples is now complete!

Alfonso tells the women that the Albanians have organized a serenade in their honour in the garden. The two suitors, accompanied by a band of musicians, entreat «friendly breezes» to waft their sighs across to the scornful beauties. Dorabella is the first to succumb to their ardent pleas, accepting Guglielmo's gift of heart-shaped locket to replace a medallion containing Ferrando's portrait. Fiordiligi is in a state of turmoil but, still refusing to yield, she finds the courage to send Ferrando away. Once alone, however, she admits her fonder feelings for him.

The two 'Albanians' take stock of the situation. Guglielmo is relieved to learn that Fiordiligi has not yielded to his friend's advances but, with ill-concealed satisfaction, he is bound to confess that Dorabella has not been quite so virtuous. In despair, Ferrando plots his revenge whilst Guglielmo, certain that he has won the bet, asks Alfonso for his fifty pieces of gold. The wise old philosopher reminds him, however, that the twenty-four hours are not yet up.

Fiordiligi is anxiously pacing up and down in her chambers. Ignoring the protests of her sister – who cannot wait to marry her new suitor – she decides that the only way to save her ho-

nour is to join Guglielmo at the army camp, disguised as an officer. As Fiordiligi prepares to take her leave, Ferrando enters. Driven by desire for vengeance the young man persistently plays his last trump card, pretending to seek solace in death. Fiordiligi can no longer resist him and falls into his arms. Guglielmo and Alfonso have been watching the encounter from a hiding place and the former now lets forth a stream of furious against his treacherous mistress. Together with Ferrando he plans how best to punish the faithless women and Alfonso has a suggestion to make: «Marry them». The two young men balk at the idea but the old philosopher explains that since nature provides no exceptions to the rule, they may just as well hold on to these women – after all, «così fan tutte»: they're all alike!

Despina brings the good news that the «dear ladies» have accepted the Albanians' marriage proposals and busies herself preparing a new disguise. A magnificent wedding party begin. Whilst the bridegrooms exchange congratulations, the chorus ironically expresses its hopes that the «amiable brides» will be «like hens [...], always prolific child-bearers».

Alfonso ushers in a notary (once again Despina in disguise). The marriage contract is drawn up and just as the women have signed it, a chorus of male voices extolling the soldier's life can be heard in the distance. The two officers are returning to their loved ones! The 'Albanians' pretend to hide with the notary in the adjoining room. Shortly afterwards Guglielmo and Ferrando enter and passionately embrace their «adorable brides», who greet them, trembling and strangely silent. Using his trunk as an excuse to go into the next room, Guglielmo discovers the «lawyer». But the crafty Despina takes off her cloak and disguise, saying that she had dressed up to go to a masked ball. Following Alfonso's suggestion, the officers retrieve the marriage contract from the floor and fly into a rage when they see that it bears the signatures of their mistresses. The girls have no alternative but to admit the truth, pointing accusing fingers at Alfonso and Despina as real culprits. The two officers go into the next room and emerge carrying the 'Albanians' costumes, returning Ferrando's portrait to Dorabella and the doctor's magnet to Despina. All is now clear, even to Despina. The last word goes to the philosopher who reunites the couples, cheering up the two young friends with his logical cynicism: since their illusions have been shattered, they might as well get married. Everyone agrees to his proposal with relief: «Lucky is the man who / sees a good side to everything / and who, in the face of all incidents and events, / allows himself to be guided by reason».

Ezio Toffolutti, figurini per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

HANDLUNG

Erster Akt

In einem Kaffeehaus in Napel sind zwei junge Offiziere, Ferrando und Guglielmo, in ein angeregtes Gespräch mit einem betagten Philosophen, Don Alfonso, verwickelt. Die beiden überbieten sich in der Lobpreisung ihrer Bräute, Fiordiligi und Dorabella, die außer hübsch auch treu seien. Don Alfonso seinerseits bleibt skeptisch, er meint und zitiert Metastasio: Weibertreue gleiche dem Vogel Phönix, von dem jeder rede, ohne ihn je gesehen zu haben. Die jungen Männer sind empört und wollen in einem Duell die Ehre ihrer Bräute verteidigen. Aber der Philosoph schlägt ihnen eine Wette vor: wenn es ihm innerhalb vierundzwanzig Stunden gelingt Beweise zu bringen, daß ihre Geliebten untreu wie alle anderen Frauen sind, gewinnt er 100 Zechinen, sonst wird er den Einsatz zahlen. Siegesgewiß, nehmen die Offiziere die Wette an und versprechen Don Alfonso niemandem etwas ihrer Abmachung zu sagen und alles zu tun, was er verlangt.

Im Garten ihres Hauses betrachten Fiordiligi und Dorabella schwärmerisch die Bilder ihrer Verlobten. Don Alfonso bringt ihnen eine traurige Nachricht: der König hat die Offiziere ins Feld gerufen. Die Begegnung zwischen den Mädchen und den jungen Männern ist herzergreifend, unter leidenschaftlichen Treueschwüren nehmen sie Abschied voneinander. Voller Schadenfreude beobachtet der Philosoph die Szene und stellt fest, daß alle beide ihre Rolle gut spielen. Ein Trommelschlag erinnert die Offiziere an ihre Pflicht; die Barke der Rekluten wartet auf sie. Das ewig andauernde Abschiednehmen ärgert Don Alfonso. Schluchzend winken Fiordiligi und Dorabella den auf der Barke Davonfahrenden nach; während der Philosoph sich zu ihnen gesellt.

Das Kammermädchen Despina, die von ihren Herrinnen über das traurige Ereignis informiert wurde, gibt den Rat nicht alles so tragisch zu nehmen und sich nach neuen Lieben umzusehen, den die Männer verdienten solche Trauer nicht. In Abwesenheit der Verlobten sei es gut, sich neue Liebhaber anzuschaffen. Empört entfernen sich die Damen.

Alfonso versucht Despina zu bereden, ihm zu helfen zwei angesehenen Personen, die gekommen sind um ihre Herrinnen zu trösten, den Zutritt ins Haus zu verschaffen. Er gibt ihr einen Golddukaten und verspricht ihr weitere zwanzig, wenn das Vorhaben gelingt. Despina nimmt den Vorschlag voller Begeisterung an, ist jedoch verblüfft als sie die beiden Liebhaber eintreten sieht. Vor ihr erscheinen zwei elegant gekleidete Albanier, die große Schnurrbärte tra-

gen; in denen die Zofe aber Ferrando und Guglielmo nicht erkennt. Fiordiligi und Dorabella weisen dem ungebetenen Besuch die Tür, und rügen Despina, ihm Eintritt verschafft zu haben. Aber Don Alfonso tritt dazwischen und begrüßt die Fremden als vertraute Freunde. Die Damen sind gezwungen, die Anwesenheit der beiden zu akzeptieren, aber Fiordiligi erklärt ihre felsenfeste Treue und verlangt Respekt. Guglielmo versucht durch linkisches Benehmen und durch Lob seiner und seines Freundes Männlichkeit Interesse zu erwecken. Verstimmt und gekränkt entfernen sich die jungen Mädchen. Die Jünglinge glauben schon Grund zum Triumph zu haben, aber Don Alfonso warnt sie: es ist noch genügend Zeit zum triumphieren, bis jetzt müssen sie noch das tun, was er von ihnen verlangt.

Despina teilt dem Philosophen mit, daß ihre Herrinnen melancholisch im Garten auf und ab wandeln und, daß sie einen Plan hat, der die beiden Jungfrauen zur Kapitulation bringen wird. Kurz danach stürmen die zwei Albanier, verzweifelt ob der verschmähten Liebe, in den Garten, und vor den Augen der bestürzten Mädchen leeren sie zwei Fläschchen (falsches) Arsen und sinken betäubt auf den Rasen. Don Alfonso bittet für die beiden um Verzeihung. Während er und Despina zum Arzt eilen, nähern sich die Mädchen von neugierigem Mitleid bewegt.

Ein etwas seltener Doktor eilt herbei (die verkleidete Despina), mit Hilfe der beiden Mädchen, deren Interesse für die Bewußtlosen zunimmt, unterwirft er die Vergifteten einer magnetischen Kur und ruft sie ins Leben zurück. Noch immer den Einfluß des Giftes vortäuschend, wendet sich Ferrando zärtlich Fiordiligi, und Guglielmo Dorabella zu. Die Schmeicheleien um die Gunst der Mädchen zu erwerben nehmen zu. Das Begehren nach einem Kuß geht den Damen entschieden zu weit. Diese übertriebene Reaktion ist sicher ein Zeichen ihrer Beunruhigung und der nahen Kapitulation. Auch die Albanier fragen sich, und ahnen das Schlimmste, ob die Empörung der Mädchen echt oder falsch ist.

Zweiter Akt

Despina drängt ihre Herrinnen wie Frauen zu handeln und die günstigen Gelegenheiten für ein galantes Abendteuer nicht vorüber gehen zu lassen. Um den Schein zu wahren, schlägt sie vor das Gerücht in Umlauf zu setzen, daß die Fremden ihretwegen ins Haus kommen. Dorabella ist der Meinung, daß die Besuche der Verehrer die Melanchonie beseitigen, und ist ihrerseits nicht abgeneigt, die ganze Angelegenheit von der leichten Seite zu nehmen. Fiordiligi läßt sich überzeugen und bittet ihre Schwester sich als erste den Liebhaber auszusuchen. Dorabella entscheidet sich für Guglielmo, Fiordiligi ist nicht enttäuscht mit Ferrando vorliebnehmen zu müssen.

Alfonso teilt den Damen mit, daß die Albanier im Garten eine Serenade organisiert haben. Die beiden Kavaliere, begleitet von Musikern, bitten den »abendlichen Windhauch« ihr Ständchen vor die Ohren der immer noch schmollenden Schönen zu bringen. Als erstem gelingt es Guglielmo Dorabellas Herz zu betören. Er schenkt ihr als Liebespfand ein goldenes Herzchen, das sie anstelle des Medallions mit dem Abbild Ferrandos um den Hals legt. Fiordiligi widerstrebt der Versuchung und findet sogar noch die Kraft Ferrando fortzuschicken. Allein geblieben, gesteht sie sich, daß sie ihn liebt. Guglielmo ist glücklich als er erfährt, daß seine Fiordiligi den Liebesansturm des Freundes zurückgewiesen hat, gesteht ihm aber, mit einer gewissen Zufriedenheit, daß Dorabella nicht so zurückweisend gewesen ist. Ferrando ist verzweifelt und schwört Rache, während Guglielmo, zufrieden mit sich selbst, Don Alfonso

schon um seine 50 Zechinen bittet. Nocheinmal erinnert der Philosoph daran, daß die Zeit noch nicht vorüber ist.

Fiordiligi, die sich in einem Zustand höchster Aufregung in ihrem Zimmer befindet, beschließt, um die Ehre zu retten, Guglielmo, als Offizier verkleidet, ins Feld nachzureisen. Vergeblich versucht ihre Schwester sie davon abzuhalten. Während die die Reisevorbereitungen trifft, stürzt Ferrando herein, der, unter dem Vorhaben sich zu rächen, voller Verzweiflung erklärt, ihre Abreise seie sein sicherer Tod. Fiordiligis Widerstand ist gebrochen, sie fällt in seine Arme. Guglielmo, der mit Don Alfonso die Szene beobachtet hat, ist verärgert und verwünscht sie. Die beiden Freunde überlegen sich, wie sie die Ungetreuen strafen können. Alfonso macht ihnen den Vorschlag, sie zu heiraten. Die jungen Männer weisen diese Idee von sich, aber der betagte Philosoph erklärt ihnen, daß die Natur keine Ausnahmen macht. Er tröstet sie mit dem weisen Ausspruch: »così fan tutte«!

Despina bringt die gute Nachricht, daß die »gnädigen« Damen nun endlich in die Heirat einwilligen. Die Vermählungsfeier beginnt. Während die Brautpaare sich gegenseitig Glück zusprechen, wünscht der Chor den »lieblichen Bräuten« mit seinem possenhaften Lied: »wie Hennen zu sein [...], jede reich an Kindern«.

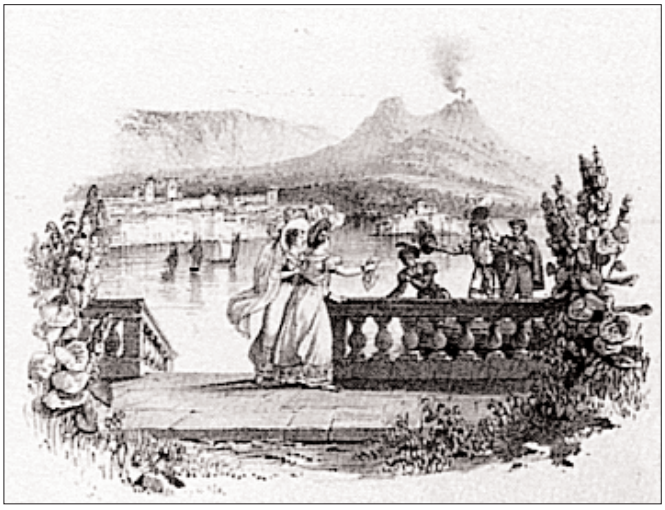
Alfonso begleitet den Notar (es ist wieder die verkleidete Despina), der für die Unterzeichnung der Ehepakte sorgt, in den Raum. Von weitem hört man Männerstimmen: die beiden Offiziere kehren heim. Die Albanier und Despina fliehen in das Nebenkabinett. Kurz darauf erscheinen Guglielmo und Ferrando. Sie umarmen ihre geliebten Bräute, die sie etwas verlegen und wortkarg empfangen. Guglielmo, mit der Endschuldigung seinen Koffer abstellen zu wollen, geht in das Nebengemach und entdeckt den Notar. Aber die schlaue Despina entschlüpft dem Talar und behauptet sich für einen Maskenball verkleidet zu haben. Auf Anraten Alfonsos nehmen die Offiziere die Eheverträge an sich. Als sie die Unterschriften der geliebten Frauen sehen, erzürnen sie sich sehr. Die jungen Mädchen gestehen ihre Schuld, weisen aber auf Alfonso und Despina als die eigentlichen Verführer. Die beiden Freunde verlassen den Raum und kehren mit den Kleidern der Albanier zurück. Dorabella überreichen sie das Bildnis Ferrandos, Despina den Magneten des Arztes. Jetzt ist auch für Despina alles klar. Das letzte Wort hat nun der Philosoph, der die Paare vereint und den jungen Freunden rät, trotz des Verlustes ihrer Illusionen zu heiraten. Der Vorschlag wird zur Zufriedenheit aller angenommen: »Glücklich ist der Mensch / der alles von der richtigen Seite nimmt, / und bei Geschehnissen und Zufällen / immer von der Vernunft sich leiten läßt«.

Ezio Toffolutti, figurino per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

Ezio Toffolutti, figurino per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

Ezio Toffolutti, figurino per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.

Ezio Toffolutti, figurino per *Così fan tutte*. Venezia, Teatro Malibran, gennaio 2002.



Così fan tutte (I.5). Incisione probabilmente attinta da una messinscena di inizio Ottocento ed inserita nello spartito edito a Londra presso Preston nel 1827.

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

a cura di Carlida Steffan

Orchestra: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti (1 clarinetto di bassetto), 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi; basso continuo: cembalo e violoncello; in scena: tamburo militare.

Ouvertura
Andante – *Presto* (𝄵 , Do maggiore)

Atto primo

SCENA I

n. 1 Terzetto (Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso)
«La mia Dorabella»; *Allegro* (C, Sol maggiore)

Recitativo (Guglielmo, Don Alfonso, Ferrando)
«Fuor la spada: scegliete»

n. 2 Terzetto (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo,)
«È la fede delle femmine»; *Allegro* (𝄵 , Mi maggiore)

Recitativo (Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso)
«Schioccherie di poeti!»

n. 3 Terzetto (Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso)
«Una bella serenata»; *Allegro* (C, Do maggiore)

SCENA II – III

N. 4 Duetto (Fiordiligi, Dorabella)
«Ah guarda sorella»; *Andante* – *Allegro* – *Adagio* (3/8 – 2/4, La maggiore)

Recitativo (Fiordiligi, Dorabella)
«Mi par che stamattina»

n. 5 Aria (Don Alfonso)
«Vorrei dir, e cor non ho»; *Allegro agitato* (𝄵 , Fa minore)

Recitativo (Fiordiligi, Don Alfonso, Dorabella)
«Stelle! Per carità, signor Alfonso»

SCENA IV

n. 6 Quintetto (Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso, Fiordiligi, Dorabella)
«Sento oddio, che questo piede»; *Andante* (𝄵, Mi bemolle maggiore)

Recitativo (Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso, Fiordiligi, Dorabella)
«Non piangere, idol mio»

n. 7 Duettino (Ferrando, Guglielmo)*
«Al fato dàn legge»; *Andante* (2/4, Si bemolle maggiore)

Recitativo (Don Alfonso, Ferrando, Fiordiligi, Dorabella)
«La commedia è graziosa»

SCENA V

n. 8 Coro
«Bella vita militar»; *Maestoso* (𝄵, Re maggiore)

Recitativo (Don Alfonso, Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo)
«Non v'è più tempo, amici»

n. 8a Quintetto (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso)
«Di scrivermi ogni giorno»; *Andante* (C, Fa maggiore)

n. 9 Coro
«Bella vita militar»; *Maestoso* (𝄵, Re maggiore)

SCENA VI

Recitativo (Dorabella, Don Alfonso, Fiordiligi)
«Dove son? – Son partiti. – Oh dipartenza»

n. 10 Terzettino (Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso)
«Soave sia il vento»; *Andante* (𝄵, Mi maggiore)

SCENA VII

Recitativo (Don Alfonso)
«Non son cattivo comico!»

Recitativo [accompagnato] (Don Alfonso)
«Nel mare solca e nell'arena semina»; *Allegro moderato*

SCENA VIII – IX

Recitativo (Despina, Fiordiligi, Dorabella)
«Che vita maledetta»

Recitativo [accompagnato] (Dorabella)
«Ah scostati, paventa il tristo effetto»; *Allegro assai – Maestoso*

n. 11 Aria (Dorabella)
«Smanie implacabili»; *Allegro agitato* (𝄵 , Mi bemolle maggiore)

Recitativo (Despina, Dorabella, Fiordiligi)
«Signora Dorabella»

n. 12 Aria (Despina)
«In uomini, in soldati»; *Allegretto* (2/4 – 6/8, Fa maggiore)

SCENA X

Recitativo (Don Alfonso, Despina)
«Che silenzio! Che aspetto di tristezza»

SCENA XI

n. 13 Sestetto (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo, Despina, Fiordiligi, Dorabella)
«Alla bella Despinetta»; *Allegro – Molto allegro* (C – 3/4 – 𝄵 , Do maggiore)

Recitativo (Don Alfonso, Dorabella, Fiordiligi, Ferrando, Guglielmo, Despina)
«Che sussurro! Che strepito»

Recitativo [accompagnato] (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo, Despina, Fiordiligi)
«Stelle! Sogno, o son desto?»; *Allegretto* (C)
«Temerari, sortite» (Fiordiligi); *Allegro*

n. 14 Aria (Fiordiligi)
«Come scoglio immoto resta»; *Andante maestoso – Allegro – Più allegro* (C, Si bemolle maggiore)

Recitativo (Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso, Dorabella, Fiordiligi)
«Ah non partite! – Ah barbara restate!»

[n. 15 Aria (Guglielmo)*
«Non siate ritrosi»; *Andantino* (2/4, Sol maggiore)]

n. 15a Aria (Guglielmo)
«Rivolgete a lui lo sguardo»; *Allegro – Allegro molto* (C – 𝄵 , Re maggiore)

SCENA XII

n. 16 Terzetto (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo)
«E voi ridete?»; *Molto allegro* (3/4, Sol maggiore)

Recitativo (Don Alfonso, Guglielmo, Ferrando)
«Si può sapere un poco»

n. 17 Aria (Ferrando)
«Un'aura amorosa»; *Andante cantabile* (3/8, La maggiore)

SCENA XIII

Recitativo (Don Alfonso, Despina)
«Oh la saria da ridere»

SCENA XIV – XVI

n. 18 Finale (Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso, Despina)
«Ah che tutta in un momento»; *Andante* (2/4, Re maggiore)
«Si mora sì, si mora»; *Allegro* (𝄵, Sol minore, Sibemolle maggiore)
«Giacché a morir vicini» (Mi bemolle maggiore)
«Eccovi il medico»; *Allegro* (3/4, Sol maggiore)
«Dove son! Che loco è questo!»; *Andante* (C, Si bemolle maggiore)
«Dammi un bacio, o mio tesoro»; *Allegro – Presto* (𝄵, Re maggiore)

Atto secondo

SCENA I

Recitativo (Despina, Fiordiligi, Dorabella)
«Andate là, che siete due bizzarre ragazze!»

n. 19 Aria (Despina)
«Una donna a quindici anni»; *Andante – Allegretto* (6/8, Sol maggiore)

SCENA II

Recitativo (Fiordiligi, Dorabella)
«Sorella, cosa dici? – Io son stordita»

n. 20 Duetto (Dorabella, Fiordiligi)
«Prenderò quel brunettino»; *Andante* (2/4, Si bemolle maggiore)

SCENA III

Recitativo (Don Alfonso, Dorabella)
«Ah correte al giardino»

SCENA IV

n. 21 Duetto con coro (Ferrando, Guglielmo, Coro)
«Secondate, aurette amiche»; *Andante* (3/8, Mi bemolle maggiore)

Recitativo (Don Alfonso, Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Guglielmo)
«Il tutto deponete»

n. 22 [Quartetto] (Despina, Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo)
«La mano a me date»; *Allegretto grazioso – Allegro – Recitativo – Tempo primo – Presto* (6/8 – C, Re maggiore)

SCENA V

Recitativo (Fiordiligi, Ferrando Dorabella, Guglielmo)
«Oh che bella giornata!»

n. 23 Duetto (Guglielmo, Dorabella)

«Il core vi dono»; *Andante grazioso* (3/8, Fa maggiore)

SCENA VI

Recitativo [accompagnato] (Ferrando, Fiordiligi)
«Barbara! Perché fuggi?»; *Allegro – Adagio*

n. 24 Aria (Ferrando)*
«Ah lo veggio quell'anima bella»; *Allegretto – Allegro* (𝄵 , Si bemolle maggiore)

SCENA VII

Recitativo [accompagnato] (Fiordiligi)
«Ei parte… senti!… Ah no… partir si lasci»; *Allegretto*

n. 25 Rondò (Fiordiligi)
«Per pietà, ben mio, perdona»; *Adagio – Allegro moderato* (C, Mi maggiore)

SCENA VIII

Recitativo (Ferrando, Guglielmo)
«Amico, abbiamo vinto»

Recitativo [accompagnato]
«Il mio ritratto! Ah perfida! – Ove vai?»; *Allegro – Andante – Allegro*

n. 26 Aria (Guglielmo)
«Donne mie la fate a tanti»; *Allegretto* (2/4, Sol maggiore)

SCENA IX

Recitativo [accompagnato] (Ferrando)
«In qual fiero contrasto»; *Allegro – Andante*

n. 27 Cavatina (Ferrando)
«Tradito, schernito»; *Allegro* (𝄵 , Do minore – Do maggiore)
Recitativo (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo)
«Bravo: questa è costanza – Andate, o barbaro»

SCENA X

Recitativo (Despina, Dorabella, Fiordiligi)
«Ora vedo che siete una donna di garbo»
n. 28 Aria (Dorabella)
«È Amore un ladroncello»; *Allegretto vivace* (6/8, Si bemolle maggiore)

SCENA XI – XII

Recitativo (Fiordiligi, Guglielmo, Despina, Don Alfonso)
«Come tutto congiura»

n. 29 Duetto (Fiordiligi, Ferrando)

«Fra gli amplessi in pochi istanti»; *Adagio – Con più moto – Allegro – Larghetto – Andante* (𝄵 – 3/4 – 𝄵 , La maggiore - Do maggiore)

SCENA XIII

Recitativo (Guglielmo, Don Alfonso, Ferrando)
«Ah poveretto me! Cosa ho veduto!»

n. 30 [Terzetto] (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo)
«Tutti accusan le donne»; *Andante* (𝄵 , Do maggiore)

SCENA XIV

Recitativo (Despina, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo)*
«Vittoria padroncini!»

SCENA XV – XVIII

n. 31 Finale (Despina, Don Alfonso, Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo, Coro)
«Fate presto, o cari amici»; *Allegro assai* (C, Do maggiore)
«Benedetti i doppi coniugi»; *Andante* (𝄵 , Mi bemolle maggiore)
«E nel tuo, nel mio bicchiero»; *Larghetto* (3/4, La bemolle maggiore)
«Miei signori, tutto è fatto»; *Allegro* (𝄵 , Mi maggiore)
«Bella vita militar»; *Maestoso* (𝄵 , Re maggiore)
«Misericordia!»; *Allegro* (3/4, 𝄵 , Mi bemolle maggiore)
«Sani e salvi agli amplessi amorosi»; *Andante* (𝄵 , Si bemolle maggiore)
«Non signor, non è un notaio»; *Con più moto*
«Giusto Ciel! Voi qui scriveste»; *Allegro* (Mi bemolle maggiore)
«Ah, signor, son rea di morte»; *Andante* (Si bemolle maggiore)
«A voi s'inchina, bella damina»; *Allegretto* (Re minore)
«Il ritrattino pel coricino»; *Andante* (3/8, Fa maggiore)
«Ed al magnetico»; *Allegretto* (Do maggiore)
«V'ingannai, ma fu l'inganno»; *Andante con moto – Allegro molto* (𝄵)

NB: l'asterisco segnala i numeri tagliati nell'attuale produzione, dove si esegue invece l'aria n. 15a, destinata all'interprete di Guglielmo, Francesco Benucci, la sera della prima rappresentazione assoluta.

Ritratto del *buffo* Francesco Benucci, primo interprete mozartiano del ruolo di Figaro, di Leporello (*Don Giovanni*) e di Guglielmo in *Così fan tutte*. Incisione.

Manifesto per la prima rappresentazione assoluta di *Così fan tutte*.
Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790.

Daniel Heartz*

COSÌ FAN TUTTE DI MOZART

1. Le tre scuole degli amanti, o sia «Così fan tutte le belle»

Se il successo praghese delle *Nozze di Figaro* nel gennaio 1787 portò alla commissione del *Don Giovanni*, la replica viennese delle *Nozze* nell'estate 1789, altrettanto fortunata, spianò il cammino alla terza ed ultima collaborazione fra Mozart e Da Ponte. Il frutto di questo incontro creativo vide le scene del Burgtheater pochi mesi più tardi, all'inizio del 1790, col titolo *Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti*.

Nelle sue memorie Da Ponte utilizza unicamente il sottotitolo (*La scuola degli amanti*) per menzionare l'opera; infatti solo in un secondo tempo Mozart avrebbe pensato di farlo precedere dall'odierno titolo principale. Da Ponte ricorda di aver scritto il libretto pensando soprattutto ad Adriana Gabrielli Del Bene detta la Ferrarese, grande soprano operante a Vienna dal 1788. Il ruolo di Fiordiligi fu creato appositamente per lei, sulla scorta di quello di Susanna interpretato sempre dalla Ferrarese nelle *Nozze* viennesi del 1789. In quell'occasione Mozart aveva notevolmente ampliato la parte di Susanna e l'aria «Al desio di chi t'adora», un elaborato rondò concertante composto *ex novo* proprio per la cantante, costituisce di fatto uno studio preparatorio per il personaggio di Fiordiligi. Da Ponte ricorda la Ferrarese anche per la voce celestiale, la bocca incantevole, gli splendidi occhi, tutte qualità che avevano acceso l'entusiasmo del pubblico viennese oltre alla devozione sua personale (destinata tuttavia a mutarsi in amaro rimpianto, visto che proprio le diatribe dell'artista avrebbero causato il licenziamento di entrambi dal servizio imperiale). Null'altro egli riferisce sulla genesi dell'opera a parte il fatto di considerarla la «terza sorella» nata dall'ultimo incontro con Mozart e in questo modo accentuandone la parentela con le due opere italiane precedenti. Più che di sorellanza, tuttavia, sarebbe forse più corretto parlare di una vera e propria filiazione e dunque riconoscere in *Così fan tutte* la figlia delle *Nozze di Figaro* tanto sul piano musicale che su quello drammaturgico. Come nel caso analogo del *Don Giovanni*, ciò che muta è solo la linea di discendenza, lo specifico ramo genealogico.

Anche *Le nozze di Figaro*, non meno di *Così fan tutte*, potrebbe ben meritarsi il sottotitolo di

---

* Il presente saggio è costituito dai capitoli 13 (Three Schools for Lovers, or «Così fan tutte le belle») e 14 (Citation, Reference and Recall in *Così fan tutte*) del volume di DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 217-252.

«La scuola degli amanti». Infatti la gamma di sentimenti amorosi esplorati nelle *Nozze* non è certo meno ampia, tale da spaziare nello sconfinato universo affettivo definito da Andrew Porter come «l'amore e gli effetti dell'amore in tutta la loro varietà: tenerezza idilliaca, devozione tenace, inganno, infatuazione, gelosia, ossessione». La *Folle journée*, il capolavoro di Beaumarchais, costituisce anche la punta di diamante di un'antica tradizione comico-teatrale francese che vede in Molière l'autorevole capostipite e in Marivaux il modello più tipicamente settecentesco, in un certo senso più *galant*.

Gran parte delle commedie di Marivaux sono imperniate su intrighi erotici che coinvolgono due o più coppie di amanti, descritti con un'abilità e una leggerezza di tocco comparabili in àmbito pittorico al Watteau delle *Fêtes galantes*. Proprio nel suo *Pèlegrinage à l'île de Cythère*, incantevole dipinto del 1717, leggiadre coppie di amanti si imbarcano nell'inconfondibile naviglio adorno di fiori che di lì a poco sarebbe diventato uno dei più classici *topoi* scenografici della commedia galante e che non a caso ritroviamo ancora in *Così fan tutte*. Fra i motivi più ricorrenti nell'intera opera di Marivaux – non solo nelle commedie, ma anche nel fortunato romanzo *La vie de Marianne* (1731-41) – vi è anche l'intima rivelazione del proprio sentimento amoroso soprattutto da parte di fanciulle giovanissime e belle. Talvolta il processo di innamoramento è esaminato con l'occhio clinico e distaccato di un personaggio più anziano e tipicamente 'filosofico', come ad esempio nelle *Fausses confidences;* questa commedia, particolarmente popolare a Vienna, fu più volte rappresentata al Burgtheater proprio fra il 1776 e il 1790, lo stesso anno di *Così fan tutte*.[1]

Se Marivaux si dimostra piuttosto severo con gli uomini, mal tollerandone le debolezze come lo stupido orgoglio e il narcisismo, egli appare molto più comprensivo nei confronti della fragilità femminile in tutte le sue manifestazioni (e in tal senso anticipando il discorso finale di Don Alfonso che culmina nel motto eponimo: «Tutti accusan le donne, ed io le scuso / se mille volte al dì cangiano amore; / altri un vizio lo chiama ed altri un uso, / ed a me par necessità del core»). Pochissimi altri autori – è il caso di dirlo! – hanno guardato al cuore femminile con altrettanta partecipazione. Per questa sua innata capacità di illustrare con delicatezza ogni sfumatura del sentimento amoroso, Marivaux fu a suo tempo paragonato a un grande pittore contemporaneo come Chardin.[2] Di un suo dipinto del 1735, *Une dame qui prend du thé*, Pierre Rosemberg ha scritto che «emana un sentimento di gentilezza e tenerezza quale solo Chardin nel suo secolo era in grado di catturare e fissare sulla tela».[3] Si potrebbe aggiungere qui che solo Mozart ha saputo esprimere musicalmente qualcosa di simile.

Tanto nelle *Nozze di Figaro* quanto in *Così fan tutte* gli amanti maschili escono più o meno provati dalla severa lezione sentimentale che viene loro impartita. I personaggi minori, per quanto strapazzati da continui colpi di scena, non subiscono alcun mutamento sostanziale. Il paggio Cherubino, per quel che ci è dato di sapere al termine del dramma, sembra destinato a diventare un vero Don Juan sull'onda di un successo adolescenziale estremamente prometten-

---

[1] Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater 1766-1966)*, Wien, Prachner, 1966-75, n. 366.

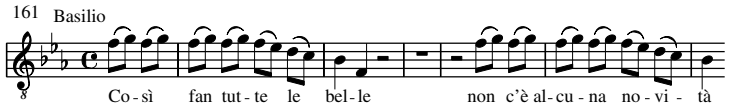
[2] Così scriveva Thomas L'Affichard nei suoi *Caprices romanesques* (Amsterdam, 1745, p. 63): «Le commedie [di Marivaux] non sono commedie, ma racconti che fanno ora ridere, ora piangere. Il suo stile è unico, o meglio non è uno stile: infatti per poter scrivere in quel modo bisogna essere completamente sé stessi. Egli scrive come Chardin dipinge. È un genere speciale, assai apprezzato ma inaccessibile a qualunque altro artista: chi volesse tentare di imitarlo non produrrebbe nient'altro che mostruosità» (cit. in Pierre Rosemberg, *Chardin, 1699-1779: A Special Exhibition Organized by the Réunion des Musées Nationaux, Paris, The Cleveland Museum of Art and Museum of Fine Arts, Boston,* Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1979, p. 81).

[3] Rosemberg, *Chardin, 1699-1779* cit., p. 218.

te. Basilio, il pretazzo sardonico e trafficone, maestro di musica della Contessa d'Almaviva, già Rosina, rimane fino alla fine un farabutto impenitente. Eppure è proprio la sua musica, insieme al suo particolare punto di vista, a stabilire un legame tutt'altro che secondario fra la prima e l'ultima opera di Mozart-Da Ponte.

Nella celebre scena settima del primo atto delle *Nozze di Figaro*, quando il Conte d'Almaviva sorprende Cherubino nella stanza di Susanna, Basilio ridacchia compiaciuto e il Conte sfoga tutto il suo sdegno pensando di essere stato ingannato da Susanna, la quale a sua volta cerca di giustificarsi come può. Nel corso del terzetto è proprio Basilio a ripetere con insistenza la frase «Così fan tutte le belle, / non c'è alcuna novità», che nell'intonazione di Mozart – una sorta di trillo scritto per intero in coppie di crome legate, seguito da un'altrettanto rapida discesa melodica – risuona davvero come un bisbiglio subdolo e pettegolo:

esempio 1. *Le nozze di Figaro*, n. 7



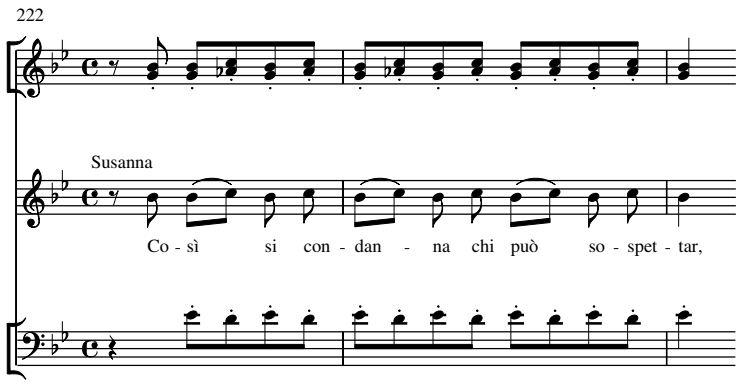
La musica di Basilio ritornerà nell'ouverture di *Così fan tutte*, in coda al tema principale del *Presto*, non lasciando più alcun dubbio sul nesso verbale-musicale esistente tra le due opere. Ma non è certo questo l'unico punto in cui Mozart si è servito dell'assurdo motivo trillato di Basilio.

Nel secondo atto delle *Nozze di Figaro* assistiamo alla macchinosa progettazione di due abili stratagemmi da parte di Figaro e di entrambe le dame, uniti nell'intento di dare al Conte la lezione che si merita. Dapprima Figaro scrive una lettera anonima per gettare un'ombra sulla fedeltà della Contessa e si serve proprio di Basilio per farla recapitare. Si tratta di una contromossa forse un po' estrema ma non certo ingiustificata, a giudicare dalle parole disperate con cui la Contessa, rivolgendosi a Susanna, si era poco prima lamentata del marito, paragonandone l'assurdo comportamento a quello di tutti «i moderni mariti: per sistema / infedeli, per genio capricciosi, / e per orgoglio poi tutti gelosi». L'intento di Figaro è quello di distrarre in qualche modo il Conte dal suo ostinato proposito di deflorare Susanna prima delle nozze. L'altra fase del piano prevede che Cherubino, nei panni di Susanna, incontri segretamente il Conte nel giardino del castello. Questi sopraggiunge in camera della moglie proprio mentre sono in corso gli ultimi ritocchi del travestimento. Cherubino è quindi di nuovo costretto a nascondersi, stavolta in un contiguo gabinetto che la Contessa si rifiuta di aprire per quanto pressata dalle richieste sempre più furiose del marito. Mentre i due coniugi lasciano la stanza alla ricerca di un'altra chiave, Susanna si nasconde nel gabinetto al posto di Cherubino, il quale a sua volta se ne fugge dalla finestra.

Il finale ha inizio col ritorno in scena della Contessa e del Conte: l'una ammette tutta la verità, ma chiede al marito di perdonare Cherubino, mentre l'altro, lungi dal concedere il perdono, apre finalmente la porta del gabinetto e vi trova proprio Susanna, la quale gli si rivela al suono di un grazioso minuetto in Si bemolle maggiore, *Molto andante*. La stessa tonalità è mantenuta nel successivo *Allegro*, allorché la Contessa, dapprima sbigottita e confusa, si mostra via via sempre più indignata collo zotico consorte. «Ma far burla simile / è poi crudeltà» – protesta il Conte, accompagnato da una progressione di terze discendenti che richiama il terzetto dell'atto primo. Ma l'allusione retrospettiva non finisce qui: quando il Conte chiede a Susanna di aiutarlo a pla-

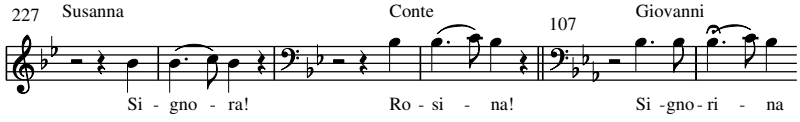
care l'ira della moglie, è ora la cameriera a riappropriarsi del motivo trillato di Basilio alle parole «Così si condanna / chi può sospettar» – e il richiamo motivico può essere stato stimolato anche solo dal ritorno dell'iniziale *così*:

esempio 2. *Le nozze di Figaro*, n. 15



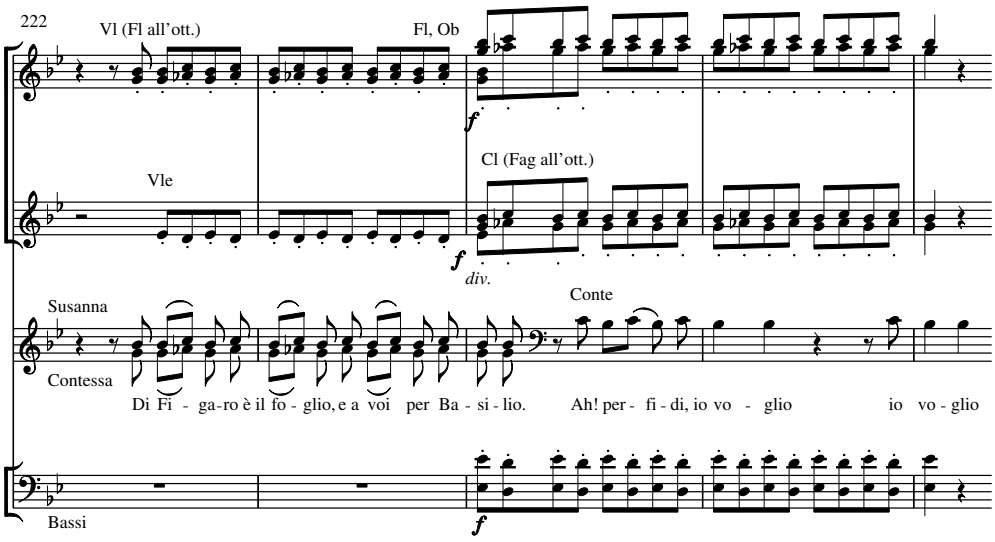
Si può notare come in questa nuova versione il trillo venga esteso anche all'accompagnamento orchestrale così da coinvolgere complessivamente ben tre parti. Esattamente le stesse altezze della parte vocale, Si bemolle e Do, sono in seguito riprese da Susanna nell'atto di implorare la padrona: «Signora!»; il Conte le ripropone subito un'ottava sotto, quasi in atto servile, chiamando «Rosina!», provocando così lo sfogo della moglie: «Crudele! / Più quella non sono, / ma il misero oggetto / del vostro abbandono». È forse un caso che Don Giovanni si rivolga a un'amante appena abbandonata, Donna Elvira, esattamente allo stesso modo?

esempio 3. A: *Le nozze di Figaro*, n. 15; B: *Don Giovanni*, n. 3



Ma il trillo di Basilio è ancora ben lungi dall'aver esaurito tutto il suo potenziale espressivo. Quando il Conte chiede spiegazioni in merito alla lettera anonima, entrambe le belle confessano: «Di Figaro è il foglio, / e a voi per Basilio»; a questo nome il trillo viene amplificato, nel Forte, dall'intera orchestra, tanto da sopraffare il susseguente «Ah perfidi!» del Conte:

esempio 4. *Le nozze di Figaro*, n. 15



Dopo ulteriori preghiere da parte del povero Conte la Contessa si raddolcisce e infine lo perdona, rivolgendosi però così a Susanna: «Ah quanto, Susanna, / son dolce di core! / Di donne al furore / chi più crederà?». Così le risponde Susanna: «Cogli uomin, signora, / girate, volgete, / vedrete che ognora / si cade poi là». Per illustrare una condizione così traballante (non va dimenticato che in passato per designare un trillo si usava il termine *tremblement*), Susanna riprende ancora una volta il trillo di Basilio nella versione a tre parti, eseguendo però la linea più grave dell'armonia e ottenendo così un colore nuovo, più cupo, esattamente come il messaggio che traspare dalle sue parole: determinati comportamenti discutibili delle donne sono dettati solo dalla necessità di sopravvivere.

Nel quarto atto, giunta ormai al crepuscolo la *folle journée*, Figaro si trova intrappolato nelle sue stesse macchinazioni tanto da convincersi che Susanna abbia effettivamente ceduto alle *avances* del Conte. Anche lui insomma, come ogni amante troppo geloso e sospettoso, si merita una bella lezione. Dapprima Susanna dà il meglio di sé adescandolo nell'aria in giardino («Deh vieni, non tardar, o gioia bella» destinata nel 1789 ad essere sostituita dal formidabile rondò per la Ferrarese), per poi punirlo severamente nel finale, quando Figaro si ritrova a corteggiarla nei panni della Contessa. In precedenza – in una scena spesso tagliata per ovviare all'eccessiva lunghezza del quarto atto – la ritrovata madre di Figaro, Marcellina, lo aveva avvisato in termini chiarissimi dell'inaffidabilità di Susanna. Le sue parole rivelano una visione quanto mai attuale della condizione femminile: «Ogni donna è portata alla difesa / del suo povero sesso, / da questi uomini ingrati a torto oppresso». Così subito dopo Marcellina continuava nell'aria «Il capro e la capretta», ispirata a un passo ariostesco dell'*Orlando furioso:* «le più feroci belve / per selve e per campagne/ lascian le lor compagne / in pace e libertà. // Sol noi, povere femmine, / che tanto amiam questi uomini, / trattate siam di perfidi / ognor con crudeltà».

Una *folle journée* tira l'altra, è il caso di dirlo. Se viene intesa come una battaglia tra i sessi, la prima opera di Mozart-Da Ponte finisce senza vincitori né vinti: infatti non vi è alcuna certezza che gli uomini abbiano tratto giovamento dalle pur dure lezioni loro impartite. D'altra parte, un soggetto così ampio e ricco avrebbe potuto difficilmente esaurirsi entro un'unica opera e ciò anche a prescindere dalle non comuni capacità sintetiche del librettista e del compositore. La lo-

ro ultima collaborazione nacque anche dalla necessità di riprendere e sviluppare i temi già trattati nelle *Nozze di Figaro*, anche se in circostanze più controllate e avendo a disposizione un *cast* più ristretto.

I critici romantici hanno visto in *Così fan tutte* solo un immorale esperimento clinico, messo a punto da uno scienziato senza cuore, Don Alfonso, con l'aiuto di una sordida assistente di laboratorio, Despina. Una lettura del genere si rivela scorretta e fuorviante un po' da tutti i punti di vista. Il già citato modello di Marivaux cui Da Ponte si è senz'altro ispirato non ha davvero nulla di cinico o immorale ed è semmai animato da una spiritualità lieve e spensierata. Don Alfonso non è uno scienziato ma un «vecchio filosofo» di stampo illuministico giuseppino, tutto teso alla conquista del bene e della verità, molto simile a Sarastro anche per la durezza del metodo didattico.

All'inizio dell'opera Ferrando e Guglielmo vengono presentati come due bellimbusti infarciti di ridicoli luoghi comuni sull'amore e sull'onore e dunque bisognosi di cure urgenti non meno delle rispettive amanti, Fiordiligi e Dorabella, fanciulle fatue ed esibizioniste. È subito evidente, insomma, che la «scuola» sentimentale di Don Alfonso è destinata ai rappresentanti d'entrambi i sessi; una bella differenza rispetto alle *Nozze di Figaro* ove la lezione d'amore veniva impartita solo agli uomini, mentre i personaggi femminili si dimostravano fin da subito più forti, responsabili e intimamente consapevoli. E così Mozart, sin dagli esordi dell'opera, si prende musicalmente gioco non solo della credulità di Dorabella o della nevrotica teatralità di Fiordiligi, ma anche dei loro rispettivi amanti. Un primo effetto comico viene ottenuto nei tre terzetti d'apertura, ove il compositore fa continuamente cantare Ferrando e Guglielmo rendendoli indistinguibili uno dall'altro.

Quando Don Alfonso, provocato dalle loro bravate, dà inizio al secondo terzetto e sentenzia che «È la fede delle femmine / come l'araba fenice, / che vi sia ciascun lo dice, / dove sia nessun lo sa», l'orchestra risponde alla domanda «dove sia?» con una serie di terze discendenti che anticipano il motto «Così fan tutte». Gli stessi indimenticabili intervalli sono destinati a ritornare più avanti nell'opera, proprio nel momento in cui i due amanti invocano i nomi di Fiordiligi e Dorabella. È chiaro che Mozart si sta divertendo alle spalle dei due ignari giovanotti.

Il terzo terzetto, aperto da Ferrando e Guglielmo, è di carattere bellicoso ed eroico, ma solo entro certi limiti. Quando i tre personaggi maschili alzano i calici per brindare all'amore, e Mozart ne innalza le voci per formare un accordo sostenuto nel registro acuto, l'orchestra prorompe in un assurdo trillo a tre parti che risuona proprio come una risata di scherno, ancor più evidenziata dall'immediata ripetizione nel forte. (Si noti come lo stesso espediente sia impiegato nelle *Nozze* quando Susanna e la Contessa rimproverano il Conte per la finta lettera recapitatagli da Basilio.) Lo stesso trillo sarà poi ripreso per caratterizzare in modo altrettanto spassoso le sembianze false assunte da Despina.

A loro volta le due sorelle di Ferrara iniziano sembrando quasi identiche alle rispettive controparti maschili. Mozart affida subito loro un incantevole duetto da innamorate in un «giardino sulla spiaggia del mare» nel golfo di Napoli. Come in molti duetti d'amore napoletani è utilizzata la soave tonalità di La maggiore (con clarinetti): una convenzione che Mozart è ben felice di rinnovare nelle sue opere e che per estensione si rivela adatta anche alle scene di seduzione (come quelle tentate dal Conte, da Don Giovanni e da Ferrando nei confronti rispettivamente di Susanna, Zerlina e Fiordiligi). Va qui notato che le tonalità dei primi cinque numeri dell'opera (scene 1-3) sono concatenate l'una all'altra in modo da formare una successione di terze discendenti. Quando le sorelle cantano finalmente da sole, entrambe reagiscono in modo esagerato alla propria immaginaria sventura come se fossero le protagoniste di un'opera seria,

dando così a Mozart l'occasione di parodiare lo stile dei suoi stessi melodrammi a partire dall'*Idomeneo*. Di certo nessuna delle due va presa sul serio, neppure per un istante: la loro è solo una posa teatrale, atta a rappresentare il tipico atteggiamento assunto da un'eroina d'opera nel momento dell'abbandono o del tradimento. Sembra davvero che entrambe abbiano appreso molto di più dai libretti d'opera che dalla vita reale. Si rammentino, a questo proposito, le parole di Leporello al suo primo incontro con Donna Elvira: «pare un libro stampato». Come Elvira che proprio attraverso le proprie sofferenze matura profondamente fino ad acquisire una personalità autentica, così le due sorelle – e Fiordiligi in particolare – scoprono via via nel proprio intimo, probabilmente per la prima volta, emozioni sempre più intense e sconvolgenti.

La connessione di entrambe le sorelle con la città di Ferrara non fu certo casuale, e anzi dovette rimandare – in una sorta di spiritoso sottinteso facilmente afferrabile dal pubblico viennese – alle effettive origini delle due cantanti: non solo la Ferrarese per eccellenza, Adriana Gabrielli Del Bene nel ruolo di Fiordiligi, ma anche Luisa Villeneuve, probabilmente sua sorella nella realtà e prima interprete di Dorabella. Da Ponte aveva inizialmente proposto di ambientare la vicenda a Trieste, importante punto di scambio commerciale dell'impero asburgico sull'Adriatico. Da parte sua Mozart dovette di gran lunga preferire un'ambientazione pittoresca ed evocativa come Napoli. Se è davvero difficile pensare a Trieste come al luogo di soggiorno ideale per due le palpitanti gentildonne ferraresi, ben diverso è il caso di Napoli, all'epoca grandiosa capitale del Regno, metropoli fra le più sviluppate d'Europa, centro indiscusso dell'illuminismo italiano (dunque naturale residenza di un filosofo come Don Alfonso) e sede del più prestigioso teatro lirico della penisola, il San Carlo, ma anche epitome vivente del conflitto fra sensi e ragione alla base di *Così fan tutte*.

Ancora una volta è il sensuale Sud che seduce il compassato Nord: un mito, certo, ma come molti altri miti adattissimo a essere messo in scena. Ci importa molto sapere che Donna Elvira è nativa di Burgos, quasi un antecedente spagnolo della jamesiana «young lady from Boston»: Elvira infatti è così profondamente posseduta dal mito da soccombere senza scampo al fascino del libidinoso gentiluomo di Siviglia. In *Così fan tutte* la deviazione dal mito potrebbe essere riassunta più o meno così: Ferrando e Guglielmo non fanno un Don Giovanni e anche il loro innamoramento è poco più di un gioco (almeno prima del trattamento di Don Alfonso). Quel che semmai seduce le dame è l'irresistibile dolcezza ma anche la forza della musica mozartiana, realmente capace di evocare le atmosfere del golfo di Napoli con le sue tiepide brezzoline, lo sciabordio delle onde, le serenate notturne. Il terzettino «Soave sia il vento» non è altro che un sublime tributo di Mozart alla tradizione operistica napoletana degli «zeffiri», cui rimanda anche l'impiego della rarefatta tonalità di Mi maggiore. Si può ben immaginare che il pittore di scena abbia contribuito in modo determinante all'effetto illusionistico d'insieme, ma purtroppo nulla che possa dare un'idea dell'apparato visivo di *Così fan tutte* è stato conservato. Tuttavia un'illustrazione tratta da un'edizione veneziana delle opere di Goldoni (1788-95) ci offre un quadro abbastanza suggestivo dello stile in voga in Italia attorno al 1790 nel campo dell'abbigliamento come dell'arredamento da giardino; vi si possono riconoscere anche i tipici «sedili erbosi» richiesti dagli scenografi del tempo (vedi illustrazione a pag. 137). La scena ricorda molto da vicino quella in cui Don Alfonso, nel primo atto di *Così fan tutte*, commenta in tono sardonico il congedo degli amanti.

Ma è forse al provenzale Fragonard, di casa anche a Roma e a Napoli, che dobbiamo le rievocazioni visive più fedeli dell'atmosfera mediterranea. Nei celebri disegni che raffigurano i giardini di Villa d'Este a Tivoli, risalenti al suo primo *tour* italiano (1756-61), ci sembra quasi di riconoscere i verdeggianti «viali leggiadri» lungo i quali Ferrando passeggia con Fiordiligi; e an-

che tutto il resto ben si accorda alle impressioni registrate dal giovane Mozart durante le sue indimenticate visite nel sud della penisola (vedi illustrazione a pag. 143). Compositore ed artista, evidentemente, avevano in comune anche qualcos'altro oltre al genio: entrambi, pur rappresentando la quintessenza dello spirito galante settecentesco, dovettero anche saperlo trascendere per conquistarsi un'assoluta originalità; e ciascuno di essi, a suo modo, sentì che una simile svolta artistica sarebbe stata possibile solo a costo di varcare le Alpi e spingersi verso Sud. Fragonard cercò di ravvivare la propria ispirazione artistica con un secondo viaggio in Italia, negli anni 1773-74, e anche negli ultimi anni parigini continuò a rievocare con impressionante freschezza la solare luminosità del giardino mediterraneo.[4] Quanto a Mozart, si può dire che *Così fan tutte* rappresenti proprio il suo ultimo viaggio a Napoli: un viaggio dei sensi e dell'intelletto insieme, forse anche un ritorno spirituale alle origini.

* * *

Dal suo debutto sino ad oggi il *Don Giovanni* non ha mai smesso di affascinare intere generazioni di melomani. Nel 1787 il teatro di Praga pensò di ospitare un novello *Figaro* ed in effetti tra le due opere esiste qualche somiglianza sia nella natura del *cast* sia nella tipologia delle voci. Ancor più significativo è il fatto che Mozart poté trarre massimo profitto dagli enormi progressi compiuti durante la composizione della sua prima opera dapontiana. Eppure, diversamente sia dalle *Nozze* sia da *Così fan tutte*, *Don Giovanni* non è certo una *pièce bien faite*. Qui le *bienséances* della tradizione francese sono tutt'al più oggetto di scherno, sostituite semmai dal capriccio sregolato della commedia morale spagnola. Una simile divergenza genealogica, d'altra parte, non impedisce al *Don Giovanni* di essere a suo modo una «scuola degli amanti». Zerlina e Masetto, come pure Ottavio e Anna, finiscono per conoscere se stessi come mai sarebbe stato possibile se il demoniaco Don Giovanni non fosse sopraggiunto a sconvolgere il loro piccolo mondo. E se a Leporello è concesso d'imparare poco o nulla, a loro volta Donna Elvira e Don Giovanni ci danno più d'un motivo di riflessione.

L'originale intuizione della commedia spagnola era d'offrire un insegnamento morale tramite la rappresentazione del male nella persona di Don Giovanni, di per sé incarnazione quintessenziale della lussuria. Nella sua versione Molière aggiunse il personaggio di Elvira, anch'essa vittima del proprio desiderio erotico. Entrambi potevano essere visti come anti-eroi sentimentali, a didascalica dimostrazione di come mai gli amanti dovrebbero comportarsi. Un uomo come Don Giovanni, che trasgredisce impunemente ogni precetto morale solo per soddisfare i sensi, è tutto tranne un vero amante e ai fini dell'insegnamento morale rappresenta unicamente un valore negativo. Nel suo inesorabile procedere verso la dannazione finale egli ha comunque modo di titillare un pubblico settecentesco illuminato, non esattamente incline a condanne morali o a punizioni fatali. La questione etica del delitto e del castigo non era certo al centro degli interessi di Mozart, né tantomeno del suo pubblico, di fatto assai più sensibile ad allusioni politiche come quelle già riversate a piene mani nel libretto delle *Nozze*.

Il commediografo che più d'ogni altro volle identificare Don Giovanni con una precisa posizione politica fu Molière nel *Dom Juan, ou Le festin de pierre* (1665). Nella prima scena, Sgana-

[4] Come ad esempio nel disegno, firmato e datato «frago 1786» dallo stesso pittore, oggi presso la E. B. Crocker Gallery (Sacramento, California) e riprodotto in EUNICE WILLIAMS, *Drawings by Fragonard*, Washington, National Gallery of Art, 1978, n. 52.

Giuliano Zuliani. *Scena in giardino*. Incisione da un disegno di Pier Antonio Novelli (1729-1804) per *L'Arcadia in Brenta* di Carlo Goldoni. (In *Drammi giocosi per musica del Sig. Carlo Goldoni*, Venezia, Zatta, 1794).

relle/Leporello (interpretato dall'autore stesso) declama una sorta di motto dell'intera commedia: «Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose» («Che cosa terribile un gran signore che si comporta da malvagio»). Oltre ad essere un assassino, adultero e ateo, Don Juan desidera persino la morte del padre, il quale a sua volta rimprovera il figlio in termini inequivocabili: «Et qu'avez-vous fait dans le mond pour être gentilhomme? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes? Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas».[5] La prima domanda ci ricorda inevitabilmente quella che Beaumarchais mette in bocca a Figaro a proposito del Conte: «Noblesse, fortune, un rang, des places: tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous êtes donné la peine de naître, et rien plus; du rest, homme assez ordinaire!».[6]

Naturalmente sentimenti del genere erano troppo forti per l'opera e dunque andavano censurati. Ma il punto è un altro: se il *bestseller* di Beaumarchais era noto a tutti – grazie ad innumerevoli edizioni e traduzioni – altrettanto può essere detto della commedia di Molière. Lo stesso Beaumarchais e Da Ponte dimostrano di averla letta con attenzione, proprio come Mozart, il quale nella sua musica assorbì molta dell'ironica audacia con cui entrambi gli autori francesi avevano condannato gli abusi della nobiltà. I tormenti della carne che avevano afflitto la povera Elvira di Molière non potevano certo essere rappresentati sulle scene imperiali di Praga e Vienna. Tuttavia Mozart, grazie al suo linguaggio universale, riuscì a far rinascere quelle sofferenze nel commovente ritratto di Donna Elvira, la donna ingannata. Non vi è forse prova migliore di questa per dimostrare che il compositore, spingendosi ben oltre il librettista, aveva raggiunto una libertà e un'ampiezza di visuale proprie solo ai grandi spiriti creativi, qualità che permettono loro di comunicare al di là di ogni barriera spazio-temporale.

2. Citazione, allusione e richiamo in *Così fan tutte*

Già nel *Don Giovanni* Mozart aveva abituato il suo pubblico a richiami musicali d'ampio respiro, ad esempio facendo risuonare l'*Andante* dell'ouverture al momento del ritorno del Commendatore. In *Così fan tutte* la marcia guerresca con coro che accompagna il presunto imbarco dei due ufficiali innamorati, «Bella vita militar» (n. 8), risuona due volte nel corso del primo atto e ritorna verso la fine del secondo per segnalare il loro ritorno altrettanto posticcio dalla guerra. L'intera opera è percorsa da simili richiami musicali, alcuni scoperti e palesemente riconoscibili in quanto tali, altri più lievi e dissimulati, quasi celati in una dimensione più intima. Ciò avviene ad esempio nell'ouverture, verso la fine del *Presto*, col trasversale accenno scherzoso al «Così fan tutte le belle» delle *Nozze di Figaro*. In questo caso è il nesso poetico-testuale a indicarci senz'ombra di dubbio che Mozart era ben consapevole del riferimento, anche se probabilmente pochi altri ascoltatori dovevano essere in grado di coglierlo.

Da Ponte gli spianò la strada introducendo nel libretto una quantità davvero insolita di ci-

[5] «E cos'hai mai fatto tu per diventare un gentiluomo? Credi forse che basti avere un nome e delle armi, e che continui ad esservi gloria nel sangue nobile di chi vive nell'infamia? No e poi no: la nascita non è nulla dove non c'è virtù» (IV.5).

[6] «Nobiltà, fortuna, un certo rango, una posizione; tutto ciò rende così fieri! E cos'hai fatto per meritarti tutti questi privilegi? Hai avuto la pena di nascere, e nient'altro; a parte questo, sei un uomo del tutto ordinario!» (V.3).

[7] Si veda in proposito ANDREW STEPTOE, *The Sources of «Così fan tutte»: A Reappraisal*, «Music & Letters», LXII, 1981, pp.

tazioni poetiche. Com'è naturale aspettarsi, queste coinvolgono soprattutto il vecchio e sagace Don Alfonso, adatto più d'ogni altro ad esibirsi in frasi proverbiali e in detti saggi e arguti. Quando i due giovanotti sono convinti d'aver già vinto la scommessa, incoraggiati in ciò dal bizzarro comportamento delle fidanzate durante il quintetto (n. 6), Don Alfonso li apostrofa con una secca frase in latino: «Finem lauda» («riservate alla fine le vostre lodi», o meglio, «ride bene chi ride ultimo»). E quando Guglielmo pensa ormai che sia tutto perduto – visto l'apparente cedimento di Dorabella e la pur faticosa resistenza di Fiordiligi – il vecchio filosofo gli ricorda altrettanto puntualmente che «folle è quel cervello, / che sulla frasca ancor vende l'uccello». D'altra parte già nella sua prima disputa con i due giovani (n. 2) Don Alfonso era giunto a citare letteralmente un'intera quartina del *Demetrio* di Metastasio (1731).

Non si tratta di un prestito molto originale, visto che già Goldoni aveva apertamente citato gli stessi versi metastasiani nella *Scuola moderna* del 1748 (I.8):

LEONORA: E la fede?...
DRUSILLA: Che fede? Io vi rispondo
la mia Leonoretta,
come dice il poeta in un'arietta:
È la fede degli amanti
come l'araba fenice;
che vi sia, ciascun lo dice,
dove sia, nessun lo sa.

Più Da Ponte e Goldoni vengono messi a confronto, più diviene evidente il debito dell'uno nei confronti dell'altro. E infatti, alla già sterminata lista di possibili fonti poetico-drammaturgiche di *Così fan tutte*,[7] si può aggiungere anche un libretto di Goldoni, *Le pescatrici* (1752): questo «dramma giocoso per musica» ambientato sulle sponde del golfo di Taranto, nel Regno delle Due Sicilie, è anch'esso caratterizzato dal disvelamento finale di un disegno doppiamente dissimulato. Le due parti serie sono Lindoro, principe di Sorrento, e la nobildonna Eurilda, i quali si giurano eterna fedeltà. Mastriccio, un vecchio e saggio pescatore, ha modo di emergere in un *tableau* corrispondente alla penultima scena del terzo atto, una tipica scena d'imbarco con accompagnamento corale. La partenza marittima per un viaggio d'amore è uno di quei temi *galant* capaci di unificare un intero secolo, tali da ispirare alcune delle più grandi opere pittoriche: dal nostalgico capolavoro di Watteau (1717) al più tempestoso *L'île d'amour* dell'ultimo Fragonard.[8] Goldoni assolve al suo compito descrivendo nel modo più semplice e bello le condizioni atmosferiche in cui si svolge la scena:

CORO: Soavi zeffiri
al mar c'invitano,
son l'onde placide,
non v'è timor.
Procelle torbide
dal mar spariscono

281-94.

[8] Il suo titolo più noto, *La fête à Rambouillet*, è relativamente recente e risale in realtà a non prima del XIX secolo, mentre

quando si naviga
col dio d'Amor.

LINDORO: Andiam, sposa diletta.

EURILDA: Io seguo i passi vostri.

MASTRICCIO: Oh come i voti nostri
tutto, tutto seconda:
ciel sereno, aure liete
e placid'onda.

L'affinità col terzettino (n. 10) di *Così fan tutte* è evidente anche nelle scelte lessicali:

Soave sia il vento,
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.

In brani di questo genere la convenzione musicale andava di pari passo con quella poetica, a partire dall'impiego della tonalità di Mi maggiore. Una scelta che anche a Mozart dovette sembrare obbligata sin dai suoi primissimi esordi di operista; per non parlare poi dell'*Idomeneo*, ove la si riscontra in entrambi i pezzi sul tema degli zeffiri [«Soavi zeffiri soli spirate», II.5, «Zeffiretti lusinghieri», III.1 – *ndt*]. È istruttivo osservare il comportamento di Haydn di fronte al «Soavi zeffiri» nella sua resa operistica delle *Pescatrici* (1770): anch'egli optò subito per il Mi maggiore, in parte guidato da un istinto infallibile, ma aiutato anche da un'approfondita conoscenza dei compositori napoletani, le cui opere aveva spesso diretto in qualità di *Kapellmeister* alla corte degli Esterházy. Eppure, quant'è diverso il suo zeffiro musicale da quello di Mozart! Manca nel vecchio maestro anche la più vaga traccia della dolcezza sensuale che invece trabocca dai brani mozartiani. Non può essere una mera coincidenza il fatto che Haydn non abbia mai avuto contatti diretti con l'Italia e tanto meno con Napoli, di cui Mozart aveva invece interiorizzato vedute, suoni, profumi e clima.

Nella scena finale delle *Pescatrici* Goldoni chiude bruscamente la mascherata messa in atto dai due giovani pescatori, Burloto e Frisellino, travestiti da gentiluomini per mettere alla prova la fedeltà delle loro fidanzate, Nerina e Lesbina (tutte parti buffe). Dopo che i due si fanno riconoscere – provocando la sorpresa, ma anche la rabbia delle due fanciulle – Mastriccio li sgrida severamente per aver pur solo osato pensare a una simile messinscena. Anch'egli, come il Don Alfonso dapontiano, è convinto che la colpa sia tutta degli uomini. Identica è anche la soluzione proposta da entrambi i vecchi per rimediare al danno. «Sposarle», risponde Don Alfonso dopo che Guglielmo, indignato per il cedimento di Fiordiligi, gli chiede quale possa essere la punizione più adeguata. Mastriccio avrebbe potuto essere altrettanto conciso se Goldoni non si fosse divertito a mettergli in bocca un proverbio popolare dietro l'altro:

L'île d'amour era già in uso nel secolo precedente, come è ben documentato in PIERRE ROSEMBERG, *Fragonard,* New York, Metropolitan Museum of Art, 1988, pp. 355-57.

[9] Le fonti latine, francesi ed italiane di molte citazioni dapontiane, non però di quella in questione, sono state rintrac-

MASTRICCIO: E chi, pazzi, v'insegna
le femmine tentare? In caso tale
che avreste fatto voi,
sciocchi che siete?
Se bene a lor volete,
sposatele, tacete, e non parlate:
si strapperà se troppo la tirate.
BURLOTO: Amico, il giuramento.
FRISELLINO: Sì, sì, me lo rammento.
E voi?
BURLOTO: Ed io pentito
son della trista prova.
MASTRICCIO: Chi va il mal cercando, il mal ritrova.

Dopo che Mastriccio ha finalmente riunito le coppie originali, mano nella mano, queste si uniscono a loro volta agli altri personaggi – Mastriccio stesso nel lido e la coppia nobile sul naviglio – nell'*ensemble* finale «Discendi, Amore, pietoso». «Perdona e dimentica» con animo generoso: questa è la lezione che Goldoni vuol dare attraverso il vecchio pescatore, quasi un cugino povero di Don Alfonso. «Chi va il mal cercando, il mal ritrova» non è poi molto diverso da quanto afferma Don Alfonso nel mettere in guardia gli arroganti giovinastri nel primo numero di *Così fan tutte*:

O pazzo desire
cercar di scoprire
quel mal che trovato
meschini ci fa.

Ma quel che accomuna i due poeti è anche il punto di vista morale alla base delle rispettive opere. Da Ponte, figlio dell'illuminismo ancor più di Goldoni, ebbe lo scrupolo di far spiegare a Don Alfonso l'intento sostanzialmente benefico della sua mascherata:

V'ingannai, ma fu l'inganno
disinganno ai vostri amanti
che più saggi omai saranno,
che faran quel ch'io vorrò.
(Li unisce e li fa abbracciare.)
Qua le destre: siete sposi.
Abbracciatevi e tacete.
Tutti quattro ora ridete,
ch'io già risi e riderò.

Incapaci di tacere, le damine accolgono i loro antichi fidanzati con le ennesime, solenni dichiarazioni di fedeltà eterna, musicalmente rese con intervalli di terza in dolce concatenazione, ancor più delicate esitazioni e infine con oscillazioni cromatiche proporzionali all'incorreggibile affettazione delle due civettuole fanciulle. Sorge il forte dubbio che esse non abbiano proprio

imparato nulla dalla scuola di Don Alfonso. Nel caso dei due giovani ufficiali, almeno, si può notare qualche ravvedimento, come ad esempio la simultanea risposta alle promesse delle fidanzate: «Te lo credo, gioia bella / ma la prova far non vo'». In un modo assai simile il Burloto goldoniano aveva espresso il proprio rimpianto per aver perpetrato «la trista prova».

Don Alfonso è un autentico *philosophe* nella moderna accezione di pensatore illuminato e di benefattore. È anche un virtuoso della parola, spesso impegnato a disseminare piccole ma preziose perle di saggezza: con prontezza, ad esempio, egli adatta ai propri fini il primo verso della quartina metastasiana («È la fede degli amanti»), mutandolo in «È la fede *delle femmine*». La parabola presa qui in prestito provoca il puntuale sbottare di Ferrando («Sciocchezze di poeti!»), il più colto dei due gentiluomini: la sua esclamazione segnala fra le righe che egli abbia subito colto la citazione. In un altro passo Da Ponte si serve addirittura delle virgolette per incorniciare l'ennesimo aforisma di Don Alfonso. Dopo l'incantevole terzettino (n. 10), concluso poco prima con l'uscita di Fiordiligi e Dorabella, Don Alfonso prorompe in un «Non son cattivo comico!» – nell'imminenza di raggiungere «i due Campioni / di Ciprigna e di Marte» – per commentare poi così il comportamento delle donne:

> [...] Quante smorfie,
> quante buffonerie!...
> Tanto meglio per me ...
> cadran più facilmente:
> questa razza di gente è la più presta
> a cangiarsi d'umore: oh poverini!
> Per femina giocar cento zecchini?

Attribuito a Jean-Honoré Fragonard [ma: Jean-Simon Berthélemy (1743-1811)], *I cipressi di villa d'Este a Tivoli*. Disegno, 1774 ca. (Orléans, Musée des Beaux-Arts).

«Nel mare solca e nell'arena semina
e il vago vento spera in rete accolgere
chi fonda sue speranze in cor di femina.»

Ancora una volta Don Alfonso ha visto giusto, almeno riguardo a Dorabella, destinata in breve tempo a capitolare e dunque, come si conviene in simili scene operistiche, ad esibirsi in moine degne della sorella, proprio com'è la prima della due a prorompere in un'aria sulla sua situazione. Ben diversa tempra, più misurata e austera, dimostra invece Fiordiligi. Poeta e compositore sono impegnati a fondo per differenziare sottilmente i due personaggi femminili sin dalla loro prima apparizione.

La citazione conclusiva di Don Alfonso, «Nel mare solca ...», che il pubblico più colto è sfidato a riconoscere, è l'ennesimo giochetto letterario di Da Ponte.[9] In questo caso il *dictum* catulliano sull'incostanza femminile è tratto nientemeno che dall'*Arcadia* di Sannazaro.[10] È come se Don Alfonso e il suo artefice divenissero un unico personaggio, interessato prevalentemente a impressionare il pubblico con la sua sapienza e saggezza straordinarie. La *Vernunft* di Don Alfonso, ovvero la Ragione in persona, si scontra con l'*Empfindsamkeit* (sensibilità) e la *Schwärmerei* (immaginazione) degli amanti. Che questa sia l'idea madre dell'intera opera – come alcuni studiosi hanno già osservato[11] – è confermato anche dell'uso esclusivo da parte di Da Ponte del sottotitolo *La scuola degli amanti*. Come già si è detto, fu invece Mozart nel corso della composizione ad esigere il titolo proverbiale *Così fan tutte*,[12] cui il manifesto della prima rappresentazione conferì tutto il possibile rilievo tipografico (vedi illustrazione a pag. 128). Se Da Ponte condì il suo libretto con le più svariate spezie letterarie, sul piano musicale Mozart non gli fu certo inferiore nel creare una rete di allusioni retrospettive altrettanto fitta, difficilmente concepibili senza un'approfondita riflessione sull'intera tradizione melodrammatica settecentesca e sulla propria produzione operistica precedente.

L'impiego di richiami motivici su vasta scala si può già ravvisare nell'*Idomeneo*, mentre nella *Entführung* il ciclico ricorrere di elementi musicali «turcheschi» contribuisce all'unità complessiva dell'opera. Il personaggio che dà il titolo alle *Nozze di Figaro* è provvisto di una specie di *calling card* musicale che gli consente di porsi continuamente in relazione col *Barbiere* di Paisiello o col *Don Juan* di Gluck. Il *Don Giovanni* mozartiano si spinge ancor oltre: basti solo pensare al ruolo svolto dalla figurazione cromatica discendente dalle prime fino alle battute conclusive del-

ciate da KURT KRAMER, *Da Ponte's «Così fan tutte»*, in «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse», XI, 1973, pp. 3-27.

[10] Cfr. in proposito WOLFGANG OSTHOFF, *Gli endecasillabi villotistici in «Don Giovanni» e «Nozze di Figaro»*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1981, 2 voll., II, pp. 293-94 e DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 147, n. 9.

[11] CORNELIA KRITSCHE e HERBERT ZEMAN, *Das Rätsel eines genialen Opernentwurfs – Da Pontes Libretto «Così fan tutte» und das literarische Umfeld des 18. Jahrhunderts*, in *Die österreichische Literatur: Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, hrsg. Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlaganstalt, 1979, pp. 355-77.

[12] Cfr. ALAN TYSON, *Notes on the Composition of Mozart's «Così fan tutte»*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVII, 1984, pp. 356-401: 371, 377 (riguardo al motto).

[13] STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 542.

l'opera. Le tre citazioni riconoscibili nella scena del banchetto del *Don Giovanni*, culminanti nel «Non più andrai» delle *Nozze*, anticipano gli altrettanti richiami a scene di mascherata che si susseguiranno nel secondo finale di *Così fan tutte*. Anche qui, come nel *Don Giovanni*, citazioni, allusioni e richiami proliferano senza posa, fino ad avvolgere l'intera opera in un denso reticolo.

Nell'ouverture di *Così fan tutte* i riferimenti alle *Nozze di Figaro* non si riducono certo allo stupido trillo di Basilio o alla figura discendente di «Così fan tutte le belle», entrambi ripresi per chiudere il tema principale del *Presto*. A battuta 59 Mozart introduce un ritmo furtivo, associato al modo minore,

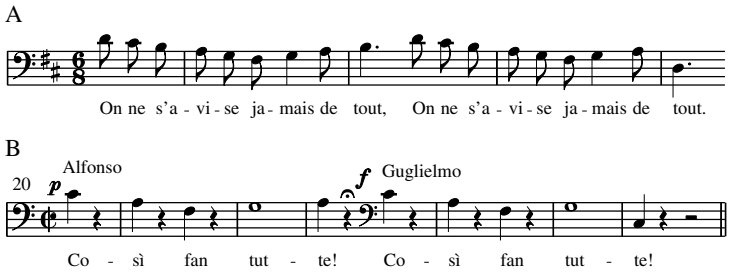
esempio 5

che rimanda naturalmente all'*incipit* dell'ouverture delle *Nozze*. Da questa sembra derivare anche il blocco di fanfare nel Forte, armonicamente oscillante fra I e IV^6_4, che si rivelerà cruciale ai fini dell'intera opera. Sin dalle premesse iniziali Mozart ci fa capire che la sua ultima collaborazione con Da Ponte non è altro che un'opera sull'opera. A quel tempo l'imperatore Giuseppe aveva ormai i giorni contati e forse Mozart aveva intuito che la sbandata di Da Ponte per la Ferrarese/Fiordiligi avrebbe presto condotto alla loro rovina. Secondo Stefan Kunze l'aura nostalgica, quasi di congedo, che aleggia su *Così fan tutte* andrebbe letta addirittura come un presagio mozartiano di morte; lo confermerebbe una disperata missiva di questo periodo scritta da Mozart a Michael Puchberg.[13] Ma la fitta rete di allusioni musicali intessuta dal compositore deriva più che altro dall'intensificazione estrema di un procedimento ormai abituale in Mozart, cui il compositore sin dagli esordi mai ha saputo rinunciare.

L'idea di far cantare il titolo di un'opera nelle sue fasi finali, accentuandone il carattere di motto proverbiale, non era esattamente una novità. I personaggi principali de *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* di Paisiello (1782), dopo essersi rilanciati a vicenda la «precauzione inutile» del titolo, in una sorta di dialogo giocoso, solamente nel finale la riprendono in forma di canzone, così riassumendo il contenuto morale dell'intera opera. Sotto questo aspetto ancor più strettamente legata a *Così fan tutte* è il fortunatissimo opéra-comique *On ne s'avise jamais de tout* (1761) di Michel-Jean Sedaine e Pierre-Alexandre Monsigny (da cui è tratto l'esempio 6). In Mozart, esattamente come in Monsigny, la ripetizione del motto corrisponde all'iterazione di un'unica frase musicale, di cui viene progressivamente rinforzata la risoluzione cadenzale:

esempio 6. A: Monsigny, *On ne s'avise jamais de tout*, Vaudeville; B: *Così fan tutte*, n. 30

[14] Un'adeguata spiegazione di questo tipo di ricorrenza – secondo cui i personaggi non si citano a vicenda, ma è semmai Mozart che fa l'occhiolino al suo pubblico – è stata proposta da FRITS R. NOSKE, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei dram-*



Ne risulta un periodo simmetrico composto da due frasi isoritmiche in rapporto di antecedente e conseguente, la prima demarcata appena da una cadenza d'inganno sul VI grado, la seconda chiusa effettivamente da una cadenza autentica sulla tonica. La stessa formula ricorre in innumerevoli composizioni strumentali di Mozart e di molti altri compositori del tempo, il più delle volte a chiusura d'un movimento veloce: proprio il suo carattere banale ma incisivo la rende ideale veicolo musicale di titoli-motto come quello di *Così fan tutte*.

Se le due sorelle ferraresi in visita a Napoli avessero meditato un po' di più sulla realtà circostante, di certo avrebbero nutrito qualche sospetto sulla chiamata militare dei loro fidanzati. «Al marzial campo / ordin regio li chiama» – annuncia Don Alfonso, ma di quale battaglia poteva mai trattarsi? Infatti sotto Ferdinando I e Maria Carolina d'Asburgo per quasi mezzo secolo il Regno delle Due Sicilie era riuscito ad estraniarsi da qualsiasi conflitto bellico; proprio in quel periodo, dal 1750 circa fino agli ultimi anni Novanta, il resto d'Italia subiva le ripercussioni del terribile scontro in atto fra la Francia post-rivoluzionaria e l'Impero asburgico.

In realtà non vi poteva essere un modo più efficace per mostrare sin dall'inizio la natura credulona delle due fanciulle e dunque per rendere perfettamente verosimile la loro incapacità di scoprire il travestimento dei fidanzati. Se neppure l'astuta cameriera Despina si accorge di nulla, evidentemente si tratta di travestimenti piuttosto elaborati e convincenti (è infatti essenziale che Ferrando sia un bel biondo e Guglielmo un bruno di carnagione scura). Ma la svista delle due sorelle potrebbe significare anche che nessuna di loro ha mai realmente osservato da vicino il proprio fidanzato (forse dovendo accontentarsi di un ritratto?).

Agli occhi di Da Ponte le donne sembrano distinguersi anche per la loro leggerezza e superficialità. Quando Don Alfonso, dopo il secondo numero, chiede agli uomini perché si sentano così sicuri delle loro fidanzate, questi se n'escono con tutta una serie di banalità – «Nobil educazion ... / Pensar sublime ... / Analogia d'umor ... / Disinteresse ... / Immutabil carattere ...» – di cui il librettista sottolinea con evidente compiacimento l'assoluta falsità. L'educazione delle sorelle, ad esempio, è talmente raffinata da non far loro comprendere neanche il latino elementare con cui Despina – travestita da medico – le saluta nel primo finale: al suo «Salvete, amabiles / bonae puellæ» (mutato da Mozart nello scorretto e dunque più verosimile «bones puelles») esse rispondono infatti «Parla un linguaggio / che non sappiamo». Quanto poi al «pensar sublime» e al «disinteresse», già dal primo dialogo in recitativo si capisce subito che i loro pensieri, come quelli di ogni ragazza normale, si riducono al desiderio di accasarsi prima possibile. La premessa dell'intera vicenda sta proprio nel fatto che il loro unico obiettivo, sposarsi, prescinde totalmente dalla specifica identità del futuro coniuge. Guglielmo, in particolare, è convinto di avere un temperamento simile a quello di Fiordiligi, ma gli eventi dimostreranno esattamente il contrario; uno dei motivi conduttori dell'opera, tale da poterne costituire il titolo stesso, è proprio questa «mutevolezza di carattere».

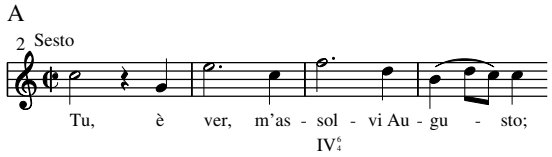
Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). *Una dama che prende il the*. Olio su tela, 1735.
(Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery).

Molto è stato scritto sul carattere diverso di Fiordiligi e Dorabella, assai meno su quello altrettanto antitetico di Ferrando e Guglielmo, che pure ha modo di manifestarsi a tutti i livelli sin dal terzo numero dell'opera. Da un lato il sentimentale Ferrando, convinto di vincere la scommessa, si ripromette di spendere tutto il denaro in «una bella serenata» da offrire alla sua «Dea»; il più godereccio Guglielmo preferisce invece un sontuoso banchetto «in onor di Citerea». Mozart rende ancor più netta la distinzione affidando al tenore una cantilena d'andamento nobile, percorsa da giri melodici in stile *galant* e sospinta da note prolungate su un frusciante accompagnamento in crome e semicrome degli archi. Di lì a un anno e mezzo lo stesso *incipit* sarebbe stato ripreso nella *Clemenza di Tito* (n. 26) per caratterizzare la nobile figura di Sesto (vedi esempio 7 A-B).

E proprio come Sesto – o gli altri suoi pari, Idamante, Belmonte e Ottavio – Ferrando esibisce qui tutti i tratti più tipici dell'amante da opera seria. Quel suo triadico librarsi in volo fino al Sol acuto, in preparazione alla cadenza finale, sfiorando appena il La prima di ridiscendere per gradi alla tonica, ha di certo ispirato il tema dell'oboe all'inizio dell'ouverture. L'assolo di Ferrando si rivela di fondamentale importanza anche sul piano strutturale, visto che è destinato a ritornare più tardi in forma variata in uno dei momenti chiave dell'opera: il duetto d'amore tra Fiordiligi e Ferrando (n. 29), poco prima che l'una ceda alla corte dell'altro (vedi esempio 7 C). Curiosamente, è Fiordiligi stessa a iniziare con la musica di Ferrando, riproponendone il caratteristico giro melodico su armonie di I^6_4 e I. L'ardente ascesa in semiminime della versione originale (b. 7) genera ora due risalite (doppiamente focose!) e anche l'episodio preparatorio alla cadenza viene dilatato, ma la sostanza non muta. Come non intendere tutto questo passaggio come un riferimento assolutamente preciso? E come non apprezzare l'effetto ironico dovuto all'inaspettato rovesciamento dei ruoli, laddove l'ardore stesso del corteggiatore Ferrando nei confronti di Dorabella gli viene inaspettatamente restituito in forma intensificata proprio da colei che dovrebbe essere l'oggetto ritroso del suo corteggiamento?

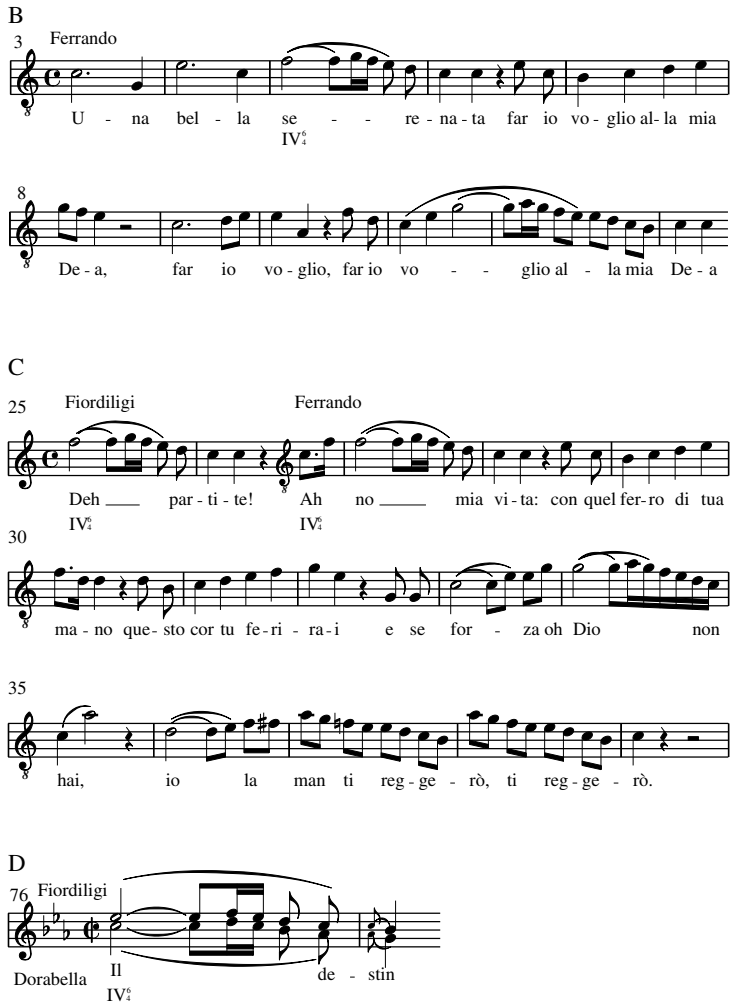
Il giro melodico con discesa su I^6_4 - I caratterizza anche il quintetto (n. 6) del primo atto, ove è eseguito da entrambe le donne per terze parallele, a sottolineare il *climax* dell'intero *ensemble* (esempio 7 D).[14]

esempio 7. A: *Clemenza di Tito*, n. 26; B: *Così fan tutte*, n. 3; C: *Così fan tutte*, n. 29; D: *Così fan tutte*, n. 6



mi musicali di Mozart e Verdi, Venezia, Marsilio, 1993 (*Le nozze di Figaro*: la citazione musicale come procedimento drammaturgico, pp. 17-31: 30).

[15] È stato stimato che nel XVIII secolo oltre la metà del popolo albanese aveva già abbandonato la religione cristiana. E infatti Da Ponte assegna ai suoi albanesi dei nomi tutt'altro che cristiani quali Tizio e Sempronio; in modo altrettanto co-

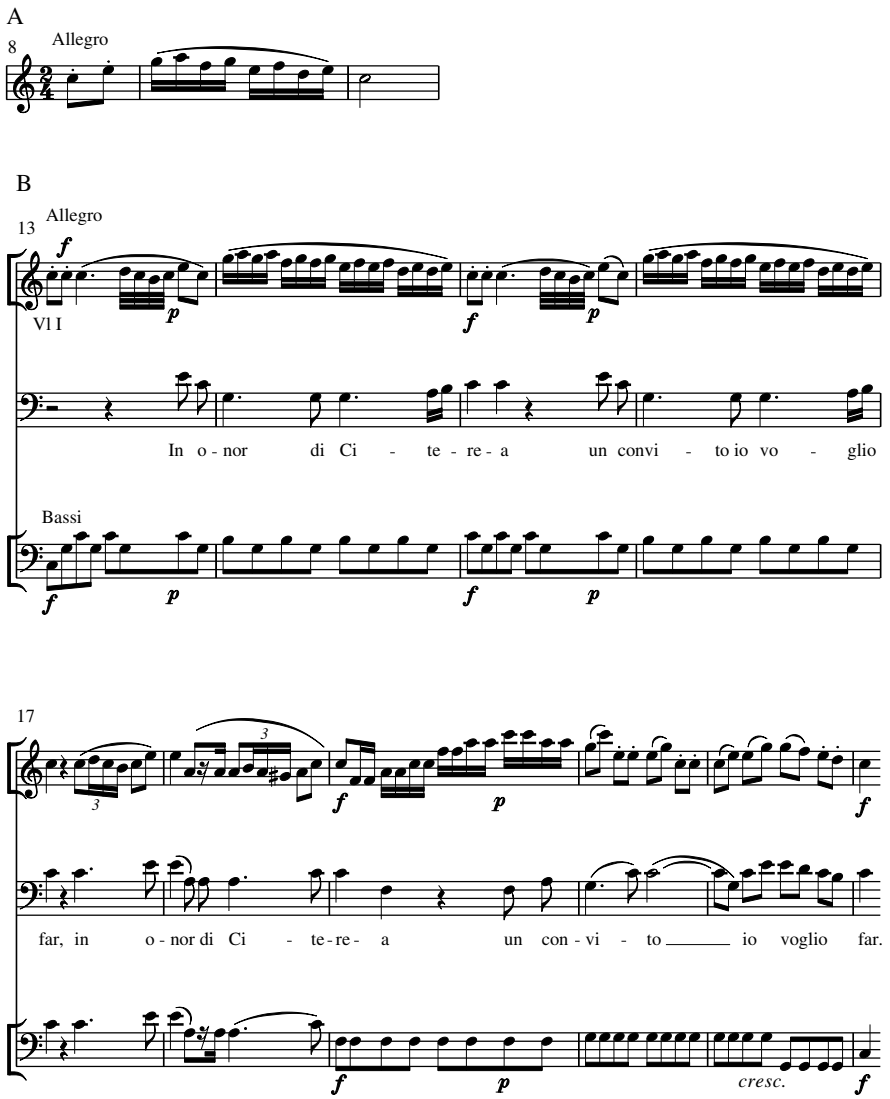


Lo sentiamo sopraggiungere dopo un lungo pedale di dominante, nel momento in cui le damigelle si disperano per l'imminente partenza dei fidanzati. Dorabella è disposta a straziarsi il cuore piuttosto di essere abbandonata (la stessa espressione è usata da Donna Elvira di fronte all'eventualità che Don Giovanni si rifiuti di tornare da lei). Fiordiligi, appena più controllata, segue comunque la sorella sia per quanto riguarda la melodia, sia nel suo desiderio di morire ai piedi dell'amante, il che le conduce entrambe a declamare i versi più atrocemente pomposi dell'intero libretto, «Il destin così defrauda / le speranze de' mortali.». Tanto le terze parallele, così sdolcinate e lungamente tenute, quanto il brillante accompagnamento in semicrome degli archi rendono questo momento tutt'altro che fatale. Vi riconosciamo semmai la «bella serenata» già intonata da Ferrando al momento della promessa! (Vedi esempio 7 B.)

Nel terzetto (n. 3) Guglielmo/Francesco Benucci rimane in secondo piano rispetto a Ferrando/Vincenzo Calvesi, non potendo neppure lontanamente emularne il respiro melodico e la nobile eleganza. La sua linea melodica è infatti più discontinua, l'accompagnamento del basso molto più animato e nella vivace figura in semicrome dei primi violini sembra semmai risuona-

re la musica turca della *Entführung* (esempio 8 A-B). Guglielmo si avvicina quasi al motto operistico quando ripete «in onor di Citerea...», ma è probabile che in questa fase della composizione Mozart non avesse ancora in mente il nuovo titolo. Si ha così l'ennesima riprova che l'associazione di un motto a una sorta di cadenza non costituiva nient'altro che un *cliché* dello stile buffo. Lo stesso può essere detto degli unisoni o anche dei bruschi contrasti dinamici. Evidentemente Mozart non ha dimenticato i superbi ruoli comici (Figaro e Leporello) interpretati in passato da Benucci, il quale rimane un tipico primo buffo – impegnato ad intonare quasi esclusivamente linee di basso – anche nei panni di un ufficiale napoletano *alias* nobile albanese:

esempio 8. A: *Entführung*, n. 5b; B: *Così fan tutte*, n. 3



Il vago accenno di turcheria suggerito dalla raffica di semicrome potrebbe essere letto come un'anticipazione dell'imminente travestimento. In base alla foggia dei loro abiti Despina identi-

fica subito i due falsi stranieri come «turchi» o «vallacchi» (rumeni della regione intorno a Bucarest). E in effetti a quel tempo l'Albania, come anche la Romania, si trovava da secoli sotto il dominio turco.[15]

Avendo contrapposto fin da subito l'idealismo romantico di Ferrando all'edonismo più godereccio di Guglielmo, nel resto dell'opera poeta e compositore hanno modo di sviluppare e rifinire ancor più questa cruciale distinzione. Il personaggio di Ferrando è ben messo a fuoco anche grazie all'impeccabile perizia di Da Ponte nella sublime aria d'affetto in La maggiore «Un'aura amorosa» (n. 17). Alla protesta di Guglielmo sempre più ossessionato dal cibo – «Ed oggi non si mangia?» – Ferrando risponde che val la pena aspettare, visto che la cena sarà molto più saporita dopo la vittoria; il loro ristoro finale, spiega nell'aria, sarà tutto spirituale:

Un'aura amorosa
del nostro tesoro
un dolce ristoro
al cor porgerà.
Al cor che nudrito
da speme, da Amore,
di un'esca migliore
bisogno non ha.

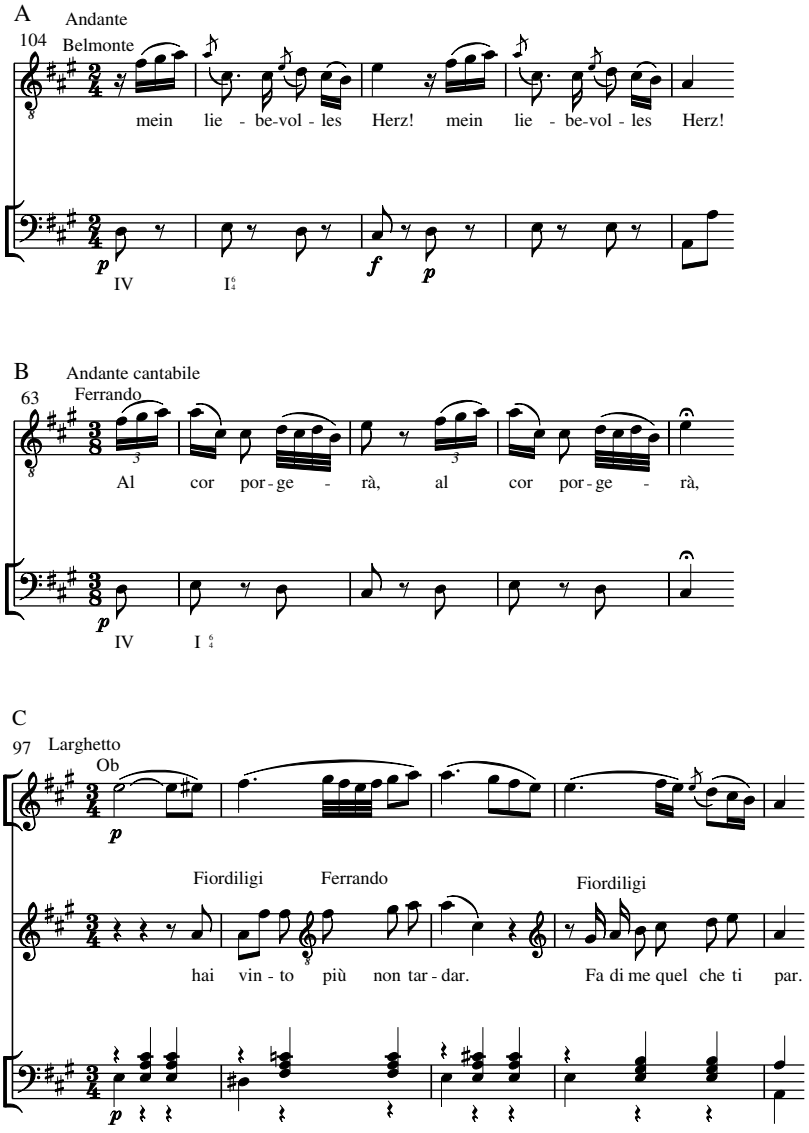
Metastasio sarebbe stato orgoglioso di questi versi, in cui è facile riconoscere il suo stesso tocco mellifluo, la sua concisione, persino il suo tipico vezzo di collegare le due stanze con un'anafora (l'iterazione di «al cor» all'inizio dei due versi centrali).

Da parte sua Mozart risponde con un'aria da opera seria in tutto e per tutto. Anch'essa rimane al di fuori dell'azione, un po' come le arie di meditazione amorosa già cantate da Ottavio nel *Don Giovanni*, «Dalla sua pace» e «Il mio tesoro». Per quanto Dent l'abbia giudicata un'aria «piuttosto superflua», lo studioso avrebbe probabilmente cambiato idea se ne avesse considerato la funzione musicale nel complesso dell'opera. Elemento intermedio di tre numeri in La maggiore, quest'aria getta un ponte fra il duetto d'innamoramento delle due sorelle (n. 4) e il vero e proprio duetto d'amore (n. 29). Oltre alla tonalità, l'aria e i duetti hanno in comune vari tratti musicali: come ad esempio, nel caso dei nn. 4 e 17, l'impiego dei clarinetti in La, o persino la stessa successione armonica d'apertura, I-ii$^{6}_{4}$,-vii/I, o V^{7}/I-I. L'ardente impennata di Ferrando fino al quarto grado, nel n. 29 (vedi, più sopra, l'esempio 7 C, bb. 29-30), è prefigurata già nella sua aria (n. 17, bb. 34-35) tanto da costituirne uno dei vertici estremi. Un'altra vetta melodica è raggiunta da Ferrando quando, poco prima della cadenza finale, la sua voce si spinge fino al La acuto in corrispondenza alla successione IV-I$^{6}_{4}$, così da echeggiare la chiusa dell'aria di Belmonte (n. 4 della *Entführung*), anch'essa in La maggiore ed espressione d'un cuore straripante d'amore:

esempio 9 A: *Entführung*, n. 4; B: *Così fan tutte*, n. 17; C: *Così fan tutte*, n. 29

erente, al loro risveglio nel finale del primo atto, entrambi credono di trovarsi al cospetto di Giove. Mozart elaborò le scorrevoli figure di semicrome, tipiche della sua musica turca, in associazione a Guglielmo, nella grande aria per Benucci del primo atto (n. 15a); dopo la sua sostituzione, molti di quei tratti – compresi l'impiego di trombe e timpani – furono trasferiti nella sua aria del secondo atto (n. 26).

[16] «Er vereinigt mit seinem ungezwungen vortrefflichen Spiel eine äußerst runde, schöne, volle Baßstimme. Er ist ein ebenso vollkommener Sänger, wie er ein trefflicher Schauspieler ist. Er hat die seltene, sehr löbliche Gewohnheit, dass er



Quel che segue al momento di sosta dell'aria di Ferrando (b. 67) è un inaspettato prolungamento dell'armonia di sottodominante (bb. 68-70), che permette alla melodia vocale, col solo accompagnamento dei fiati, di distendersi in un'ampia e articolata cadenza quasi di sapore plagale (bb. 68-73). La risoluzione autentica conclusiva (I^6_4/V>I) è accompagnata in crescendo dall'intera orchestra, dando così inizio ad uno dei più estesi ed emblematici postludi dell'intera opera. La melodia principale, che campeggia nei primi violini sugli accordi in ritmo puntato degli altri strumenti, mette ancora una volta in risalto tutta la nobiltà d'animo di Ferrando e dà adeguata veste musicale all'elevatezza dei suoi sentimenti. Come si può vedere, questa musica non serve certamente solo a sancire la presunta partenza dei due ufficiali (tanto più che Guglielmo, durante l'intera effusione sentimentale dell'amico, non ha certo potuto placare il suo attacco di

fame).

Alle battute 76-77, i violini imitano Ferrando risalendo per gradi congiunti fino alla tonica, La, sull'accordo di settima diminuita in secondo rivolto sostenuto in piano dai fiati. Su questa stessa armonia diminuita (ora allo stato fondamentale) Fiordiligi è destinata a cedere le armi di fronte a Ferrando, nel n. 29 («hai vinto...»), quando il solo oboe raggiunge altrettanto gradatamente la tonica superiore, quasi a sancire quella vittoria (esempio 9 C). Dapprima l'oboe riprende l'ascesa cromatica di Ferrando, Mi-Mi$^{\#}$-Fa$^{\#}$, già corrispondente all'intonazione di «idol mio» (bb. 88-89); poi, in preparazione alla cadenza, ripropone la voluta melodica intorno al quinto grado con finale discesa alla tonica (b. 100), risalente all'assolo di Ferrando nel n. 3 (vedi esempio 7 B), cui Mozart nel corso dell'opera sembra conferire un rilievo superiore anche allo stesso motto. Fiordiligi, che ha già civettato con questa figura nell'aria del primo atto (n. 14, bb. 19-22), la canta di nuovo nel rondò del secondo atto (n. 25), dapprima in forma abbastanza sommessa (bb. 10-11), ma in seguito dandole massimo risalto proprio nella cadenza di collegamento fra la sezione lenta e quella veloce (bb. 34-35).

Il significato di questa vera e propria simbiosi melodica è evidente: sin dalle prime battute dell'opera Fiordiligi e Ferrando sono destinati ad amarsi. Né può essere casuale che all'inizio dell'ouverture Mozart abbia affidato all'oboe proprio solo quella figura chiave: il compositore sembra subito voler avvertire lo spettatore che, almeno dal suo punto di vista, le figure più romantiche e idealiste dell'opera non sono meno importanti del tema dell'apprendistato amoroso tanto caro al librettista.

Vi è tuttavia una circostanza, per quanto eccezionale, in cui Ferrando sembra precipitare dal sommo piedistallo di amore idealistico in cui sentimenti e musica lo hanno innalzato. Nella cavatina «Tradito, schernito» (n. 27), dopo aver appreso del successo di Guglielmo con Dorabella, Ferrando dà subito sfogo alla sua rabbia con gesti melodici tanto brevi e disarticolati quanto esplosivi, rimanendo nella tonalità di Do minore. In breve però, come ci si aspetta da un tipico innamorato da opera seria, il violento sfogo iniziale cede il passo a una melodiosità più fluida e distesa in modo maggiore, chiara espressione di un rinascente sentimento di speranza. La stessa logica fa sì che nella *Entführung* la romanza d'apertura di Belmonte inizi con una fiduciosa affermazione in maggiore, già adombrata nel bel mezzo dell'ouverture, ma in modo minore. La tessitura di entrambi i numeri è pressoché identica (si noti come, nella parte vocale, il pedale acuto di Sol s'innalza fino al La per raggiungere il *climax* di entrambi i brani).

Più problematica è l'aria di Ferrando, «Ah lo veggio» (n. 24), generata da ciò che in origine era stato concepito come il rondò finale del Quintetto per clarinetto K. 581, risalente al 29 settembre 1789. Vi si riscontrano infatti i tratti tipici del rondò bipartito – fondato sulla contrapposizione fra un ritmo di gavotta ed una scrittura per fiati più concertante – che nell'opera seria è in genere affidato al protagonista maschile. Particolarmente evidente è il carattere strumentale della melodia principale, proiettata fino al Si bemolle acuto sia per gradi congiunti sia per ampi salti ascendenti e dunque tale da poter essere eseguita solo da un tenore di straordinaria agilità. L'*Allegretto* d'apertura, in tempo tagliato, ha modo di espandersi per quasi cento battute prima di confluire nell'*Allegro* finale, corrispondente ai due versi di congedo. All'inizio di quest'ultima sezione il tema del rondò passa all'orchestra, mentre Ferrando intona «Ah cessate» con un salto di sesta discendente, Fa-La, e successiva risoluzione su Si bemolle (bb. 100-101). (È questa un'eco letterale dell'«Ach Konstanze!» nel n. 15 della *Entführung*, bb. 19-20, anch'esso un rondò bipartito in Si bemolle maggiore: a riprova che la figura di Ferrando è modellata su quella altrettanto ardente e fervida di Belmonte.) A giudicare dalla scrittura vocale di «Ah lo veggio», Calvesi doveva essere superiore persino al collega tenore Valentin Adamberger quanto a

Nicolas Lancret (1690-1743). *Il turco innamorato.* (The Sarah Campbell Blaffer Foundation).
In un'incisione del 1736 tratta dallo stesso olio su tela si legge: «Fino in fondo a questo clima barbaro /
L'amore porta al mio cuore i più fieri colpi / E senza posa mi si sente cantare sulla chitarra /
Maledetto sia quel fanciullo che mostra un sembiante tanto dolce / È cento volte più turco di noi».

fluidità d'emissione e controllo tecnico del registro tenorile nella sua intera estensione. È ben comprensibile che lo stesso Mozart, abbia autorizzato l'interprete con un'annotazione autografa ad evitare un simile *tour de force*. E se il compositore fu addirittura sul punto di fare a meno dell'intero lavoro confluito nel rondò di Ferrando, ciò non dipese solo da esigenze di sintesi (l'opera rischiava di estendersi oltre misura), ma anche dal fatto che in esso venivano anticipati non pochi tratti caratteristici del numero successivo, il gran rondò di Fiordiligi «Per pietà ben mio» (n. 25).

La parte che in assoluto causò maggiori problemi, tanto a Mozart quanto a Da Ponte, fu però senz'altro quella di Guglielmo. Francesco Benucci, in qualità di primo buffo veterano, insostituibile pilastro della *troupe*, era ovviamente degno della massima considerazione. È verosimile pensare che gli autori fossero impazienti sia di compiacere una *star* così ambita, sia di sfruttarne al meglio le straordinarie qualità istrioniche; difficile altrimenti spiegare perché Mozart abbia per una volta rinunciato al suo abituale acume drammaturgico, consentendo a Da Ponte di confezionargli un variopinto repertorio di stravaganze, a cominciare dall'aria di Guglielmo «Rivolgete a lui lo sguardo» (n. 15a, vedi il libretto qui riprodotto alle pp. 29-30 del facsimile), ove il librettista spazia allegramente dalla mitologia alla storia, dall'*Orlando innamorato* di Boiardo al canto dell'usignolo, dalle più remote località geografiche ai passi di danza di un famoso ballerino coevo. Prima di arrivare a riconoscere l'assoluta inadeguatezza di quest'aria [poi sostituita da «Non siate ritrosi», n. 15 – *ndt*] anche a causa della sua estensione e collocazione, Mozart ne portò a termine la composizione definendo anche gli ultimi dettagli dell'orchestrazione. In particolare l'impiego di trombe e timpani in associazione alla tonalità di Re maggiore caratterizzerà anche l'imminente Finale del primo atto, il che costituisce una curiosa anomalia, visto che nella prassi operistica mozartiana il finale si distingue dai numeri precedenti tanto per tonalità che per orchestrazione (arricchita proprio tramite l'aggiunta di trombe e timpani).

A giudicare dal contenuto stesso della musica, Mozart fece di tutto per propiziare l'ennesimo trionfo di Benucci, sulla scia del «Non più andrai, farfallone amoroso» delle *Nozze*. Inconfondibili, sin dall'*incipit*, i vigorosi accenti in battere della parte vocale nel contesto di un altrettanto concitato *Allegro* in tempo comune; all'aria di Figaro (b. 15) rimanda anche il successivo passaggio al tempo di gavotta, nel momento in cui Guglielmo si volge a Dorabella (b. 22). Di fronte a un testo così esteso e a un simile catalogo di assurdità Mozart ha dovuto necessariamente ricorrere a una scrittura fluida e narrativa, assolutamente scevra di ripetizioni o ricorrenze strofiche e dal carattere insolitamente modulante; pure, nonostante l'ammirevole sforzo di sintesi, più di cento battute separano l'inizio dell'aria dai suoi due versi culminanti: «E qualche altro capitale / abbiam poi che alcun non sa». L'ingegnosa chiusa di Da Ponte, d'altra parte, dovette permettere a Benucci di suggerire con un semplice gesto (o forse con un'occhiata compiaciuta) il punto esatto in cui era celato quel suo «capitale»: una formula, questa, pressoché identica a quella già impiegata nell'aria conclusiva di Figaro («Il resto nol dico, / già ognuno lo sa»).

Se in un'aria del genere un cantante comico qualsiasi sarebbe stato facilmente portato a strafare soprattutto sul piano mimico-gestuale, agli occhi di Mozart questo non poteva essere il caso di Benucci, allora universalmente apprezzato anche per l'insolita naturalezza e la capacità d'autocontrollo. Ce lo conferma eloquentemente una recensione berlinese del 1793 secondo cui Benucci «combina una voce di basso estremamente rotonda, bella e piena ad una recitazione eccellente, mai forzata. È un cantante completo e al contempo un attore di prima scelta. Ha la rara e altamente raccomandabile abitudine di evitare ogni esagerazione».[16] Il successo stesso della nuova opera sarebbe in gran parte dovuto proprio alla meritata fama di Benucci, al prestigio

altrettanto elevato goduto dal cantante presso la corte imperiale ed il pubblico viennese: Mozart ne era perfettamente consapevole ed agì di conseguenza. Solo in questa prospettiva è possibile comprendere lo spropositato errore di calcolo rappresentato da un'aria come «Rivolgete a lui lo sguardo». Anche nell'eventualità che essa riscuotesse un buon successo di pubblico, l'equilibrio complessivo dell'opera ne avrebbe risentito in modo irreparabile. Considerate anche le vaste proporzioni già assunte dal primo atto, l'idea di inserire proprio nel bel mezzo del secondo atto un'aria di sei minuti abbondanti è del tutto priva di senso. Era dunque inevitabile che alla fine Mozart vi rinunciasse. Un'eco di sconsolata rassegnazione si può ancora percepire nell'annotazione aggiunta separatamente nel catalogo delle opere, in corrispondenza al mese di dicembre [1789]: «Eine arie welche in die oper *Così fan tutte* bestimmt war für Benucci» («Un'aria che nell'opera *Così fan tutte* fu in origine concepita per Benucci»).

Poeta e compositore dovettero così rimettersi al lavoro per ottenere la più concisa ed efficace aria sostitutiva «Non siate ritrosi» (n. 15): un *Andantino* in 2/4, nella tonalità di Sol maggiore, naturalmente collegato – senza bisogno di transizioni – alle risate del successivo terzettino, anch'esso in Sol maggiore (n. 16). Se la nuova soluzione era senz'altro più adeguata, soprattutto per la sua brevità, bisognava ancora fare i conti con i rimanenti 17 numeri che la separavano dal finale, di contro ai 14 delle *Nozze* e ai 12 del *Don Giovanni*.

Nella prima metà dell'atto Mozart aveva avuto modo di soffermarsi a lungo sugli addii e sulla partenza degli amanti, rendendo così problematica la stesura della metà rimanente. L'aria di Benucci non fu certo l'unica a metterlo in crisi e anche altrove fu necessario lavorare di forbici. Uno dei tagli più drastici portò all'omissione integrale della musica in Re minore citata da Ferrando nel secondo finale (esempio 10 A), con la quale egli si era presentato a Fiordiligi nei panni di un nobile albanese. Secondo Alan Tyson quest'aria perduta si sarebbe trovata appena prima o poco dopo quella di Fiordiligi, «Come scoglio» (n. 14),[17] il che non ha molto senso, visto che in quel frangente lo stesso Ferrando è in procinto di esibirsi nella sua cruciale aria in La maggiore (n. 17). Altri studiosi vi scorgono invece un duetto in origine destinato ai due albanesi.[18]

Più verosimile, a mio parere, è che il perduto modello del richiamo di Ferrando fosse in una sezione tratta dal sestetto (n. 13). Nell'insieme il sestetto è così esteso ed articolato, così vario per metro e tonalità, insomma così simile a un finale da rischiare di attenuare l'atteso effetto esplosivo del finale vero e proprio. Da un punto di vista drammaturgico, è abbastanza strano che il dubbio sollevato da Despina – «Io non so se son Vallacchi / o se Turchi son costor» – rimanga tale nel corso dell'intero sestetto; per ottenerne la soluzione, ovvero per apprendere che le sembianze assunte dai fidanzati sarebbero quelle di due semplici albanesi (e dunque non proprio turchi, ma quasi), dobbiamo attendere fino al termine dell'opera, quando viene stipulato il contratto matrimoniale. Curioso è anche il modo in cui all'inizio della seconda sezione (un *Allegro* in 3/4, non più in Do ma in Fa maggiore) Despina «si ritira» senz'alcun preavviso per far sì che i due uomini vengano scoperti da Fiordiligi e Dorabella.

nichts übertreibt», cfr. la «Berliner musikalische Zeitung», 1793, p. 138 (citato in CHRISTOF BITTER, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des «Don Giovanni» von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*, Regensburg, Bosse, 1961, p. 54).

[17] Cfr. A. TYSON, *Notes on the Composition of «Così fan tutte»,* cit., p. 376.

[18] Cfr. in particolare WILLIAM MANN, *The Operas of Mozart*, London, Cassell, 1977, pp. 540-41.

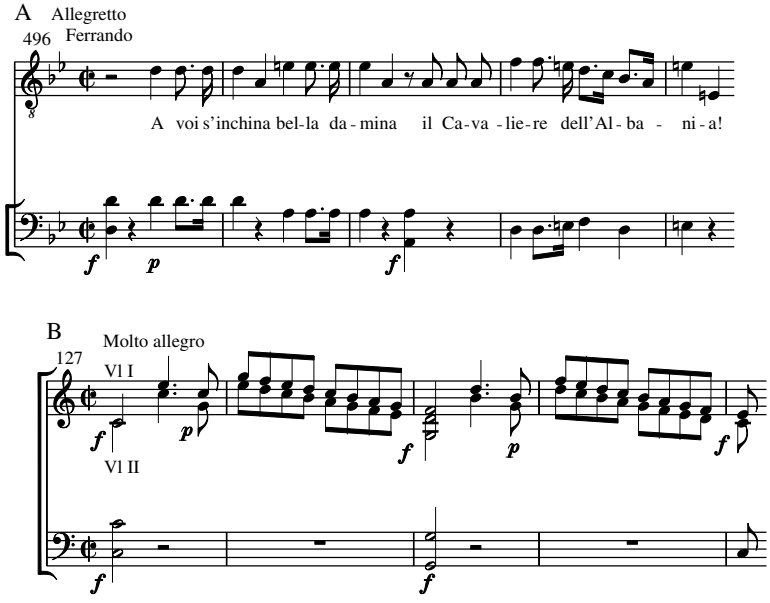
[19] Cfr. le convergenti linee melodiche dei violini all'inizio del primo recitativo di Ilia (bb. 4-5), a loro volta rievocate in preparazione al rondò d'Idamante (n. 10b, bb. 44-45).

Jean-Antoine Watteau. *L'imbarco per Citera*. Olio su tela. (Berlino, Castello di Charlottenburg).

Qui più che altrove possiamo aspettarci che Ferrando si presenti a Fiordiligi come un aristocratico cavaliere d'Albania, sfoggiando magari uno dei suoi inchini più elaborati, poco prima che Guglielmo faccia altrettanto con Dorabella. Quanto mai appropriata è anche la scelta del modo minore, ennesimo tratto caratteristico della musica turca mozartiana (si vedano, per esempio, il finale «alla turca» della Sonata in La maggiore K. 331, e il finale del Concerto per violino in La maggiore K. 219, il cui tema è tratto dal balletto *Le gelosie del serraglio* K. 135a). In combinazione con gli austeri e pomposi ritmi puntati del suo declamato e con l'affettazione cortese del suo linguaggio (caratterizzato da espressioni come «bella damina», rivolta a Fiordiligi), l'esotico Re minore di Ferrando si presta bene a mettere in risalto l'aspetto bizzarro dei due forestieri. In assenza di tutto ciò, invece, la reazione delle donne finisce per essere stimolata esclusivamente dall'apparenza visiva, di per sé certamente insufficiente a spiegare o provocare il loro scoppio di stridula indignazione. Inoltre la presentazione dei due albanesi avrebbe agevolato anche il loro successivo approccio, che li porta quasi a inginocchiarsi insieme a Despina per chiedere perdono nel breve terzettino in La minore.

Ma è la musica stessa di Ferrando, nella sua rievocazione finale, a segnalarci in modo chiarissimo la sua vera origine. I ritmi puntati e gli accenti esplosivi a metà battuta sono gli stessi che caratterizzano già il sestetto sin dall'inizio, cioè da quando Don Alfonso presenta i suoi bizzarri amici a Despina («Alla bella Despinetta»). Un inaspettato accento dinamico, sempre a metà misura, si può notare anche nel breve assolo di Ferrando (b. 498); ancor più impressionante è la corrispondenza fra questo assolo e la sezione finale del sestetto, *Molto allegro* in tempo tagliato (esempio 10 B):

esempio 10. A: *Così fan tutte*, n. 31; B: *Così fan tutte*, n. 13



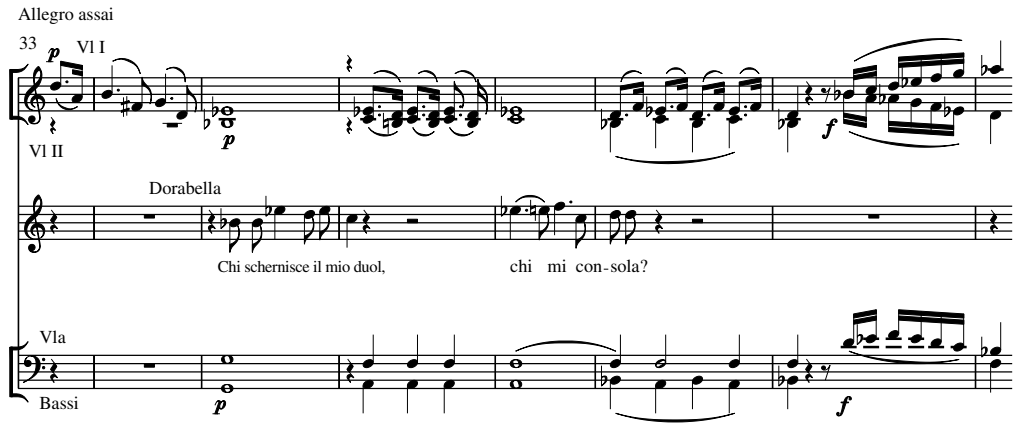
Il Re all'unisono negli archi, eseguito in forte nel passaggio di Ferrando, corrisponde all'altrettanto accentato e unisono Do che dà inizio al *Molto allegro*, anch'esso animato da una vera e pro-

pria schermaglia fra accenti in battere e in levare (o meglio, fra accenti nella prima e nella seconda metà della battuta in tempo tagliato). Un'accentazione in battere similmente brusca e vigorosa si può riscontrare anche altrove nell'opera, in particolare nel duetto femminile del secondo atto «Prenderò quel brunettino» (n. 20, a partire da b. 54), a sottolineare la decisione appena presa da Dorabella e Fiordiligi (all'una andrà il «brunettino», all'altra il «biondino»); oppure nell'*Allegro molto* del secondo finale (n. 31, b. 592), quando ormai tutto è stato deciso. Qui il primo accento in battere è sulla dominante, proprio come all'inizio del n. 3, dopo che la scommessa è stata definita in ogni suo dettaglio.

Per dare una veste adeguata alle scene in cui le giovani dame ferraresi si prendono esageratamente sul serio, atteggiandosi ad improbabili eroine tragiche, Mozart trasse ispirazione dall'amato *Idomeneo*. Benché il compositore avesse più volte tentato di farla rappresentare a Vienna, l'opera era stata messa in scena solo in forma semiprivata nel teatro del palazzo del principe Auersperg durante la stagione pasquale del 1786. Dunque la fama di quest'opera non era neppure paragonabile a quella della *Entführung*, delle *Nozze di Figaro* o del *Don Giovanni*. Il conflitto tragico alla base dell'*Idomeneo* è in sostanza quello di un padre costretto a sacrificare il figlio. Particolarmente memorabile è il momento in cui il re Idomeneo riconosce il figlio Idamante sulla spiaggia (I.8): alle parole «E il padre mio!», pronunciate da Idamante, i violini all'unisono saettano fino al Re acuto per poi ripetere la stessa risalita sul quarto grado. L'importanza cruciale di queste movenze nell'intera opera è confermata dalla loro presenza già nell'ouverture (bb. 23-26). Nella scena ottava del primo atto il momento tragico della presa di coscienza iniziale, accompagnato da rumorose esplosioni sonore, cede il passo a un'incontenibile commozione e dunque anche all'affievolimento dei valori sia dinamici sia tonali, con la digressione verso tonalità bemolli. Le stesse movenze tragicamente conflittuali ritornano più avanti, in preparazione al gran rondò d'Idamante, «Non temer, amato bene» (1786).

Potrà sembrare incredibile, ma ad una strategia compositiva pressoché identica Mozart ricorse anche in *Così fan tutte* per introdurre l'aria di Dorabella, «Smanie implacabili» (n. 11). «Ah scòstati» – Dorabella intima a Despina – «paventa il tristo effetto / d'un disperato affetto»: a queste ultime parole i primi violini si rincorrono su e giù per la scala di Re maggiore, nel forte, per poi passare rispettivamente a Re minore e alla sottodominante, Sol minore. Anche in virtù della loro concitata oscillazione ascendente/discendente queste minacciose ondate di semicrome rimandano direttamente sia alle misteriose e lugubri scale che animano l'ouverture del *Don Giovanni* (*Andante*), sia a quelle emergenti nelle *Nozze di Figaro* ove il Conte d'Almaviva invoca la morte di Cherubino (n. 16, «Mora, mora», bb. 83-108). Anche in questo caso la tensione eroica è seguita una sorta di distensione soave, ottenuta con la discesa per terze dei primi violini su di uno statico e riposante accordo di Mi bemolle maggiore in primo rivolto:

esempio 11. *Così fan tutte*, Atto I, scena 9, recitativo



«Chi schernisce il mio duol... chi mi consola?» – chiede l'indignata Dorabella a una Despina tutt'altro che terrorizzata dall'accesso di collera della padrona e anzi incapace di trattenere il riso. Anche i brevi gesti vacillanti in ritmo puntato sono familiari all'*Idomeneo* e ricordano in particolare il primissimo recitativo di Ilia (n. 1, «Quando avran fine ormai l'aspre sventure mie?»), alle parole «Oh sorte!» (bb. 36-37). In *Così fan tutte* li ritroviamo con identico valore connotativo, in associazione alla parola chiave «destin», anche alla fine del quintetto (n. 6).

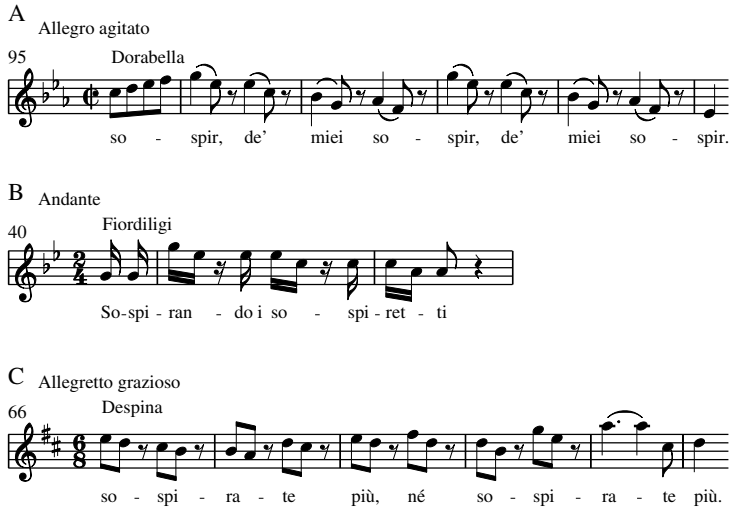
La commovente risalita cromatica di Dorabella seguita da salto discendente di quarta, a «chi mi consola?», rievoca quanto già cantato da Fiordiligi nel quintetto (n. 9) in corrispondenza alle parole «Mi si divide il cor» (bb. 15-17). Anche questo bel giro di frase deriva dall'*Idomeneo*: poco prima del rondò d'Idamante esso accompagna le parole di supplica da lui rivolte ad Ilia. Persino la nuova concitazione ritmico-dinamica degli archi, con moto contrario di semicrome nel Forte, ed il violento scontro che ne deriva, costituiscono l'ennesimo richiamo all'*Idomeneo*.[19] La risposta alla domanda di Dorabella – «chi mi consola?» – è fornita dalla musica stessa: proprio le viole, predilette da Mozart per il loro timbro vellutato, continuano a rimanere immobili sul pedale di Fa, mentre gli altri archi riprendono a vacillare in ritmo puntato. E se nell'*Idomeneo* Mozart aveva iniziato a impiegare sistematicamente le viole in funzione di prolungato sostegno melodico e armonico, esempi ancor più mirabili della stessa scrittura si ritrovano nel quintetto (n. 9) e nel terzettino (n. 10) di *Così fan tutte*.

Despina può forse ridere della padroncina, non però Mozart che aderisce semmai con tutto il cuore alla sua angoscia pur immaginaria. Proprio calandosi nello stato d'animo di Dorabella, senza dimenticare le passate sofferenze di Ilia e Idamante, il compositore può trovare gli accenti giusti per l'infuriata aria successiva, «Smanie implacabili» (n. 11). Tanto il testo quanto la musica ricordano molto da vicino l'aria finale di Elettra nell'*Idomeneo*, «D'Oreste, d'Aiace ho in seno i tormenti», in Do minore e caratterizzata dall'ossessiva ripetizione da parte degli archi di una piccola figura fluttuante che a Mozart dovette sembrare adattissima anche per caratterizzare la furia di Dorabella; infatti un analogo bisbiglio in crome terzinate è affidato anche qui dall'inizio alla fine dell'aria ai violini: essi lo ripropongono a tutti i possibili livelli sonori e dinami-

[20] Johann Adam Hiller – nel suo «Wöchentliche Nachrichten und Ammerkungen, die Musik betreffend», II, 1767, p. 118 – sostiene che le voci rispettivamente più acute e più gravi non dovrebbero mai cantare insieme, in un duetto, a meno che

ci, fermandosi solo alle parole «col suono orribile» (bb. 89-93), per consentire ai fiati di accompagnare Dorabella negli abissi del suo inferno privato. Dobbiamo ridere o piangere di fronte a un simile ritratto delle terrificanti Eumenidi? Come non sorridere, invece, alla parodia finale dei sospiri amorosi? Visto che in un raro momento di leggerezza (duetto n. 20) la stessa Fiordiligi fa la parodia della parodia, puntualmente seguita da Despina nel quartetto (n. 22):

Esempio 12. A: *Così fan tutte*, n. 11; B: *Così fan tutte*, n. 20; C: *Così fan tutte*, n. 22



Tanto più che Don Alfonso, già nella discussione d'apertura, si è preso allegramente gioco («Lasciatemi un po' ridere!») di simili «pianti, sospir, carezze, svenimenti». Affermazioni del genere, apparentemente sparse quasi casualmente, gli sono servite in realtà per preparare accuratamente il terreno da percorrere nelle fasi successive della messinscena. E tutto il merito va qui a Da Ponte. Solo Mozart, d'altro canto, avrebbe potuto piangere con Dorabella e nel contempo unirsi a Despina e a Don Alfonso per ridere di lei.

Ma gli echi reciproci fra le due sorelle non si riducono certo ai soli sospiri musicali. Strategie tonali già familiari all'*Idomeneo* vengono ora riutilizzate da Mozart per aumentare la tensione subito prima delle rispettive arie di Dorabella (n. 11) e di Fiordiligi («Come scoglio», n. 14). In quest'ultimo caso un'impennata orchestrale in Re maggiore (b. 50), poi ribadita in Sol minore (b. 54), è seguita – alle parole «l'intatta fede» – da una ritirata su di un accordo di Mi bemolle maggiore in primo rivolto, nel piano, e infine dal ritorno della piccola figura vacillante in ritmo puntato. Tratti analoghi caratterizzano le parti vocali.

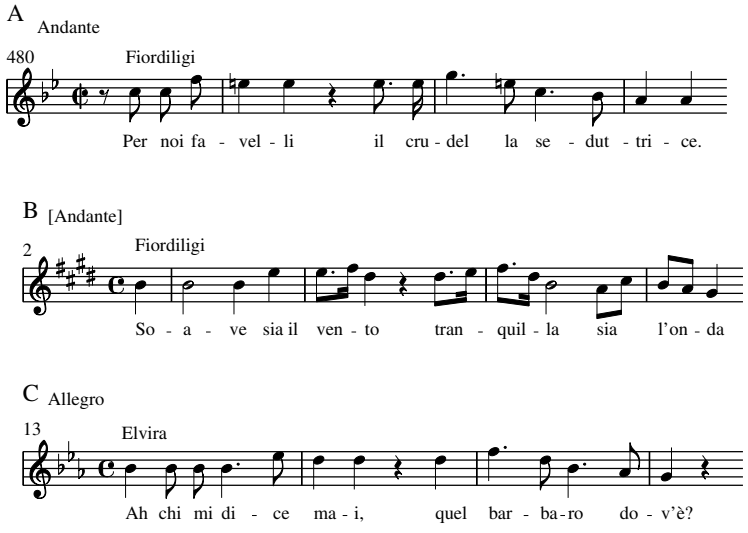
Ancora una volta Mozart ritorna all'*Idomeneo* per poter meglio immedesimarsi nelle emozioni che i suoi personaggi – in questo caso Fiordiligi – sono convinte di provare. Si tratta di emozioni eroiche al sommo grado: come la fedeltà sino alla morte, senza badare al mondo circostante e a dispetto del destino. La tipologia è quella dell'aria di paragone, com'è evidente sin dai due versi iniziali: «Come scoglio immoto resta / contro i venti e la tempesta» (da Virgilio dell'*Eneide*, «Velut [...] rupes immoto restat»). Similitudini del genere, di cui Metastasio era impareggiabile maestro, erano assolutamente consuete nell'opera seria. Sul piano musicale «Come

scoglio» assomiglia alla prima aria d'Idamante, «Non ho colpa e mi condanni», anch'essa in Si bemolle maggiore e dall'*incipit* pressoché identico. A partire dalla sezione in tempo *Più allegro*, le esplosioni orchestrali e le altrettanto pirotecniche risposte vocali (bb. 79-89) cominciano a risuonare come l'ennesima dimostrazione di costanza e forza d'animo, un po' come nel caso di Konstanze all'apice dell'ardore in «Martern aller Arten» (in particolare l'*Allegro assai*, b. 160 e segg.).

Si sono appena illustrate somiglianze fra arie diverse più che vere e proprie allusioni. Eppure il materiale dell'*Idomeneo* che possiamo considerare preparatorio alle arie di Dorabella e Fiordiligi nel primo atto è così specifico che può essere percepito come un preciso riferimento a quell'opera tragica. Tanto più che in questo modo – considerando cioè questi punti come precise allusioni tragiche – la sensazione che i personaggi si stiano prendendo troppo sul serio diviene ancor più netta. Quando Fiordiligi, nella sesta scena del secondo atto, si accinge all'ennesima effusione eroica, Mozart ripete quasi alla lettera alcune delle frasi musicali già cantate da lei in preparazione a «Come scoglio»; in particolare nell'accompagnamento a «l'intatta fede» (nei confronti di Guglielmo), ella canta a Ferrando «Tu vuoi tormi la pace», accurata premonizione evidentemente non priva d'ironia.

Poco prima dei tre richiami alla musica da mascherata, nel finale del secondo atto, una ben più sottile citazione riprende una melodia già apparsa quasi all'inizio dell'opera. Fiordiligi punta il dito contro Despina e Don Alfonso, accusandoli di esser due loschi imbroglioni – «Per noi favelli, il crudel, la seduttrice» – con una melodia che aveva già cantato prima (vedi esempio 13 A-B). La lezione che si può trarre da questa allusione, ancora una volta, è inequivocabile: in *Così fan tutte* è la musica, e nient'altro che la musica, a svolgere il ruolo di seduttrice. Vi si può notare nel contempo un inconfondibile riferimento all'aria di sortita di Donna Elvira, sedotta ed ingannata (esempio 13 C):

Esempio 13. A: *Così fan tutte*, n. 31; B: *Così fan tutte*, n. 10; C: *Don Giovanni*, n. 3



Un attento esame del secondo finale rivelerebbe innumerevoli altre reminiscenze di questo tipo,

riferite a musiche già ascoltate non solo in quest'opera ma anche in altre precedenti.

Il lieto fine di *Così fan tutte*, col ritorno delle due sorelle ai fidanzati d'origine, è anche la parte dell'opera che più ha fatto discutere in assoluto. Pure in esso si rinnova la tradizione che già aveva indotto Goldoni a concludere le *Pescatrici* con un perdono finale altrettanto repentino e assoluto. Non è escluso che Mozart e Da Ponte siano stati fortemente tentati di ricorrere a un epilogo del tutto diverso: che bella coppia avrebbero potuto formare due splendidi amanti d'opera seria come Ferrando e Fiordiligi! Resta il fatto che lo stesso Da Ponte definì il suo libretto, come già quello del *Don Giovanni*, un «dramma giocoso» e che Mozart nel suo catalogo personale riservò ad ambedue le opere la definizione di «opera buffa».

Si può ben comprendere la perplessità dei critici di fronte al ritorno della briosa Fiordiligi fra le braccia del lagnoso Guglielmo. Ma a parte l'incompatibilità caratteriale che emerge dal libretto, è la musica stessa a segnalare in modo inequivocabile che il secondo assortimento coniugale è di gran lunga preferibile a quello di partenza. Se è vera – per non dire disposta dal Cielo – la legge secondo cui in un'opera le voci più acute devono essere appaiate, allora il soprano Fiordiligi è senza dubbio destinato al tenore Ferrando.[20] In altri casi un precetto simile avrebbe forse avuto minor peso, ma in un'opera sull'opera ci si aspetta che la prima donna dia il meglio di sé in ispirati duetti d'amore, accompagnata però da un tenore, non da un basso.

Forse è proprio su questo punto che poeta e librettista finirono per trovarsi in disaccordo. Nel qual caso gli argomenti di Da Ponte-Don Alfonso ebbero sicuramente la meglio. L'*ensemble* finale è infatti interamente permeato della filosofia razionale e ottimistica dapontiana:

> Fortunato l'uom che prende
> ogni cosa pel buon verso,
> e tra i casi e le vicende
> da ragion guida si fa.

Non ci si può ormai più stupire che anche dietro questi sentimenti si celi l'ennesimo monumento letterario del passato, *Le misanthrope* di Molière; termini analoghi erano già stati usati dal saggio e mondano Philinte per rimproverare il protagonista, capace di vedere solo il lato negativo della realtà:

> Je prends tout doucement les hommes comme ils sont,
> j'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font;
> et je crois qu'à la cour, de même qu'à la ville,
> mon flegme est philosophe autant que votre bile.[21]

Neanche il flemmatico Don Alfonso avrebbe potuto esser più eloquente. Forse Da Ponte si sarebbe accontentato di finir lì e fu Mozart a esigere un'altra quartina per poter conferire all'*ensemble* finale il necessario contrasto musicale oltre che il carattere di un vero e proprio commiato.

non si tratti di un numero comico: «da sich, ausser dem comischen, diese beyden äussersten Stimmen nie zu einem Duett schicken».

[21] «Io prendo sempre gli uomini per quel che sono, / abituo l'anima ad accettare quel che fanno; / e credo che a corte, così come in città, / la mia flemma sia filosofica quanto la vostra bile» (1.1).

Quel che suole altrui far piangere
fia per lui cagion di riso,
e del mondo in mezzo ai turbini
bella calma troverà.

Nella sua perfetta semplicità l'espressione «bella calma» riassume meglio di ogni altra lo stato d'animo in cui si trova alla fine dell'opera. Ma lasciamo che sia Dent a emettere il giudizio definitivo: «*Così fan tutte* è il miglior libretto di Da Ponte e la più raffinata opera di Mozart».

(Traduzione di Stefano La Via)

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *L'amante incoronato*. Olio su tela, 1771-73 ca.
(New York, Frick Collection).

Jean-Honoré Fragonard. *Il biglietto amoroso.*
Olio su tela. (New York, Metropolitan Museum).

Luca Fontana

COSÌ FAN TUTTI, O SIA L'AMARA SCUOLA DEGLI AMANTI

È legge di natura,
e non prudenza sola: amor cos'è?
Piacer, comodo, gusto,
gioia, divertimento,
passatempo, allegria: non è più amore
se incomodo diventa,
se invece di piacer nuoce e tormenta.
DESPINA, I.13

Tutti accusan le donne, ed io le scuso
se mille volte al dì cangiano amore,
altri un vizio lo chiama ed altri un uso
ed a me par necessità del core.
DON ALFONSO, II.13

Una commedia sgradevole

In che tempo si svolge – o forse, verbo più preciso: avviene – *Così fan tutte*? Domanda preliminare e necessaria per poter comprendere la varietà di risposte, dalla tiepida accoglienza al tempo del suo debutto (1790) al rigetto assoluto per tutto l'Ottocento – paradigmatico, oltre al disprezzo di Wagner, il giudizio di Eduard Hanslick: «Ciò che dà il colpo di grazia alla deliziosa musica mozartiana di *Così fan tutte*, è l'onnipresente, smisurata insulsaggine del libretto. Con tutta la buona volontà, la cultura del nostro tempo non può averci più niente a che fare» – rigetto durato almeno fino agli anni '30 del nostro secolo, quando Fritz Busch la resuscitò a Glyndebourne, e disprezzo che si è protratto ben più a lungo, e ancora non è del tutto sopito, e forse, col mutar dei tempi, non è detto che non riprenda vigore. Il tempo esterno del teatro, si sa, è il presente immediato, accade qui e in questo momento, ma l'abilità massima del drammaturgo, e ancor più del drammaturgo in musica è dare una direzione a quel tempo. Può volgersi al proprio interno e diventare un presente storico, definito con minuta vividezza da uno scintillio di dettagli di realtà, come nelle *Nozze di Figaro*, al punto da apparirci nel ricordo come un mondo vero, un luogo, un *aleph*, per dirla alla Borges, che contiene tutta la vita – di Casa d'Almaviva, cono-

sciamo non solo ogni persona, ma ogni oggetto, ogni crepa, ogni barbaglio di luce sul muro, ogni parola non udita perché mormorata in un sussurro maligno o amoroso. E ogni ora del giorno e della notte, nella perfetta unità aristotelica di tempo, parla la sua musica, dal solare mattino dell'inizio, al notturno nella caverna di tutti gli inganni e disinganni, da cui si esce rigenerati – per un po', almeno – alla luce del dolore. *Le nozze* si offre allo spettatore che la contempla con un *proprio* tempo reale, e a ogni rappresentazione lo confronta al nostro. Oppure, può essere un tempo aperto, in fuga, come una freccia; un tempo prodotto dallo scorrere delle peripezie, dal moto rettilineo e perenne di due personaggi che entrano in una storia ed escono da un'altra, moto picaresco in un'eterna notte che corre a perdifiato verso il nulla, come in *Don Giovanni*.

Ma qual è il tempo scenico di *Così fan tutte*? È quello della sua durata reale sulla scena, dall'ouverture al finale secondo. Testo metateatrale per eccellenza, il libretto di Da Ponte porta alle conclusioni estreme l'aspetto di dimostrazione matematica di un teorema sui sentimenti umani implicito nel genere stesso della commedia, e spesso reso esplicito da un sottotitolo che anticipa *quod erat demonstrandum* (si pensi a *Il dissoluto punito*). *La scuola degli amanti*, appunto, da cui i personaggi, e noi pubblico con loro, dovranno trarre una lezione. E della commedia per musica, o meglio di un suo sottogenere, il mezzo carattere, con tratti realistici e buffi accanto a situazioni *mi-larmoyantes* – «Pianti, sospir, carezze, svenimenti», come li riassume Don Alfonso – assume tutte le convenzioni per scardinarle. Il corrosivo che le sgretola è l'elemento farsesco iniziale, il travestimento, che permette il rovesciamento incrociato delle coppie. Si dimostrerà che l'aritmetica dell'emozione è il rovescio dell'aritmetica dei numeri. Invertendo l'ordine dei fattori il prodotto cambierà eccome. Sul piano dei sentimenti, le coppie invertite saranno più giuste. Anticipando la metafora chimica usata da Goethe (1809) in quello straordinario romanzo che si vuole indagine sperimentale dei meccanismi del cuore, simile si incontrerà con simile per *affinità elettive*: i due caratteri giocosi abituati, e con gusto, al *badinage* amoroso, Dorabella e Guglielmo; e i due gran sentimentali, Fiordiligi e Ferrando, che già dall'inizio sembrano marcati da un precedente dolore. Sul piano psicologico – e logico – il maligno meccanismo messo in atto da Da Ponte, produce un ulteriore risultato. Dal momento in cui assumono una falsa identità, i due uomini mentono sapendo di mentire – o così credono. Le due donne mentono, inconsapevolmente, a sé stesse e ai propri sentimenti. Ma questo è solo l'inizio del gioco che prevede una dissimmetria di vantaggio dalla parte degli uomini, se non arrivasse a ristabilire una dolorosa simmetria quell'imponderabile «necessità del core». Per tutto il second'atto, ciascuno dei due amanti nelle nuove coppie che si sono formate è, rispetto all'altro, vero e falso a un tempo. In ciascuno di loro albergano entrambe le anime dei due soldati posti a guardia delle due porte nell'antico paradosso logico: dietro una c'è la salvezza, dietro l'altra, la morte. Uno dei due dice sempre la verità, l'altro mente sempre. A chi, e cosa chiedere?

Decostruzione poderosa delle convenzioni della commedia. Ma le convenzioni teatrali coincidono sempre con le convenienze morali della società che le ha dettate. Decostruendo la recita sociale dell'amore, Da Ponte smonta dinanzi agli occhi dello spettatore la morale proclamata che la impone. E ponendo lo spettatore nella dissimetrica posizione di vantaggio di colui che sa quel che i personaggi sulla scena non sanno, lo rende complice e partecipe dell'azione, lo costringe a essere – volente, ma più spesso nolente – il vero osservatore ironico, consapevole di tutti i lati della finzione. Ma più ancora, quel tempo sospeso sulla scena, il tempo della dimostrazione del teorema, viene a coincidere col tempo dello spettatore. Il tempo dell'azione è il tempo della decostruzione stessa dell'azione, contemporaneo al tempo dello spettatore. Per età moralmente timorate, è pretendere troppo che lo spettatore si renda complice della distruzione

dei propri principî, o della propria ipocrisia. È questo paradosso che quasi certamente sta alla radice del rigetto aggressivo con cui dall'età romantica in poi alcune belle menti e molto pubblico reagiscono a quest'opera. Libretto «insulso», indegno del «divino» Mozart? In realtà, «mai più bella commediola non si è vista o si vedrà», hanno ragione Ferrando e Guglielmo: è la più perfetta delle commedie, o delle anticommedie, poiché giunge a dissolvere persino il presupposto su cui si basa ogni commedia, l'assunzione dei valori o pregiudizi morali di un tempo, dato come metro per giudicare gli scarti rispetto a essi nel comportamento dei personaggi. Non c'è più una morale giusta a condannarli o assolverli, ma quello che Diderot avrebbe chiamato *le point de vue physiologique*, ossia «leggi di natura», seconda la filosofa empirica Despina, o «necessità del core», secondo il filosofo etico Don Alfonso.

Con *Così fan tutte*, Da Ponte e Mozart l'hanno fatto veramente grossa, hanno gravemente peccato di improntitudine e intempestività. Sembra abbiano voluto ignorare consapevolmente o, peggio, consapevolmente aggredire i segni di quella nuova sensibilità – *empfindlich* la si definisce in tedesco, o *sentimental*, in inglese, da noi si dice con termine più da antologia scolastica *preromanticismo* – che sta vigorosamente fiorendo attorno a loro, etica dei sentimenti delle nuove classi borghesi emergenti, e che condurrà a sovraccaricare l'amore di alti – troppo alti? – significati etici, sotto il peso dei quali rimarrà, forse per sempre, schiacciato. *Kabale und Liebe* (*Amore e intrigo*) di Schiller è del 1784, *Léonore, ou L'amour conjugal* (appunto!), l'opéra-comique del francese Pierre Gaveaux, da cui Beethoven trarrà spunto per *Fidelio* (si consideri il nome allegorico) è del 1798. Come aver la faccia di dire di fronte a un pubblico viennese del 1790, che l'amore altro non è che «diletto e spassetto», e che la gioia implicita nel gioco amoroso, vale anche il rischio di soffrire le pene d'amor perduto.

Come ha dimostrato Wolfgang Hildesheimer nella sua fondamentale anti- biografia di Mozart, volta a distruggere – ed era ben l'ora! – tutti i leggendari e santini devozionali costruiti sul mito del «divino fanciullo», è difficile se non impossibile estrarre dall'immenso epistolario mozartiano un'idea della visione morale o politica di Mozart – un intero mondo e il laboratorio della sua arte in atto in quel mondo invece ci sono sono tutti. E anche quel capolavoro della letteratura italiana che è l'autobiografia di Da Ponte, poco ci dice sulle sue idee. È un'abile drammaturgia della propria vita trattata col rigore e l'eleganza di uno dei suoi libretti, intesa più a nascondere che a rivelare. L'altra faccia della luna, nella vita di Da Ponte, a partire dal dramma originario della conversione forzosa al cristianesimo di Immanuele Conegliano, e alla faticosa assunzione della nuova identità di Abate Lorenzo Da Ponte, ci è stata mostrata da una bella biografia di Aleramo Lanapoppi, condotta su rigorose ricerche documentali. In essa si individua nettamente un tratto caratteriale di Da Ponte. Il biografo sta parlando delle *Nozze di Figaro*, ma tanto più s'attaglia a *Così fan tutte*:

> Metterla in musica significava lanciare una sfida a quegli stessi ambienti della nobiltà e della grossa borghesia dai quali dipendeva in ultima analisi la carriera di un artista. Ma qui riconosciamo lo stile di Da Ponte: come in tante altre occasioni della sua vita, si gettò con entusiasmo in quel progetto audace, con il quale immaginava di scandalizzare e divertire, presentandosi come l'alfiere di una verità che nessun altro osava affermare apertamente. E come il solito si dispose ad agitare la bandiera di quella verità proprio davanti agli occhi di coloro che avevano tutto l'interesse a negarla e tutti i mezzi per mettere a tacere lo scomodo personaggio che se ne faceva banditore.[1]

In *Così fan tutte*, l'affronto è ancora più grande perché si va a toccare proprio la nuova morale sorgente e che con Rivoluzione francese e romanticismo si pretenderà universale. Con Da

Ponte Mozart ha composto ben tre opere. In tutte e tre, *le point de vue physiologique*, sull'amore e sui suoi inganni, è lo strumento d'osservazione e dissezione privilegiato. Non è proprio il caso di supporre disparità di intenti tra i due membri di questa formidabile ditta.

Sta a veder che il libertino / mi farà precipitar...

> La nature, indécente, si vous voulez,
> presse indistinctement un sexe vers l'autre...
> DENIS DIDEROT,
> *Supplément au voyage de Bougainville.*

«In tutto questo c'erano molte cose che si pensano e in base alle quali ci si comporta, ma che non si dicono. Ecco in verità la differenza più marcata tra il mio uomo e la maggior parte dei nostri contemporanei. Lui ammetteva i vizi che aveva, e che hanno gli altri, ma non era ipocrita. Non era né più né meno abominevole di loro; era soltanto più franco e più coerente, e a volte profondo nella sua depravazione.» In un *a parte* riflessivo così Diderot coglie alla radice l'atteggiamento mentale da cui muove la libertà di pensiero del suo scandaloso e in fondo saggio interlocutore nel *Nipote di Rameau* (1762). E nel corso del dialogo col nipote scroccone e pitocco del grande compositore, Diderot, il filosofo, scopre in lui un *alter ego*, un essere pensante che usa della propria abiezione come punto di vantaggio per scavare verità dallo spesso strato di ipocrisia che protegge la società. Don Alfonso, definito filosofo nel libretto, di quel nipote è certo parente e affine, anche se meno «depravato». E affine è il suo pensiero in eleganti versi a quello che si esprime nella scintillante prosa dialogica di Diderot. Si confronti questo passo dal *Supplément au voyage de Bougainville*, pubblicato postumo nel 1796, ma scritto agli inizi degli anni Ottanta. È in discussione perché mai sia l'uomo a far la corte alla donna e non viceversa, e già sappiamo che sia Diderot sia il suo interlocutore concordano che nella donna esisterebbe un surplus di *nature*, e ciò è visto come un vantaggio, non come una predisposizione al «peccato», secondo la visione cristiana, che ne definirebbe una presunta inferiorità. Ora, se ci fosse un vero stato «natura», della cui esistenza in questo mondo, persino a Tahiti, Diderot dubita, come avverrebbe il gioco amoroso? «L'intervallo che separerebbe un uomo da una donna sarebbe valicato dal più innamorato. Se i due si attendono, se si fuggono, se si inseguono, se si evitano, se si attaccano, se si difendono, è perché la passione, ineguale nei suoi progressi, non si manifesta in essi con la stessa forza. Da qui deriva che la voluttà si diffonda, si consumi e si spenga da un lato, mentre appena comincia a crescere dall'altro, ed entrambi ne restano tristi. Ecco l'immagine fedele di quel che accadrebbe tra due esseri liberi perfettamente innocenti». Liberi e perfettamente innocenti, ma pur sempre destinati a rimanere alla fine entrambi tristi per la disparità innata nel modo d'amare, poiché il paradosso è che la donna, pur più prossima alla natura, è al tempo stesso più influenzata dall'*éducation*, dalla cultura. Da questa dissimmetria di «sentire», la necessità nel libretto di un altro punto di vista «filosofico», quello femminile di Despina, profonda conoscitrice delle ragioni del *core* del proprio sesso. La citazione da Diderot sembrebbe un fulmineo commento al libretto di

[1] ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 139.

[2] Il «divino fanciullo» è scomparso; la classicità vezzosa di biscuit e marzapane del Mozart di Glyndebourne e Sali-

Da Ponte, il quale non ha potuto leggere il *Supplément* prima di comporlo, ma è certo lecito sospettare che avesse letto con gusto altri dialoghi filosofici di Diderot quali, oltre al *Neveu de Rameau*, le *Rêve de D'Alembert*, con il suo importantissimo addendum, *Suite de l'entretien précédent*, testo fondamentale, anzi fondativo, in cui, per la prima volta in assoluto, la sessualità umana, nella sua cruda verità, e in tutti i suoi aspetti, da *«les action solitaires»* all'omosessualità, diviene oggetto di osservazione e di discorso.

Che la mente di Lorenzo Da Ponte fosse come la casa di Don Giovanni «aperta a tutti quanti» – col grido di giubilo che segue: «Viva la libertà!» – ci è chiaro da tutta l'opera e dalla vita del geniale abate – si consiglia la lettura anche degli altri libretti dapontiani, e dell'autobiografia tenendovi accanto la biografia sopracitata. Non è illegittimo sospettare che in pensiero e in atto – quanto agli atti sarebbe necessario conoscere meglio quell'altra faccia della sua vita che ci ha reso invisibile proprio con l'autobiografia – l'Abate si schierasse tra i miglior fiori del libertinismo illuminista del XVIII secolo e che sullo sfondo di *Così fan tutte* si agiti quel brulichio di idee che mirava a smascherare la nuda natura che i più alti concetti morali cercano di nascondere, soffocando nel processo ogni possibilità di gioia e *jouissance* immediate per l'uomo e la donna. La strepitosa fortuna di cui l'opera sta godendo in questi ultimi trent'anni – dovuta oltre che a profondi cambiamenti nella morale proclamata delle società attuali, anche a una radicale rivoluzione dell'interpretazione mozartiana,[2] – ci permette oggi di cogliere meglio lo sfondo filosofico su cui si agita la vicenda dei personaggi. Ne cogliamo forse meglio anche l'intensa tenerezza, la pietà creaturale di cui la musica di Mozart anima quella vicenda, che la distanzia infinitamente da rozzi esperimenti mentali di cinismo corrosivo come la in fondo modesta *Philosophie dans le boudoir* – cui peraltro è stata varie volte accostata – del monomaniaco Marchese de Sade, con la sua infantile e ossessa genitalità.

Opera libertina, quindi. Ma per lo spettatore e ascoltatore d'opera attento, quell'aggettivo accostato a quel sostantivo evoca un lignaggio più antico che lo rinvia, aiutato anche dagli agili venetismi del linguaggio di Da Ponte, alle origini dell'opera veneziana. Anche *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1643) e il suo miracoloso libretto, dell'avvocato veneziano Giovanni Francesco Busenello, – quel che di più si avvicina a Shakespeare in tutta la storia del teatro italiano – si muove su uno sfondo di «naturalismo» radicale. Avidità e lussuria ne animano i personaggi, gli alti concetti proclamati, persino da Seneca, vengono agilmente decostruiti per mostrarvi al fondo un grumo di passioni quasi animali. E in un clima più giocoso, con quanta divertita eleganza *La Calisto* di Cavalli (1651), su mirabile libretto di Giovanni Faustini, dissolve nella luce abbagliante di una goduta lussuria ogni convenzione amorosa e persino ogni troppo ferma identità sessuale. E nel libretto dell'*Agrippina* di Handel, del cardinal Vincenzo Grimani, scritta più di mezzo secolo dopo (1709) ancora si respira un lucido naturalismo razionalista che disgrega ogni pretesa di grandezza dei personaggi, ogni mascheramento in posa plastica. So benissimo di muovermi su un terreno puramente congetturale perché non esiste alcuno studio or-

sburgo, anni '30-'50 del secolo appena scorso, è stata finalmente frantumata da interpretazioni decisive in quest'ultimo ventennio. Val la pena di citare direttori come Harnouncourt, Gardiner e Abbado. Decisivo anche l'apporto della nascita di nuovi e preparatissimi cantanti, italiani o perfettamente italofoni che hanno restituito vigore e accento alla parola intonata nei recitativi, o assoluta nitidezza al brulichio verbale degli insiemi. Grazie a loro – a partire dalla pioniera Mirella Freni, la più grande Susanna che mai sia stata vista e udita fino a oggi – le opere di Mozart hanno riacquistato il loro senso più pieno: teatro assoluto in cui perfette forme musicali producono nell'istante dell'esecuzione, scena, caratteri e dramma.

[3] Ha scritto un grande librettista moderno, il poeta Wystan Hugh Auden, a proposito della sua collaborazione con Stravinskij per il *Rake's Progress* (*Carriera di un libertino*): «I versi del librettista non si rivolgono al pubblico; sono in realtà una lette-

Claude-Joseph Vernet (1714-1789). *Veduta del golfo di Napoli*.
Olio su tela, 1748 (Parigi, Museo del Louvre).

ganico – o forse le mie ricerche sono state inette – del filone libertino nell'opera veneziana, e dell'*humus* culturale circostante che ha tenuto viva, anche in ambienti clericali, un'irridente vena di razionalismo anche nella soffocante atmosfera dell'Italia controriformata. Da parte mia il sospetto è forte che si possa rintacciare una discendenza che conduce sino a Lorenzo Da Ponte, e al suo più bel libretto per musica fornito a stimolo della più ricca e complessa opera di Mozart.[3] Chissà se nei seminari in cui fu ingabbiata la bollente gioventù di Immanuele Conegliano-Lorenzo Da Ponte, e dalle cui finestre lui fuggiva – com'è documentato – per dar sfogo con le contadine dei dintorni al suo «buon natural» assai «vasto e benigno», si leggeva ancora clandestinamente il *De admirandis naturae reginae deaque mortalium arcanis*, di Giulio Cesare Vanini (1616), che è da ritenersi il manifesto europeo del libertinismo erudito. Il nesso tra libertinismo intellettuale e opera veneziana, a mio parere, resta ancora da indagare e uno studio attento potrebbe aprire nuove prospettive critiche.

Il Vanini, vero e proprio *ateista fulminato*, povero lui, fece fine assai brutta. Fu arso vivo, previa amputazione della lingua e strangolamento, sulla piazza di Tolosa il 9 febbraio 1619. Con Co*sì fan tutte* Da Ponte e Mozart si sono giocati e per un secolo e mezzo il favore delle classi medie colte che desideravano profondamente poter credere nell'amore e nella fedeltà coniugale come valori assoluti fondanti di ogni eticità della vita.

Ironia e verità

FIORDILIGI e DORABELLA: Mi si divide il cor, bell'idol mio ...
FERRANDO e GUGLIELMO: Addio, addio, addio!
DON ALFONSO: (Io crepo, se non rido.)

Così fan tutte, I.5, Quintetto n. 9

In una lettera del 7 maggio 1783, a proposito di un progetto per una nuova opera il cui libretto avrebbe dovuto essere scritto da Giovanni Battista Varesco, autore di quello dell'*Idomeneo*, così Mozart scrive al padre Leopold: «la cosa cui tengo di più è che nel complesso sia veramente comico. Se possibile vi dovrebbe inserire due ruoli femminili di ugual valore. Una parte dovrebbe essere seria, l'altra invece un mezzo carattere. Per qualità le due parti devono essere del tutto

ra privata del librettista al compositore. Hanno un loro momento di gloria, quello in cui suggeriscono una determinata melodia; dopodiché sono da abbandonarsi [...] Devono farsi dimenticare». Ha ragione quasi in tutto, meno che in quest'ultima frase. I versi di Da Ponte si ricordano eccome, i suoi «drammi giocosi» – dovrebbe esser ormai chiaro, dato che la definizione di genere *dramma giocoso* appare sia sul frontespizio di *Don Giovanni* che su quello di *Così fan tutte*, che niente di drammatico nel senso romantico del termine è da rintracciarsi nel *Don Giovanni* – sono i più scintillanti esempi di *conversation pieces* nel teatro italiano, da accostarsi ai grandi autori del teatro inglese, da Congreve a Sheridan, a Oscar Wilde.

[4] Idea melodico-armonico-ritmica simile si troverà nel mottetto *Ave verum corpus* K. 618, scritto il 17 giugno del 1791.

[5] Per un'analisi minuziosa e profonda di questo momento e del successivo Terzettino n. 10, si veda *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, di Stefan Kunze (Venezia, Marsilio, 1990, pp. 606-625). Il libro è oggi l'opera capitale

uguali. La terza parte femminile, però, può anche essere tutta buffa, e così anche gli uomini, se necessario». La definizione delle voci, maschili, femminili, gravi, acute, nella genesi di un'opera, è l'embrione preliminare di ogni drammaturgia per musica. Nel tardo XVIII secolo, il passo successivo era la definizione del «carattere» della vocalità dei cantanti in base alla separazione dei generi: serio, di mezzo carattere, buffo. In questo schema primario, pensato circa sette anni prima, è interessante notare un tratto tipico dell'opera mozartiana, in particolare della trilogia dapontiana: la commistione dei generi. Fiordiligi, la seria, Dorabella, di mezzo carattere, Despina, tutta buffa, in un certo senso, hanno già assegnato il tipo di scrittura vocale che le definirà nell'azione scenica. Ma attenzione, quando sette anni dopo, quel *casting* già così preciso in testa di Mozart, prima ancora di avere un qualsiasi contenuto, un qualsiasi schema di *fabula* da narrare nell'azione musicale, animerà il «dramma giocoso», o commedia per musica – i due termini sono intercambiabili – di *Così fan tutte*, e due dei tipi vocali si saranno arricchiti di nuovi tratti definitori: Dorabella sarà sì un mezzo carattere, ma capace all'occorrenza di canto in stile agitato da eroina tragica, e Ferrando sì sarà precisato come tenore tutto serio, nelle parti solistiche e nei duetti con Fiordiligi, e con tratti buffi negli insiemi del primo atto – la commistione dei generi di vocalità avrà conseguenze affatto straordinarie, forse uniche in tutta la storia dell'opera.

Così fan tutte, non c'è dubbio, è una commedia, con forti tratti buffi, persino di farsa, e tocchi di «mezzo carattere» sentimentale. Ma seguiamone una sequenza fondamentale, il lungo addio, la si potrebbe chiamare, ossia la scena quinta e sesta: n. 8 Coro: «Bella vita militar»; recitativo, n. 8a Quintetto, «Di scrivermi ogni giorno». C'è caso che Da Ponte intendesse il quintetto in senso tutto buffo, alti sentimenti proclamati in tutta insincerità col cinico commento di Don Alfonso – «(Io crepo, se non rido!)» – pronto a sgonfiarli subito, e che forse neanche lo avesse pensato come un pezzo concertato. Ma qui accade il primo miracolo – non c'è altra parola – di questa miracolosa opera. Un inizio stentato in scrittura ritmica canonica con le parole pronunciate in sillabe staccate – un tratto realistico quasi: la parola si frantuma sotto il peso dell'emozione, spezzata dai singhiozzi: «Di-scri-ver-mi...» – e questa minima idea motivica gira su se stessa immobilizzando il tempo per un istante su un morbido cuscino di viole, poi è Fiordiligi, sulle parole «Sii costante a me sol» a lanciare una immensa melodia dolorosissima, di intensità quasi religiosa, sino alle parole «mi si divide il cor bell'idol mio», dove ogni parametro, metrica, ritmo, armonia, strumentazione, perfettamente integrati creano una perfetta, e straziante figura musicale di quella lacerazione del cuore.[4] È un intenso momento di verità musicale, e persino Don Alfonso ne pare commosso, poiché su quel vertice di emozione tace, per riprendere il suo borbottio irridente solo nelle ultime quattro battute.[5] La situazione – il punto di scena avrebbe detto Verdi – è totalmente falsa, gli uomini fingono i loro sentimenti, le donne agiscono sentimenti che hanno ricevuto per cultura, eppure i quattro, sotto il freddo occhio esterno di Don Alfonso, da quei sentimenti finti o indotti, o forse proprio dalla musica, vengono travolti sino a un attimo di verità. Ci sarebbe un terzo occhio che osserva e orecchio che ode, quello dello spettatore, a cui la drammaturgia di Da Ponte affida il ruolo di vero ironista nell'azione, ma anche costui è annichilito da quella paradisiaca e dolorosa bellezza che sospende in lui ogni giudizio e lo pone in una situazione di conflitto emotivo, verità e falsità si mescolano fino a dividergli il core, non c'è più ironia, non c'è più distacco, tutto si solleva in uno spazio di irresolvibile ambiguità. Nello spettatore attento e di cor gentile la reazione è spesso la sorpresa di trovarsi gli occhi, proprio malgrado, inondati di lacrime.

E dopo una ripresa del Coro, «Bella vita militar», che svanisce in distanza uscendo di scena, il lungo addio si corona in un'ancora più alta ambiguità, col Terzettino n. 10. Un convenzionale augurio d'addio, anzi addirittura un pezzo di genere convenzionale dell'opera napoleta-

na, uno «zefiro», come chiarisce qui accanto il saggio di Daniel Heartz, attinge a un altro vertice di ambigua verità. Falsa la situazione, dal punto di vista esterno dello spettatore, falsificata sulla scena dalla presenza interna di Don Alfonso, ma su quel fluire tenero e cullante di semicrome dei violini con sordina – si direbbe un ricordo trasposto in maggiore dell'accompagnamento del coro d'apertura della *Passio secundum Johannem* di Bach, «Herr, unser Herrscher» – una calma assoluta avvolge i personaggi e noi in teatro, calma di passioni contemplate da lontano, nel ricordo, come se le due donne, e anche Don Alfonso, che qui non si rifugia nella sua lucida irrisione dall'esterno ma canta in contrappunto le stesse parole, fossero misteriosamente consapevoli che l'età dell'innocenza è ormai finita, e da lontano, da molto lontano, la ricordassero con nostalgia. Non sto certo descrivendo la musica, compito affatto impossibile, e sconsigliabile. Sto cercando di dar voce alle reazioni di un ipotetico e sperimentale spettatore che, anche qui e su un livello ancor più alto, si trova avvolto in una dimensione musicale di assoluta e indicibile bellezza – la parola «verità», gli sorgerà subito alla mente, assieme a una commozione raccolta, ben oltre la possibilità della parola, e il suo ruolo di osservatore esterno ironico sarà del tutto annullato. Sto anche cercando di cogliere, io per primo, quella misteriosa chimica che si produce all'incontro tra la drammaturgia predisposta da Da Ponte e la finale drammaturgia musicale di Mozart, e che dà come risultato qualcosa di ben al di là dell'iniziale ironia presente nel libretto, qualcosa per cui non si ha parola migliore di «ambiguità», uno spazio emotivo sottratto al tempo in cui ogni passione e ogni suo contrario sono presenti, sospesi oltre il dolore, oltre la gioia.

Lo spettatore degli ultimi anni del XVIII secolo era perfettamente al corrente dei diversi generi e dei precisi stili vocali che li caratterizzavano. Che poco dopo la separazione, scena nona, Dorabella irrompa in scena, e sotto gli occhi esterrefatti di Despina, si lanci in una grande aria in stile agitato, «Smanie implacabili» (n. 11), degna dell'Elettra dell'*Idomeneo* (si confronti con «Tutte nel cor vi sento / furie del crudo averno», I.6), doveva per un istante fare un effetto da *Helzapoppin*, quasi la cantante avesse sbagliato teatro e opera quella sera. Meno marcato lo stridore per uno spettatore di oggi, ma pur sempre evidente che qui Mozart gioca non di semplice sarcasmo – avrebbe potuto affidare a Dorabella un'aria buffo-grottesca, come forse era nelle intenzioni originarie del libretto che di proposito mima lo stile tragico alto in vari pezzi solistici. Mozart prende quelle parole alla lettera, e le musica secondo i moduli convenzionali dell'opera seria, certo innalzati a livelli irraggiungibili da qualsiasi altro compositore del suo tempo, fidando che sia il contrasto tra cornice comica e stile tragico dell'aria a produrre ironia per straniamento. Ma per quanto il sentimento espresso da Dorabella sia finto in quanto è sentimento indotto dalla convenzionalità dell'educazione sentimentale delle donne, la sofferenza che il personaggio prova è intensamente vera, e come tale Mozart la accetta e l'esprime, sospendendo di nuovo lo spettatore in un momento di ambigua indecidibilità emotiva. E lo stesso meccanismo è usato, con ancora maggior sottigliezza nell'aria di Fiordiligi che a quella di Dorabella farà poco dopo da *pendant*, «Come scoglio», n. 14, che conclude l'undicesima scena dell'atto primo. Nel

sulla drammaturgia musicale di Mozart, che di gran lunga supera e definitivamente rimpiazza l'ormai invecchiato studio di Edward Dent.

testo, Da Ponte mima fino alla parodia un *tòpos* tra i più convenzionali dell'opera sei-settecentesca, divenuto addirittura stereotipo nell'opera metastasiana, l'aria di paragone. Il genere esige un paragone, appunto, tra un sentimento umano, di solito una virtù, e un elemento o fenomeno naturale, che nella musica sarà evocato o imitato. La prima quartina di Fiordiligi è tipica fino alla stereotipia:

> Come scoglio immoto resta
> contro i venti, e la tempesta,
> così ognor quest'alma è forte
> nella fede, e nell'amor.

Come l'aria di Dorabella, anche questa è straniata dal contesto comico, ma qui in modo ancor più stridente, poiché preceduta dal comicissimo primo corteggiamento dei due uomini in cui, stimolato dal buffonesco arcaismo del testo di Da Ponte, parodia quasi di un libretto di cent'anni prima con concettosità barocche come l'assimilazione delle «fulgide pupille» a «farfallette amorose e agonizzanti», Mozart compone un arioso arcaizzante in stile secentesco, accettando quindi la parodia che il librettista gli propone. Ma con l'imperioso, «Temerari!» di Fiordiligi l'atmosfera cambia di colpo. Siamo in pieno clima tragico. Delle convenzioni dell'aria di paragone, Mozart ne accetta una fondamentale, l'onomatopoiesi orchestrale della tempesta – quel pedale di tromba, a esempio, che traccia come un cielo lontano minaccioso – ed estende altri tratti fin quasi all'eccesso: il grandioso canto di sbalzo, con salti di decima, dodicesima e ottava abnormi. La drammaturgia di Da Ponte implica come necessaria la presenza del terzo occhio ironico dello spettatore. Abbiamo appena assistito al prodursi di una prima piccola crepa in quella rocciosa virtù, e sappiamo che presto lo scoglio si sgretolerà sotto la pressione dei marosi. La reazione più immediata sarebbe un cinico, «Ma figurati!», e un ghigno d'intesa. Ma la grandiosa aria mozartiana ci proietta invece addosso la sofferenza vera e bruciante di una Fidalma già scossa dalla colpa. Possiamo solo restare a bocca aperta, paventando con lei una tragica caduta.

Il miracolo – ricasco in questa parola che sempre torna utile quando non si riesca a spiegare un fenomeno – dell'ironia e del suo superamento nella verità che sta oltre la convenzionalità sociale dei sentimenti costruiti si produce quindi dall'incontro di due metateatralità, una drammatica e una musicale, da cui nasce un nuovo spazio teatrale, un luogo dell'ambiguità dove il giudizio umano si sospende e gli opposti si conciliano offrendosi a un tempo alla calma contemplazione della conoscenza raggiunta, e all'insanabile dolore della perdita estrema, del lutto.

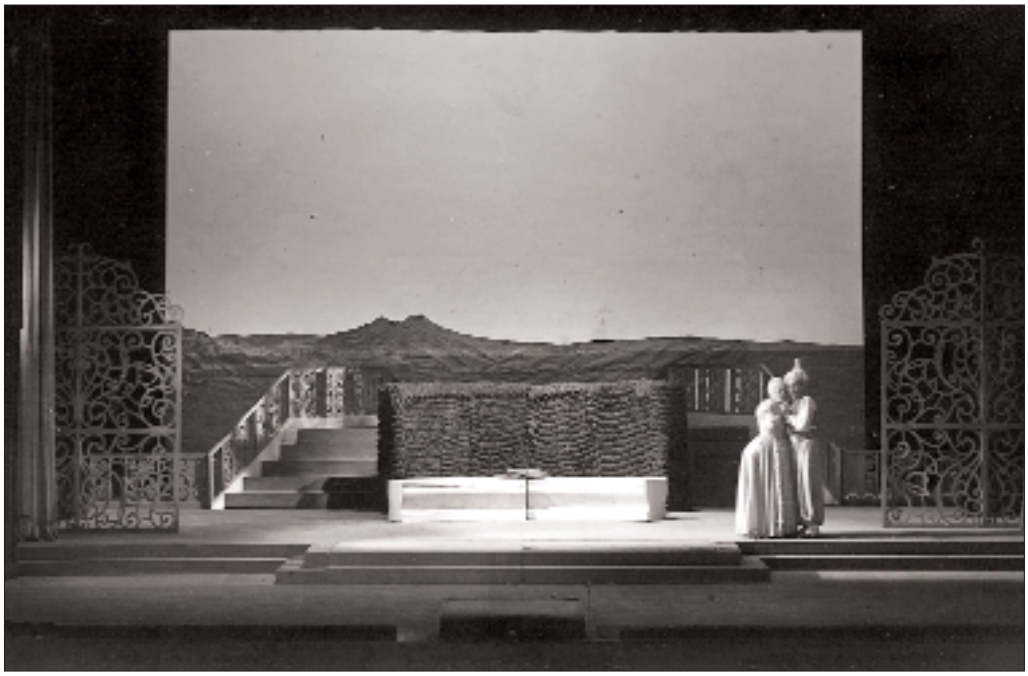
Conoscenza per dolore

> Les soleils mouillés
> De ces ciels brouillés
> Pour mon esprit ont les charmes
> Si mystérieux
> De tes traîtres yeux,
> Brillant à travers leurs larmes.
>
> BAUDELAIRE, *L'invitation au voyage*.

Così fan tutte è un viaggio verso la conoscenza e l'individuazione, verso un'umanizzazione utopicamente sognata: un giorno saremo esseri umani interi, non più amputati, tutti, uomini e donne, e non soffriremo più. E in un certo senso è un'utopia, o la verifica della sua impossibilità – in musica. Per gran parte del primo atto le due coppie si esprimono a due a due separati per sessi. Sarà il ricombinamento delle coppie d'amanti che permetterà ai caratteri di rivelarsi, come già si è detto. Nel secondo atto, duettando a coppie miste sbagliate, per così dire, poco a poco i personaggi scopriranno la propria individualità. Punto culmine del processo di umanizzazione è il duetto tra Fiordiligi e Ferrando del second'atto (scena dodicesima, n. 29). C'è un sottilissimo dettaglio di pura genialità teatrale che lo introduce. Fiordiligi ha deciso di allontanare da sé e dalla sorella ogni tentazione di cedere, raggiungendo al campo i propri legittimi amanti e, forse per meglio passare attraverso le linee nemiche, chissà, ha deciso che tutte e due si travestiranno da uomo. Si fa portare da Despina le uniformi di Guglielmo e Ferrando – si noti che le tenevano nell'armadio in casa loro, le due sorelle – e così dice: «L'abito di Ferrando / sarà buono per me; può Dorabella / prender quel di Guglielmo». Sublime atto di chissà quanto inconsapevole feticismo, si impossessa del corpo del nuovo amante attraverso l'abito, un ulteriore e simbolico scambio. Una volta travestita, si volta, si guarda nello specchio, si trova bella e lancia il duetto – «Tra gli amplessi in pochi istanti» – una complessa struttura musicale in cinque movimenti in rapida successione, che sembra però iniziare come un'aria. Non fosse che nel frattempo Ferrando silenzioso le si avvicina da dietro – mentre Guglielmo sempre più furioso e amareggiato contempla il tutto in quinta – e l'interrompe trasformando la situazione in duetto e privandola di una possibile seconda quartina che avrebbe concluso l'aria – straordinario come qui il teatro dissolva vecchie forme musicali per crearne di nuove – poi, grido di stupore di Fiordiligi – «Cosa veggio! Son tradita» – e su un frammento melodico ingiunge a Ferrando: «Deh, Partite!». Ferrando le ruba quel frammento di bocca e lo sviluppa in un arioso agitato in cui le chiede di ucciderlo con la spada. Il gesto melodico di ripulsa le si ritorce contro, è lei che ha fornito a Ferrando il pretesto per rovesciare la situazione prendendo lui l'iniziativa. Segue una seconda sezione dell'*Allegro* in cui Fiordiligi tenta di chiudere la bocca a Ferrando con un «Taci, ahimè!», il tempo sembra rallentare col passar da semicrome a crome (violini); attraverso una serie di microepisodi si giunge al duetto vero e proprio in cui le due voci si allacciano. «Ah, non son, non son più forte …», implora lei sospirosa, e il cedimento definitivo avverrà su una straziante cadenza dell'oboe: «Fa' di me quel che ti par». Come distinguere in questo duetto l'elemento teatrale da quello musicale? Si noti che non è un tradizionale duetto d'amore puramente contemplativo, ma un duetto d'azione, azione che si svolge nel presente immediato teatrale. Ferma decisione, scambio d'iniziativa tra i due personaggi, abbandono d'ogni resistenza e cedimento tutto avviene lì in quel momento, espresso da pure forme musicali, ciascuna delle quali appare trasfigurazione di un gesto fisico del corpo, di un moto interiore dell'anima. Il momento contemplativo si ha nell'*Andante* finale, dove le due voci si rincorrono a fiorire all'infinito la parola «sospirar». Pur nel complesso travestimento, da albanese-turchesco lui, da soldato lei, mai si è vista coppia più nuda, l'una di fronte all'altro nella loro fragile, creaturale verità.

Poteva essere un imbarco per Citera, *Così fan tutte*, ma quell'isola di *luxe, calme et volupté*, come dice la poesia di Baudelaire qui citata in esergo, non sarà mai raggiunta. Il farsesco finale, con Despina travestita da notaio, il finto ritorno dei due amanti rivestiti della propria identità originaria, la ricombinazione delle coppie secondo convenzione sociale e non secondo natura, lascerà a tutti un lungo amaro in bocca. Si può supporre che vissero poi infelici e scontenti. Fissando di lontano le rive dell'isola sognata per un momento.

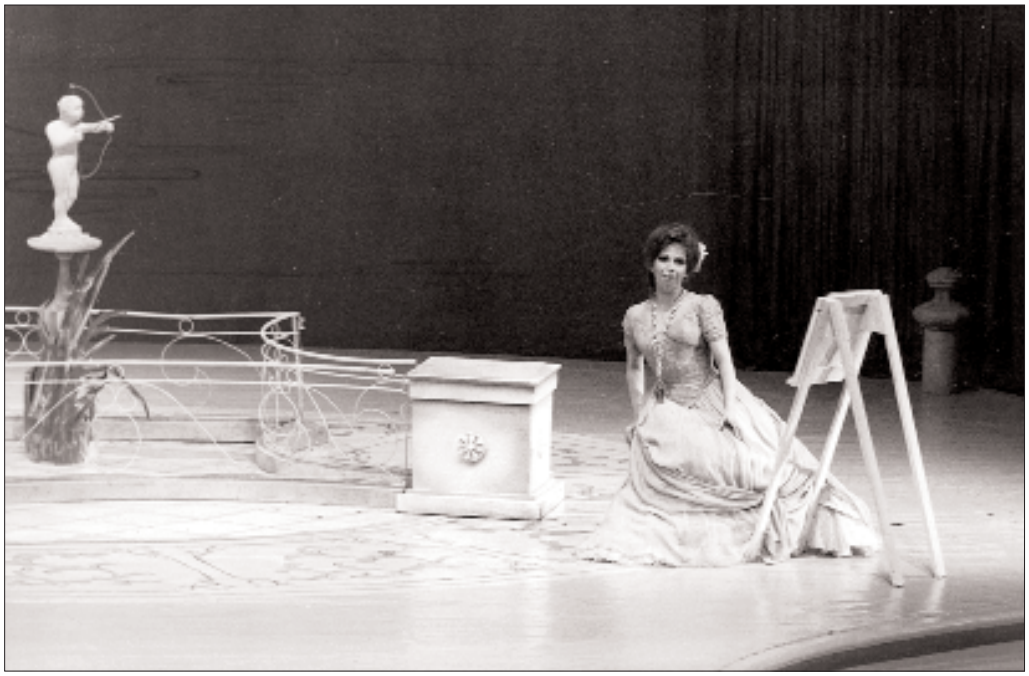
Jean-Honoré Fragonard. *La festa a Rambouillet*, 1780
(in origine il titolo di questo quadro era *L'isola d'amore*).
Olio su tela (Lisbona, Fondation Gulbenkian).



Regia di Carl Ebert e scene di Rolf Gérard. Venezia, Teatro La Fenice, 1951. La prima rappresentazione veneziana di *Così fan tutte* era andata in scena nel settembre 1934 all'interno del cartellone della Biennale di Venezia, Terzo Festival Internazionale di Musica.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Lotfi Mansouri, scene e costumi di Fritz Butz. Venezia, Teatro La Fenice, 1968.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Lotfi Mansouri, scene e costumi di Fritz Butz. Venezia, Teatro La Fenice, 1968.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Regia di Michael Dittmann, scene e costumi di Leni Bauer-Ecsy. Venezia, Teatro La Fenice, 1974. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Michael Dittmann, scene e costumi di Leni Bauer-Ecsy. Venezia, Teatro La Fenice, 1974. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Filippo Crivelli, scene e costumi di Jürgen Henze. Venezia, Teatro La Fenice, 1979.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Filippo Crivelli, scene e costumi di Jürgen Henze. Venezia, Teatro La Fenice, 1979.
(Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Luca Ronconi, scene di Luca Ronconi e Lauro Crisman, costumi di Carlo Diappi. Venezia, Teatro La Fenice, 1983. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Luca Ronconi, scene di Luca Ronconi e Lauro Crisman, costumi di Carlo Diappi. Venezia, Teatro La Fenice, 1983. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Regia di Luca Ronconi, scene di Luca Ronconi e Lauro Crisman, costumi di Carlo Diappi. Venezia, Teatro La Fenice, 1983. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Così fan tutte. Regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. Parigi, Opéra National, 1996.

Ezio Toffolutti

L'ISOLA DELLE RIVELAZIONI

Alcune riflessioni sulla messa in scena

Lavorando su *Così fan tutte*, ho sentito fino a che punto la presenza della natura e del mare potesse trasparire dalle parole e dai sentimenti espressi dai personaggi.

Ho immaginato un'isola ove si recano in villeggiatura due signore di Ferrara, Fiordiligi e Dorabella, non distante dalla guarnigione dei fidanzati, gli ufficiali Guglielmo e Ferrando. Esse desiderano divertirsi e vivere esperienze inconsuete.

L'intrigo di *Così fan tutte* parte da una scommessa un po' folle pronunciata al termine di una notte di libagioni, di cui ognuno subirà conseguenze molteplici. Da questo gioco di travestimenti 'turcheschi', che esaltano la stranezza e la diversità, i personaggi impareranno a conoscersi e sveleranno la loro vera personalità.

La *pièce* non dura che un giorno, ma all'interno dell'unità teatrale i personaggi di questa «scuola degli amanti» vivono un'iniziazione, forse un apprendistato – la perdita delle illusioni? –, sotto la guida di Don Alfonso, che tira le fila degli avvenimenti. (Per creare questo personaggio Da Ponte, in esilio a Vienna, ha potuto ispirarsi all'amico Giacomo Casanova, altro esule veneziano; lo stesso librettista, in seguito, finirà per assomigliare al 'vecchio filosofo' di sua invenzione, accanito artefice di intrighi, sempre assetato di denaro e di riconoscimenti.)

Alla cultura e al sapere del filosofo si aggiungono l'astuzia e il gusto per il gioco della cameriera Despina. Le macchinazioni da loro 'messe in scena' rappresentano un'esperienza filosofica e morale tipicamente illuministica. La *pièce* si situa in un'epoca instabile, di grandi cambiamenti, una *fin de siècle* per certi versi simile alla nostra, in cui si guarda al passato con un po' di nostalgia.

Ho inserito i personaggi dell'opera all'interno di un'architettura che si chiude come un labirinto privo d'uscita. Questo 'capriccio' riflette l'esperienza dei personaggi e costituisce una modesta eco alla musica di Mozart la quale, più di fornirci risposte, ci pone piuttosto interrogativi.

Parigi, 1996

La scena nel 2002 a Venezia

L'isola è un luogo separato, ma al contempo, poiché circondato dall'acqua, un luogo aperto senza frontiere, in grado di sollecitare sentimenti e comportamenti molto diversi.

Il mio spazio teatrale offre, come d'altra parte la musica di Mozart, la possibilità di una convivenza felice e creativa, ma anche il suo contrario.

Un certo degrado architettonico visibili segni o segnali del passato, implica sia distruzione che la costruzione.

Il passato è visto come unica possibilità per un futuro.

Così fan tutte. Regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. Parigi, Opéra National, 1996.

Così fan tutte. Regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. Parigi, Opéra National, 1996.

Così fan tutte. Regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. Parigi, Opéra National, 1996.

Il Graber di Vienna: sulla destra il Trattnerhof, un grande edificio di cinque piani dove Mozart e Constanze vissero per parecchi mesi dal gennaio 1784. Incisione, 1781.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

a cura di Mirko Schipilliti

> Non so scrivere in modo poetico, non sono un poeta. Non so distribuire frasi con arte, in modo che proiettino ombra e luce, non sono un pittore. Non so neppure esprimere i miei sentimenti e i miei pensieri con cenni e con la mimica, non sono un ballerino. Ma posso farlo con la musica, perché sono un musicista.
>
> W. A. Mozart

1756

Il 27 gennaio Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nasce a Salisburgo, figlio di Leopold Mozart (1719-1787) e Anna Maria Pertl (1720-1778), fratello minore di Maria Anna (Nannerl). La madre è originaria dei dintorni di Salisburgo; il padre, autore di un fondamentale *Metodo per lo studio del violino,* è originario di Augusta (dove la presenza dei Motzhart risale al 1486), insegna violino e suona in orchestra presso la corte del principe-arcivescovo di Salisburgo Siegmund von Schrattenbach, dove viene promosso vice-maestro di cappella nel 1763.

1758

Il padre ne coglie il raro intuito musicale, insegnandogli a suonare il cembalo e i primi rudimenti di armonia e composizione. A quattro anni verrà sorpreso a comporre un concerto per cembalo. Le testimonianze sulla precocità del fanciullo provengono soprattutto da Johann Andreas Schachter, amico dei Mozart.

1761

Realizza le prime composizioni, forse non completamente originali, in parte corrette o ritoccate dal padre che le trascrive. Non si tratta del tradizionale Minuetto K. 1 indicato nel vecchio catalogo Köchel (probabilmente redatto da Leopold Mozart), ma di quattro brevi pezzi (un *Andante* K. 1a, due *Allegro* K. 1b e K. 1c, un Minuetto K. 1d).

1762

A sei anni impara a suonare il violino. Leopold condiziona i primi anni della vita del figlio, impartendogli un'istruzione che non segue una tradizionale formazione scolastica: un po' di latino, italiano, francese, aritmetica, storia, geografia, senza un insegnamento sistematico del con-

trappunto. Il padre organizza una serie di viaggi per far conoscere Wolfgang, dando così inizio a un periodo di spostamenti che durerà circa un decennio. Il primo viaggio, in gennaio, è a Monaco, ove il piccolo conquista la corte. Invitato dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria a Vienna (a Schönbrunn sbalordisce tutti), viene a contatto con la tecnica del pianista e compositore di corte Georg Cristoph Wagenseil e si esibisce nei palazzi più sfarzosi. Suona anche a Passau, Linz, Bratislava.

1763
Secondo lungo viaggio: è di nuovo a Monaco, poi ad Augusta (dove ascolta il violinista Pietro Nardini), Ludwigsburg (apprezzato dal compositore Niccolò Jommelli), Schwetzingen (ascolta la famosa orchestra di Mannheim), Heidelberg, Treviri, Magonza, Francoforte (lo ascolta il giovane Goethe), Coblenza, Bonn, Colonia, Liegi, Bruxelles. Ad Aquisgrana suona per la principessa Amalia, a Parigi si esibisce presso la famiglia reale. A questo periodo risalgono le sonate per pianoforte e violino K. 6-9, prime pubblicazioni di Mozart.

1764
A Londra, dove suona dai reali d'Inghilterra, frequenta l'ultimo dei figli di Bach, Johann Christian. Si avvicina alla musica italiana e al bel canto, prendendo lezioni dal sopranista Giovanni Manzuoli. Qui scrive nel 1764-65 le prime sinfonie, alcuni brani vocali (la prima aria da concerto K. 21) e una raccolta di quarantatré pezzi pianistici, il «quaderno musicale londinese» (il *Londoner Skizzenbuch* o *Chelsea-Notenbuch*).

1766
Durante il viaggio di ritorno sosta all'Aja (ove nel 1765 aveva suonato dalla principessa Caroline von Nassau-Weilburg e dal principe Guglielmo V d'Orange), Amsterdam, Utrecht, Parigi (vi scrive il primo lavoro sacro, il *Kyrie* K. 33), Lione, Losanna e in Germania.

1767
Ormai famosissimo in tutta Europa, torna a Salisburgo dove prosegue gli studi e compone con altri autori l'oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (*L'obbligo del primo comandamento)* K. 35 su invito dell'arcivescovo. Prima esperienza teatrale è l'intermezzo *Apollo et Hyacinthus*. Scrive il primo concerto per pianoforte e orchestra K. 37, rielaborazione di sonate di Raupach e Honauer, e scrive divertimenti e musiche per fiati. Da settembre soggiornerà a Vienna per due anni, ove il padre spera di farlo esibire.

1768
A Vienna compone le prime due messe (fra cui quella in Do minore K. 139), quattro sinfonie, l'opera buffa *La finta semplice* su libretto di Goldoni e il Singspiel *Bastien und Bastienne*. Il lavoro intenso mina la sua salute: sono anni non facili, segnati da un'epidemia di vaiolo che lo colpisce insieme alla sorella e da una certa diffidenza e invidia verso la sua precocità. A Vienna ha modo di studiare e conoscere opere di Gluck (*Alceste*), Hasse, Piccinni, Haydn, Dittersdorf, Wanhall, Gassmann.

1769
Nuovamente a Salisburgo scrive musica sacra, danze, serenate, cassazioni. Diventa primo violino nell'orchestra di corte accanto a Michael Haydn. La vita famigliare è subordinata alla sua at-

tività musicale: con il padre intraprende in dicembre il primo viaggio in Italia (dal 13 dicembre). Leopold vuole metterlo in contatto con i migliori musicisti italiani, mostrarne le doti di compositore, ottenere impieghi importanti. In ogni città il suo talento è sottoposto a dure prove.

1770
A Verona suona all'Accademia Filarmonica e l'anno seguente riceve il titolo di maestro di cappella onorario. Di passaggio per Mantova e Cremona, a Milano è esaminato da una commissione di cui è membro Giovanni Battista Sammartini, che lo incarica di scrivere quattro sinfonie, l'opera *Mitridate re di Ponto* e la serenata teatrale *Ascanio in Alba* su libretto di Parini. Conosce Piccinni, a Lodi compone il primo Quartetto per archi K. 80, a Bologna incontra il castrato Farinelli e il noto compositore e didatta padre Giambattista Martini, da cui riceve lezioni di contrappunto. Dopo Firenze si reca a Roma: nella cappella Sistina ascolta il *Miserere* di Allegri, che trascrive a memoria. A Napoli conosce i compositori De Majo e Paisiello, assiste all'*Armida abbandonata* di Jommelli. A Bologna entra a far parte dell'Accademia Filarmonica.

1771
Da Torino si reca a Venezia, dall'11 febbraio al 12 marzo, durante il carnevale («Venezia mi piace moltissimo»). Nella città lagunare si divide fra divertimenti e concerti. Di passaggio per Padova ottiene la commissione per l'oratorio *Betulia liberata* e in marzo ritorna a Salisburgo. Durante il secondo viaggio in Italia (dal 13 agosto al 13 dicembre) è rappresentato a Milano *Ascanio in Alba*.

1772
Per la nomina del nuovo arcivescovo di Salisburgo, il conte Hieronymus Colloredo, compone l'azione drammatica *Il sogno di Scipione*. Scrive i divertimenti K. 136-138. In dicembre – terzo viaggio in Italia, fino al marzo 1773 – si reca a Milano per il *Lucio Silla* (per il castrato Rauzzini, interprete dell'opera, scriverà nel 1773 il mottetto *Exsultate, jubilate*). Compone i sei quartetti per archi K. 155-160. Incontra nuovamente Giovanni Paisiello.

1773
La situazione economica dei Mozart è soddisfacente, ma a Salisburgo l'ambiente musicale non promette bene. Si sposta a Vienna col padre per due mesi, nella speranza di qualche incarico a corte, ma ottiene solo la commissione delle musiche di scena per il dramma *Thamos, König in Ägypten*. Inizia a conoscere la musica di Haydn. Scrive i quartetti per archi K. 168-173, il primo concerto per pianoforte e orchestra interamente originale (K. 175) e porta a più di trenta le sinfonie con sette lavori nuovi. Fino al 1777 rimarrà a Salisburgo al servizio dell'arcivescovo Colloredo: qui comporrà alcune celebri sinfonie, fra cui le K. 183, K. 201, del 1774, anno in cui scriverà le prime cinque sonate per pianoforte.

1775
A Monaco va in scena l'opera buffa *La finta giardiniera*. Per la corte di Salisburgo compone *Il re pastore* e i cinque concerti per violino e orchestra. Si dedica alla musica sacra e da camera (otto divertimenti nel 1776).
1777
Nonostante il rifiuto iniziale di Colloredo, si dirige a Parigi, viaggiando con la madre. A Monaco non riesce a essere assunto da Massimiliano III, ad Augusta ammira i pianoforti di Johann

Andreas Stein e alloggia dallo zio. Qui fa amicizia con la cugina Anna Thekla, con cui manterrà un ambiguo rapporto e una densa corrispondenza. A Mannheim stringe amicizia con Christian Cannabich, virtuoso della celebre orchestra locale, e diventa amico della famiglia Weber: il soprano Aloysia Weber è il primo amore di Mozart, tristemente non corrisposto. A lei il compositore dedicherà le arie K. 295 e K. 316.

1778
A Parigi sosta in un clima d'indifferenza. Qui compone la sinfonia K. 297 (*Pariser*), le musiche per il balletto *Les petits riens*, il concerto per flauto e arpa e dà lezioni ad alcune nobildonne. L'editore Sieber pubblica le sei sonate per pianoforte e violino K. 301-306. Rinuncia all'incarico d'organista a Versailles. A Parigi muore la madre lasciandolo solo. Il viaggio non si rivela vantaggioso e la famiglia accumula debiti, il che spinge Leopold a richiamarlo urgentemente a Salisburgo.

1779
Di nuovo a Salisburgo, riassunto grazie al padre e nominato organista di corte al duomo, compone il concerto per due pianoforti K. 365, la sinfonia concertante K. 364, quattro sinfonie, divertimenti, una serenata per fiati, sonate da chiesa, molta musica sacra fra cui la celebre *Krönungsmesse* K. 317. Nelle giornate salisburghesi Mozart alterna attività musicali a visite ad amici, giochi di carte, birilli, tiro a segno ...

1781
Recatosi a Monaco, assiste al suo *Idomeneo re di Creta*, ma le speranze per un impiego a corte vengono abbandonate. Scrive le sonate per pianoforte K. 330-333. Per doveri di servizio viene richiamato a Salisburgo dall'arcivescovo, dal quale si licenzia definitivamente il 10 maggio. Le sei sonate per pianoforte e violino pubblicate anche da Artaria sono la prima opera stampata a Vienna, ove il compositore si stabilisce. Il suo sostentamento si basa per lo più su lezioni e sottoscrizioni, cioè su adesioni in denaro per la realizzazione di concerti, le cosiddette 'accademie'. A tal fine Mozart compose ed eseguì soprattutto concerti per pianoforte e orchestra: ne scriverà diciassette tra il 1782 e il 1786.

1782
A Vienna si rappresenta con enorme successo il Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (*Il ratto dal serraglio*: al commento dell'imperatore «molte note» Mozart risponde con la celebre frase «esattamente quelle necessarie, Maestà»). Entra nella cerchia del barone van Swieten, direttore della biblioteca di corte, che lo spinge allo studio del contrappunto e alla revisione d'opere del passato. Nel 1788 Mozart verrà nominato direttore musicale della società di musica antica capeggiata da van Swieten, dirigerà e riorchestrerà quattro lavori di Händel (*Acis and Galatea*, *Messiah*, *Alexander's Feast*, *Ode for St. Cecilia's Day*). Progetta un libro di pedagogia musicale, «una piccola critica musicale con esempi». In ottimi rapporti con la famiglia Weber, presso cui aveva alloggiato a Vienna, stringe amicizia con Konstanze Weber, che sposa dopo i pettegolezzi sulla relazione e le pressioni della futura suocera (per la sorella Nannerl «fu quasi sempre un bambino e tale rimase»). Avrà sei figli, di cui solo due sopravviveranno: Karl Thomas (1784-1858), impiegato statale, e Franz Xaver Wolfgang (1791-1844), compositore e pianista.

1783

Gli viene commissionata un'opera in italiano, *L'oca del Cairo*, abbandonata per necessità economiche. Mozart lavora a *Lo sposo deluso*, anch'essa incompiuta, e conosce Lorenzo Da Ponte in casa del barone Wetzlar von Plankenstern. Si dedica all'incompiuta messa in Do minore K. 427, eseguita a Salisburgo, mentre a Linz viene composta ed eseguita la sinfonia K. 425 (*Linz*).

1784
A Vienna entra nella massoneria, per la quale scriverà musiche di circostanza. Intravede in essa una società giusta, valori autentici, una religiosità non dogmatica, il senso del dovere e l'assiduità nel lavoro: saranno gli amici massoni ad aiutarlo economicamente nel momento del bisogno. Inizia a redigere un catalogo tematico delle proprie opere. Compone il quintetto per pianoforte e fiati K. 452.

1785
Sono gli anni migliori: compone i concerti per pianoforte K. 466-467, K. 482, il quartetto per pianoforte e archi K. 478, *Das Veilchen* K. 476, *Lied* su versi di Goethe. Porta a compimento i sei quartetti per archi dedicati a Joseph Haydn (definito nella dedica «mio amico carissimo»), il quale avrà modo così di dichiarare al padre del compositore: «Io Le dico, dinanzi a Dio, da uomo onesto, che suo figlio è il più grande compositore che io conosca di persona e di nome». Mozart non rinuncia a spese e lussi, è generoso e concede prestiti, ha una rete di amicizie vastissima. Di solito si alza alle sei, svegliato ogni mattina da un parrucchiere che viene appositamente per pettinarlo, dalle sette alle nove o alle dieci compone, poi fino all'una dà lezioni. Pranza alle due o alle tre, poi si dedica a visite di società fino alle cinque-sei per ritornare a scrivere anche fino a notte tarda.

1786
Lavora alla commedia con musica in un atto *Der Schauspieldirektor* (*L'impresario teatrale*) su incarico imperiale. *La folle giornata, o Le nozze di Figaro,* che inaugura la fortunatissima collaborazione con Da Ponte, debutta trionfalmente al Burgtheater di Vienna. In giugno conclude la serie dei quattro concerti per corno. I compensi di questi periodi provengono anche dal quartetto per pianoforte e archi K. 493, tre trii per pianoforte e archi, i concerti per pianoforte K. 488 e K. 491.

1787
Iniziano a scarseggiare incarichi e compensi, peggiora lo stato di salute. Il suo stile innovativo non incontra sempre i favori degli ascoltatori. Compone il sestetto *Eine Musikalischer Spass*, la celebre *Eine Kleine Nachtmusik* e tre quintetti per archi. Per Praga scrive *Don Giovanni*, secondo libretto di Da Ponte, e coglie un altro importante successo. L'imperatore lo nomina compositore da camera di corte a Vienna, successore di Gluck («Mozart fu preso a servizio della corte espressamente per evitare che un artista di tanto genio fosse costretto a cercarsi da vivere all'estero», secondo un *memorandum* di corte del 1792). Purtroppo il nuovo incarico si limita alla composizione di musica da ballo.
1788
Scarsi sono i consensi per *Don Giovanni* a Vienna, pochi i concerti pubblici. Le difficoltà economiche lo costringono a chiedere aiuto finanziario ad amici. Nel giro di tre mesi nascono le ultime tre sinfonie (K. 543, K. 550, K. 551, detta «Jupiter»).

1789

Le richieste di esibizioni pubbliche viennesi continuano a scarseggiare. Nel tentativo di trovare fortuna altrove, viaggia al seguito del principe e amico massone Karl Lichnowsky verso Praga, Dresda, Lipsia, Berlino e Potsdam, ottenendo dal re Federico Guglielmo II di Prussia l'incarico per sei quartetti e sei sonate per pianoforte. Per il clarinettista Anton Stadler scrive il quintetto per clarinetto e archi. Dopo i consensi ottenuti dalle riprese di *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro*, l'imperatore Giuseppe II commissiona *Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti*, che Mozart inizia a comporre in ottobre.

1790

Così fan tutte va in scena al Burgtheater di Vienna il 26 gennaio; le repliche sono interrotte per la morte di Giuseppe II. L'opera riscuote moderati consensi, ma procura un compenso soddisfacente (200 ducati) e viene replicata in giugno, luglio e agosto, mentre nell'anno successivo verrà rappresentata anche a Praga, Francoforte, Magonza, Lipsia, Dresda e successivamente a Berlino, Augusta, Breslavia, Monaco. Compone i quartetti per archi K. 589-590 e il quintetto per archi K. 593.

1791

L'attività riprende intensamente: nei primi mesi scrive il quintetto per archi K. 614, il concerto per pianoforte e orchestra K. 595 e alcuni pezzi per organo meccanico, oltre a quelli per *Glasharmonika*. La moglie si reca spesso a Baden per cure termali: per il maestro di cappella della parrocchia locale Mozart scrive l'*Ave verum corpus* K. 618. Gli viene commissionata da Praga l'opera seria *La clemenza di Tito*, per l'elezione del nuovo imperatore Leopoldo II, rappresentata in settembre. Il consiglio municipale di Vienna lo nomina assistente del maestro di cappella, intanto lavora alla *Zauberflöte* (*Il flauto magico*) su libretto dell'impresario Emanuel Schikaneder: il Singspiel va in scena al Theater auf der Wieden di Vienna con grande successo. Per Stadler compone il concerto per clarinetto K. 622. Il conte Franz Walsegg zu Stuppach lo incarica tramite un anonimo committente di scrivere un *Requiem* per la morte della moglie, che in realtà avrebbe fatto eseguire come proprio. L'ultima composizione compiuta è la piccola cantata massonica *Laut verkünde unsre Freude*, K. 623. Sempre più malato dalla fine di novembre, costretto a letto, continua ugualmente la composizione del *Requiem*, provandolo in casa con alcuni cantanti il giorno prima di morire. Lasciandolo incompiuto, spira il 5 dicembre poco prima dell'una di mattina per «febbre miliare acuta». A stroncarlo fu quasi sicuramente un'insufficienza renale causata da una nefrite (forse conseguenza delle frequenti tonsilliti che lo avevano colpito da bambino) complicata da una broncopolmonite. Girano a torto dicerie su un presunto avvelenamento che coinvolgono Salieri, il quale peraltro se ne autoaccusa nel 1823, quando viene colpito da demenza senile. Mozart viene sepolto in una fossa comune nel cimitero viennese di Sankt Marx; ai funerali presenziano forse Salieri, Süssmayer, van Swieten. Molti saranno i concerti commemorativi a Vienna, Praga, Kassel, Berlino, ma non a Salisburgo; l'imperatore ne patrocinerà uno in favore della famiglia e assegnerà una pensione alla moglie.

L'Imperatore Giuseppe II (1741-1790). Incisione.

Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart.
Silhouette inserita nel Musik- und Theater-Almanach pubblicato nel 1786.

Maria Giovanna Miggiani

BIBLIOGRAFIA

Scopo di questo resoconto non è fornire una bibliografia mozartiana scientificamente esaustiva, già agevolmente rintracciabile nelle voci di noti repertori musicologici come il DEUMM,[1] il *Grove Opera*[2] e l'ultima edizione aggiornata del *New Grove Dictionary*.[3] Si è preferito invece segnalare alcuni volumi in italiano, in prevalenza tuttora reperibili, non rivolti esclusivamente a un pubblico di specialisti e per ragioni analoghe non si menzionano gli articoli pubblicati in riviste italiane ed estere di stampo scientifico-accademico.

Sono moltissime le biografie e gli studi su Mozart, la cui proposta in Italia ha ricevuto grande impulso dalle celebrazioni per il bicentenario della morte nel 1991. Punto di partenza imprescindibile per la conoscenza della vita del compositore salisburghese, del suo ambiente e della sua produzione è la vasta biografia primo-novecentesca di Hermann Abert: frutto della rielaborazione di un precedente lavoro di Otto Jahn,[4] essa è disponibile in un'edizione aggiornata con ottimi indici.[5] Particolare spicco hanno le monografie di Einstein,[6] Paumgartner[7] e Hildesheimer,[8] la quale si differenzia dalle precedenti per un taglio più spregiudicato e letterariamente discorsivo. Sono consultabili utilmente anche i lavori mozartiani di Mila,[9] Greither,[10] Dal Fabbro,[11] Stinchelli,[12] Faravelli,[13] Casini,[14] Carli Ballola in colla-

---

[1] *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti [DEUMM]*, 13 voll., diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1990.

[2] *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.

[3] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001.

[4] OTTO JAHN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1856.

[5] HERMANN ABERT, *Mozart*, 3 voll., a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-86 (ed. originale: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-21).

[6] ALFRED EINSTEIN, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist: 1991 (ed. originale: *Mozart. His Character, His Works*, New York, Oxford University Press, 1945).

[7] BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1994[4] (ed. originale: *Mozart*, Berlin, Atlantis, 1927).

[8] WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Milano, Sansoni, 1979; rist. Milano, Rizzoli, 1982 (ed. originale: *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977).

[9] MASSIMO MILA, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Torino, Einaudi, 1946; rist. Pordenone, Studio Tesi, 1980.

[10] ALOYS GREITHER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1968[3] (ed. originale: *Wolfgang Amadé Mozart*, Hamburg, Rowohlt, 1962).

[11] BENIAMINO DAL FABBRO, *Mozart. La vita. scritti e appunti 1945-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975.

borazione con Franco Parenti.[15] La dettagliata voce compilata da Stanley Sadie per il *New Grove* in venti volumi curato dal medesimo è stata pubblicata da Giunti, corredata dal catalogo delle opere e una vasta bibliografia.[16] Brillante nell'esposizione e denso d'intuizioni è lo studio dello psichiatra e musicologo americano Maynard Solomon.[17] Un delizioso piccolo libro è quello di Karl Barth, ove sono riportati quattro brevi omaggi mozartiani del grande teologo novecentesco, tradotti per la prima volta integralmente.[18] Un tono agilmente divulgativo caratterizza invece il volumetto di Michel Parouty apparso inizialmente presso l'editore Gallimard.[19]

Un aspetto circoscritto dell'esistenza di Mozart è preso in considerazione da Langegger nel suo lavoro sul rapporto edipicamente assai complicato tra Leopold e Wolfgang Mozart.[20] Sui viaggi in Italia di Mozart ha indagato per la prima volta una pubblicazione miscellanea a cura di Barblan e Della Corte del 1956.[21] Il recente volume di Cattelan, che ripercorre passo passo il soggiorno di Wolfgang adolescente a Venezia e a Padova nel 1771, fornisce vari spunti per approfondire la conoscenza degli influssi italiani nell'opera mozartiana della maturità.[22] Per quanto riguarda gli stessi anni si può seguire l'itinerario di Mozart a Napoli attraverso le lettere ai familiari,[23] mentre per Milano si dispone dell'elegante sintesi di Armando Torno.[24] Un grande specialista di Haydn e di Mozart, Robbins Landon, ha compiuto uno studio illuminante sulla fase creativa conclusiva del musicista, cioè la decade 1781-91,[25] oltre a un lavoro dedicato esclusivamente al difficile e controverso ultimo anno di vita del compositore.[26]

Molto importanti per avvicinare direttamente la personalità del musicista sono le sue lettere, di cui purtroppo non esiste un'edizione completa in italiano. Alcune di esse sono state pubblicate da Elisa Ranucci[27] e da Enrico Castiglione;[28] altre, le famose missive erotiche rivolte alla cugina, sono state curate da Juliane Vogel,[29] mentre Olimpio Cescatti ha ideato un piacevole volume con lettere destinate esclusivamente ad interlocutrici femminili.[30]

Interessanti per il lettore d'oggi sono anche le prime biografie dedicate postumamente a

[12] ENRICO STINCHELLI, *Mozart. La vita e l'opera*, in *Mozart. Tutti i libretti d'opera*, 3 voll., a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1986.

[13] DANILO FARAVELLI, *Wolfgang A. Mozart 1756-1791. Un musicista fra Antico Regime e Mondo Nuovo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

[14] CLAUDIO CASINI, *Amadeus. Vita di Mozart*, Milano, Rusconi, 1990.

[15] GIOVANNI CARLI BALLOLA e FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990.

[16] STANLEY SADIE, *Mozart*, Firenze, Giunti, 1987 (trad. della voce *Mozart* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., London, Macmillan, 1980).

[17] MAYNARD SOLOMON, *Mozart*, Milano, Mondadori, 1996 (ed. originale: *Mozart. A Life*, London, Pimlico, 1996).

[18] KARL BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Brescia, Queriniana, 1980.

[19] MICHEL PAROUTY, *Mozart prediletto dagli dei*, Milano, Universale Electa/Gallimard, 1992.

[20] FLORIAN LANGEGGER, *Mozart padre e figlio*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, Mondadori, 1982.

[21] *Mozart in Italia. I viaggi. Le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956.

[22] PAOLO CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000.

[23] *Mozart a Napoli nelle lettere di Wolfgang e Leopold*, a cura di Pasquale Scialò, Napoli, Guida, 1991.

[24] ARMANDO TORNO, *Mozart a Milano*, Milano, La vita felice, 1996.

[25] HANS CHRISTIAN ROBBINS LANDON, *Mozart, Gli anni d'oro*, Milano, Garzanti, 1989 (ed. originale: *Mozart. The Golden Years, 1781-91*, London, Thames & Hudson, 1989).

[26] HANS CHRISTIAN ROBBINS LANDON, *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1988 (ed. originale: *1791. Mozart's Last Year*, New York, Schirmer, 1988).

[27] WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Parma, Guanda, 1981, 1991[3].

[28] WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Epistolario*, a cura di Enrico Castiglione, Roma, Logos, 1991[5].

Mozart da contemporanei, in particolare quelle di Schlichtegroll (1793) e di Niemetscheck (1798)[31] e la celebre *Vita di Mozart* scritta da Stendhal all'inizio dell'Ottocento (1814).[32] In Francia, dopo Stendhal, molti scrittori si sono mostrati attenti alla musica di Mozart, da Taine a Marcel Proust, da Georges Duhamel a François Mauriac fino a Pierre-Jean Jouve: esplora l'interesse, meno noto, che Lamartine prese per Mozart un libro di Wanda Rupolo.[33] Alla fortuna di Mozart è peraltro dedicato l'ampio, utilissimo studio di Gernot Gruber,[34] cui si può aggiungere la disamina della situazione italiana tra Sette-Ottocento di Galliano Ciliberti.[35] Al contesto creativo coevo del compositore è dedicata una miscellanea curata da Annalisa Bini.[36] Un contributo orientato in senso sociologico su ciò che Mozart rappresentò per i contemporanei è invece offerto da un grande studioso come Norbert Elias.[37]

Un approccio scientifico alla vasta produzione mozartiana è stato reso possibile dal monumentale catalogo Köchel, da cui deriva la K. che segue usualmente i titoli delle composizioni mozartiane, pubblicato per la prima volta nel 1862.[38] Sopperisce alla difficoltà di accedervi il volume più pratico e snello di Poggi e Vallora pubblicato da Einaudi.[39] Appartiene al genere anglosassone del *companion* il libro curato da Sergio Durante, che riporta in traduzione alcuni contributi dei massimi studiosi del compositore salisburghese e un'accurata bibliografia ragionata, con preziose indicazioni sugli ultimi esiti della ricerca mozartiana.[40] Altre indicazioni su questo tema sono altresì desumibili dal lavoro di Georg Knepler.[41]

Sul librettista Lorenzo Da Ponte è consigliabile innanzitutto la lettura delle sue godibilissime *Memorie*, pubblicate per la prima volta a New York nel 1823[42] ed inoltre dell'*Estratto*, di poco precedente (1819).[43] Vivace e appassionante è la biografia dapontiana di Aleramo Lanapoppi,[44] che si aggiunge a precedenti lavori di Eduardo Rescigno[45] e Sheila Hodges.[46] Del librettista cenedese sono stati di recente pubblicati anche un volume di *Lettere*[47] e un'*Aggiunta e appendice alle Memorie*,[48] sempre a cura di Giampaolo Zagonel. Una descrizione stimolante del *background* letterario di Da Ponte è contenuta nel volume di Daniela Goldin che racchiude studi decisivi su

[29] Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettere alla cugina*, a cura di Juliane Vogel, Milano, Es, 1996.

[30] Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettere alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani, 1991.

[31] Franz Xaver Niemetscheck, *Leben des k. k. Kappelmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag, 1798, 1808[2] e Friedrich von Schlichtegroll, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, "Nekrolog auf das Jahr 1791", Gotha, Perthes, 1793, ora in trad. it. in Franz Niemetscheck e Friedrich von Schlichtegroll, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, Torino, Edt, 1990.

[32] Stendhal, *Vita di Mozart*, prefazione di Enzo Siciliano, Firenze, Passigli, 1982.

[33] Wanda Rupolo, *Lamartine e Mozart*, Napoli, Guida, 1991.

[34] Gernot Gruber, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. originale: *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg-Wien, Residenz Verlag, 1985).

[35] Galliano Ciliberti, *Mozart e l'editoria musicale italiana del Settecento e dell'Ottocento*, in *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a cura di Giacomo Fornari, Lucca, Lim, 1994.

[36] *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, Lim, 1994.

[37] Norbert Elias, *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

[38] Ludwig von Köchel, *Chronologich-thematisches Verzeichnis sämtlicher TonwerkeWolfgang Amadé Mozarts*, hrsg. F. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964[6].

[39] Amedeo Poggi e Edgar Vallora, *Mozart. Signori, il catalogo è questo!*,Torino, Einaudi, 1991.

[40] *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991.

[41] Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Milano, Ricordi, 1995 (ed. originale: *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin, Henschel, 1991).

[42] Lorenzo Da Ponte, *Così fan tutte*, in *Memorie. I libretti mozartiani*, a cura di Giuseppe Armani, Milano, Garzanti, 1976.

[43] Lorenzo Da Ponte, *Estratto dalla vita con la storia di diversi drammi da lui scritti e fra gli altri il Figaro, il Don Giovanni e*

questo ed altri poeti teatrali tra il XVIII e il XIX secolo.[49] Illumina più specificamente l'attività viennese del librettista tra il 1783 e il 1791 il documentato volume di Gian Giacomo Stiffoni.[50] Il libretto di *Così fan tutte* si può reperire in molte edizioni affidabili come la silloge curata da Giovanna Gronda e Paolo Fabbri per i Meridiani Mondadori[51] e i volumi contenenti tutti i libretti mozartiani curati da Marco Beghelli[52] e Piero Mioli.[53]

Per inquadrare Mozart nel contesto musicale del suo tempo resta fondamentale il volume di Giorgio Pestelli incluso nella Storia della musica promossa dalla Società italiana di musicologia e pubblicata da EDT.[54] Il lavoro di riferimento più ricco e aggiornato, di taglio analitico, sul teatro mozartiano è oggi costituito dallo studio di Stefan Kunze,[55] cui si possono aggiungere i contributi di Charles Osborne[56] e soprattutto, anche se cronologicamente precedente, di Edward Dent.[57] Informazioni di qualche interesse si possono desumere anche dal volume di Stefano Crise sugli interpreti mozartiani al tempo del compositore.[58]

Una partitura criticamente vagliata di *Così fan tutte* è accessibile sin dal 1991 nella *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*.[59] Per una prima informazione generale su quest'opera possono essere consultate le voci rispettive in repertori di buona accessibilità come il *Dizionario dell'opera lirica*[60] o il più recente *Dizionario dell'opera 2002*[61] oppure la scheda di Cesare e Ida Paldi nel loro volume sulle principali opere teatrali di Mozart.[62] È utile per comprendere la caratteristiche stilistiche di quest'opera il volume curato da Diego Bertocchi che appartiene alla collana di guide musicali UTET.[63] Tra gli studi particolari dedicati a *Così fan tutte* si segnalano quello pionieristico di Mas-

La scola degli amanti, musica di Mozart, a cura di Marina Maymone Siniscalchi e Franco Carlo Ricci, Napoli, ESI, 1989.

[44] ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992.

[45] EDUARDO RESCIGNO, *Da Ponte poeta e libertino tra Mozart e il Nuovo Mondo*, con una postfazione di Giovanni Carli Ballola, Milano, Bompiani, 1989.

[46] SHEILA HODGES, *Lorenzo Da Ponte. La vita e i tempi del librettista di Mozart*, Vittorio Veneto, Kellermann, 1992.

[47] LORENZO DA PONTE, *Lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei fratelli*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1995.

[48] LORENZO DA PONTE, *Aggiunta e appendice alle Memorie*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1996.

[49] DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

[50] GIAN GIACOMO STIFFONI, *Non son cattivo comico. Caratteri di riforma nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna*, Torino, Paravia/De Sono, 1998.

[51] *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997.

[52] *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Garzanti, Milano, 1990 (ora anche Torino, UTET, 1995).

[53] *Mozart. Tutti i libretti d'opera*, 3 voll., a cura di Piero Mioli cit. (cfr. n. 12: il vol. I contiene la monografia di Stinchelli, i voll. II-III i libretti musicati da Mozart).

[54] GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e Beethoven*, Torino, EDT, 1979.

[55] STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla "Finta semplice" al "Flauto magico"*, Venezia, Marsilio, 1990 (ed. originale: *Mozarts Opern*, Stuttgart, Reclam, 1984).

[56] CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982 (ed. originale: *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, Gollancz, 1978).

[57] EDWARD JOSEPH DENT, *Il teatro di Mozart*, a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1994 (ed. originale: *Mozart's Operas*, Oxford, Oxford University Press, 1947).

[58] STEFANO CRISE, *Come una veste al corpo. Interpreti mozartiani e prassi esecutiva all'epoca e nei luoghi di Mozart*, Milano, Polyhymnia, 1995.

---

[59] WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, serie II (Bühnenwerke), vol. 18, Kassel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1991. La stessa partitura è stata ristampata in edizione *minor* assieme al *Don Giovanni* nella *Werkausgabe in 20 Bänden*, Kassel-München-Paris-London-New York, Bärenreiter/Dtv, VIII (Bühnenwerke 5).

[60] *Dizionario dell'opera lirica*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 1997 (voce di Renata Leydi).

simo Mila,[64] di Francesco Degrada,[65] le riflessioni di Joseph Kerman,[66] il volume sulla trilogia italiana di Alberto Jona[67] e quello dedicato interamente a quest'opera di Alessandro Di Profio.[68] Meritano particolarmente di essere lette le pagine aggiornate e ricche di spunti di Mary Hunter.[69]

Tra le riflessioni più stimolanti sul teatro, per novità d'approccio tra analisi e critica sociale, spiccano i contributi di Daniel Heartz (nei due capitoli del suo *Mozart's Operas*, che si leggono tradotti in questo stesso programma di sala, pp. 129-169, e, cinque anni dopo, in *Haydn, Mozart and the Viennese School*),[70] e alcuni saggi che combinano metodi della semiotica e dell'analisi musicale, dovuti al compianto Frits Noske, nel suo bel libro dedicato a Mozart e a Verdi.[71]

[61] *Dizionario dell'opera 2002*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001[2] (voce di Marco Emanuele).

[62] Cesare e Ida Paldi, *Le grandi opere liriche di Mozart*, Roma, Palombi, 1985.

[63] Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, a cura di Diego Bertocchi, Torino, Utet, 1975.

[64] Massimo Mila, *Razionalismo di «Così fan tutte»*, in *Mozart*, a cura di Franco Armani, Milano, Edizioni della Scala, 1955; successivamente riproposto in versione rielaborata col titolo *La geometria amorosa di «Così fan tutte»* in Id., *I costumi della Traviata*, Pordenone, Studio Tesi, 1984.

[65] Francesco Degrada, *Splendore e miseria della ragione: a proposito di «Così fan tutte»*, nel suo *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto, 1979, II, pp. 3-18.

[66] Joseph Kerman, *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990 (ed. originale: *Opera as Drama*, New York, Knopf & Random House, 1956; rist. aggiornata: Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1988)

[67] Alberto Jona, *Il paggio, il libertino, il filosofo. Per una parabola mozartiana di eros e finzione*, Milano, Unicopli, 1990.

[68] Alessandro Di Profio, *«Così fan tutte» e i suoi codici di lettura*, Roma, Università La Sapienza, 1992.

[69] Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

[70] Daniel Heartz, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley, University of California Press, 1990; Id., *Haydn, Mozart and the Viennese School*, New York-London,W. W. Norton & Company, 1995.

[71] Frits R. Noske, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993 (ed. originale: *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Den Hague, M. Nijhoff, 1977; rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990[2]).

Leopold Hager.

BIOGRAFIE

a cura di Pierangelo Conte

Leopold Hager

Ha compiuto gli studi di direzione, organo, pianoforte, clavicembalo e composizione al Mozarteum di Salisburgo, di cui successivamente è diventato direttore principale dell'orchestra, Leopold Hager è stato direttore musicale della RTL del Lussemburgo fino al 1996. Regolarmente invitato dalle principali istituzioni liriche (Teatro dell'Opera di Vienna, Bavarian State Opera, Metropolitan, Covent Garden) e concertistiche mondiali, ha diretto le più rinomate orchestre di Vienna, Berlino, Amsterdam, Roma, Washington, Dresda, Lipsia, Monaco, Londra, Amburgo; una proficua collaborazione lo lega particolarmente alla English Chamber Orchestra, con cui ha effettuato un'intensa attività discografica incentrata prevalentemente su Mozart e Mendelssohn. Tra le sue recenti interpretazioni, ricordiamo *Don Giovanni* a Parigi (poi a San Diego), *Così fan tutte* a Buenos Aires, *Die Fledermaus* a Chicago e *Der Freischütz* a Monaco.

Ezio Toffolutti

Ha studiato scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, lavora come architetto e designer. Trasferitosi a Berlino, è chiamato da Benno Besson alla Volksbühne: inizia qui un lungo e prolifico sodalizio tra i due artisti. Ezio Toffolutti svolge la sua attività nei più significativi teatri europei di prosa e di lirica, dove stabilisce collaborazioni con Harry Kupfer, Nikolaus Lehnhoff, Johannes Schaaf, Jerôme Savary, Henning Brockhaus ed altri. A partire dal 1983 si dedica alla regìa. Tra le sue creazioni come regista, scenografo e costumista, per le quali è stato insignito di importanti premi e riconoscimenti, ricordiamo *Zobeide* di Gozzi allo Stadttheater di Berna, *Così fan tutte* per la riapertura del Palais Garnier a Parigi, *Il matrimonio segreto* alla Kammeroper di Vienna, *Don Giovanni* per la Reisoper in Olanda. Alla Deutsche Oper di Berlino lavora come scenografo e costumista per *Príhody Liska Bystrousky* (*La piccola volpe astuta)* e alla Comédie Francaise per *Il malato immaginario* e *Ruy Blas*. Nel 2001 riceve due premi Molière per le scene e i costumi del *Kreiderkreis* di Bertolt Brecht (una produzione del Théâtre National de la Colline e del Théâtre de Vidy di Losanna). Nello stesso anno, come co-regista e scenografo di Benno Besson, 'riapre' il Teatro Malibran di Venezia con *L'amour des trois oranges* di Prokof'ev e, nella stessa veste, ne firma anche la versione teatrale riscritta da Eduardo Sanguineti dal canovaccio di Carlo Gozzi (una produzione del Teatro Stabile del Veneto e del Teatro della Corte di Genova). È stato invitato dall'Università d'Architettura di Venezia a tenere il primo corso di scenografia e costumi nella nuova Facoltà di arte e design.

Eteri Gvazava

Vincitrice del Concorso Internazionale «Neue Stimmen» patrocinato dalla Bertelsmann Stiftung, Eteri Gvazava si è subito imposta all'attenzione di critica e pubblico col debutto in *Così fan tutte* nei panni di Fiordiligi al Nuovo Piccolo Teatro di Milano nel 1998: lo spettacolo, ultima regia incompiuta di Giorgio Strehler scomparso durante le prove dell'opera, è stato salutato da calorosissime accoglienze in ogni ripresa successiva. In seguito è stata Fiordiligi anche al Teatro Comunale di Bologna per la direzione di Gatti e ha cantato diversi ruoli in Germania (Liù, Micaela, Mimì, Donna Elvira). È stata scelta fra set-

tecento candidate per impersonare Violetta in *Traviata à Paris*, evento mediatico diretto da Mehta e curato registicamente da Patroni Griffi, trasmesso in mondovisione ed inciso in CD. Nel corso del 2001 ha tenuto diversi concerti liederistici, si è esibita a Torino per la Rai sotto la bacchetta di Tate, a Palermo con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, a Bolzano con l'Orchestra Haydn, a Venezia nella *Creazione* di Haydn ed ha cantato nell'*Evgenij Onegin* a Verona, a Palermo nella *Zauberflöte* e al Teatro Regio di Torino in *Traviata*.

LAURA POLVERELLI

Conclusi gli studi di pianoforte, si dedica al canto. Dopo aver vinto prestigiosi concorsi internazionali, si esibisce su importanti palcoscenici europei e a collabora con artisti di prima grandezza: lavora con Peter Maag nel *Turco in Italia*, canta nel *Barbiere di Siviglia*, nella *Clemenza di Tito*, nelle *Nozze di Figaro* (a Bologna, Parigi, Monaco con Mehta), in *Ariadne auf Naxos* (sempre con Mehta a Firenze). Alla Scala è stata Puck in *Oberon*, Fenena in *Nabucco* con Muti, Ascanio nei *Troyens* con Colin Davis, Zaida nel *Turco in Italia* con Riccardo Chailly. Nel 1996 debutta negli Stati Uniti, alla Seattle Opera, in *Cenerentola*. Nel 1998 ha esordito al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove ha interpretato il ruolo della protagonista in *Isabella* di Azio Corghi e dove è tornata nel 1999 nel ruolo di Isaura in *Tancredi* e per un recital. Recentemente ha cantato nell'*Orione* di Cavalli a Venezia, nell'*Italiana in Algeri* a Padova, nel *Don Giovanni* (con Tate a Torino e a Seattle), nell'*Orfeo*, in *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rinaldo*, nell'*Argia* di Cesti a Innsbruck e a Parigi sotto la bacchetta di Jacobs, in *Idomeneo*, nel *Comte Ory* (al Maggio Musicale Fiorentino e a Genova), in *Così fan tutte* (a Parigi, a Glyndebourne, a Ferrara con Claudio Abbado, a Montecarlo). Attenta al repertorio liederistico, concertistico, oratoriale e barocco, Laura Polverelli vanta un'importante discografia.

GABRIELLA COSTA

Diplomata in pianoforte, ha intrapreso lo studio del canto con Sonja Stenhammar perfezionandosi poi in Olanda ed in Francia con Udo Reinemann ed Elly Ameling, in Italia con Carlo Bergonzi e Mildela D'Amico. Numerosi enti, festival e centri musicali hanno ospitato suoi recital, nei quali spesso propone musica moderna e d'avanguardia. In àmbito operistico ha cantato in *Rigoletto*, *Un ballo in maschera* (a Parma con Campori), *Don Pasquale*, *Maria di Rohan* (al PalaFenice con Gelmetti), nel *Signor Bruschino* (a Firenze sempre con Gelmetti), nel *Matrimonio segreto* a Zurigo, nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Trieste. In ambito concertistico ha collaborato con famosi direttori quali Ferro, Fischer, Tate, Jurowsky, Karabtchevsky (nel *Pellegrinaggio della rosa* di Schumann al PalaFenice e a Bologna). Dopo esser stata in *tournée* in Germania con il Teatro Massimo di Palermo nello spettacolo *Viaggio in Italia* (diretto da Reck per la regia di Scaparro), nel 2000 Gabriella Costa si è esibita nella *Zauberflöte* a Zurigo, nelle *Nozze* a Palermo, e nello spettacolo *Il teatro immaginario di Berlioz* a Venezia. L'anno scorso ha cantato in *Prova d'orchestra* di Battistelli a Roma, con l'ORT sotto la direzione di Guillaume Tourniaire, nei *Carmina burana*, nella *Entführung aus dem Serail* a Zurigo.

MARKUS WERBA

Figlio d'arte, ultimati gli studi a Klagenfurt e a Vienna nelle classi di Ralf Doring e Walter Berry, dopo aver conseguito importanti premi, Markus Werba è stato scritturato dalla Volksoper di Vienna per due anni, durante i quali ha impersonato ruoli mozartiani, rossiniani e donizettiani. Ha debuttato alla Wigmore Hall di Londra con un recital dedicato a Beethoven e Schubert. Nel 1998 è stato scelto da Giorgio Strehler per Guglielmo in *Così fan tutte*, ultimo lavoro incompiuto del grande regista: lo spettacolo, allestito al Nuovo Piccolo Teatro di Milano, è stato registrato per la radio e la televisione e trasmesso in Italia ed in Europa; nel 2000 ha vestito i panni di Guglielmo anche alla Staatsoper di Am-

burgo. Suo cavallo di battaglia è Papageno, parte che ha cantato con straordinario successo alla Komische Oper di Berlino e a Salisburgo per la regia di Harry Kupfer, all'Opera di Zurigo, all'Opéra Bastille di Parigi (accanto a Nathalie Dessay, per la direzione di Fischer e la regia di Besson) e al Massimo di Palermo. Svolge un'intensa attività concertistica: al PalaFenice ha cantato nel *Requiem* di Brahms diretto da Ahronovitch nel 1999.

JUSTIN LAVENDER

L'inizio della sua carriera si è svolto sotto il segno del repertorio mozartiano e belcantistico. Dopo aver impersonato Don Ottavio, Belmonte, Ferrando, Almaviva, Pilade in diversi teatri europei, la consacrazione del tenore inglese è giunta con le affermazioni del *Comte Ory* alla Scala, della *Zauberflöte* alla Wiener Staatsoper, del *Guillaume Tell* al Covent Garden. In questi ultimi anni ha preso parte a rappresentazioni della *Entführung* alle Staatsoper di Vienna e Berlino, della *Favorita* a Parigi e Tours, del *Pirata* a Losanna, del *Benvenuto Cellini* a Londra, di *Hippolythe et Aricie* a Lipsia, di *Mitridate* e *Mosé in Egitto* al Covent Garden, di *Lucia di Lammermoor* per l'Opéra du Rhein, del *Don Giovanni* (a Venezia nel 1996), di *Ermione* al Glyndebourne Festival Opera, di *Guerra e pace* al Festival di Spoleto. Attento alla musica del Novecento storico e a quella contemporanea, ha cantato nell'*Ulisse* di Dallapiccola al Festival di Salisburgo, nella *Faust Cantata* di Schnittke (anche con i Wiener Symphoniker sotto la bacchetta di Abbado) e in numerose prime assolute, quali *Il ritorno di Casanova* di Girolamo Arrigo a Ginevra e a Parigi e *La noche triste* di Prodomines a Nancy e a Parigi. Sotto la guida di rinomati direttori (Solti, Haitink, Giulini, Sinopoli, Abbado) Lavender si è esibito spesso nel repertorio concertistico e sacro, spaziando dagli oratori di Bach al *Lied von der Erde* di Mahler.

MICHELE PERTUSI

Artista tra i più interessanti della sua generazione, Michele Pertusi si è esibito nei teatri e nella sale da concerto più importanti del mondo, presentando un repertorio incentrato soprattutto sul *corpus* operistico di Mozart, Rossini, Donizetti. Tra i titoli presentati citiamo *Don Giovanni* (anche a Venezia, a Bologna con Gatti, alla Scala con Muti), *La gazza ladra*, *I puritani*, *Roméo et Juliette* (a Londra con Davis), *Cenerentola* (anche alla Scala con Campanella e al Metropolitan con Levine), *Il turco in Italia* (anche alla Scala con Riccardo Chailly), *Le nozze di Figaro* (anche alla Scala con Muti), *Semiramide* (anche al ROF), *Lucia di Lammermoor* (anche al Metropolitan), *L'italiana in Algeri*, *Lucrezia Borgia*, *Guillaume Tell* (al Rossini Opera Festival ed alla Wiener Staatsoper), *La sonnambula*, *Attila*, *Nina pazza per amore* (anche al Ravenna Festival), *Les Contes d'Hoffmann* (al Covent Garden). Attivissimo in ambito concertistico e discografico (la registrazione del *Turco in Italia* è stata insignita del Grammy Award e del Gramophone Award), ha lavorato con direttori di fama internazionale quali Barenboim, Davis, Gatti, Giulini, Jurowsky, Mehta, Muti, Solti. Negli ultimi anni ha interpretato i più importanti ruoli protagonistici rossiniani al Rossini Opera Festival: nel 1997 ha debuttato nel ruolo di Moïse in una nuova produzione di *Moïse et Pharaon* (per la direzione di Jurowsky e la regia di Graham Vick) ed è stato insignito del «Rossini d'oro». Recentemente Michele Pertusi ha cantato nella *Damnation de Faust* con la London Symphony Orchestra diretta da Colin Davis, ne *Le siège de Corynthe* a Lione, nella *Cenerentola* alla Scala, in *Così fan tutte* al Metropolitan, in *Falstaff* a Bologna con Gatti. Nel 1995, con decisione unanime della giuria, gli è stato assegnato il premio «Franco Abbiati».

Area artistica

direttore musicale Marcello Viotti

direttore della programmazione artistica Fortunato Ortombina

responsabile dei servizi musicali
Sandra Pirruccio

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

Maestri collaboratori

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo ◆ Raffaele Centurioni ◆
maestro rammentatore Pierpaolo Gastaldello ◆
maestro alle luci Gabriella Zen ◆

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi
Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Andrea Crosara
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Gisella Curtolo
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi
Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viole
Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Gualtiero Tambè • ◆

Violoncelli
Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ◆

Contrabbassi
Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Flauti
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino
Franco Massaglia

Oboi
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese
Renato Nason

Clarinetti
Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso
Renzo Bello

Clarinetto piccolo
Alessandro Restivo ◆

Fagotti
Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto
Fabio Grandesso

Corni
Kostantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga

Trombe
Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni
Giovanni Caratti •
Massimo la Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba
Alessandro Ballarin

Timpani
Roberto Pasqualato •

Percussioni
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa
Brunilde Bonelli • ◆

Pianoforte e tastiere
Carlo Rebeschini •

• prime parti
◆ a termine
* collaborazione

Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Guillaume Tourniaire

altro maestro del Coro Alberto Malazzi

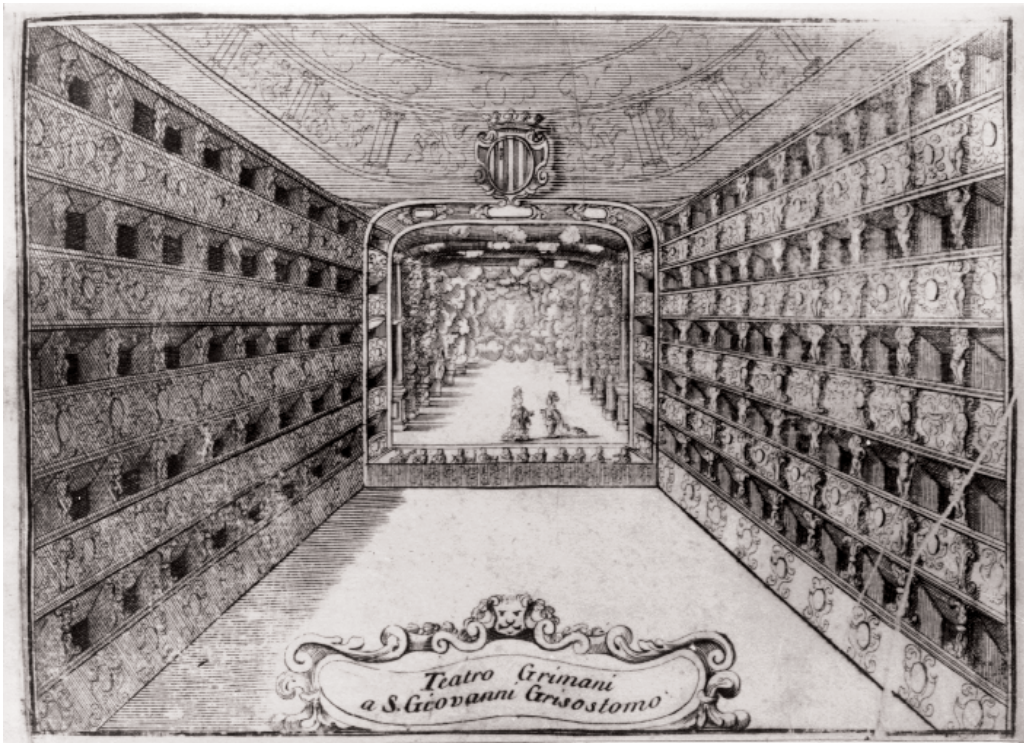
Soprani
Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi
Tosca Bozzato

Alti
Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Paola Rossi
Claudia Clarich ◆
Orietta Posocco ◆
Nausica Rossi ◆
Cecilia Tempesta ◆

Tenori
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Luigi Podda ◆
Antonio Scarbaci ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi
Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◆ a termine



La sala del Teatro Grimani, ora Teatro Malibran.

Giuseppe Cherubini. Sipario del Teatro Malibran. Tempera su tela 1919.

Il restauro del Sipario Storico del Teatro Malibran è stato realizzato dall'Associazione Amici della Fenice, grazie al generoso contributo di Yoko Nagae Ceschina

Edizioni del Teatro La Fenice Direzione Marketing, settore Stampa e comunicazione

Responsabile musicologico ed editoriale
Michele Girardi

Coordinamento redazionale Maria Giovanna Miggiani; ricerche iconografiche Carlida Steffan; hanno collaborato: Pierangelo Conte (redazione), Giorgio Tommasi (grafica)

Pubblicità
A.P.
Ve.Net

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: **LA FENICE**
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. CRISTIANO CHIAROT, *aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa*

finito di stampare nel mese di gennaio 2002