

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012
Lirica e Balletto

Wolfgang Amadeus Mozart

COSÌ FAN TUTTE



Gran Teatro La Fenice



UniCredit gestisce il servizio di ticketing del **Gran Teatro La Fenice** di Venezia.

Acquista il tuo biglietto online per gli spettacoli della Stagione collegandoti al sito **www.geticket.it**



La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
UniCredit



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook e twitter
follow us on facebook and twitter**



*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FESTIVAL INTERNAZIONALE DI VENEZIA

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677

Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, splendida dimora del Cinquecento, capolavoro del Palladio e patrimonio mondiale dell'Unesco.

Il Palazzo ospita una pinacoteca di dipinti veneti dal XV al XIX secolo, una sala dedicata alla ceramica popolare veneta dell'Ottocento, un museo di stampe settecentesche dei Remondini, una galleria di sculture di Arturo Martini e, nei suggestivi Sotterranei Palladiani, una raccolta di monete veneziane, con la preziosa collezione di Oselle, l'unica completa oggi visibile al mondo.

Palazzo Thiene, contrà San Gaetano Thiene 11, Vicenza
Prenotazione visite guidate:
tel. 0444 339989-339216 - e-mail: palazzothiene@popvi.it
Info: www.palazzothiene.it - Numero Verde 800 297886

Cupola della Sala delle Metamorfosi



**Banca
Popolare di Vicenza**

Tradizione e futuro

Solista o Orchestra Dogal CAPRICCIO®



Concerto di Capodanno 2002 - Venezia, Italia - Foto: Michele Grossi

CAPRICCIO® è la corda per il prezioso violino del virtuoso.

Nuova linea di corde realizzata a mano nei laboratori Dogal in Venezia.

Grazie all'utilizzo della nuova fibra "Synthetic Gut" di nostra concezione posta nel suo nucleo, possiamo offrire al Professionista una corda resistente all'umidità e a fattori climatici difficili. Corda dal suono personale, caldo, intenso e potente, in grado di massimizzare gli armonici dello strumento sia moderno che antico.

Disponibili in due tensioni - Orchestra e Solista.

Dogal[®]
SINCE 1959
HANDMADE STRINGS

DOGAL S.n.c. P.O. VE N°12 Box 44 - 30135 Venezia - ITALY
Tel. +39.041.5388281 - Fax +39.041.935499 - info@dogalstrings.it

www.dogalstrings.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2012



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 16 gennaio 2012 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO, MARIO MESSINIS,
DINO VILLATICO

Lou Salomé

sabato 4 febbraio 2012 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

L'inganno felice

mercoledì 8 febbraio 2012 ore 18.00
LUCA MOSCA

Così fan tutte

martedì 6 marzo 2012 ore 18.00
LUCA DE FUSCO, GIANNI GARRERA

L'opera da tre soldi

martedì 17 aprile 2012 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

La sonnambula

lunedì 23 aprile 2012 ore 18.00
PIER LUIGI PIZZI, PHILIP WALSH

Powder Her Face

giovedì 10 maggio 2012 ore 18.00
RICCARDO RISALITI

La bohème

lunedì 18 giugno 2012 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI

Carmen

giovedì 5 luglio 2012 ore 18.00
MICHELE SUOZZO

L'elisir d'amore

giovedì 13 settembre 2012 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

sabato 6 ottobre 2012 ore 18.00
PHILIP GOSSETT

L'occasione fa il ladro

lunedì 5 novembre 2012 ore 18.00
SERGIO COFFERATI

Otello

mercoledì 14 novembre 2012 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Tristan und Isolde

Incontro con il balletto

lunedì 17 dicembre 2012 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI

Lo schiaccianoci

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



AMICI DEL CONSERVATORIO



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2011-2012
del Teatro La Fenice*

mercoledì 16 novembre 2011
ore 17.30

relatore **Francesco Erle**
concerto diretto da **Marc Minkowski**
musiche di Poulenc e Bruckner

martedì 13 dicembre 2011
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerti diretti da **Ottavio Dantone** e **Stefano Montanari**
musiche di Porpora, Bach, Händel, Locatelli, Vivaldi

mercoledì 25 gennaio 2012
ore 17.30

relatore **Giovanni Mancuso**
concerti diretti da **Lothar Zagrosek** e **Gaetano d'Espinosa**
musiche di Webern, Maderna, Perocco, Beethoven, Wagner,
Mancuso, Bach, Mozart

lunedì 20 febbraio 2012
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerti diretti da **Antonello Manacorda**, **Emmanuel Villaume**,
Michel Tabachnik, **Omer Meir Wellber**
musiche di Beethoven, Marzocchi, Fauré, Enescu, Wagner,
Tabachnik, Bach, Schubert

giovedì 15 marzo 2012
ore 17.30

relatore **Riccardo Vaglini**
concerto diretto da **Stefano Montanari**
musiche di Bach

mercoledì 21 marzo 2012
ore 17.30

relatore **Maria Giovanna Miggianni**
concerto diretto da **Mario Venzago**
musiche di Bach e Beethoven

martedì 3 aprile 2012
ore 17.30

relatore **Massimo Contiero**
concerto diretto da **Dmitrij Kitajenko**
musiche di Rachmaninov e Čajkovskij

giovedì 3 maggio 2012
ore 17.30

relatore **Luca Mosca**
concerto diretto da **Diego Matheuz**
musiche di Webern, Brahms, Beethoven

INGRESSO LIBERO

Tutti gli incontri avranno luogo presso la Sala Concerti
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia.



LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

FACCIAMO
CAMBIO
DI AMANTI?

COSA
CAMBIA?

()

Pat



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 21 gennaio 2012 ore 19.00

Lou Salomé

mercoledì 7 marzo 2012 ore 19.00

L'opera da tre soldi

sabato 21 aprile 2012 ore 19.00

La sonnambula

giovedì 21 giugno 2012 ore 19.00

Carmen

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011

trasmessi in differita dal
Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Marc Minkowski (sabato 19 novembre 2011)

Lothar Zagrosek (venerdì 27 gennaio 2012)

Stefano Montanari (sabato 17 marzo 2012)

Michel Tabachnik (venerdì 30 marzo 2012)

Diego Matheuz (sabato 5 maggio 2012)

Omer Meir Wellber (venerdì 8 giugno 2012)

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it
Foto: © Michele Crocena

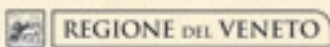
PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia

GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
the Venice International Airport Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Paolo Trevisi

Francesca Zaccariotto

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

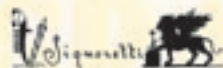


CASA DI GIUSTINIANO DI VENEZIA

Marsilio

PROCEWAERHOUSE COOPERS

RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA



ANCU

COSÌ FAN TUTTE

dramma giocoso in due atti KV 588
libretto di Lorenzo Da Ponte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro La Fenice

giovedì 16 febbraio 2012 ore 19.00 turno A
domenica 19 febbraio 2012 ore 15.30 turno B
martedì 21 febbraio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 24 febbraio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
domenica 26 febbraio 2012 ore 15.30 fuori abbonamento
martedì 28 febbraio 2012 ore 19.00 turno D
giovedì 1 marzo 2012 ore 19.00 turno E
sabato 3 marzo 2012 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2012 1





Mozart in un disegno (1789) di Dorothea (Doris, Dora) Stock (1760-1832).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Scurdammece 'o passato
di Michele Girardi
- 13 Luca Fontana
Così fan tutti, o sia L'amara scuola degli amanti
- 31 Emanuele d'Angelo
Così fan tutte (e tutti)? Percorsi tra Da Ponte e Mozart
- 47 *Così fan tutte*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 113 *Così fan tutte* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 115 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 127 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 141 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Passato e presente nella Biennale del '34
a cura di Franco Rossi
- 151 Biografie



BIENNALE DI VENEZIA
 TERZO FESTIVAL
 INTERNAZIONALE DI MUSICA

V MANIFESTAZIONE

Venerdì 14 Settembre 1934 - XII - ore 21

TEATRO LA FENICE

Prima Rappresentazione Straordinaria dell'

OPERA DI STATO DI VIENNA

con l'esecuzione di

"Così fan tutte,,

Opera comica in 2 atti (8 quadri) di LORENZO DA PONTE
 Musica di W. A. MOZART

PERSONAGGI

Donna Anna	Don Wierich Strozzian
Donna Anna, Madre di Ferruccio	Gertrud Röniger
Donna Anna, Madre di Ferruccio	Karl Momms
Donna Anna, Madre di Ferruccio	Franz Völker
Donna Anna, Madre di Ferruccio	Adolf Stern
Donna Anna, Madre di Ferruccio	Josef Hannewald

L'elenco di artisti è riportato sul programma



Maestro concertatore e direttore d'orchestra

CLEMENS KRAUSS
 Regista:
D' LOTHAR WALLERSTEIN

Assistenti della regia e del costume: LESPINO GIOVETTI

PREZZI (tasse comprese)

Ingresso a platea e palchi L. 30	Alloggio a platea (senza tasse) L. 100
- gallinella - - - - 15	Alloggio di platea - - - - 70
- loggione - - - - 10	Tutti gli posti a platea oltre - - - - 300
	Tutti gli posti oltre - - - - 500

Per il martedì e giovedì L. 25 (tasse comprese) Per il venerdì da 6 platea L. 25 (tasse comprese)
 Per sabato e domenica L. 50 (tasse comprese)

Per il teatro di piazza L. 25 (tasse comprese) Per il teatro di piazza L. 25 (tasse comprese)

Locandina della prima veneziana di *Così fan tutte* (14 settembre 1934).

COSÌ FAN TUTTE

dramma giocoso in due atti KV 588

libretto di Lorenzo Da Ponte

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

prima rappresentazione assoluta: Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790

personaggi e interpreti

Fiordiligi Maria Bengtsson (16, 21, 26, 28/2, 1/3)
Elena Monti (19, 24/2, 3/3)

Dorabella Josè Maria Lo Monaco (16, 21, 26, 28/2, 1/3)
Paola Gardina (19, 24/2, 3/3)

Guglielmo Markus Werba (16, 21, 26, 28/2, 1/3)
Alessio Arduini (19, 24/2, 3/3)

Ferrando Marlin Miller (16, 21, 26, 28/2, 1/3)
Leonardo Cortellazzi (19, 24/2, 3/3)

Despina Caterina Di Tonno (16, 21, 26, 28/2, 1/3)
Regula Mühlemann (19, 24/2, 3/3)

Don Alfonso Andrea Concetti (16, 21, 26, 28/2, 1/3)
Luca Tittoto (19, 24/2, 3/3)

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda (16, 19, 21, 24, 26/2)

Stefano Montanari (28/2, 1, 3/3)

regia

Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

maestro al cembalo Roberta Ferrari

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Eleonora Gravagnola
<i>assistente ai costumi</i>	Andrea Grazia
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni Maria Cristina Vavolo
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Marc Art (Treviso) Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi e calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Scurdammece 'o passato

«Quello ch'è stato è stato, / scordiamci del passato» (II.4) è la raccomandazione della serva arguta Despina alle sue padrone, due dame ferraresi, perché accettino la corte dei loro nuovi pretendenti 'albanesi' nell'atto secondo di *Così fan tutte*: un'eco di saggezza popolare napoletana, oltre che un pizzico di color locale che Da Ponte fa brillare in un momento decisivo per lo sviluppo dello scabroso intreccio. Fiordiligi e Dorabella dovrebbero dimenticare i due rispettivi fidanzati, partiti per il campo di battaglia solo da poche ore, scordare i loro impegni nuziali precedenti per concedersi uno «spassetto», come si confessano reciprocamente poco prima di arrivare al dunque (II.3)? e amorggiando con gli stessi uomini, per giunta a parti scambiate ma senza riconoscerli? E invece accade: a Napoli, città dove tutto è possibile, e perciò scenario ideale per l'apologo amaro che ci raccontano Mozart e il suo poeta d'elezione.

Dei tre capolavori prodotti da questo magico duo (*Le nozze di Figaro*, 1786; *Don Giovanni*, 1787), *Così fan tutte* (1790) è quella che ha avuto la ricezione più problematica. Entrambi gli autori dei saggi di questo volume riflettono sulle cause del rifiuto pressoché unanime, da parte della cultura romantica, di questo soggetto, e in particolare del magnifico libretto di Lorenzo Da Ponte – ed è significativo che sia stato uno studioso inglese, Edward J. Dent, a riabilitare da vero pioniere il testo poetico e la sua intonazione, concludendo, dopo persuasive argomentazioni, che «*Così fan tutte* è il miglior libretto di Da Ponte e la più raffinata opera di Mozart» (*Mozart's Operas*, 1913).

Emanuele d'Angelo, che si occupa più specificamente dei versi, si chiede, in sede di conclusioni: «avrebbero mai potuto la luce mediterranea e pervasiva di *Così fan tutte* e la mutevolezza dei sentimenti e la disillusione e la flessibilità e, soprattutto, il risolino amaro del suo vecchio filosofo insinuarsi nella “notte oscurissima” del *Trovatore* [...] o nell'infinita notte d'amore del *Tristan*?». Dal canto suo Luca Fontana, autore del saggio iniziale – dedicato alla drammaturgia dell'opera e alle sue implicazioni, estetiche e sociali –, si pone una domanda retorica per contestare la stroncatura del noto critico Eduard Hanslick (1875): «Libretto “insulso”, indegno del “divino” Mozart? In realtà, “mai più bella commediola non si è vista o si vedrà”, hanno ragione Ferrando e Guglielmo (II.15): è la più perfetta delle commedie, o delle anticomedie, 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 ri-

spetto 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”, secondo la filosofa empirica Despina, o “necessità del core”, a detta del filosofo etico Don Alfonso».

Fontana si sofferma, in chiusura, sul duetto n. 29, in cui lo ‘scoglio’ Fiordiligi si arrende alla passione con cui l'ardente Ferrando ha destato la sua stessa passione, e nota, come altri commentatori hanno già fatto ma traendone conclusioni differenti, che prima d'impegnarsi nel confronto diretto la ragazza «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 [...] e così dice: “L'abito di Ferrando / sarà buono per me; può Dorabella / prender quel di Guglielmo”. Sublime atto di chissà quanto inconsapevole feticismo, [Fiordiligi] si impossessa del corpo del nuovo amante attraverso l'abito, un ulteriore e simbolico scambio». Da questa osservazione Fontana deriva un'interpretazione pessimistica: «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 «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».

Dopo aver prodotto negli anni scorsi *Don Giovanni* (2010) e *Le nozze di Figaro* (2011), il Teatro La Fenice completa con questo nuovo allestimento di *Così fan tutte* uno dei percorsi più affascinanti e decisivi di tutto il teatro in musica. Tre opere, altrettante tappe di un cammino nel mondo della conoscenza umana col suo patrimonio di amori, intrighi, gioie, dolori: si suole accomunarle nella definizione di trilogia, anche se in realtà essa non nacque come tale, ma prese forma e lo divenne in meno di quattro anni, conquistando un'unità poetica *de facto*. L'analisi musicale e drammaturgica può fornire prove abbondanti dell'armonia potente che impregna ogni pagina di queste imprescindibili partiture e mettere in relazione innumerevoli scorci di ciascuna delle tre, ma la possibilità di vederle in scena l'una dopo l'altra, interpretate dallo stesso direttore d'orchestra e dallo stesso regista in un impianto scenico coerente, e inoltre da un *cast* vocale che le ha maturate in Laguna, è un regalo in più per chi va all'opera, ancora adesso, per stupirsi, emozionarsi e crescere spiritualmente.

Michele Girardi

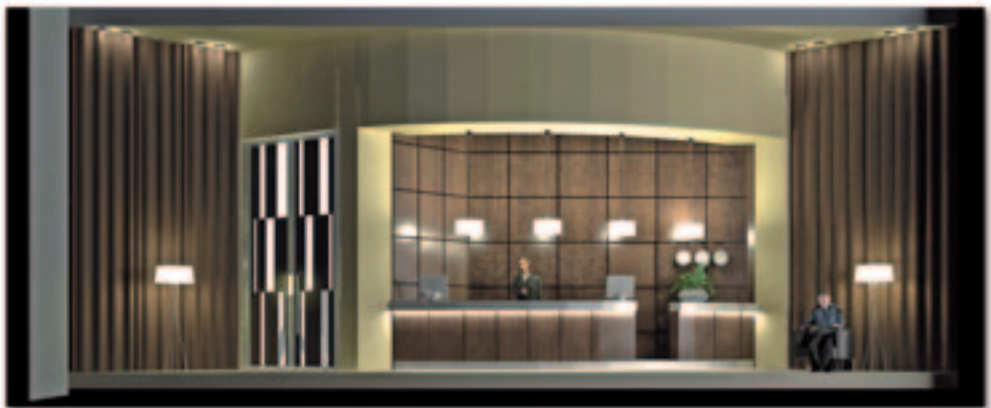


Colazione all'aperto. Ventaglio. Carta dipinta a tempera. Francia 1760-1770 c.; sotto: Dono all'innamorata. Ventaglio. Pelle dipinta a tempera. Francia 1860 c. Da ALDO DENTE, *Seducendo con l'arte. La collezione di ventagli dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, a cura di Laura Oretti, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 2003.



Paolo Fantin, bozzetti scenici per *Così fan tutte* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Damiano Michieletto.





Paolo Fantin, bozzetti scenici per *Così fan tutte* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Damiano Michieletto.

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

1. *Una commedia sgradevole*

In che tempo avviene *Così fan tutte*? Domanda preliminare e necessaria per poter comprendere la varietà di risposte, dalla tiepida accoglienza all'epoca del suo debutto (1790) al rigetto quasi assoluto per tutto l'Ottocento esemplificato dal disprezzo di Hanslick per il libretto,¹ rigetto durato almeno fino agli anni Trenta del nostro secolo quando Fritz Busch la resuscitò definitivamente a Glyndebourne dopo le riprese viennesi dovute a Mahler e Richard Strauss² – e il disprezzo si è protratto ben più a lungo,

* Si pubblica qui la versione aggiornata del saggio di Luca Fontana, apparso in *Così fan tutte*, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, p.d.s., pp. 167-178.

¹ Paradigmatico il giudizio del critico: «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», ÉDUARD HANSLICK, *Die Moderne Oper*, Berlin, Allgemeine Verein für Deutsche Litteratur, 1892², *1 Kritiken und Studien: Mozart*, pp. 29-60: 46; cit. da STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* [*Mozarts Opern*, 1984], Venezia, Marsilio, 1990 (rist. 2006), pp. 529-530.

² Mahler diresse *Così fan tutte* a Vienna nel 1900 e nel 1905 (cfr. ROBERT WERBA, *Mahlers Mozart-Bild V: «Così fan tutte»*, «Wiener Figaro», XLV/1, maggio 1978, pp. 11-17), Strauss nel 1920, mentre Busch, direttore artistico del Festival, registrò l'opera in studio nel giugno del 1935 con i complessi di Glyndebourne: di questo evento memorabile rimane la testimonianza audio di allora, dal 1988 trasferita su supporto CD.

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 Almamiva conosciamo 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 di 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 di Figaro* si offrono allo spettatore che le contempla con un *proprio* tempo reale, che ogni rappresentazione 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 al *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 (I.1) – 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 dolore precedente. 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 se 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 quel-



Antoine Watteau (1684-1721), *Le Pèlerinage à l'isle de Cithère* (1717). Particolare. Olio su tela, Parigi, Louvre.



George Barbier (1882-1932), *En sourdine*. Da PAUL VERLAINE, *Fêtes galantes*, Paris, Piazza, 1928. Da George Barbier. *La nascita del déco*, Venezia, Marsilio, 2008.

l'imponderabile «necessità del core». Per tutto l'atto secondo, 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 credere?

Decostruzione poderosa delle convenzioni della commedia: ma le convenzioni teatrali coincidono sempre con le convenienze morali della società che le ha dettate. De-costruendo la recita sociale dell'amore, Da Ponte smonta dinanzi agli occhi dello spettatore la morale proclamata che la impone. E ponendo lo spettatore nella dissimmetrica 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 principi, 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 (II.15):³ è la più perfetta delle commedie, o delle anticomedie, 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», secondo la filosofa empirica Despina, o «necessità del core», a detta del filosofo etico Don Alfonso.

In *Così fan tutte*, Da Ponte e Mozart l'hanno fatta veramente grossa, peccando gravemente 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 *pre-romanticismo* – 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

³ Si cita dalla partitura d'orchestra (cfr. nota 12) la versione del compositore (Da Ponte aveva pubblicato nel libretto «una scena più piacevole»).

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?

Wolfgang Hildesheimer ha dimostrato nella sua fondamentale anti-biografia di Mozart, volta a distruggere – ed era ben l'ora! – tutti i leggendari santini devozionali costruiti sul mito del «divino fanciullo», quanto sia 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 tutti.⁴ E anche quel capolavoro della letteratura italiana che è l'autobiografia di Da Ponte, poco ci dice sulle idee dello scrittore. 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 dell'israelita Immanuele Conegliano, e alla faticosa assunzione della nuova identità di abate Lorenzo Da Ponte, ci è stata mostrata da una bella monografia 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 quel che osserva 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.⁵

In *Così fan tutte*, l'affronto è ancora più grande perché si va a toccare proprio la nuova morale incombente, 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, come hanno fatto artisti e studiosi sino a pochi decenni or sono.

⁴ WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart* [1977], Firenze, Sansoni, 1980.

⁵ ALERAMO LANAPOPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 139.

2. «*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.⁶

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 *Neveu de 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 nel 1772. 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 di 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.⁷

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 dissimetria 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 sembrerebbe un fulmineo commento al

⁶ DENIS DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, in *Œuvres inédites de [Denis] Diderot*, Paris, J. Brière, 1821, p. 125 (la traduzione di questo estratto e del successivo è mia).

⁷ ID., *Le supplément au voyage de Bougainville*, in *Œuvres de Denis Diderot*, Paris, J. Brière, 1821, II, p. 414.

libretto di 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* (1769), con il suo importantissimo *addendum*, *Suite de l'entretien précédent*, testo fondamentale, anzi fondante, 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 suoi libretti, e dell'autobiografia tenendovi accanto la biografia di Lanapoppi sopraccitata. 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 secolo diciottesimo 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,⁸ – 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 attento, quell'aggettivo accostato a quel sostantivo evoca un lignaggio più antico che lo rinvia, aiutato anche dalle agili inflessioni veneziane del linguaggio di Da Ponte, alle origini del teatro musicale in Laguna. Anche *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1643) e il suo miracoloso libretto, dell'avvocato veneziano Gian 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

⁸ Il «divino fanciullo» è scomparso; la classicità vezzosa di *biscuit* e marzapane del Mozart di Glyndebourne e Salisburgo, anni Trenta-Cinquanta del secolo appena scorso, è stata finalmente frantumata da interpretazioni decisive in quest'ultimo ventennio. Val la pena di citare direttori come Harmoncourt, Gardiner, Abbado e Jacobs. Decisivo anche l'apporto della nascita di nuovi e preparatissimi cantanti, italiani o perfettamente italofofoni 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 riacquisito il loro senso più pieno: teatro assoluto in cui perfette forme musicali producono, nell'istante dell'esecuzione, scena, caratteri e dramma.



Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *L'amant couronné*. Olio su tela. New York, Frick Collection.

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 Händel, 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 di muovermi su un terreno largamente congetturale, visto che gli studiosi non hanno prestato sinora un interesse adeguato alla relazione tra il filone libertino nell'opera veneziana e l'*humus* culturale circostante, che ha tenuto viva, anche in ambienti clericali, un'irridente vena di razionalismo anche nella soffocante atmosfera dell'Italia della Controriforma.⁹ Da parte mia il sospetto è forte che si possa rintracciare 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.¹⁰ 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 Naturæ reginae deæque mortalium arcanis*, di Giulio Cesare Vanini (1616), che è da ritenersi il manifesto europeo del libertinismo erudito.

Il Vanini, vero e proprio *ateista fulminato*, povero lui, fece fine assai brutta. Il suo corpo fu arso, previa amputazione della lingua e strangolamento, sulla piazza di Tolosa il 9 febbraio 1619. Con *Così 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.

⁹ Uno degli effetti del riavvicinamento tra Venezia e il papato, dopo gli strascichi dell'interdetto e altre diatribe, fu lo scioglimento dell'Accademia degli Incogniti, nel 1652, trent'anni dopo la sua fondazione. Tra i pochi a dedicare attenzione al problema, in relazione al clima culturale in cui nacque *L'incoronazione*, cfr. IAIN FENLON e PETER N. MILLER, *The Song of the Soul: Understanding «Poppea»*, London, Royal Musical Association, 1992, cap. 5, *Neostoicism and the Incogniti*, pp. 32-44: 34-35, e, più in generale, ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, *passim*; cfr. anche MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, L. S. Olschki, 1998, e LAURA PADOAN, *L'Accademia degli incogniti*, Università degli studi di Padova, tesi di laurea, 1999.

¹⁰ Ha scritto un grande librettista moderno, il poeta Wystan Hugh Auden, a proposito della sua collaborazione con Stravinskij per il *Rake's Progress* (La carriera di un libertino): «I versi del librettista non si rivolgono al pubblico; sono in realtà una lettera 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». Auden 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 appare sia nel libretto di *Don Giovanni* sia in quello di *Così fan tutte*, che niente di drammatico nel senso romantico del termine è da rintracciarsi in *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.

3. 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.

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 però più importante è che l'insieme risulti veramente comico; se possibile bisognerebbe includere due parti femminili dello stesso livello. Una dovrebbe essere *seria*, l'altra *mezzo carattere*. Ma le due parti dovrebbero avere la stessa importanza. La terza donna può anche essere del tutto *buffa*, e così tutti gli uomini, se necessario.¹¹

La definizione delle voci, maschili, femminili, gravi, acute, nella genesi di un'opera, è l'embrione preliminare di ogni drammaturgia per musica. Nel tardo secolo diciottesimo, 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 definitivi – 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, ma con tratti buffi negli insiemi dell'atto primo – 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 dell'atto iniziale: n. 8 Coro: «Bella vita militar», [n. 8a] Recitativo, *Andante* «Di scrivermi ogni

¹¹ WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981, pp. 241-242.

giorno», n. 9 ripresa del Coro. Da Ponte scrisse un semplice recitativo in settenari ed endecasillabi fra il coro e la sua ripresa, offrendo al compositore uno squarcio tutto buffo, alti sentimenti proclamati in tutta insincerità col cinico commento di Don Alfonso – «(Io crepo, se non rido!)» – pronto a sgonfiarli subito. Ma qui accade il primo miracolo – non c'è altra parola – di quest'opera prodigiosa: Mozart avvia un recitativo accompagnato che si trasforma in un quintetto vero e proprio.¹² Un inizio stentato in canone ritmico con le parole pronunciate per 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 motiva gira su se stessa immobilizzando il tempo per un istante su un morbido cuscino di violini e viole, poi è Fiordiligi («Sii costante a me sol») a lanciare un'immensa melodia dolorosissima, di intensità quasi religiosa, sino all'endecasillabo «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.¹³ È un intenso momento di verità musicale, e persino Don Alfonso ne pare commosso, poiché, dopo il primo intervento, tace su quel vertice di emozione, per riprendere il suo borbottio irridente solo nelle ultime cinque battute.¹⁴ 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 cuore, non c'è più ironia, non c'è più distacco, tutto si solleva in uno spazio di irrisolvibile ambiguità. Nello spettatore attento e di cuor 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'ambiguità ancora più alta, col Terzettino n. 10. Un convenzionale augurio d'addio, anzi addirittura un pezzo di genere convenzionale

¹² Le edizioni tradizionali lo identificano come tale e propongono la sequenza «n. 8. Coro; n. 9 Quintetto [con coro]». In realtà la successione di settenari ed endecasillabi che comincia con «Non v'è più tempo, amici: andar conviene», indica che si tratta di un recitativo, dizione che compare anche nella partitura autografa, preceduta da «segue con stromenti» nell'ultima pagina del numero precedente. Adottiamo qui la lezione dell'edizione critica: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1991 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 18), pp. 88-106.

¹³ Idea melodico-armonico-ritmica simile si troverà nel mottetto *Ave verum corpus* KV 618, scritto il 17 giugno del 1791.

¹⁴ Per un'analisi minuziosa e profonda di questo momento e del successivo Terzettino n. 10 si veda *Il teatro di Mozart* di Stefan Kunze cit. pp. 606-625. Il libro è oggi l'opera capitale sulla drammaturgia musicale di Mozart, che di gran lunga supera e definitivamente rimpiazza l'ormai invecchiato studio di Edward J. Dent.



G. Scotin, *La lorgneuse*. Incisione da un quadro perduto di Watteau. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux Arts.

dell'opera napoletana, uno «zefiro», come chiarisce suggestivamente Daniel Heartz nel suo libro dedicato a Mozart,¹⁵ 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 trova 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 secolo diciottesimo era perfettamente al corrente dei diversi generi e dei precisi stili vocali che li caratterizzavano. Che poco dopo la separazione (1.9) 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», 1.6), doveva per un istante fare un effetto da *Hellzapoppin'*, 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 intona 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

¹⁵ DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990; trad. it. di Stefano La Via: «Cosi fan tutte» di Mozart, in *Cosi fan tutte*, p.d.s. cit., pp. 129-164: 135.

Mozart la accetta e l'esprime, sospendendo di nuovo lo spettatore in un momento di ambigua indicibilità 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 immoto resta», n. 14 (I.11). Nel 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
 contra 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 comiccissimo 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 «vive faville» intorno alle quali volano i due amanti come «farfallette amorose e agonizzanti»), Mozart compone un recitativo accompagnato su un arioso arcaizzante in stile secentesco, accettando quindi la parodia che il librettista gli propone. Ma con l'imperioso «Temerari, sortite» di Fiordiligi l'atmosfera cambia di colpo. Siamo in pieno clima tragico. Delle convenzioni dell'aria di paragone, Mozart ne accetta una fondamentale, l'onomatopea orchestrale della tempesta – quel pedale di tromba nella ripresa della strofa principale, a esempio, che traccia come un cielo lontano minaccioso –, e ne estende altre fin quasi all'eccesso: il grandioso canto di sbalzo, con salti abnormi di decima, dodicesima e ottava, spaziando dal Do acuto al La sotto il rigo. 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 riesce 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.



Nicolas Bonnat (1646-1718), *Dames en conversation aux Tuilleries*. Incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale.

4. *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 dell'atto primo le due coppie si esprimono a due a due separate per sessi. Sarà la ricombinazione delle coppie d'amanti che permetterà ai caratteri di rivelarsi, come già si è detto. Nell'atto secondo, 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 (II.12, 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. Nel frattempo però 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. A quel punto Fiordiligi lancia un grido di stupore («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!», mentre il tempo sembra rallentare col passar da semicrome a crome (violini), e infine 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 melodia cromatica dell'oboe che accompagna la cadenza: «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.

Emanuele d'Angelo

Così fan tutte (e tutti)? Percorsi tra Da Ponte e Mozart

Dramma giocoso sensualmente napoletano,¹ ispirato al mito di Cefalo e Procri mediante Ovidio² ma con alla base una fondamentale suggestione ariostesca,³ *Così fan tutte* o sia *La scuola degli amanti* è, per intreccio, «un abile amalgama di situazioni assai comuni nella tradizione novellistica e teatrale comica»,⁴ nonché, di fatto, «un gioco (pericoloso) che coinvolge le leggi naturali che governano il cuore umano, un esperimento scientifico in forma di commedia».⁵

I meriti di Lorenzo Da Ponte nella creazione di questo capolavoro sono molteplici e ovviamente legati alle sue indubbie qualità di librettista, di poeta raffinato e dal notevole spessore letterario, dalla spiccata sensibilità teatrale, attento alla differenziazione linguistica dei personaggi e alla coerenza psicologica degli stessi, nonché arcadicamente seguace di Goldoni, suo principale modello,⁶ tesaurizzato insieme alla «tradizione librettistica e più ampiamente letteraria a cui [...] attinge a piene mani».⁷

Questa dipendenza si inverte, com'è stato notato,⁸ non soltanto in chiave stilistica ma anche in citazioni più o meno esplicite. Da Goldoni deriva una poetica realistica, immediata, testimoniata anche dalle riprese di frammenti quali queste battute dei *Due gemelli veneziani* (I.12), cui segue un breve duello:

LELIO

Ah, giuro al cielo.

¹ Cfr. DANIEL HEARTZ, «*Così fan tutte*» di Mozart, in *Così fan tutte*, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 135-136.

² Cfr. ERNST HANS GOMBRICH, «*Così fan tutte*» (*Procris included*), «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVII/3-4, 1954, pp. 372-374; KURT KRAMER, *Da Ponte's «Così fan tutte»*, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», I, 1973, pp. 3-27; STEFAN KUNZE, «*Così fan tutte*»: *giochi proibiti*, in ID., *Il teatro di Mozart [Mozarts Opern]*, 1984, Venezia, Marsilio, 2006², pp. 538-539.

³ Cfr. CARLO CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia *La scuola dell'«Orlando furioso»*, «Il saggiautore musicale», I/2, 1994, pp. 361-375.

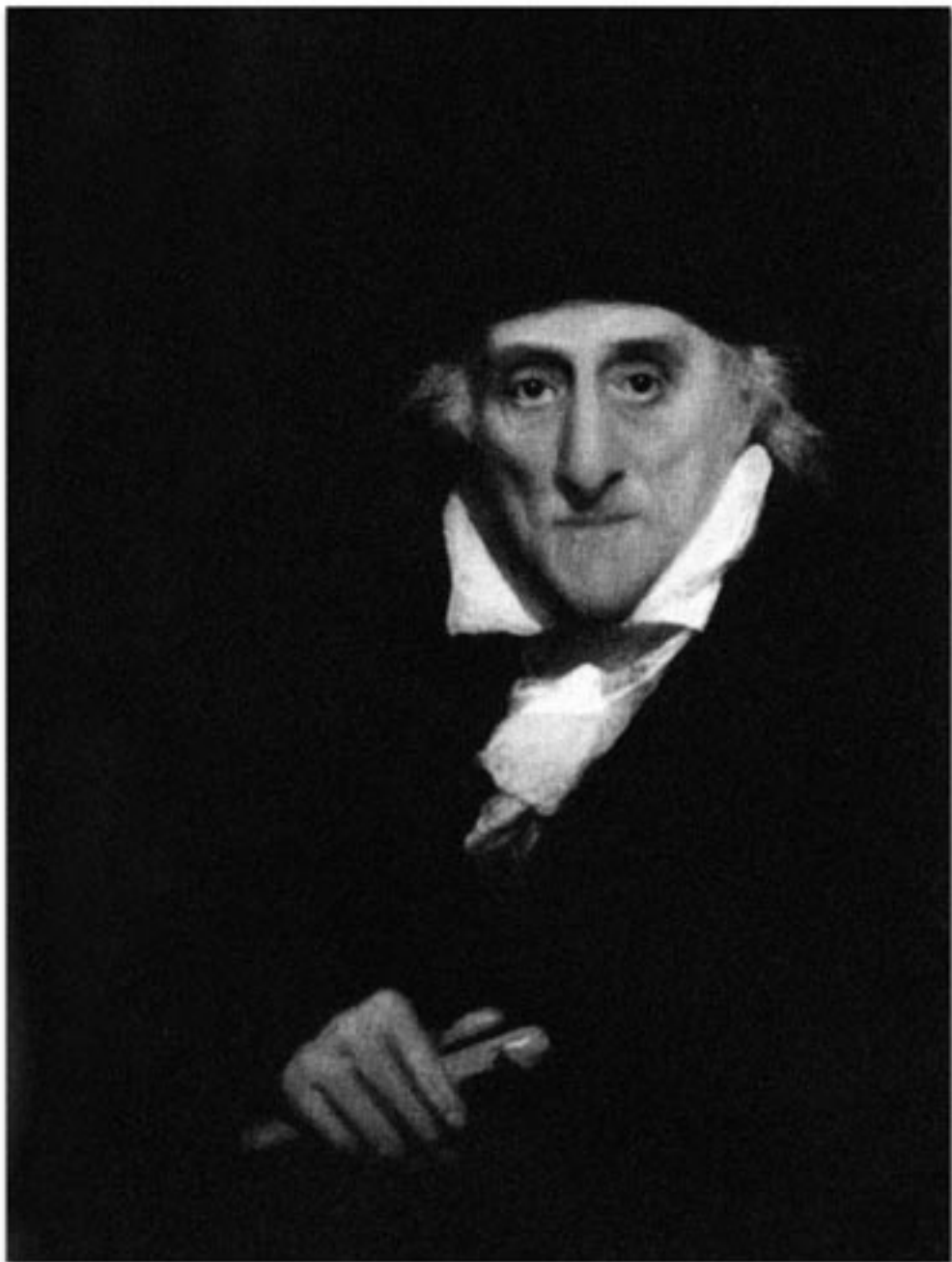
⁴ Ivi, p. 364.

⁵ KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 537.

⁶ Su questo aspetto cfr. DANIELA GOLDIN, *Mozart, Da Ponte e il linguaggio dell'opera buffa*, in EAD., *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 77-148. Sulla derivazione goldoniana, in particolare, pp. 96-98.

⁷ Ivi, p. 97.

⁸ Cfr. almeno HEARTZ, «*Così fan tutte*» di Mozart cit., pp. 138-144; GOLDIN, *Mozart, Da Ponte* cit., p. 119; CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia cit.



Da Ponte professore a New York. Ritratto attribuito a James Frothingham (1786-1864). New York, Columbia University. Da LORENZO DELLA CHÀ, *Lorenzo Da Ponte. Una vita fra musica e letteratura (1749-1738)*, Milano, Edizioni il Polifilo, 2010.

TONINO

Ah, giuro alla terra.

un'antitesi che, giurando e sotto la minaccia di un duello, appare nel libretto in I.1:

FERRANDO

Cessate di scherzar o, giuro al cielo!...

DON ALFONSO

Ed io, giuro alla terra,
non scherzo, amici miei.⁹

ed è ripresa, in parallelo, da Despina in II.1:

DORABELLA

Il cielo ce ne guardi.

DESPINA

Eh che noi siamo in terra, e non in cielo!

Se tre versi dell'*Arcadia* di Sannazaro (VIII^e, 10-12), poi, appaiono addirittura virgolettati (I.7: «Nel mare solca e nell'arena semina / e il vago vento spera in rete accogliere / chi fonda sue speranze in cor di femina»), punto apicale della caratterizzazione letteraria del maturo filosofo che li cita e che compiaciuto parla *ex cathedra* per aforismi e proverbi,¹⁰ diverso è il caso delle riprese di Metastasio. A proposito della famosa citazione della strofe del *Demetrio* (II.3), anticipata da un passo di Ariosto (*Orl. fur.*, XXVII, 136, 1-4: «Perché, sì come è sola la fenice, / né mai più d'una in tutto il mondo vive, / così né mai più d'uno esser si dice / che de la moglie i tradimenti schive»),¹¹ Stefan Kunze sostiene che in essa

è possibile ravvisare la disapprovazione di Da Ponte nei confronti della tendenza, allora già generalizzata, a criticare il Metastasio. Gli innamorati reagiscono infatti come ci si attendeva: «Scioccherie di poeti!», «Scempiaggini di vecchi!», ma con la sua sentenza il Metastasio continua ad aver ragione.¹²

In realtà, a guardare attentamente, è una citazione al negativo, realisticamente comica, come in un precedente riuso goldoniano certo noto a Da Ponte,¹³ poiché nel dramma metastasiano l'enunciato è smentito dal comportamento dei personaggi:

È la fede degli amanti
come l'araba fenice;

⁹ Il dramma dapontiano si cita da *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 885-959.

¹⁰ Cfr. GOLDIN, *Mozart, Da Ponte* cit., pp. 119 (per i versi sannazariani originali si veda p. 147n).

¹¹ Cfr. CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia cit., pp. 364-365.

¹² KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 539n. Analogamente UGO DUSE, *Le ambiguità inesistenti*, in *Così fan tutte*, Venezia, Teatro La Fenice, 1979, p. 271-281: 273, e CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia cit., pp. 363-364.

¹³ Si veda GOLDONI, *La scuola moderna*, I.8. Cfr. GOLDIN, *Mozart, Da Ponte* cit., p. 119; HEARTZ, «*Così fan tutte*» di Mozart cit., p. 139.

che vi sia ciascun lo dice;
dove sia nessun lo sa.

Com'è stato più volte notato, nel *Demetrio* il discorso è generale («fede degli amanti»), non misogino («delle femine»), ma oltre a ciò va evidenziato che esso è programmaticamente autoreferenziale: nel libretto di Metastasio, infatti, Olinto accusa tutti per giustificare se stesso, in quanto preferisce sacrificare il suo amore («la perdita d'un core») all'«acquisto d'un regno». La sua non è quindi un'accusa ma una giustificazione, fatta da un personaggio, peraltro, che non merita l'approvazione degli spettatori, uno spregiudicato che incarna diversi vizi morali, un antieroe. E non vi si parla di tradimenti, in senso stretto, ma di mancata fedeltà al sentimento (nello specifico quello, non ricambiato, di Olinto per Barsene): nessuno tradisce alcuno nel dramma metastasiano, in cui al contrario trionfa un amore che resiste inestinguibile da ben due lustri, quello di Alceste e Cleonice. La derivazione d'uso, dunque, è indiretta, da Goldoni appunto, e come nel testo goldoniano – in cui la citazione è peraltro dichiarata – la strofe è usata con sorridente malizia (Don Alfonso la recita «scherzando»), del tutto avulsa dal contesto originario, proverbializzata, impiegata in un modo in certa misura antifrastico (non si è troppo lungi da ciò che Giovanni Morelli definisce «marmellata» metastasiana, quella dei «dizionarietti di consumo basso-filosofico» con «tante voci estrattive di pacchetti di risibili banalità»¹⁴).

Questa tipologia di uso, ovviamente, non nega un implicito omaggio a Metastasio in quanto poeta (che sicuramente Da Ponte ammirava e imitava, se non altro per la magistrale arcadica grazia dei versi), ma di certo attenua la presunta condivisione letterale, o perlomeno la sua genuinità. La cosa appare confermata da altri casi di derivazione metastasiana 'rettificata'. All'inizio dell'opera, per esempio, Guglielmo – in parallelo con Ferrando («fedel quanto bella / il cielo la fe'») – afferma, lodando Fiordiligi: «uguale in lei credo / costanza e beltà» (1.1), riproponendo quanto Arasse dice sulle donne nel *Siroe* (1.9: «Oh quanto, / quanto, donne leggiadre, / saria più caro il vostro amore a noi, / se costanza e beltà s'unisse in voi!»), ma anche in questo caso il riuso è di segno inverso, poiché in Metastasio l'incontro di costanza e beltà è ritenuto inesistente, nel libretto è invece creduto incarnato in Fiordiligi.

Anche il passo dell'*Olimpiade* (1.7):

Imparate, imparate,
inesperte donzelle. Ecco lo stile
de' lusinghieri amanti. Ognun vi chiama
suo ben, sua vita e suo tesoro; ognuno
giura che a voi pensando
vaneggia il dì, veglia le notti. Han l'arte
di lagrimar, d'impallidir. Talvolta

¹⁴ Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 68-70.

par che sugli occhi vostri
voglian morir fra gli amorosi affanni;
guardatevi da lor, son tutti inganni.

è richiamato in *Così fan tutte* (I.1):

FERRANDO

Promesse...

GUGLIELMO

Proteste...

FERRANDO

Giuramenti...

DON ALFONSO

Pianti, sospir, carezze, svenimenti.

ma anche qui c'è un ribaltamento di segno, poiché nell'*Olimpiade* si parla di uomini, qui di donne, con un piglio sarcasticamente ambivalente, generalizzante all'opposto.¹⁵

Un ulteriore rovesciamento si nota in «Secondate, aurette amiche» (II.4), dalla cantata *La primavera* (9-10): «Aure amiche, ah non spirate», in cui l'imperativo diventa di segno inverso, passandosi dalla disperata richiesta di ritardare, mediante l'assenza di vento, quello che, per amore, si rivela un increscioso cambio di stagione (a primavera l'amante deve partire, come fanno Ferrando e Guglielmo per finta, per il campo di battaglia...) all'invocazione di un mero aiuto galante. Insomma, questi esempi mostrano che la derivazione metastasiana in *Così fan tutte* è significativamente manipolata e destabilizzata, non affatto rettilinea.

Il rovesciamento è una strategia che non sorprende in questa sorta di comico mondo alla rovescia che inquietantemente, in modo poco percettibile, unisce dolceamaro realismo quotidiano a ribaltamenti di segno culturali e morali. Lo si vede anche nella prospettiva tutta laica che investe la vicenda, in cui sono negati – subdolamente – fondamentali principi cristiani (prima ancora che cattolici), dall'indurre in tentazione (le fidanzate) che capovolge il *Pater noster*¹⁶ alla smentita dell'eroicità/santità morale (tutti peccano, senza eccezioni), e fino alla cancellazione dell'orizzonte dell'attesa, di quel

¹⁵ La generalizzazione comportamentale, che in *Così fan tutte* uniforma *in primis* le donne in quanto inevitabilmente vittime di invincibili inclinazioni naturali, è sintomo di una rettifica dell'inquieto e contraddittorio universo sentimentale metastasiano, in cui l'amore è offerto in «molteplici varianti, perché è un'entità ambigua, non prefissata» (MARIA GRAZIA ACCORSI, *Genio e merito: Metastasio e l'amore relativo*, in EAD., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, p. 242): «L'amore in Metastasio è 'relativo', perché non è mai uguale per tutti e non è mai uguale a se stesso, perché sono compresenti più idee dell'amore che si smentiscono reciprocamente» (ivi, p. 244). In Metastasio insomma, nonostante i vari proclami degli amanti delusi e degli spregiudicati, così *non fan tutte*, poiché i sentimenti sono diversi e non intercambiabili, costanza e incostanza comprese.

¹⁶ Cfr. MANFRED HERMANN SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart [Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer*, 2009], Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 92.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione. Cantavano (gl'interpreti non figurano nel libretto): Adriana Ferrarese Del Bene (Fiordiligi), Luisa Villeneuve (Dorabella), Francesco Benucci (Guglielmo), Vincenzo Calvesi (Ferrando), Dorotea Sardi Bussani (Despina), Francesco Bussani (Don Alfonso).

tema *status* paziente (non solo tragico) funzionale all'ottenimento di un risultato sofferto ma superiore, come *mutatis mutandis* nel caso della parabola delle dieci vergini che attendono lo sposo (*Mt*, 25, 1-13) e come più puntualmente si legge nell'invito del Messia in *Mc*, 13, 33-37, esortazione a un'attesa vigile, perché non si conosce il momento del ritorno: «Videte, vigilate, et orate: nescitis enim quando tempus sit»... Fiordiligi e Dorabella cedono subito alla novità (II.8: «In un giorno! in poche ore!...») e, per di più, non paiono neppure uno specchio di virginale castità, se nel guardaroba della loro casa si conservano – chissà perché! – «molte uniformi / di Guilelmo e Ferrando...» (II.11).

Le due ragazze colmano ben presto il vuoto causato dall'assenza dei rispettivi amanti. Si annulla la prospettiva 'seria' dell'amore difficile, ostacolato, nutrito di memoria e di nostalgia, romanticamente effigiato nelle eroine in continua attesa del loro uomo, che alimentano di ricordi e di speranze il loro eccitato pensiero amoroso, la tortura della lontananza. Qui la tortura è tanto esibita quanto evanescente. Non mancano accenti di sincera tragica grandezza, ma sfumano rapidamente, fiammate tanto intense quanto precarie, benché tutt'altro che ironiche, perlomeno musicalmente. Kunze nota che

molto di ciò che Da Ponte aveva inteso in senso senz'altro ironico o addirittura parodistico – gli esempi più eclatanti sono l'aria disperata di Dorabella «Smanie implacabili» (n. 11) e la scena e aria di Fiordiligi «Come scoglio immoto resta», dove le due ragazze assurgono a grandezza eroica – venne invece preso altrettanto chiaramente sul serio da Mozart.¹⁷

Ma non è affatto certo, peraltro, che Da Ponte abbia concepito il numero di Fiordiligi con questo intento, a mio avviso contraddetto dalla stessa imponente arcata virgiliana dell'attacco dell'aria (*Aen.*, VII, 586: «Ille velut pelagi rupes immota resistit»), piena quanto salda e potente, tutt'altro che parodica nella sua misura elegante e classicamente plausibile,¹⁸ e che solo la conoscenza, o il più semplice presentimento, di quanto avverrà dopo, insieme allo statuto «giocosco» del libretto, consentirebbe di interpretare in senso insincero. Ma Fiordiligi, in quel momento, insincera di sicuro non è: la sua reazione, benché amplificata retoricamente secondo il codice operistico serio, è psicologicamente reale.

Comunque sia, «la musica non si diverte affatto alle spalle della commedia, anzi prende sul serio l'amore di Ferrando, la disperazione di Dorabella e di Fiordiligi, e conferisce alle situazioni un'aura di verità e profondità»,¹⁹ propiziata dall'indiscutibile consapevolezza di Da Ponte, cosciente del ruolo autentico del librettista, la cui specificità sta nel «sottomettersi alle esigenze del compositore, elevando al massimo grado la predisposizione musicale del testo», «fondamento consapevole di una drammaturgia

¹⁷ KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., pp. 545-546.

¹⁸ Al contrario del verso corrispondente della dapontiana *Caffettiera bizzarra*, che «può esser letta come la parodia di *Così fan tutte*» (ROSSANA CAIRA LUMETTI, *Da Ponte esiliato da Vienna*, Roma, Aracne, 1996, p. 67): «Sto più immobile d'un scoglio» (I.5).

¹⁹ KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 531.



Adriana (Andreanna, Andriana) La Ferrarese (Ferraresi) Del Bene, la prima Fiordiligi. la Ferrarese (c. 1755-dopo 1799) partecipò inoltre alle prime di *Giulio Sabino* (Epponina) di Cherubini, della *Cifra* (Eurilla) di Salieri, del *Pazzo per forza* di Weigl, e dell'*Ape musicale* (Zuccherina), un pasticcio su libretto di Da Ponte.

Francesco Benucci in un ritratto di Joseph Dorffmeister (disegnatore) e Friedrich John (incisore). Benucci (1745-1824) fu per Mozart il primo Figaro e il primo Guglielmo, e Leporello nella prima viennese del *Don Giovanni*. Partecipò inoltre alle prime rappresentazioni della *Cifra* (Rusticone) e della *Grotta di Trofonio* (Trofonio) di Salieri, *Una cosa rara* (Titta) di Martín y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* (Titta) di Sarti.

Hieronymus Löschenkohl (1753-1807), *silhouette* di Dorotea Sardi Bussani, per Mozart il primo Cherubino e la prima Despina. La Sardi Bussani (1763-1810) partecipò alle prime rappresentazioni del *Matrimonio segreto* (Fidalma) di Cimarosa e della *Fata Alcina* (Lesbia) di Pietro Carlo Guglielmi.

Hieronymus Löschenkohl (1753-1807), *silhouette* di Francesco Bussani, il primo Don Alfonso. Bussani fu per Mozart anche il primo Bartolo e il primo Antonio, e impersonò inoltre il Commendatore e Masetto nella prima viennese del *Don Giovanni*. Partecipò alle prime rappresentazioni delle *Contadine bizzarre* (Berto) di Pietro Alessandro Guglielmi, della *Donna di governo* (Ridolfo) di Galuppi, della *Contessina* (Leandro) di Marcello da Capua, di *Giannina e Bernardone* (Orlando) e del *Matrimonio segreto* (Conte Robinson) di Cimarosa, del *Disprezzo* (Pistacchio) e degli *Amanti canuti* (Buonatutto) di Anfossi.

musicale e non solo di un teatro della parola ‘decorato’ con la musica». ²⁰ In ogni modo, ciò non toglie che «un dramma didascalico costruito con matematica precisione, un *exemplum* dell’antichissimo tema teatrale della “prova d’amore”, e ancora: commedia sulla commedia, gioco di travestimenti, di finzione e di simulazione» solo «per poco non giunge a dimostrare la propria assurdità», ²¹ grazie alla musica, coinvolta e sincera, di Mozart che, soprattutto, non permette che i personaggi divengano mai mere marionette ²² nonostante l’assetto geometrico della celerrima vicenda, tutto congegnato con chiasmi e parallelismi. ²³

La libertà con cui musicalmente Mozart rielabora il tessuto poetico, inoltre, non manca neanche di trasfigurare le strutture formali imbastite dal librettista, come nel caso del concertato degli addii (I.5), un breve recitativo canonico in endecasillabi e settenari che assume miracolosamente le forme musicali di un originalissimo quintetto. ²⁴ Certo, Da Ponte favorisce, coi suoi versi morbidi, fluidissimi ed elastici, un’intonazione varia e drammaticamente aderente, con un attentissimo uso della rima, spesso anche interna, a proporre accenti oltre il rigore della linea metrica, offrendo sequenze fresche e modulate, dalla sonorità vivace, smaltata, particolarmente spiccata, propiziata dalle allitterazioni:

FIORDILIGI e DORABELLA

Se questo Mio *Core*
Mai Cangia desio,
a*More* Mi faccia
vivendo penar.

FIORDILIGI

Mi par che stammattina volentieri
farei la *pazzarella*: ho un certo foco,
un certo *pizzicor* entro le *vene*...
Quando Guilelmo *viene*... se sapessi
che burla gli vo’ far! [I.2]

Non manca il caso (I.10) in cui la ‘corretta’ percezione di una regolare struttura versale, quella del recitativo, resta affidata al solo testo stampato, poiché all’ascolto, grazie al brioso ingranaggio apparecchiato da Da Ponte e alla conseguente intonazione di Mozart, appare del tutto alterata dalle rime interne e assume il carattere di un brillante e realistico scambio di battute in versi brevi (gli emistichi degli endecasillabi):

²⁰ PAOLO GALLARATI, *Da Ponte e Mozart*, in ID., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 164-165.

²¹ KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 543.

²² Cfr. *ivi*, pp. 560 e 597.

²³ Cfr. MARCO EMANUELE, «*Così fan tutte*», ovvero «*Tutti fan così*», in ID., *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell’identità nel melodramma*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 34-37.

²⁴ Cfr. KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., pp. 607-609; GALLARATI, *Da Ponte e Mozart* cit., pp. 192-193.

DESPINA

Me lo *dona*?

DON ALFONSO

Sì, se meco sei *buona*.

DESPINA

E che *vorrebbe*?

È l'oro il mio *giulebbe*.

DON ALFONSO

Ed oro avrai,

ma ci vuol *fedeltà*.

DESPINA

Non c'è altro? Son qua.

DON ALFONSO

Prendi ed ascolta.

Si parte con un quadrisillabo e si prosegue con settenari, quinari e un unico endecasillabo (composto: «Ed oro avrai, ma ci vuol fedeltà»), quasi una perfetta sticomitia a rima baciata (fa eccezione la battuta 'doppia' di Despina: «E che *vorrebbe*? / È l'oro il mio *giulebbe*»).

La brillante rapidità di questo sincero dialogo tra furbi fa spiccare, paradossalmente, la parola *fedeltà*. In un dramma in cui nessuno degli amanti è fedele – poiché se è vero che ragazze tradiscono i loro sposi è vero anche che i due giovani giocano crudelmente coi sentimenti delle fidanzate tradendo la loro fiducia – l'unica fedeltà richiesta e ottenuta è quella di Despina, 'demiurgo' in seconda (e per denaro, senza complicazioni 'filosofiche') della macchinazione rivelatrice, una fedeltà a tempo comprata a suon di scudi, a sua volta basata sull'imbroglio. Don Alfonso, infatti, tiene la cameriera all'oscuro sia della scommessa cogli sposi sia della vera identità dei due amici albanesi, confermandosi l'unico personaggio 'onnisciente' della vicenda, l'unico che può vedere, sorridendo beffardo, i progressi di un esperimento costruito sulle finzioni che neppure Ferrando e Guglielmo, messi a parte di molti dettagli, riescono a veder con chiarezza: «A causa della finzione incrociata, gli uomini ad un certo punto sembrano non avere più il controllo della situazione e non distinguono più la presa in giro, da parte delle sorelle, dal comportamento sincero»²⁵ («Scherza, o dice da vero?»), si chiede emblematicamente Guglielmo in II.5). E non si accorgono, soprattutto, che il loro travestimento equivale a una vera e propria perdita di identità, con tutte le conseguenze che ciò comporta. La verità sfiora, a un tratto, solo Fiordiligi, significativamente davanti a uno specchio:

Dall'atto II si origina un doppio intreccio, le cui finzioni sono opposte, speculari: proprio davanti a uno specchio tale imbroglio, che sfugge di mano a tutti i suoi (troppi) registi occulti, trova il culmine. Questo avviene quando Fiordiligi si traveste da uomo con gli abiti di Ferran-

²⁵ EMANUELE, «*Così fan tutte*», ovvero cit., p. 26.

do (non di Guglielmo, il promesso sposo) e non riconoscendosi più comprende che cambiare abito significa perdere la propria identità, per assumerne un'altra: «Oh, come / ei [il cappello militare] mi trasforma le sembianze e il viso! / Come appena io medesima or mi ravviso!» (II.12). Arriva a un passo dal vederci chiaro: ancora un momento, e capirebbe gli scambi di persona e l'identità del suo albanese.²⁶

Ma questo non avviene, perché l'imprevisto intervento di Ferrando finisce per distrarla. Sta di fatto che, in questa straordinaria tensione tra menzogna e verità, gli innamoramenti sono reali e scompaginano la situazione di partenza, e la scelta decisiva, illuminante, non è degli uomini, né di Don Alfonso o Despina, ma delle stesse sorelle (di Dorabella, più precisamente), che scelgono il proprio spasimante – per un divertimento programmaticamente innocuo e che si rivelerà, invece, fatale – invertendo senza rendersene conto gli accoppiamenti pregressi, Dorabella optando per il «brunettino» e Fiordiligi, di conseguenza, per il «biondino» (II.2). La scelta mette seriamente in discussione la bontà e la sincerità delle mitizzate relazioni preesistenti:

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.²⁷

Il travestimento, dunque, permette di liberarsi dei condizionamenti e di guardare in faccia la realtà, di riconoscere l'amore nella naturale, istintiva attrazione tra anime gemelle, «e il ristabilimento dello *status quo ante* alla fine dell'opera è di difficile comprensione [...] perché i due duetti amorosi [II.5 e II.12] hanno fatto emergere una sorta di affinità elettiva nelle due coppie nuove».²⁸ Sta di fatto, però, che la conclusione del dramma non è chiara (anche in questo caso, a quanto pare, Mozart «affida le conclusioni, come sempre, al discernimento dei suoi ascoltatori»,²⁹ ovvero – ai giorni nostri – all'interpretazione dei registi): l'ambiguità del libretto, che nelle ultime battute non esprime coppie definite ma accoppia «le amanti» da un lato e gli sposi dall'altro (come, del resto, fa lo stesso Mozart in partitura, facendo procedere donne e uomini in parallelo, senza che si costituiscano coppie), non consente di dare per scontato il ripristino della situazione di partenza, il «ritorno delle due sorelle ai fidanzati d'origine».³⁰ Don Alfonso unisce le destre dei quattro, li fa abbracciare, ma non si spiega chi abbraccia chi... Alla luce di tutto quello che è accaduto viene più lineare, forse, pensare che non si realizzi un ristabilimento (per quanto moralmente rassicurante e intonato alle attese del pubblico del tempo) ma un equilibrio nuovo e più autentico. *Le affinità elettive* goe-

²⁶ Ivi, p. 27.

²⁷ HEARTZ, «*Così fan tutte*» di Mozart cit., p. 163. Cfr. anche KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., pp. 582-583.

²⁸ KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 583.

²⁹ SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart* cit., p. 100.

³⁰ HEARTZ, «*Così fan tutte*» di Mozart cit., p. 163.



Frontespizio del libretto per la ripresa di *Così fan tutte* a Dresda, 1791. Libretto bilingue; traduzione dei pezzi chiusi in versi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Secondo Loewenberg (*Annals of Opera, 1597-1940*, Genève, Societas Bibliographica, 1955²), la prima rappresentazione in lingua tedesca ebbe luogo a Francoforte, 1 maggio 1791 (traduzione di H. G. Schmieder e C.D. Stegmann), col titolo *Liebe und Versuchung*. Lo stesso Loewenberg, dopo aver osservato che «Forse nessun'altra opera ha avuto tante differenti versioni e subito tanti tentativi di 'migliorare' il libretto», segnala un caso di totale sostituzione dell'originale d'apontiano con un libretto basato su una commedia di Calderón ad opera del baritono tedesco Karl Scheidemantel (Dresda, 1909, col titolo *Die Dame Kobold*).

thiane sono dietro l'angolo,³¹ colla differenza che la 'tragicità' qui emergerebbe automaticamente non nella rivoluzione ma nella restaurazione, in questa quotidianità scialba e triste:

Queste donne d'un tempo passato hanno una volta sola intravisto la possibilità di scegliere il loro amore, e poi l'hanno perduta: impulsivo, spaccone, vanitoso, leggero, Guglielmo era fatto per intendersi con Dorabella, e non con la sua sensibile sposa Fiordiligi che conserverà forse a lungo quell'inclinazione per Ferrando, così tenero e così ingenuo, e che lei non ha diritto d'amare. La sua giovinezza così presto trascorsa sarà sciupata lontano dalla vita e dall'amore.³²

Sarà anche una «grandiosa commedia della menzogna»,³³ allora, ma in *Così fan tutte* i personaggi, se mentono, mentono prima di tutto a loro stessi, e mentono per auto-difesa (per non soffrire, come gli innamorati di Metastasio). Non sono mai del tutto sinceri o del tutto insinceri, quanto a sentimenti, perché questi non sono perfettamente chiari neppure a loro (e non a caso nel dramma sono rari i monologhi interiori, i soliloqui, tanto diffusi invece in Metastasio,³⁴ luoghi canonici della sincerità: nell'atto primo parlano tra sé solo Don Alfonso e Despina, per recitativi, e nel secondo Ferrando – metastasianamente irresoluto – e soprattutto la combattuta Fiordiligi, entrambi nel pieno dell'intimo tormento). È la sottile ambiguità di consapevolezza una delle principali cifre dell'opera, tale da destabilizzare le simmetrie apparecchiate in un sistema, per giunta, che è commedia sulla commedia non solo nel senso di una sorta di ripiegamento metateatrale (travestimenti, recite ecc.), ma anche in quello di una rappresentazione/denuncia degli infingimenti sociali, delleteriorità comportamentali, dell'inutilità dell'illusione del cuore.

Tutti recitano un ruolo sociale o culturale, Don Alfonso *in primis*. Sono tutti maschere (*totus mundus agit histrionem...*) e si comportano di conseguenza. L'opera del filosofo non scardina la quotidiana mascherata dell'esistenza, ma ne svela – *obtorto collo* – solo un particolare ingranaggio, quello sentimentale. Viene sfidato a provare le sue affermazioni e reagisce mostrando, mediante uno scherzo dai tremendi risvolti, «quel mal che, trovato, / meschini ci fa», infine invitando a superare la svelata magagna col sano e riconciliante esercizio della ragione (ossia, nel comico, pacata rassegnazione: «Chi schivare non può la propria noia / l'accetti di buon grado», per dirla col Boito del *Falstaff*): «Fortunato l'uom che prende / ogni cosa pel buon verso, / e tra i casi e le vicende / da ragion guidar si fa» (II.18). È un arrendersi quotidiano al tragico, all'ineluttabile, con una buona dose di atarassia.³⁵ Probabilmente Fiordiligi e Dorabella, legate «a una morale del cuore che in seguito si scoprirà borghese»,³⁶ non avrebbero

³¹ Cfr. MASSIMO MILA, *La geometria amorosa di «Così fan tutte»* [1956], in Id., *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006, p. 238.

³² MARTINE CADIEU, *Mozart* [1966], cit. *ivi*, pp. 237-238.

³³ MILA, *La geometria amorosa* cit., p. 208.

³⁴ Cfr. ACCORSI, *Genio e merito* cit., p. 268.

³⁵ Cfr. KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., pp. 596-597.

³⁶ *Ivi*, p. 559.

mai traditi i propri fidanzati se questi non le avessero tentate (deleteria assenza di fiducia), ma l'esperimento – crudele già nei tempi e nelle modalità, coi protagonisti chiusi in trappola e, nelle mani di Don Alfonso, sottoposti alla tortura di un controllo continuo e senza tregua³⁷ – dimostra la naturale propensione alla perdita/superamento della memoria, l'innata inclinazione a cercare la felicità in nuove forme quando le preesistenti cessano (anche se solo temporaneamente). S'impone, appunto, il naturale diritto alla felicità dell'individuo (e non, illuministicamente, dell'intera società umana). Le due sorelle finiscono per appellarsi, *de facto*, al diritto alla felicità quale fuga dall'incertezza, dall'attesa, dalle prospettive negative e luttuose, e in questa dinamica il dovere della fedeltà è *naturaliter* subissato. Questo diritto, ovviamente, costa caro (soprattutto ai due amanti): «In *Così fan tutte* c'è anche il tema della separazione, non soltanto da un'illusione, da una menzogna capitale, ma anche da un modo di vivere e di amare»,³⁸ quello trasognato, assoluto e fiabesco degli ignari (metastasianamente consolante³⁹), che cede il passo, invece, a una consapevole concretezza, a un realismo adulto, a una terribile instabilità, a un vivere fondato sulla potenziale intercambiabilità degli individui nel 'gioco' d'amore, sentimento che, nel quadro dei rapporti umani tesi alla felicità individuale e dunque ineluttabilmente volubili (nonché – all'occorrenza – insinceri e infedeli), si rivela penosamente trasferibile, perché «si può cangiar in un sol giorno un core» (II.10):⁴⁰

Così fan tutte è un'opera sul lutto dell'amore e sul lutto in generale. È proprio insopportabile, dopo tanto dolore esibito (furie, smanie, minacce di suicidio), vedere che si è sostituiti: non importa il tempo che l'altro impiega. I due uomini, che mettono in scena l'abbandono e prefigurano una probabile morte in battaglia, possono vedere di persona quanto è naturale che succeda sempre, dopo. Lo strazio della perdita del ricordo.⁴¹

La commedia mozartiana, che non è affatto una farsa,⁴² è dunque una sorta di romanzo di formazione in formato tascabile, brevissimo, fulmineo, parimenti chiarificatore (a patto che i protagonisti, alla fin fine, abbiano realmente compreso quanto hanno vissuto⁴³). Si passa dal mondo apparente a quello reale, e in questo, che è un mondo

³⁷ Cfr. EMANUELE, «*Così fan tutte*», *ovvero* cit., pp. 24-25.

³⁸ KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 550.

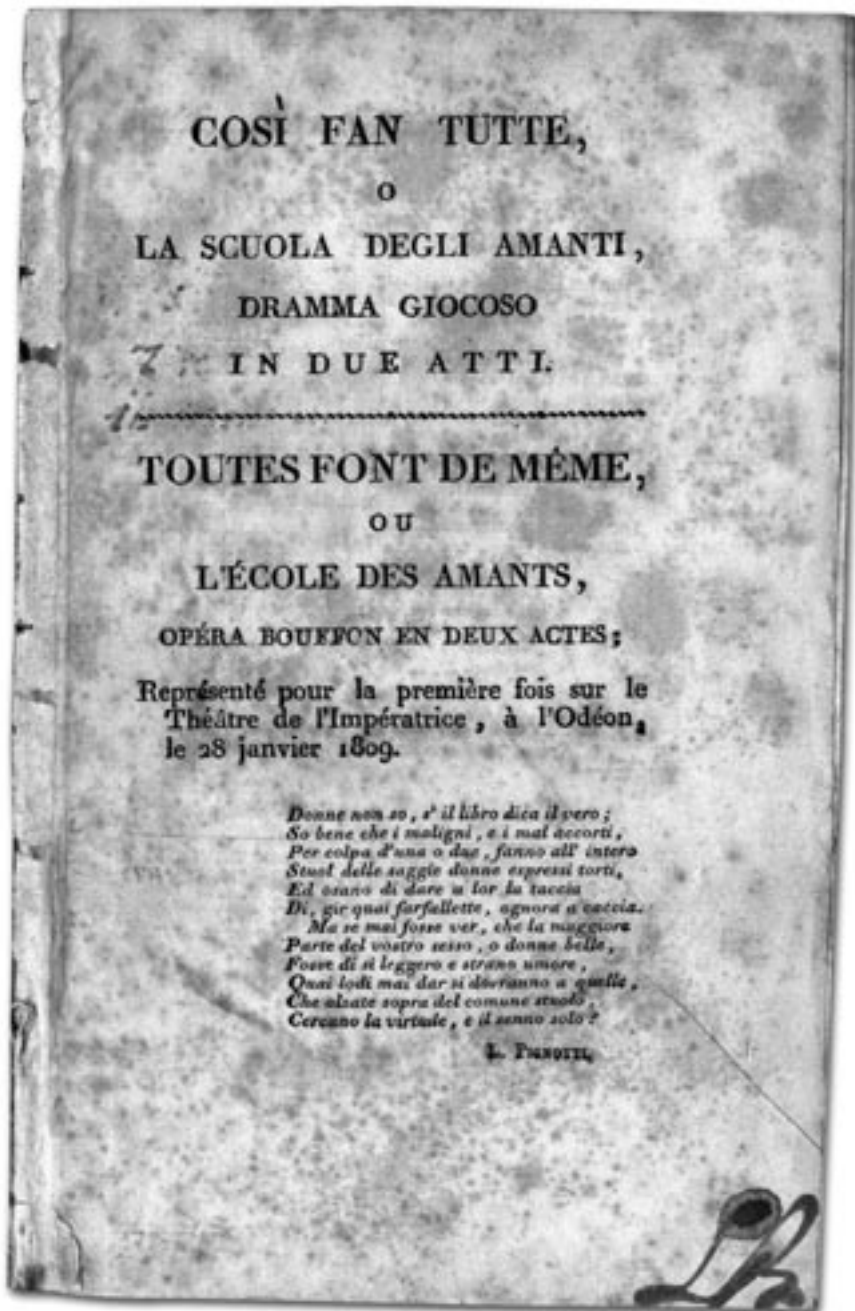
³⁹ Cfr. ACCORSI, *Genio e merito* cit., pp. 279-280: «Metastasio [...] preferisce non sapere, e teorizza l'accecaimento, non la conoscenza, spinto da un antieroico desiderio di consolazione e da un "mediocre" rifiuto del patire [...]. Gli innamorati metastasiani sono espressione di istintualità autoconservativa ma anche di una più ideologizzata concezione della necessità e dell'autonomia assoluta della passione e della scettica consapevolezza dei labili, falsi, variabili confini fra verità e menzogna».

⁴⁰ Cfr. KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 554.

⁴¹ EMANUELE, «*Così fan tutte*», *ovvero* cit., p. 43. «Il momento che [...] suggella [lo strazio della perdita del ricordo] è il brindisi del matrimonio» (ivi): «e non resti più memoria / del passato ai nostri cor» (II.16), variante tossica, del tutto impreveduta, dei «brindis replicati / [...] al dio d'amor!» pregustati dagli amanti in I.1.

⁴² Cfr. KUNZE, «*Così fan tutte*» cit., p. 573.

⁴³ Cfr. *ibid.*: «In *Così fan tutte* permane un indefinibile contrasto fra la mediocrità dei protagonisti e le loro espressioni musicali nient'affatto mediocri. Può darsi che alla fine essi capiscano davvero quel ch'è loro accaduto».



Frontespizio del libretto per *Così fan tutte* all'Odéon di Parigi, 1809. Libretto bilingue; traduzione in prosa. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). In 1.7 Don Alfonso canta «Care mie vaghe donnette» e in 11.4 «Quando accesi dall'amore»; in 11.8 Fiordiligi canta «Arder mai per altra face»; in 11.10 Ferrando canta «Oh Dio! Qual smania»; in 11.12 Dorabella canta «La donzelletta amante».

fragile e conflittuale, nessuno ha definitivamente torto o ragione, neppure Don Alfonso,⁴⁴ che ha esclusivamente il compito (merito?) di smascherare, di svelare l'illusione e le «buffonerie»⁴⁵ e di invitare, infine, alla conciliazione («bella calma» tra i «turbini» dell'esistenza), nel definitivo superamento della tranquillante finzione metastasiana⁴⁶ (l'anzidetto omaggio al poeta cesareo ha dunque il sapore di un *de profundis*...). Nel 'lieto' fine si rivela profetica la succitata strofe delle sorelle: «Se questo mio core / mai cangia desio, / amore mi faccia / vivendo penar». Rovinata dall'impeto degli smascheramenti la festa del finale secondo, vera e propria catastrofe,⁴⁷ il castello dei sogni è crollato, l'abbaglio di una felicità illimitata è cessato e inizia il cammino nell'accidentata normalità di un'ordinaria vita matrimoniale. Avrebbe potuto il borghese Ottocento, il secolo romantico delle innumeri eroiche immolazioni sull'altare dell'amore assoluto e immutabile, accettare davvero questa pungente commedia aperta e ambigua?⁴⁸ Avrebbero mai potuto la luce mediterranea e pervasiva di *Così fan tutte*⁴⁹ e la mutevolezza dei sentimenti e la disillusione e la flessibilità e, soprattutto, il risolino amaro del suo vecchio filosofo insinuarsi nella «notte oscurissima» del *Trovatore* («Di te, di te scordarmi?...») o nell'infinita notte d'amore del *Tristan*?

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 637: «Don Alfonso crede di poter dimostrare, in base a dati di fatto psicofisici, che le due ragazze possono agire solo e soltanto nel modo che sappiamo, ma il comportamento di Fiordiligi e Dorabella dimostra ch'esse sono cadute in balia d'un principio irrazionale o soprarazionale. Il risultato è quello voluto da Don Alfonso, ma il suo conto non torna, nessun conto torna».

⁴⁵ Cfr. EMANUELE, «*Così fan tutte*», *ovvero cit.*, p. 32: «L'esperimento di Don Alfonso serve a smascherare non tanto l'infedeltà, diffusa tra uomini e donne, quanto l'esibizionismo dei sentimenti, siano essi la pretesa fiducia degli uomini nei confronti delle donne, o la disperazione artefatta e socialmente obbligata delle donne nel momento del lutto: «Quante smorfie, / quante buffonerie!»».

⁴⁶ Cfr. ACCORSI, *Genio e merito cit.*, pp. 279-287, e soprattutto MORELLI, *Paradosso del farmacista cit.*, in part. pp. 75-99.

⁴⁷ Cfr. KUNZE, «*Così fan tutte*» *cit.*, pp. 584-601.

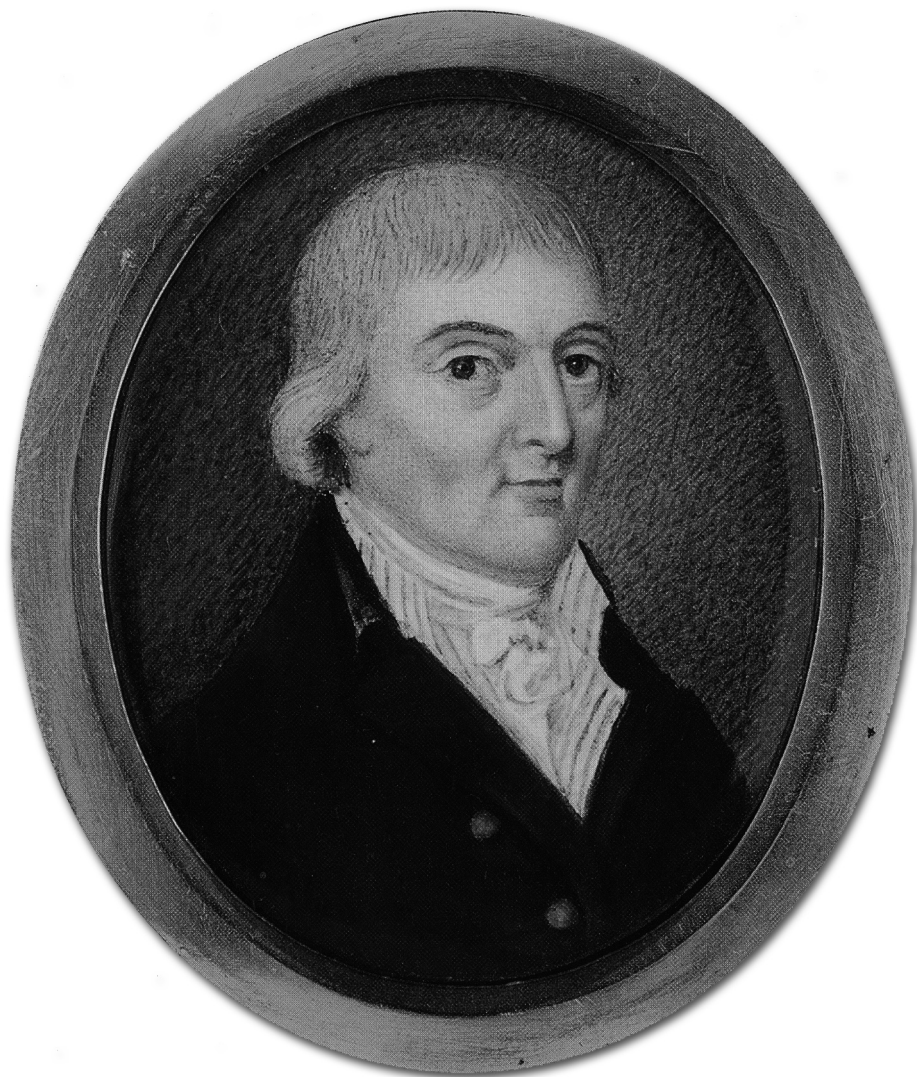
⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 530-535.

⁴⁹ Cfr. EMANUELE, «*Così fan tutte*», *ovvero cit.*, p. 24: «sembra che una luce insopportabile illumini costantemente sia l'intreccio geometrico che i personaggi».

COSÌ FAN TUTTE

Libretto di Lorenzo Da Ponte

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Lorenzo Da Ponte in una cromolitografia, databile alla seconda metà dell'Ottocento, da un acquerello poi perduto. Collezione privata. Da LORENZO DA PONTE, *Lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere ai fratelli*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani, 1995. Da Ponte (Immanuele Conegliano; 1749-1838) scrisse per Mozart *Le nozze di Figaro*, *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* e *Così fan tutte o sia La scuola degli amanti*. Tra gli altri libretti: *Una cosa rara o sia Bellezza e onestà* e *L'arbore di Diana* per Martín y Soler; *Axur, re d'Ormus*, *Il talismano* e *Il pastor fido* per Salieri; *Merope e Armida* per Bianchi; *L'ape musicale* (pasticcio).

Così fan tutte, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Terza e ultima collaborazione tra Mozart e Da Ponte, *Così fan tutte* vide la luce per la prima volta sulle scene del Burgtheater di Vienna il 26 gennaio 1790. Dopo sole quattro repliche l'opera venne ritirata dal cartellone a causa della morte dell'imperatore Giuseppe II, fervente ammiratore del genio salisburghese, ma a partire dall'estate dello stesso anno il successo del lavoro fu tale da raggiungere nel breve volgere di un ventennio, nonostante le feroci critiche al libretto, tutte le principali piazze europee.

Il testo adottato per questa edizione di *Così fan tutte* è il libretto della *première* viennese,¹ che contiene l'aria originale «Rivolgete a lui lo sguardo» intonata dal buffo Benucci alla prima, poi sostituita dall'aria «Non siate ritrosi» che è entrata nella tradizione esecutiva dei nostri giorni (la si può leggere in appendice).² Si è corretta inoltre tacitamente la dicitura «Guilelmo» (presente tanto nel libretto quanto nella partitura) in Guglielmo.

Parole e versi non intonati sono resi in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze significative tra il libretto e la partitura d'orchestra (ivi comprese le didascalie) sono state segnalate con numeri romani posti in apice; per le note relative alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.³ Non vengono segnalati, infine, gli interventi relativi ai numerosi problemi di interpunzione (assai frequente lo scambio tra il punto esclamativo e il punto interrogativo o la confusione tra il punto e i due punti), di elisione o di grafie scorrette nient'affatto rare nei libretti italiani stampati all'estero (esempio le numerose doppie scempie), così come le correzioni dei refusi più evidenti.

¹ COSÌ FAN TUTTE / o sia / LA SCUOLA DEGLI AMANTI. / – / *Dramma giocoso / in due atti. / – / Da rappresentarsi / nel Teatro di Corte l'anno 1790. / [fregio] / Vienna. / Presso la Società tipografica.*

² Per il testo di «Non siate ritrosi» si è seguita la prima ristampa del libretto originale (i dati bibliografici rimangono invariati), eliminando l'erronea citazione del primo verso dell'aria originale.

³ Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra licenziata dalla *Neue Mozart-Ausgabe*: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti. Dramma giocoso in zwei Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 588, vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1991 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenerwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 18)*. Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante il numero chiuso di appartenenza e quello di battuta; le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori).

ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 53
	<i>Scena II</i>	p. 57
	<i>Scena VIII</i>	p. 65
	<i>Scena XIV</i>	p. 76
ATTO SECONDO	<i>Scena I</i>	p. 82
	<i>Scena IV</i>	p. 85
	<i>Scena X</i>	p. 95
	<i>Scena XV</i>	p. 101
APPENDICI:	<i>Aria alternativa n. 15 per Guglielmo</i>	p. 108
	<i>L'orchestra</i>	p. 109
	<i>Le voci</i>	p. 111

COSÌ FAN TUTTE o sia LA SCUOLA DEGLI AMANTI

Dramma giocoso in due atti

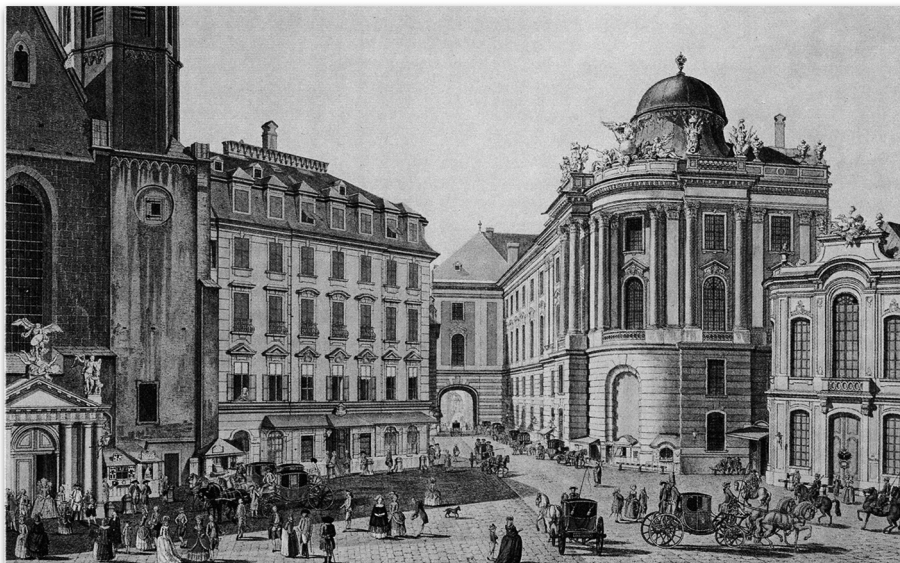
Libretto di Lorenzo Da Ponte

Musica di Wolfgang Amadeus Mozart

Personaggi

FIORDILIGI e DORABELLA	<i>Dame ferraresi e sorelle, abitanti in Napoli</i>	Soprano Soprano
GUGLIELMO e FERRANDO	<i>amanti delle medesime</i>	Basso Tenore
DESPINA, <i>cameriera</i>		Soprano
DON ALFONSO, <i>vecchio filosofo</i>		Basso

Coro di soldati, coro di servi, coro di marinai.
La scena si finge in Napoli.



Locandina della prima rappresentazione assoluta.

Il Michaelerplatz di Vienna in un'incisione di Carl Schütz (1745-1800). Historisches Museum der Stadt Wien. A destra il Burgtheater e la Cavallerizza (con la cupola), a sinistra la chiesa di S. San Michele. Il Burgtheater ospitò le prime mozartiane di *Die Entführung aus dem Serail*, delle *Nozze di Figaro*, di *Così fan tutte*, e la prima ripresa (dopo la prima assoluta praghese) di *Don Giovanni*.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Bottega di caffè.¹

¹ *Overture. Andante-Presto* – ♩ , Do.

Bipartita in una breve introduzione lenta a cui segue un veloce tempo di sonata, l'*ouverture* all'opera rappresenta uno dei più alti esempi di ironia in musica. Parte del materiale consta infatti di autocitazioni esibite in modo palese, il cui contenuto semantico – che trae linfa vitale dalle precedenti *Nozze di Figaro* svelandone al contempo la diretta filiazione – esplicita fin da principio il titolo e il messaggio stesso dell'opera. L'*Andante* iniziale ha una struttura quanto mai condensata: due battute in *forte* dell'orchestra vengono dapprima bilanciate dagli spiritosi interventi dell'oboe; quindi viole, violoncelli e contrabbassi introducono su una doppia cadenza – la prima evitata (es. 1 a), la seconda perfetta – la frase con cui Don Alfonso nel secondo atto intonerà il motto dell'opera (es. 1 b):

ESEMPIO 1 a (*Overture*, bb. 8-11)

ESEMPIO 1 b (n. 30, bb. 20-23)

Anche nel *Presto* successivo il gioco prettamente ironico dell'auto-citazione e il riferimento a una dimensione metateatrale che coinvolge da vicino la prima fortunata collaborazione con Da Ponte continua in modo proficuo. Delle quattro cellule motiviche, accanto all'agile frase dei violini in apertura e al fragoroso intervento sincopato a piena orchestra che segue, due sono gli ammiccamenti più o meno evidenti al capolavoro precedente. La frase di Basilio «Cosi fan tutte le belle» (1.7, es. 1 d) viene ripresa come sezione cadenzale di un flessuoso motivo in crome affidato ai fiati in alternanza (es. 1 c):

ESEMPIO 1 c (*Overture*, bb. 29-37)

ESEMPIO 1 d (*Le nozze di Figaro*, n. 7, bb. 161-163)

mentre un quarto inciso dei violini ricorda da vicino, nel suo incessante turbinare, l'*incipit* della celebre sinfonia delle *Nozze di Figaro*. Sfruttando le peculiarità della narrazione in musica, Mozart combina i numerosi spunti tematici secondo una logica di iterazione e accumulo dove l'apparente casualità nell'alternarsi dei motivi parrebbe suggerire il criterio meccanicistico che regola la trama dell'opera. La deliberata mancanza di uno spiccato risalto melodico ha poi la funzione di facilitare nell'ascoltatore la ritenzione mnemonica del motto, che ricompare

(FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO)

FERRANDO

La mia Dorabella²
capace non è:
fedel quanto bella
il cielo la fé.

GUGLIELMO

La mia Fiordiligi
tradirmi non sa:
uguale in lei credo
costanza e beltà.

DON ALFONSO

Ho i crini già grigi,
ex cathedra parlo;
ma tali litigi
finiscano qua.

FERRANDO e GUGLIELMO

No, detto ci avete
che infide esser ponno;
provar cel dovete,
se avete onestà.

DON ALFONSO

Tai prove lasciamo...

FERRANDO e GUGLIELMO

No, no, le vogliamo:
o fuori la spada,
rompiam l'amistà.

*(Metton mano alla spada)*FERRANDO e GUGLIELMO *(a parte)*

Sul vivo mi tocca
chi lascia di bocca
sortire un accento
che torto le fa.

DON ALFONSO *(a parte)*

O pazzo desire!
Cercar di scoprire
quel mal che, trovato,
meschini ci fa.

GUGLIELMO

Fuor la spada: scegliete
qual di noi più vi piace.

DON ALFONSO *(placido)*

Io son uomo di pace,
e duelli non fo, se non a mensa.

FERRANDO

O battervi, o dir subito
perché d'infedeltà le nostre amanti
sospettate capaci.

segue nota 1

d'improvviso a valori doppi prima della cadenza conclusiva per chiudere il brano nel segno di una compattezza accuratamente studiata.

² n. 1. Terzetto Ferrando-Guglielmo-Don Alfonso. *Allegro* – c, Sol.

I tre brevi terzetti posti dopo l'alzata del sipario fungono da introduzione all'azione drammatica e formano insieme all'*ouverture* un blocco strutturale omogeneo, consolidato da rapporti tonali ben calibrati – la sequenza Do-Sol-Mi-Do può essere letta, ad esempio, come una triade di toniche (I-V-III-I). Seppur identici nell'organico vocale (Ferrando-Guglielmo-Don Alfonso), nell'atmosfera al contempo conviviale e appassionata e nel tempo (tutti e tre *Allegro*), i tre brani sono quanto mai differenti. L'effervescente frase dei violini primi sulla quale si apre il primo terzetto immette direttamente nel bel mezzo di una disputa vivace che coinvolge i due amici, intenti a difendere il buon nome delle proprie fidanzate:

ESEMPIO 2 (n. 1, bb. 1-8)



L'impulsività di entrambi, presentati come ingenui bellimbusti imbevuti dei tradizionali stereotipi sull'amore e l'onore – l'effetto comico è oltretutto evidenziato dal fatto che le loro linee vocali non sono affatto differenziate – viene contrapposta allo scettico filosofeggiare di Don Alfonso, che con smaccato autocompiacimento (un Don Giovanni prossimo alla pensione?) mette da subito in risalto la propria pluriennale esperienza in materia: «*ex cathedra* parlo». La lite sembra presto degenerare tanto che i due giovani mettono mano alla spada, ma le sagge considerazioni del basso smorzano la tensione e conducono a una seconda sezione in *piano*, nella quale le tre linee vocali si intrecciano in un complesso gioco polifonico.

DON ALFONSO

Cara semplicità, quanto mi piaci!

FERRANDO

Cessate di scherzar, o giuro al cielo!...

DON ALFONSO

Ed io, giuro alla terra,
non scherzo, amici miei;
solo saper vorrei
che razza di animali
son queste vostre belle,
se han come tutti noi carne, ossa e pelle,
se mangian come noi, se veston gonne,
alfin se dee, se donne son...

FERRANDO e GUGLIELMO

Son donne,

ma... son tali, son tali...

DON ALFONSO

E in donne pretendete
di trovar fedeltà?

(Scherzando)

Quanto mi piaci mai, semplicità!

È la fede delle femmine³

come l'araba fenice:
che vi sia, ciascun lo dice;
dove sia, nessun lo sa.

FERRANDO *(con foco)*

La fenice è Dorabella!

GUGLIELMO

La fenice è Fiordiligi!

DON ALFONSO

Non è questa, non è quella:
non fu mai, non vi sarà.

È la fede delle femmine
come l'araba fenice:
che vi sia, ciascun lo dice;
dove sia, nessun lo sa.

FERRANDO

Scioccherie di poeti!⁴

GUGLIELMO

Scempiaggini di vecchi!

DON ALFONSO

Orbene; udite,

ma senza andare in collera:

³ n. 2. Terzetto Ferrando-Guglielmo-Don Alfonso. *Allegro* – ♩, Mi.

Con il secondo terzetto incomincia una nuova fase dell'animata discussione. Ora è Don Alfonso a condurre il gioco e per convincere i due giovani della verità delle proprie parole ricorre alla celebre similitudine con «l'araba fenice» – Da Ponte ricavò la massima dal *Demetrio* (II.3), dove però Metastasio non si riferisce alle «femmine», bensì a tutti gli «amanti». Il tono falsamente arguto del basso è ben espresso da flauto e fagotto che dialogano con la voce. In aggiunta, quando Don Alfonso intona l'ultimo verso della sua quartina l'orchestra risponde con un disegno di terze discendenti in *pianissimo* che rievoca il motto dell'opera:

ESEMPIO 3 (n. 2, bb. 12-18)

Con un altro splendido tocco di ironia d'autore lo stesso motivo si insinua infine anche in chiusura del terzetto, proprio nel momento in cui i due amanti invocano, quasi impauriti, i nomi delle loro innamorate.

⁴ L'arida prosaicità di Don Alfonso sembra sortire il suo effetto, senza però ancora scalfire del tutto la fiducia dei due amici, che in questo recitativo esprimono con la medesima meccanicità del loro interlocutore – segno evidente che stanno entrando nell'orbita del 'filosofo' – tutte le argomentazioni che proverebbero la costanza delle loro donne. Stanti le reciproche posizioni, si decide allora di dirimere la questione attraverso una scommessa con cento zecchini come posta.

qual prova avete voi che ognor costanti
vi sien le vostre amanti;
chi vi fe' sicurtà che invariabili
sono i lor cori?

FERRANDO

Lunga esperienza...

GUGLIELMO

Nobil educazion...

FERRANDO

Pensar sublime...

GUGLIELMO

Analogia d'umor...

FERRANDO

Disinteresse...

GUGLIELMO

Immutabil carattere...

FERRANDO

Promesse...

GUGLIELMO

Proteste...

FERRANDO

Giuramenti...

DON ALFONSO

Pianti, sospir, carezze, svenimenti.

Lasciatemi un po' ridere...

FERRANDO

Cospetto!

Finite di deriderci?

DON ALFONSO

Pian piano.

E se toccar con mano

oggi vi fo che come l'altre sono?

GUGLIELMO

Non si può dar!

FERRANDO

Non è!

DON ALFONSO

Giochiam!

FERRANDO

Giochiamo.

DON ALFONSO

Cento zecchini.

GUGLIELMO

E mille se volete.

DON ALFONSO

Parola...

FERRANDO

Parolissima.

DON ALFONSO

E un cenno, un motto, un gesto
giurate di non far di tutto questo
alle vostre Penelopi.

FERRANDO

Giuriamo.

DON ALFONSO

Da soldati d'onore?

GUGLIELMO

Da soldati d'onore.

DON ALFONSO

E tutto quel farete
ch'io vi dirò di far?

FERRANDO

Tutto.

GUGLIELMO

Tuttissimo.

DON ALFONSO

Bravissimi!

FERRANDO e GUGLIELMO

Bravissimo,

signor Don Alfonso!

FERRANDO

A spese vostre

or ci divertiremo.

GUGLIELMO (*a Ferrando*)

E de' cento zecchini, che faremo?

FERRANDO

Una bella serenata⁵

far io voglio alla mia dea.

⁵ n. 3. Terzetto Ferrando-Guglielmo-Don Alfonso. *Allegro* – c, Do.

Certi già del successo, Ferrando e Guglielmo introducono il terzo terzetto con un entusiasmo molto simile a quello con cui entrambi erano stati presentati nel primo *ensemble*, rinforzato oltretutto dal carattere bellicoso ed eroi-

GUGLIELMO

In onor di Citerea
un convito io voglio far.

DON ALFONSO

Sarò anch'io de' convitati?

FERRANDO e GUGLIELMO

Ci sarete, sì signor.

FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO

E che brindis replicati
far vogliamo al dio d'amor!

(Partono)

SCENA SECONDA

Giardino sulla spiaggia del mare.

(DORABELLA e FIORDILIGI che guardano un ritratto
che lor pende al fianco)

FIORDILIGI

Ah, guarda, sorella,⁶
se bocca più bella,
se aspetto più nobile
si può ritrovar.

DORABELLA

Osserva tu un poco,

segue nota 5

co dell'*incipit* orchestrale che ora coinvolge anche timpani e trombe. Per la prima volta Mozart divide i due giovani, evidenziandone così le differenti personalità: al passionale Ferrando, che con la posta vinta vorrebbe offrire una «bella serenata» all'innamorata,

ESEMPIO 4 (n. 3, bb. 3-8)

Ferrando

U - na bel - la se - re - na - ta far io vo - glio, al - la mia de - a,

si oppone il godereccio Guglielmo, che preferirebbe invece i piaceri più ordinari di «un convito». Il *piano* improvviso degli archi all'unisono quando Don Alfonso chiede se sarà anche lui dei convitati al banchetto di vittoria agisce però da primo contrasto, quasi a suggerire l'incauta presunzione dei due amanti che impiegano inoltre in modo inconsapevole lo stesso vocabolario aulico del maestro. Quando poi i personaggi promettono di brindare insieme all'amore, l'orchestra prorompe in un trillo fragoroso che suona di scherno. Ecco allora presentati in questo terzetto, dove il clima di festa già allude chiaramente al felice scioglimento della vicenda, i tre livelli diversi di coscienza destinati a percorrere l'intera opera e ad intersecarsi con modalità spesso enigmatiche e ambigue: quella delle due coppie di amanti, legate al mondo fittizio delle illusioni, quella di Don Alfonso e Despina, capaci di smascherare la sostanziale falsità del reale, infine quella dell'autore che con la sua musica pare trascendere entrambe le dimensioni senza prendervi parte in modo diretto. Degna di nota è la sottigliezza di Da Ponte, che impiega in chiusura, per questioni di correttezza metrica, la parola spagnola «brindis» (dal tedesco «bring dir's»).

⁶ n. 4. Duetto Fiordiligi-Dorabella. *Andante-Allegro* – $\frac{3}{8}$, La.

Introdotta da un significativo cambio di scena, la seconda scena si configura come logica conclusione dell'esposizione drammatica: dopo la presentazione dei tre amici in una «bottega da caffè» – e altro luogo pubblico non poteva essere più adatto a una scommessa! – ora è il turno delle due donne, immerse nella quiete privata di un «giardino sulla spiaggia del mare». Entrambe, come i rispettivi spasimanti, manifestano immediatamente il loro amore per i fidanzati in un quadro di idillio senza tempo ben riflesso nella pace del paesaggio circostante – si osservino in particolare le delicate frasi di clarinetti, fagotti e violini primi, il cui andamento cullante, prontamente imitato dalle voci delle due donne, suggerisce con icastica semplicità il lento incresparsi delle onde:

ESEMPIO 5 (n. 4, bb. 1-9)

Andante

Cl.

Fag.

VI. I-II
Vlc.

Cor.
Vlc.
Cb.

che foco ha ne' sguardi!
Se fiamma, se dardi
non sembran scoccar.

FIORDILIGI

Si vede un sembiante
guerriero ed amante.

DORABELLA

Si vede una faccia
che alletta e minaccia.

FIORDILIGI

Io sono felice.

DORABELLA

Felice son io.

FIORDILIGI e DORABELLA

Se questo mio core
mai cangia desio,
amore mi faccia
vivendo penar.

FIORDILIGI

Mi par che stamattina volentieri⁷
farei la pazzarella: ho un certo foco,
un certo pizzicor entro le vene...
Quando Guglielmo viene... se sapessi
che burla gli vo' far!

DORABELLA

Per dirti il vero,
qualche cosa di nuovo
anch'io nell'alma provo: io giurerei
che lontane non siam dagli imenei.

FIORDILIGI

Dammi la mano: io voglio astrolicarti.¹
Uh, che bell'*Emme!* E questo
è un *Pi!* Va bene: *matrimonio presto.*

DORABELLA

Affé che ci avrei gusto!

FIORDILIGI

Ed io non ci avrei rabbia.

DORABELLA

Ma che diavol vuol dir che i nostri sposi
ritardano a venir? Son già le sei...

FIORDILIGI

Eccoli.

SCENA TERZA

(*Le suddette, DON ALFONSO*)

FIORDILIGI

Non son essi: è Don Alfonso,
l'amico lor.

DORABELLA

Ben venga
il signor Don Alfonso!

DON ALFONSO

Riverisco.

FIORDILIGI

Cos'è? Perché qui solo? Voi piangete?
Parlate, per pietà! che cosa è nato?
L'amante...

DORABELLA

L'idol mio...

DON ALFONSO

Barbaro fato!

Vorrei dir, e cor non ho...⁸

Balbettando il labbro va...

Fuor la voce uscir non può...

ma mi resta mezza qua.

segue nota 6

Al clima pastorale che fa da sfondo all'appassionata dichiarazione d'amore segue poi una sezione più mosca, nella quale le donne, intrecciando le voci in voluttuose colorature per terze, garantiscono sulla costanza del proprio sentimento.

⁷ Le due sorelle sembrano recepire un'aria primaverile che invita alle 'pazzie' amorose'. Ma la pace dura molto poco, perché la comparsa improvvisa di Don Alfonso in lacrime non lascia presagire nulla di buono.

¹ «astrologarti».

⁸ n. 5. Aria Don Alfonso. *Allegro agitato* – *♩*, fa.

La rapida sortita del basso, i cui balbettii punteggiano un controcanto delle viole divise sopra il reiterato *pizzicato* di violoncelli e contrabbassi, non si discosta dallo stile delle «arie parlanti» dell'opera seria, scelta che implica un nuovo tocco di ironia dell'autore il quale scomoda qui, per dare maggiore risalto all'evidente falsità della situazione, un modello formale tanto illustre:

Che farete? Che farò?
 Oh, che gran fatalità!
 Dar di peggio non si può...
 Ho di voi, di lor pietà.

FIORDILIGI
 Stelle! Per carità, signor Alfonso,⁹
 non ci fate morir.

DON ALFONSO
 Convien armarvi,
 figlie mie, di costanza.

DORABELLA
 Oh Dei! Qual male
 è divenuto mai, qual caso rio?
 Forse è morto il mio bene?

FIORDILIGI
 È morto il mio?

DON ALFONSO
 Morti... non son, ma poco men che morti.

DORABELLA
 Feriti?

DON ALFONSO
 No.

FIORDILIGI
 Ammalati?

DON ALFONSO
 Neppur.

FIORDILIGI
 Che cosa, dunque?

DON ALFONSO
 Al marzial campo
 ordin regio li chiama.

FIORDILIGI e DORABELLA
 Ohimè, che sento!

FIORDILIGI
 E partiran?

DON ALFONSO
 Sul fatto.

DORABELLA
 E non v'è modo
 d'impedirlo?

DON ALFONSO
 Non v'è.

FIORDILIGI
 Né un solo addio?...

segue nota 8

ESEMPIO 6 (n. 5, bb. 1-9)

Allegro agitato

Don Alfonso

Vor-reidir, e cor non ho, e cor non ho:

VI. I
 VI. II

Vle I
 Vle II
 Vlc.
 Cb.

pizzicato

bal - bet - tan - do il lab - bro va.

⁹ L'abile macchinazione di Don Alfonso coglie pienamente nel segno, e l'annuncio dell'imminente partenza in guerra dei due giovani fa sprofondare le due donne in uno stato di angoscia.

DON ALFONSO
 Gl'infelici non hanno
 coraggio di vedervi.
 Ma se voi lo bramate,
 son pronti...

DORABELLA
 Dove son?

DON ALFONSO
 Amici, entrate.

SCENA QUARTA

(I suddetti, FERRANDO, GUGLIELMO in abito da viaggio)

GUGLIELMO
 Sento, oddio, che questo piede¹⁰
 è restio nel girle avanti.

FERRANDO
 Il mio labbro palpitante
 non può detto pronunziar.

DON ALFONSO
 Nei momenti più terribili
 sua virtù l'eroe palesa.

FIORDILIGI e DORABELLA
 Or che abbiam la nuova intesa,
 a voi resta a fare il meno;
 fate core: a entrambe in seno
 immergeteci l'acciar.

FERRANDO e GUGLIELMO
 Idol mio, la sorte incolpa
 se ti deggio abbandonar.

DORABELLA
 Ah, no, no, non partirai!

¹⁰ n. 6. Quintetto. *Andante* – ♩ , Mib.

Con l'uscita in scena di Ferrando e Guglielmo, che dà luogo al primo incontro tra le due coppie di fidanzati, ha inizio il 'rito' dell'addio, articolato in ben cinque numeri. Invece di amplificare il lato farsesco della situazione – la descrizione di un finto commiato – imitando con intento parodistico gli stilemi dell'opera seria, come nel numero precedente, Mozart decide di dare al quadro un carattere di verità, o se non altro di una recita ben congegnata. A tal scopo provvede all'inserimento di una marcia militare durante la quale un coro di soldati inneggia festosamente alla guerra (nn. 8 e 9), e cattura lo spettatore con una musica di affascinante ambivalenza, sospesa tra finzione manifesta e realtà presunta (presa, in quanto tale, molto sul serio dalle donne). La sezione iniziale del quintetto ha toni comici: i due giovani in «abito da viaggio» si avvicinano esitanti alle loro fidanzate, sostenuti dai gesti timidi e impacciati dell'orchestra, mentre Don Alfonso finge di incoraggiarli con aulica prosopopea: «Nei momenti più terribili / sua virtù l'eroe palesa». Non appena però le ragazze abboccano, la musica diventa incalzante fino ad assumere accenti parodistici. Nella sezione conclusiva, infine, quando tutti i personaggi entrano in coro la quartina finale,

ESEMPIO 7 (n. 6, bb. 47-50)

Fiordiligi
 Dorabella

Ferrando

Don Alfonso
 Guglielmo

Il de-stin, il de-stin co-si de-frau-da

Il de-stin co-si de-frau-da le spe-ran-ze de' mor-ta-li

torna a predominare un tono squisitamente comico – si osservi in particolare la quadruplicata ripetizione della domanda «chi?», dapprima sospesa su un accordo di settima di dominante, quindi 'dissolta' in una lunga serie di frasi cadenzali. Con sottile cura nella differenziazione dei caratteri Mozart combina inoltre la parte di Ferrando, il cui motivo lirico riprende una frase del terzetto «Una bella serenata» (cfr. n. 3), con quella delle donne, mentre Guglielmo canta con Don Alfonso nel registro grave.

FIORDILIGI

No, crudel, non te n'andrai!

DORABELLA

Voglio pria cavarmi il core!

FIORDILIGI

Pria ti vo' morire ai piedi!

FERRANDO

(Cosa dici?)

GUGLIELMO

(Te n'avvedi?)

DON ALFONSO

(Saldo, amico: *fnem lauda*.)

A CINQUE

Il destin così defrauda
 le speranze de' mortali.
 Ah, chi mai fra tanti mali,
 chi mai può la vita amar?

GUGLIELMO

Non piangere, idol mio!¹¹

FERRANDO

Non disperarti,

adorata mia sposa!

DON ALFONSO

Lasciate lor tal sfogo: è troppo giusta
 la cagion di quel pianto.

(Si abbracciano teneramente)

FIORDILIGI

Chi sa s'io più ti veggio!

DORABELLA

Chi sa se più ritorni!

FIORDILIGI

Lasciami questo ferro: ei mi dia morte,
 se mai barbara sorte
 in quel seno a me caro...

DORABELLA

Morrei di duol, d'uopo non ho d'acciario.

FERRANDO e GUGLIELMO

Non farmi, anima mia,
 quest'infausti presagi;
 proteggeran gli Dei
 la pace del tuo cor ne' giorni miei.

Al fato dan legge¹²

quegli occhi vezzosi:

amor li protegge,

né i loro riposi

le barbare stelle

ardiscon turbar.

Il ciglio sereno,

mio bene, a me gira:

felice al tuo seno

io spero tornar.

DON ALFONSO

(La commedia è graziosa, e tutti due¹³
 fan ben la loro parte.)

(Suono diⁱⁱ tamburo in distanza)

FERRANDO

Oh cielo! Questo

è il tamburo funesto
 che a divider mi vien dal mio tesoro.

DON ALFONSO

Ecco, amici, la barca.

FIORDILIGI

Io manco.

DORABELLA

Io moro.

¹¹ Dopo che le ragazze sono scoppiate in singhiozzi – e Don Alfonso ha subito sottolineato con perfida compassione come sia «troppo giusta la cagion di quel pianto» –, i due giovani cercano di consolarle.

¹² n. 7. Duettino Ferrando-Guglielmo. *Andante* – $\frac{2}{4}$, Sib.

I due fidanzati intonano con accenti di speranza un commosso duettino, che si impreziosisce di espressive fioriture nella parte conclusiva. La recita procede come sperato.

¹³ Ancora una volta l'ultima parola viene affidata al basso, che in un fulmineo recitativo in coda al brano commenta la scena con viva soddisfazione.

ⁱⁱ «*Si sente un*».

SCENA QUINTA

(I suddetti. Marcia militare in qualche distanza, poi il seguente)

CORO

Bella vita militar!¹⁴
 Ogni dì si cangia loco;
 oggi molto, doman poco,
 ora in terra ed or sul mar.
 Il fragor di trombe e pifferi,
 lo sparar di schioppi e bombe,
 forza accresce al braccio e all'anima
 vaga sol di trionfar.
 Bella vita militar!

DON ALFONSO

Non v'è più tempo, amici: andar conviene
 ove il destino, anzi il dover, v'invita.

FIORDILIGI

Mio cor...

DORABELLA

Idolo mio...

FERRANDO

Mio ben...

GUGLIELMO

Mia vita...

FIORDILIGI

Ah, per un sol momento...

DON ALFONSO

Del vostro reggimento
 già è partita la barca;
 raggiungerla convien coi pochi amici
 che su legno più lieve
 attendendo vi stanno.

FERRANDO e GUGLIELMO

Abbracciami, idol mio.

FIORDILIGI e DORABELLA

Muoio d'affanno.

FIORDILIGI (*piangendo*)

Di... scri...ver...mi... ogni... gior...no¹⁵
 giurami... vita... mia.

DORABELLA

Due vol...te... an...cora...

tu scri...vimi... se... puoi...

¹⁴ n. 8. Coro. *Maestoso* – ♩ , Re.

Un improvviso rullo di tamburo richiama i presenti all'imminente partenza dei giovani, che vengono raggiunti in scena da un festoso coro di soldati al ritmo di una *maestosa* marcia eseguita a piena orchestra con l'apporto di trombe e timpani.

¹⁵ Recitativo [n. 8a. Quintetto]. *Andante* – ♩ , Fa.

I precedenti attimi di raccoglimento culminano infine nel momento del commiato (a tutta apparenza finto), che Da Ponte tratta come un recitativo, senza soluzione di continuità con il dialogo che segue il coro. Gli endecasillabi e settenari vengono invece impiegati da Mozart come base per un quintetto (numerato come 9 nella *Mozart Ausgabe*, come 8a nella *Neue Mozart Ausgabe*), connotato dall'impasto sonoro – incalzanti semicrome ribattute dei violini vengono sorrette dalle note tenute delle viole e dal leggero *pizzicato* degli archi gravi. Il concertato d'addio è sostenuto da un ostinato di violoncelli e contrabbassi con cadenza *v-i* a ogni battuta, che sembra come fermare il tempo, mentre le due coppie si scambiano tenere raccomandazioni con voce spezzata dall'emozione, nel tentativo di procrastinare quanto più possibile l'istante della separazione:

ESEMPIO 8 ([n. 8a], bb. 1-4)

Andante

Fiordiligi
 Di... scri... ver... mi... o... ogni... gior... no... giu... ra...

Dorabella
 Due... vol... te... an... co... ra... tu... scri...

Ferrando
 Si... cer... ta...

Guglielmo
 Non... du... bi... tar...

FERRANDO

Sii certa, o cara.

GUGLIELMO

Non... dubitar, mio bene...

DON ALFONSO

(Io crepo, se non rido!)

FIORDILIGI

Sii costante a me sol...

DORABELLA

Serbati fido.

FERRANDO

Addio!

GUGLIELMO

Addio!

FIORDILIGI e DORABELLA

Addio!

A QUATTRO

Mi si divide il cor, bell'idol mio!

Il CORO (ripete)

Bella vita militar!

Ogni dì si cangia loco;

oggi molto, doman poco,

ora in terra ed or sul mar.

Il fragor di trombe e pifferi,

lo sparar di schioppi e bombe,

forza accresce al braccio e all'anima

vaga sol di trionfar.

Bella vita militar!

(Le amanti restano immobili sulla sponda del mare; la barca allontanasi tra suon di tamburi)

SCENA SESTA

*(Le suddette e DON ALFONSO)*DORABELLA *(in atto di chi rinviene da un letargo)*

Dove son?

DON ALFONSO

Son partiti.

FIORDILIGI

Oh dipartenza¹⁶

crudelissima, amara!

DON ALFONSO

Fate core,

carissime figliuole.

(Da lontano facendo motto col fazzoletto)

Guardate, da lontano

vi fan cenno con mano i cari sposi.

FIORDILIGI

Buon viaggio, mia vita!

DORABELLA

Buon viaggio!

FIORDILIGI

Oh Dei! Come veloce

se ne va quella barca! Già sparisce!

Già non si vede più. Deh, faccia il cielo

ch'abbia prospero corso.

DORABELLA

Faccia che al campo giunga

con fortunati auspici.

DON ALFONSO

E a voi salvi gli amanti, a me gli amici.

segue nota 15

I singulti degli amanti sono contrappuntati dagli interventi di Don Alfonso che in disparte cerca invano di trattenerli dal ridere, rivelando la falsità della situazione. Eppure dall'emistichio di Fiordiligi «Sii costante a me sol...» mentre l'ostinato prende un andamento modulante, la musica trapassa senza preavviso in una sublime espansione melodica, che vuole dischiudere una lontana dimensione di pace, aliena dalle miserie contingenti – non a caso persino Don Alfonso smette per un attimo di tessere la sua trama. Ormai i sentimenti di entrambe le coppie sono comuni e, per la prima volta, gli amanti intonano ad una sola voce il settenario dell'addio, che condensa in un semplice ritmo anacrusico ripetuto per tre volte la malinconia della situazione. Senza soluzione di continuità la marcia militare (n. 9. Coro. *Maestoso* – ♩, Re) irrompe di nuovo per segnalare «tra suon di tamburi» l'allontanarsi in barca di Ferrando e Guglielmo.

¹⁶ Le donne sventolano i loro fazzoletti per un ultimo saluto dalla riva. Ma, dopo il fragore sonoro innescato dalla ripresa della marcia, l'afflato che ha avuto inizio nell'inatteso quintetto si riversa in un nuovo numero musicale, con la medesima agogica.

FIORDILIGI, DORABELLA e DON ALFONSO

Soave sia il vento,¹⁷
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.

(Partono le due donne)

SCENA SETTIMA

DON ALFONSO

Non son cattivo comico! va bene...¹⁸
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 femmina giocar cento zecchini?

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

¹⁷ n. 10. Terzettino Fiordiligi-Dorabella-Don Alfonso. *Andante* – ♯, Mi.

Il terzetto delle due sorelle e Don Alfonso riporta l'atmosfera alla calma senza tempo del quintetto precedente. Ora è l'impatto timbrico – movimenti ondeggianti dei violini con sordina sorretti dalla linea persistente delle viole sopra il *pizzicato* cadenzato di violoncelli e contrabbassi – a trasmettere la quiete del paesaggio circostante:

ESEMPIO 9 (n. 10, bb. 1-6)

Andante

Fiordiligi
Dorabella

Don Alfonso

VI. I
VI. II

Vle

Vlc.
Cb.

con sordino

pizzicato

So - a - ve sia, il
ven - to, tran - quil - la sia l'on - da,
So - a - ve sia, il
ven - to, tran - quil - la sia l'on - da,

Le frasi commosse delle due donne esprimono la trepidazione di un addio (e ora anche il basso pare condividere lo stesso sentimento), anche se l'ampia cadenza perfetta sul verso conclusivo della quintina «ai nostri desir» già esprime l'intensità dell'augurio.

¹⁸ Rimasto solo, Don Alfonso torna rapidamente a fare l'attore, dimostrando come la sua apparentemente totale partecipazione al brano appena udito fosse frutto di abilissima simulazione – «Non son cattivo comico».

SCENA OTTAVA

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

(DESPINA che sta facendo il cioccolatte)

DESPINA

Che vita maledetta¹⁹

è 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.

È 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 dessi l'essenza, e a me l'odore?

Per Bacco, vo' assaggiarlo: **cospettaccio!**

Com'è buono!

(*Si forbe la bocca*)

Vien gente.

Oh ciel, son le padrone!^{III}

Madame, ecco la vostra colazione.

SCENA NONA

(DESPINA; FIORDILIGI e DORABELLA *ch'entrano disperatamente ecc.* DESPINA *presenta il cioccolatte sopra una guantiera.* DORABELLA *gitta tutto a terra*)

DESPINA

Diamine, cosa fate?

FIORDILIGI

Ah!

DORABELLA

Ah!

(*Si cavano entrambe tutti gli ornamenti donneschi*)

DESPINA

Che cosa è nato?

FIORDILIGI

Ov'è un acciaio?

Un veleno dov'è?

DESPINA

Padrone, dico!...

DORABELLA

Ah, scostati! Paventa il tristo effetto²⁰

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!

segue nota 18

Quindi, dopo aver deriso la credulità dei due amanti con il suo consueto linguaggio ironicamente ampolloso, si allontana per tessere le fila della recita infiammandosi in un breve arioso (*Allegro moderato – c, re→Do*) con il sostegno partecipe degli archi, dando vita, per una volta, a un breve istante in cui anche il burattinaio sembra smarrire la propria serenità (la sua citazione dotta è derivata dell'*Arcadia*, 1501, di Jacopo Sannazaro, *Egloga* VIII, 10-12).

¹⁹ La rapidissima scena ottava, ambientata nello spazio chiuso di una «camera gentile», introduce l'ultima protagonista dell'opera: la cameriera Despina. Il personaggio è derivato dal tipo popolare della serva pettegola ma arguta della commedia dell'arte ed è modellato (persino nel nome) sull'esempio di Serpina, briosa eroina della *Serva padrona* di Pergolesi – già omaggiata del resto dallo stesso compositore con Serpetta, la spigliata cameriera della giovanile *Finta giardiniera*. Poche battute di recitativo bastano a Da Ponte per esaltare la spiccata verve umoristica della donna, i cui versi iniziali, «Dal mattino alla sera si fa, si suda, si lavora», ricordano inequivocabilmente la presentazione di Leporello nel numero d'apertura del *Don Giovanni*. Non appena le padrone tornano affannate in scena, il clima vira però rapidamente in parodia: inizia Fiordiligi, la quale reclama a gran voce «un acciaio» e «un veleno».

^{III} In partitura l'indicazione: «SCENA NONA / (DESPINA; FIORDILIGI e DORABELLA *ch'entrano disperatamente.* DESPINA *presenta il cioccolatte sopra una guantiera.* DORABELLA *gitta tutto a terra*)» viene anticipata di un verso.

²⁰ Quindi Dorabella, con veemenza ancora più eccessiva, riflessa nel trapasso da recitativo secco ad accompagnato (*Allegro assai – c, → Sib*), si abbandona a una serie di imprecazioni disperate che sfociano nell'aria «Smanie implacabili». Naturalmente, come alle volte capita a chi ostenta i propri sentimenti con eccessivo zelo, sarà la prima a cedere.

Smanie implacabili²¹
 che m'agitare,
 entro^{IV} quest'anima
 più non cessate
 fin che l'angoscia
 mi fa morir.
 Esempio misero
 d'amor funesto
 darò all'Eumenidi,
 se viva resto,
 col suono orribile
 de' miei sospir.

(Si metton a sedere in disparte da forsennate)

DESPINA

Signora Dorabella,²²
 signora Fiordiligi,
 dite^V cosa è stato?

DORABELLA

Oh, terribil disgrazia!

DESPINA

Sbrigatevi in buon'ora.

FIORDILIGI

Da Napoli partiti
 sono gli amanti nostri.

DESPINA (*ridendo*)

Non c'è altro?

Ritorneran.

DORABELLA

Chi sa!

DESPINA (*come sopra*)

Come, chi sa?

Dove son iti?

DORABELLA

Al campo di battaglia.

DESPINA

Tanto meglio per loro:
 li vedrete tornar carchi d'alloro.

FIORDILIGI

Ma ponno anche perir.

DESPINA

Allora, poi,

tanto meglio per voi.

²¹ n. 11. Aria Dorabella. *Allegro agitato* – ♩ , Mib.

Improntata a un pathos così straziante che la eleva quasi ai vertici della parodia, l'aria di Dorabella recupera alcuni dei *topoi* dell'opera seria impiegati nelle scene ambientate negli inferi. Il testo abbonda delle consuete immagini mitologiche, anche se in un'opera buffa l'invocazione alle Eumenidi suona alquanto singolare; l'orchestra, d'altro canto, dà voce al «suono orribile» dei sospiri del mezzosoprano (ed è tocco comico brillantissimo) con le incessanti e veementi linee degli archi su accordi lunghi dei fiati in un concitatissimo ritmo alla breve che la voce cerca invano di sovrastare:

ESEMPIO 10 (n. 11, bb. 2-5)

Dorabella

Sma - nie, im - pla - ca - bi - li che m'a - gi - ta - te,

VI. I
VI. II

p

VIc.
Cb.

Gli accenti angosciosi della donna somigliano a quelli dell'aria n. 5 di Don Alfonso, anche se qui gl'intenti parodistici sono dell'autore, e non del personaggio.

^{IV} «dentro».

²² Non c'è in ogni modo spazio per alcun rimpianto, perché Despina interviene prontamente in soccorso alle due donne sole, impartendo loro un prontuario di educazione sentimentale ispirato al più puro cinismo e carico del sapore d'una rivoluzionaria trasgressione sociale. Ella dichiara con fierezza la propria assoluta predilezione per l'amore libero e sbeffeggia le dichiarazioni di fedeltà eterna alla stregua di «favole per bambini».

^V «ditemi, che».

FIORDILIGI (*sorge arrabbiata*)

Sciocca, che dici?

DESPINA

La pura verità: due ne perdetevi,
vi restan tutti gli altri.

FIORDILIGI

Ah, perdendo Guglielmo
mi pare ch'io morrei!

DORABELLA

Ah, Ferrando perdendo
mi par che viva a seppellirmi andrei!

DESPINA

Brave, vi par, ma non è ver: ancora
non vi fu donna che d'amor sia morta.
Per un uomo morir!... Altri ve n'hanno
che compensano il danno.

DORABELLA

E credi che potria
altr'uom amar chi s'ebbe per amante
un Guglielmo, un Ferrando?

DESPINA

Han gli altri ancora

tutto quello ch'hanno essi.

Un uom adesso amate,
un altro n'amerete: uno val l'altro,
perché nessun val nulla.

Ma non parliam di ciò; sono ancor vivi
e vivi torneran; ma son lontani,
e piuttosto che in vani
pianti perdere il tempo,
pensate a divertirvi.

FIORDILIGI (*con trasporto di collera*)

Divertirci?

DESPINA

Sicuro! E, quel ch'è meglio,
far all'amor come assassine, e come
faranno al campo i vostri cari amanti.

DORABELLA

Non offender così quell'alme belle,
di fedeltà, d'intatto amore esempi.

DESPINA

Via, via! Passaro i tempi
da spacciar queste favole ai bambini.

In uomini, in soldati²³
sperare fedeltà?^{VI}

Non vi fate sentir, per carità!

Di pasta simile

son tutti quanti:
le fronde mobili,
l'aure incostanti
han più degli uomini
stabilità.

Mentite lagrime,
fallaci sguardi,
voci ingannevoli,
vezzi bugiardi,
son le primarie
lor qualità.

In noi non amano
che il lor diletto;
poi ci dispregiano,
neganci affetto,
né val da' barbari
chieder pietà.

Paghiam, o femmine,
d'ugual moneta
questa malefica
razza indiscreta;
amiam per comodo,
per vanità!

La la, la lera

la ra, la ra.^{VII}

(Partono)

²³ n. 12. Aria Despina. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{6}{4}$, Fa.

Mozart ingloba nell'assolo della serva anche tre versi di recitativo, che spingono con solennità l'eloquio verso gli svelti quinari, a terminazione alternativamente piana e sdrucchiola, dell'aria vera e propria. Despina si lancia in un brillante assolo, il cui testo enumera come un catalogo impietoso i difetti maschili. Lo stile è quello di una sagace conversazione a cui la musica aggiunge con tocchi beffardi – si osservino i delicati e insistiti abbellimenti dal chiaro sapore caricaturale – il vivo ritratto di un personaggio in carne ed ossa.

^{VI} Aggiunta: «(Ridendo)».

^{VII} «La ra la, la ra la, la ra la la».

SCENA DECIMA

(DON ALFONSO *solo*; poi DESPINA)

DON ALFONSO

Che silenzio! Che aspetto di tristezza²⁴

spirano queste stanze. Poverette!

Non han già tutto il torto:

bisogna consolarle; infin 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 macchine, 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 segreto.

Eccellente è il progetto...

La sua camera è questa.

(*Batte*)

Despinetta!

DESPINA

Chi batte?

DON ALFONSO

Oh!

DESPINA

Ih!

DON ALFONSO

Despina mia,

di te bisogno avrei.

DESPINA

Ed io niente di lei.

DON ALFONSO

Ti vo' fare del ben.

DESPINA

A una fanciulla

un vecchio come lei non può far nulla.

DON ALFONSO (*mostrandole una moneta d'oro*)

Parla piano, ed osserva.

DESPINA

Me lo dona?

DON ALFONSO

Sì, se meco sei buona.

DESPINA

E che vorrebbe?

È l'oro il mio giulebbe.

DON ALFONSO

Ed oro avrai;

ma ci vuol fedeltà.

DESPINA

Non c'è altro? Son qua.

DON ALFONSO

Prendi ed ascolta.

Sai che le tue padrone

han perduti gli amanti.

DESPINA

Lo so.

DON ALFONSO

Tutti i lor pianti,

tutti i deliri loro anco tu sai.

DESPINA

So tutto.

DON ALFONSO

Or ben, se mai

per consolarle un poco

e trar, come diciam, chiedo per chiedo,

tu ritrovassi il modo

da metter in lor grazia

due soggetti di garbo

che vorrieno provar, già mi capisci...

c'è una mancia per te di venti scudi,

se li fai riuscir.

DESPINA

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 preme*).

²⁴ Le pungenti battute della ragazza animano anche il recitativo seguente, dove Despina si converte (per denaro) al progetto di Don Alfonso, dopo avergli assicurato con prontezza fedeltà, ma non affetto: «A una fanciulla un vecchio come lei non può far nulla».

DON ALFONSO

Han tutto quello
che piacer può alle donne di giudizio.
Li vuoi veder?

DESPINA

E dove son?

DON ALFONSO

Son lì.

Li posso far entrar?

DESPINA

Direi di sì.

(Don Alfonso fa entrar gli amanti)^{viii}

DON ALFONSO

Alla bella Despinetta²⁵
vi presento, amici miei;
non dipende che da lei
consolar il vostro cor.

FERRANDO e GUGLIELMO (*con tenerezza affettata*)

Per la man, che lieto io bacio,
per quei rai di grazie pieni,
fa' che volga a me sereni
i begli occhi il mio tesor.

DESPINA (*ridendo*)

(Che sembianze! Che vestiti!
Che figure! Che mustacchi!
Io non so se son vallaocchi
o se turchi son costor.)

^{viii} Aggiunta: «SCENA UNDICESIMA / (DESPINA, FERRANDO, DON ALFONSO e GUGLIELMO, poi FIORDILIGI e DORABELLA)».

²⁵ n. 13. Sestetto. *Allegro-Molto allegro* – $\text{C} \frac{3}{4}$, Do.

Con l'uscita in scena dei due amanti, travestiti da albanesi, ha quindi inizio la burla. Su un agile motivo dei violini primi seguito da un passaggio del fagotto (b. 10) ripreso dall'oboe, che echeggia l'*incipit* del terzetto iniziale (cfr. es. 2) – svelando così l'identità dei uomini – Don Alfonso presenta i giovani a Despina, ingannata sulle prime dall'abile messinscena: «Che sembianze! Che vestiti! Che figure! Che mustacchi!»:

ESEMPIO 11 a (n. 13, bb. 2-10)

Don Alfonso

Al - la - bel - la De - spi - net - ta vi pre - sen - to, a - mi - ci mie - i; non di -
pen - de che da le - i con - so - lar il vo - stro cor.

Ripresasi poi dalle risate e istruita sul suo compito, la donna assume subito l'iniziativa – Don Alfonso nel frattempo si è nascosto in un angolo della stanza – e aiuta Ferrando e Guglielmo a entrare nelle grazie delle padrone. Il primo assalto, condotto dai tre in ginocchio sopra un disegno cromatico dal tono quasi commovente (un altro tocco di ironia d'autore?) sostenuto da clarinetti, fagotti e archi gravi,

ESEMPIO 11 b (bb. 82-85)

(*s'inginocchiato*)

Despina
Ah ma - da - me, per - do - na - te!

Ferrando
Ah ma - da - me, per - do - na - te!

Guglielmo
Ah ma - da - me, per - do - na - te!

Cl. I-II
Fag. I-II
Vlc. I

DON ALFONSO (*piano a Despina*)

Che ti par di quell'aspetto?

DESPINA

Per parlarvi schietto schietto,
hanno un muso fuor dell'uso,
vero antidoto d'amor.

FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO

(Or la cosa è appien decisa;
se costei non ^{li} ravvisa
non c'è più nessun timor.)

DESPINA

(Che figure! Che mustacchi!
Io non so se son vallaocchi
o se turchi son costor.)

FIORDILIGI e DORABELLA (*dentro le quinte*)

Eh, Despina! Olà, Despina!

DESPINA

Le padrone!

DON ALFONSO (*a Despina*)

Ecco l'istante!

Fa' con arte; io qui m'ascondo.

(*Si ritira*)

SCENA UNDICESIMA

(*I suddetti, FIORDILIGI e DORABELLA*)

FIORDILIGI e DORABELLA

Ragazzaccia tracotante,
che fai lì con simil gente?
Falli uscire immantinente,
o ti fo pentir con lor.

DESPINA, FERRANDO e GUGLIELMO (*s'ingimocchiano*)

Ah, madame, perdonate!
Al bel piè languir mirate
due meschin, di vostro merito
spasimanti adorator.

FIORDILIGI e DORABELLA

Giusti numi! Cosa sento?
Dell'enorme tradimento
chi fu mai l'indegno autor?

DESPINA, FERRANDO e GUGLIELMO

Deh, calmate quello sdegno!

FIORDILIGI e DORABELLA

Ah, che più non ho ritegno!
Tutta piena ho l'alma in petto
di dispetto e di furor!^{IX}
Ah, perdon, mio bel diletto,
innocente è questo cor.

segue nota 25

è però prontamente respinto dalle due donne, che nella successiva sezione in *Molto allegro* allontanano con decisione i due spasimanti su una furiosa linea melodica diatonica intonata per terze:

ESEMPIO 11 c (bb. 127-133)

Fiordiligi

Ah che più non ho ritegno! Tutta piena ho l'alma in

Dorabella

Ah che più non ho ritegno! Tutta piena ho l'alma in

pet - to di di - spet - to e di ter - ror!

pet - to di di - spet - to e di ter - ror!

La rabbiosa reazione di Fiordiligi e Dorabella conduce infine al sestetto vero e proprio, dove le reciproche allanze si riflettono in una triplice divisione per coppie – Don Alfonso canta insieme a Despina «dalla porta».

^{IX} «terror».

FERRANDO e GUGLIELMO

(Qual diletto è a questo petto
quella rabbia e quel furor!)

DESPINA e DON ALFONSO (*Don Alfonso dalla porta*)

(Mi dà un poco di sospetto
quella rabbia e quel furor!)

DON ALFONSO

Che sussurro! che strepito!²⁶

Che scompiglio è mai questo! Siete pazze,
care le mie ragazze?

Volete sollevar il vicinato?

Cos'avete? Ch'è nato?

DORABELLA (*con furore*)

Oh, ciel! Mirate:

uomini in casa nostra!

DON ALFONSO (*senza guardarli*)

Che male c'è?

FIORDILIGI (*con foco*)

Che male? In questo giorno!...

Dopo il caso funesto!...

DON ALFONSO

Stelle! Sogno o son desto? Amici miei,
miei dolcissimi amici!

Voi qui? come? perché? quando? in qual modo?

Numi! Quanto ne godo! (Secondatemi.)

FERRANDO

Amico Don Alfonso!

GUGLIELMO

Amico caro!

(*Si abbracciano con trasporto*)

DON ALFONSO

Oh bella improvvisata!

DESPINA

Li conoscete voi?

DON ALFONSO (*come sopra*)

Se li conosco! Questi

sono i più dolci amici

ch'io m'abbia in questo mondo,
e vostri ancor saranno.

FIORDILIGI

E in casa mia che fanno?

GUGLIELMO

Ai vostri piedi

due rei, due delinquenti, ecco madame!

Amor...

DORABELLA

Numi, che sento!

(*Le donne si ritirano, essi le inseguono*)

FERRANDO

Amor, il nume...

sì possente per voi, qui ci conduce.

GUGLIELMO

Vista appena la luce

di vostre fulgidissime pupille...

FERRANDO

Che alle vive faville...

GUGLIELMO

Farfallette amorose e agonizzanti...

FERRANDO

Vi voliamo davanti...

GUGLIELMO

Ed ai lati, ed a retro...

FERRANDO e GUGLIELMO

Per implorar pietade in flebil metro!

FIORDILIGI

Stelle! Che ardir!

DORABELLA

Sorella, che facciamo?

FIORDILIGI

Temerari, sortite²⁷

fuori di questo loco,

(*Despina sorte impaurita*)

e non profani

²⁶ Le ragazze sono furiose con Don Alfonso, ma questi, a sorpresa (e chiedendo ai fidanzati-marionetta complicità all'impronta), riconosce in loro non due amici, ma addirittura «i più dolci amici» suoi («Stelle», *Allegretto* – c, →). Con rinnovata insistenza e ringalluzziti dall'esibita cordialità del basso, gli uomini tentano una nuova offensiva, dove i languidi interventi degli archi in tonalità minore sembrano suggerire il loro travestimento 'orientale'. I due 'albanesi' si sdilinquiscono in complimenti comicamente esagerati: basteranno?

²⁷ Certo non a Fiordiligi, che indossa a sua volta i panni dell'eroina 'tragica' dopo la sorella ma con piglio ancor maggiore, e prosegue in uno scorcio di recitativo accompagnato che si fa ora tesissimo (*Allegro* – →).

l'alito infausto degli 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 scoglio immoto resta²⁸
contra i venti e la tempesta,
così ognor quest'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 ingrante,
quest'esempio di costanza,
e una barbara speranza
non vi renda audaci ancor.

(*Van per partire. Ferrando la richiama, Guglielmo
richiama l'altra*)

FERRANDO (*a Fiordiligi*)

Ah, non partite!

GUGLIELMO (*a Dorabella*)

Ah, barbare, restate!²⁹

(*A Don Alfonso*)

(*Che vi pare?*)

DON ALFONSO

(*Aspettate.*)

Per carità, ragazze,
non mi fate più far trista figura.

DORABELLA (*con fuoco*)

E che pretendereste?

DON ALFONSO

Eh, nulla... ma mi pare...
che un pochin di dolcezza...
alfin son galantuomini,
e sono amici miei.

FIORDILIGI

Come! E udire dovrei?

GUGLIELMO

Le nostre pene,

e sentirne pietà!

La celeste beltà degli occhi vostri

la piaga aprì nei nostri,

cui rimediar può solo

il balsamo d'amore.

Un solo istante il core aprite, o belle,

a sue dolci facelle, o a voi davanti

spirar vedrete i più fedeli amanti.

²⁸ n. 14. Aria Fiordiligi. *Andante maestoso-Allegro-Più allegro* – c, Sib.

Ideale *pendant* dell'aria n. 11 di Dorabella, il brano attinge anch'esso dallo stile dell'opera seria e si configura come un'aria di paragone in due tempi, tripartita nel primo, nella quale ogni sezione è impostata secondo un'attenta progressione tanto dinamica quanto espressiva. In apertura robusti disegni ascendenti all'unisono dell'orchestra sono contrapposti agli impervi interventi della voce, che dopo impervi salti di ottava, decima e dodicesima sale maestosamente al Sib_♭ acuto, coprendo già così una tessitura che oltrepassa le due ottave:

ESEMPIO 12 (n. 14, bb. 3-14)

Fiordiligi

Co - me sco - glio im - mo - to re - sta

con - tra i ven - ti, e la tem - pe - sta, e la tem - pe - sta.

Quindi la fiera fermezza della donna trova riflesso nelle linee ampiamente fiorite (che la porteranno fino al Do₅) e con frequenti discese nel registro grave (nuovamente al La₂) che anticipano le escursioni nelle profondità di Vittelia, nella *Clemenza di Tito*. La tensione si eleva gradualmente fino alla trionfale cadenza conclusiva che sembra suggellare l'imperturbabile fedeltà del soprano.

²⁹ Rincorati da Don Alfonso, che implora le donne di non fargli più fare «trista figura», gli uomini tornano nuovamente alla carica e Guglielmo, spavaldo, prende l'iniziativa.

GUGLIELMO (*a Fiordiligi*)

Rivolgete a lui lo sguardo³⁰
e vedrete come sta:
tutto dice io gelo, io ardo;
idol mio, pietà, pietà.

(*A Dorabella*)

E voi cara un sol momento
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 sen piagato
verso lui per nulla io conto:
son di fuoco i miei sospiri,
son di bronzo i suoi desiri,
se si parla poi di merto
certo io sono, ed egli è certo,
che gli uguali non si trovano
dal Sebeto^x al Canadà.

Siam due Cresi per ricchezza,
due Narcisi per bellezza,
in amor i Marcantoni
verso noi sarien buffoni,
siam più forti di un Ciclopo,
letterati al par di Esopo,
se balliamo un Pich ne cede
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 sa.

(*Qui le ragazze partono con collera*)

(*Con sommo giubilo*)

(Bella bella! tengon sodo:
se ne vanno ed io ne godo;
eroine di costanza,
specchi son di fedeltà.)

SCENA DODICESIMA

(DON ALFONSO, GUGLIELMO e FERRANDO)

(*I due amanti ridono smoderatamente e burlano
Don Alfonso*)

DON ALFONSO

E voi ridete?³¹

FERRANDO e GUGLIELMO (*ridono fortissimo*)

Certo, ridiamo.

DON ALFONSO

Ma cosa avete?

FERRANDO e GUGLIELMO (*come sopra*)

Già lo sappiamo.

DON ALFONSO

Ridete piano!

FERRANDO e GUGLIELMO

Parlate invano.

³⁰ n. 15. Aria Guglielmo. *Allegro* – c, Re.

Per sfruttare appieno le straordinarie qualità istrioniche del basso Francesco Benucci, primo interprete di Guglielmo, il libretto originario prevede a questo punto un'estesa aria buffa, che nel testo di Da Ponte presenta un singolarissimo coacervo di riferimenti mitologici e letterari, impressioni ambientali, cenni geografici e persino ammiccamenti al mondo coevo della danza – si veda la citazione del celebre ballerino Carlo Le Picq. Mozart, dal canto suo, aveva risposto con un brano scorrevole e narrativo, privo di alcuna ricorrenza strofica, in cui i goffi interventi di trombe e timpani uniti alle sgraziate appoggiature di oboi e fagotti smascheravano la tronfia vanagloria del corteggiatore. Consapevole però di poter rovinare l'equilibrio generale dell'opera con un brano di troppo vaste proporzioni che oltrepassava per di più i limiti della situazione drammatica, il compositore ripiegò su una più concisa ed efficace aria sostitutiva, «Non siate ritrosi», un *Andantino* in Sol ($\frac{3}{4}$), legato così senza bisogno di alcuna transizione al terzetto seguente, scritto nella medesima tonalità (se ne legga il testo in appendice).

^x «da Vienna».

³¹ n. 16. Terzetto Ferrando-Guglielmo-Don Alfonso. *Molto allegro* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Visto l'esito ancora negativo delle profferte d'amore – le due donne si allontanano «con collera» non appena il discorso del baritono volge all'osceno – il tono ritorna squisitamente comico e nello svelto pezzo d'insieme maschile il vivacissimo chiacchiericcio in terzine dei violini sull'insistito staccato degli altri archi commenta le grandi risate di Ferrando e Guglielmo che già pregustano la vittoria,

DON ALFONSO

Se vi sentissero,
se vi scoprissero,
si guasterebbe
tutto l'affar.

FERRANDO e GUGLIELMO (*ridono sottovoce sforzandosi di non ridere*)

(Ah, che dal ridere
l'alma dividere,
ah, che le viscere
sento scoppiar!)

DON ALFONSO

(Mi fa da ridere
questo lor ridere,
ma so che in piangere
dee terminar.)

DON ALFONSO

Si può sapere un poco³²
la cagion di quel riso?

GUGLIELMO

Oh cospettaccio!

Non vi pare che abbiam giusta ragione,
il mio caro padrone?

FERRANDO

Quanto pagar volete,
e a monte è la scommessa?

GUGLIELMO (*sempre scherzando*)

Pagate la metà.

FERRANDO

Pagate solo
ventiquattro zecchini.

DON ALFONSO

Poveri innocentini!
Venite qua: vi voglio
porre il ditino in bocca.

GUGLIELMO

E avete ancora

coraggio di fiatar?

DON ALFONSO

Avanti sera

ci parlerem.

FERRANDO

Quando volete.

DON ALFONSO

Intanto,

silenzio e ubbidienza
fino a doman mattina.

GUGLIELMO

Siam soldati, e amiam la disciplina.

DON ALFONSO

Orbene, andate un poco
ad attendermi entrambi in giardinetto,
colà vi manderò gli ordini miei.

GUGLIELMO

Ed oggi non si mangia?

FERRANDO

Cosa serve?

A battaglia finita
fia la cena per noi più saporita.

Un'aura amorosa³³
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*)

³² nonostante Don Alfonso li inviti ad agire con più cautela per non guastare «tutto l'affar». I due amanti tornano così subito docili burattini nelle mani del basso – «Siam soldati, e amiam la disciplina» – e prima di uscire in giardino per attendere ulteriori «ordini» han modo, come nel terzetto d'apertura, di ribadire le proprie opposte personalità: mentre Guglielmo pensa al pranzo, Ferrando preghusta le delizie dell'amore.

³³ n. 17. Aria Ferrando. *Andante cantabile* – $\frac{3}{8}$, La.

Nel contesto farsesco predominante la splendida aria amorosa di Ferrando rappresenta al contempo una necessaria oasi lirica e un repentino ritorno verso il tono serio. Tassello centrale di tre numeri in La, il brano è inserito in una parabola espressiva ben congegnata, che dal duetto femminile d'innamoramento posto in apertura d'opera (n. 4) conduce al duetto d'amore conclusivo con Fiordiligi (n. 29). Come nel primo brano d'insieme, l'impiego dei clarinetti sottolinea l'estasi amorosa del tenore – sentimento ulteriormente rafforzato dai delicati bi-

SCENA TREDICESIMA

DESPINA

Io lo farei;

e dove piangon esse io riderei.

Dispersarsi, strozzarsi

perché parte un amante?

Guardate che pazzia!

Se ne pigliano due, s'uno va via.

DON ALFONSO

Brava, questa è prudenza!

(Bisogna impuntigliarla.)

DESPINA

È legge di natura

e non prudenza sola: amor cos'è?

Piacere, comodo, gusto,

gioia, divertimento,

passatempo, allegria: non è più amore

se incomodo diventa,

se invece di piacer nuoce e tormenta.

(DON ALFONSO *solo*; *poi* DESPINA)

DON ALFONSO

Oh, la saria da ridere: sì poche³⁴

son le donne costanti in questo mondo,

e qui ve ne son due... non sarà nulla...

Vieni, vieni, fanciulla, e dimmi un poco

dove sono e che fan le tue padrone.

DESPINA

Le povere buffone^{xi}

stanno nel giardinetto

a lagnarsi coll'aria e colle mosche

d'aver perso gli amanti.

DON ALFONSO

E come credi

che l'affar finirà? Vogliam sperare

che faranno giudizio?

segue nota 33

sbigli di violini e viole con sordina –, mentre le ardenti impennate fino al la₃ già prefigurano gli accenti appassionati del duetto finale:

ESEMPIO 13 (n. 17, bb. 1-9)

Figurali musical notation for Example 13, showing vocal lines and instrumental accompaniment (Violins I & II, Viola, and Cello).

The notation includes a vocal line for Ferrando with lyrics: U - n'au - ra - a - mo - ro - sa del no - stro te - so - ro un dol - ce ri - sto - ro al cor - por - ge - rà.

Instrumental parts are marked with *con sordino* and *p*.

³⁴ All'aria segue quindi un gustoso colloquio tra Don Alfonso e Despina, nel quale la donna, ormai determinata a giocare un ruolo attivo nell'intrigo, ricorre alle medesime argomentazioni del vecchio filosofo per giustificare l'infedeltà umana: «È legge di natura e non prudenza sola».

^{xi} «padrone».

DON ALFONSO

Ma intanto queste pazze...

DESPINA

Quelle pazze
faranno a modo nostro. È buon che sappiano
d'esser amate da color.

DON ALFONSO

Lo sanno.

DESPINA

Dunque riemeranno.
«Diglielo», si suol dire,
«e lascia fare al diavolo».

DON ALFONSO

Ma^{xii} come

far vuoi perché ritornino
or che partiti sono, e che li sentano
e tentare si lascino
queste due bestioline?

DESPINA

A me lasciate
la briga di condur tutta la macchina.
Quando Despina macchina una cosa
non può mancar d'effetto: ho già menati
mill'uomini pel naso,
saprò menar due femmine. Son ricchi
i due monsù^{xiii} mustacchi?

DON ALFONSO

Son ricchissimi.

DESPINA

Dove son?

DON ALFONSO

Sulla strada
attendendo mi stanno.

DESPINA

Ite, e sul fatto

per la picciola porta
a me riconduceteli; v'aspetto
nella camera mia.
Purché tutto facciate
quel ch'io v'ordinerò, pria di domani
i vostri amici canteran vittoria;
ed essi avranno il gusto, ed io la gloria.

(Partono)

SCENA QUATTORDICESIMA

*Giardinetto gentile; due sofà d'erba ai lati.**(DORABELLA e FIORDILIGI)*

DORABELLA e FIORDILIGI

Ah, che tutta in un momento³⁵
si cangiò la sorte mia,
ah, che un mar pien di tormento
è la vita omai per me!
Finché meco il caro bene
mi lasciar le ingrate stelle,
non sapea cos'eran pene,
non sapea languir cos'è.

^{xii} «E».^{xiii} «Monsieurs».³⁵ n. 18. Finale. A. *Andante* – $\frac{2}{4}$, Re.

Senza discostarsi dalle consuetudini dell'opera buffa, il finale dell'atto primo – che descrive il terzo approccio dei finti albanesi (destinato anch'esso a fallire miseramente) – si articola in una concatenazione di sezioni tra loro distinte per dinamica e tonalità, e impostate secondo una logica straordinariamente scorrevole che prevede ampia libertà nei raggruppamenti dei personaggi e un graduale coinvolgimento emotivo. Il primo scorcio, un incantevole duetto delle due donne, rimanda al clima pastorale dell'analoga situazione in apertura d'atto (cfr. n. 4), seppur con toni più crepuscolari: un sentimento di tenera malinconia informa il motivo in sordina dei violini primi, poi imitato dal canto per terze e seste di entrambe,

ESEMPIO 14 a (n. 18, bb. 1-5)



mentre l'andamento cullante delle linee fiorite di flauti e fagotti sembra suggerire ancora una volta la calma dell'ambiente circostante, qui lo spazio aperto di un «giardinetto gentile».

Ah, che tutta in un momento
 si cangiò la sorte mia,
 ah, che un mar pien di tormento
 è la vita omai per me!

SCENA QUINDICESIMA

(*Le suddette*; FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO
 dentro le quinte, poi DESPINA)

FERRANDO e GUGLIELMO
 Sì mora, sì, si mora³⁶
 onde appagar le ingrate!

DON ALFONSO
 C'è una speranza ancora;
 non fate, o Dei, non fate!

FIORDILIGI e DORABELLA
 Stelle, che grida orribili!

FERRANDO e GUGLIELMO
 Lasciatemi!

DON ALFONSO
 Aspettate!

FERRANDO e GUGLIELMO
 L'arsenico mi liberi
 di tanta crudeltà!

(*Bevono e gittan via il nappo. Nel voltarsi vedono le
 due donne*)

FIORDILIGI e DORABELLA
 Stelle, un velen fu quello?

DON ALFONSO
 Veleno buono e bello,
 che ad essi in pochi istanti
 la vita toglierà.

FIORDILIGI e DORABELLA
 Il tragico spettacolo
 gelare il cor mi fa!

FERRANDO e GUGLIELMO
 Barbare, avvicinatevi:
 d'un disperato affetto
 mirate il triste effetto
 e abbiate almen pietà.

FIORDILIGI e DORABELLA
 Il tragico spettacolo
 gelare il cor mi fa!

A CINQUE
 Ah, che del sole il raggio
 fosco per me diventa.
 Tremo: le fibre e l'anima
 par che mancar si senta,
 né può la lingua o il labbro
 accenti articular.

DON ALFONSO
 Giacché a morir vicini
 sono quei meschinelli,
 pietade almeno a quelli
 cercate di mostrar.

³⁶ Finale. B. *Allegro* – ♩ , sol-Mib-do.

L'agitato momento d'insieme seguente, introdotto dalle disperate grida fuori scena dei due amanti,
 ESEMPIO 14 b (bb. 63-67)

(dentro le quinte)

Ferrando
 Si mo - ra si, si mo - ra on - de ap - pa - gar le in - gra - te.

Guglielmo
 Si mo - ra si, si mo - ra on - de ap - pa - gar le in - gra - te.

ruota intorno alla farsesca messinscena dell'avvelenamento, anche se gli accenti violenti e tragici della musica – per più di duecento battute prevalgono, in modo alquanto insolito in un'opera buffa, tonalità minori – riflettono chiaramente il punto di vista delle due donne, che percepiscono la falsa situazione con vivissimo senso di pena. Eppure, mentre Don Alfonso e Despina si sono momentaneamente allontanati per cercare un medico, la compassione delle donne per i presunti suicidi si sta pian piano tramutando in simpatia – «Che figure interessanti!» esclama Dorabella avvicinandosi ai corpi 'esanimi' degli amanti –, mentre il commento *sotto voce* dei due uomini già prepara il terreno per un nuovo e radicale cambio di registro.

FIORDILIGI e DORABELLA

Gente, accorrete, gente!
Nessuno, oddio, ci sente!
Despina!

DESPINA (*di dentro*)

Chi mi chiama?

FIORDILIGI e DORABELLA

Despina!

DESPINA (*in scena*)

Cosa vedo!

Morti i meschini io credo,
o prossimi a spirar.

DON ALFONSO

Ah, che purtroppo è vero!
Furenti, disperati,
si sono avvelenati.
Oh, amore singolar!

DESPINA

Abbandonar i miseri
saria per voi vergogna:
soccorrerli bisogna.

FIORDILIGI, DORABELLA e DON ALFONSO

Cosa possiam mai far?

DESPINA

Di vita ancor dan segno;
colle pietose mani
fate un po' lor sostegno.
E voi con me correte:
un medico, un antidoto
voliamo a ricercar.

FIORDILIGI e DORABELLA

Dei, che cimento è questo!
Evento più funesto
non si potea trovar.

FERRANDO e GUGLIELMO

(Più bella commediola
non si potea trovar.)
Ah!

FIORDILIGI e DORABELLA (*stando lontano dagli amanti*)

Sospiran gli infelici.

FIORDILIGI

Che facciamo?

DORABELLA

Tu che dici?

FIORDILIGI

In momenti sì dolenti
chi potriali abbandonar?

DORABELLA (*s'accostano un poco*)

Che figure interessanti!

FIORDILIGI

Possiam farci un poco avanti.

DORABELLA

Ha freddissima la testa.

FIORDILIGI

Fredda fredda è ancora questa.

DORABELLA

Ed il polso?

FIORDILIGI

Io non gliel sento.

DORABELLA

Questo batte lento lento.

FIORDILIGI e DORABELLA

Ah, se tarda ancor l'aita,
speme più non v'è di vita!
Poverini! La lor morte
mi farebbe lagrimar.

FERRANDO, GUGLIELMO (*DON ALFONSO a parte*)

Più domestiche e trattabili
sono entrambe diventate;
sta' a veder che lor pietade
va in amore a terminar.

SCENA SEDICESIMA

(*I suddetti; DESPINA travestita da medico*^{xiv})

DON ALFONSO

Eccovi il medico,³⁷
signore belle!

FERRANDO e GUGLIELMO

(Despina in maschera,
che trista pelle!)

^{xiv} Aggiunta: «DON ALFONSO».

³⁷ Finale. C. *Allegro* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Su un pomposo ritmo di minuetto Despina rientra infatti in scena nelle vesti di medico, esibendo tutte le proprie

DESPINA

*Salvete, amabiles
bonæ puellæ.^{xv}*

FIORDILIGI e DORABELLA

Parla un linguaggio
che non sappiamo.

DESPINA

Come comandano
dunque parliamo:
so il greco e l'arabo,
so il turco e il vandalo,
lo svevo e il tartaro
so ancor parlar.

DON ALFONSO

Tanti linguaggi
per sé conservi.
Quei miserabili
per ora osservi;
preso hanno il tossico,
che si può far?

FIORDILIGI e DORABELLA

Signor dottore,
che si può far?

DESPINA (*tocca il polso e la fronte ad uno ed all'altro*)

Saper bisognami
pria la cagione,
e quindi l'indole

della pozione:
se calda o frigida,
se poca o molta,
se in una volta
bebberla o^{xvi} in più.

FIORDILIGI, DORABELLA e DON ALFONSO

Preso han l'arsenico,
signor dottore;
qui dentro il bebbero,
la causa è amore,
ed in un sorso
sel mandar giù.

DESPINA

Non vi affannate,
non vi turbate:
ecco una prova
di mia virtù.

(*Tocca con un pezzo di calamita la testa ai finti in-
fermi e striscia dolcemente i loro corpi per lungo*)

FIORDILIGI e DORABELLA^{xvii}

Egli ha di un ferro
la man fornita.

DESPINA

Questo è quel pezzo
di calamita,
pietra mesmerica,
ch'ebbe l'origine

segue nota 37

straordinarie risorse. Dapprima esordisce in un latino maccheronico – fu Mozart stesso a storpiare di proposito le desinenze in partitura per rendere ancora più esilarante la risposta delle donne: «parla un linguaggio che non sappiamo» –, quindi prorompe in un veloce sillabato:

ESEMPIO 14 c (bb. 349-355)

Despina

Non vi,af-fan - na - te, non vi tur - ba - te, non vi tur - ba - te, non vi,af-fan -
na - te, non vi,af-fan - na - te, non vi tur - bar - te;

Il trillo di Despina, che ironizza sulle mode francesi (ribadito con effetto comico in orchestra), introduce infine il grottesco esperimento di magnetoterapia, esplicita allusione ai metodi di cura sviluppati da Franz Anton Mesmer (che Mozart incontrò di persona in più di un'occasione), nel quale le capacità istrioniche della cameriera raggiungono il culmine fino tanto da suscitare l'ammirazione dello stesso Don Alfonso, che si unisce alle due donne per esclamare che «questo medico vale un Perù».

^{xv} «bones puelles».

^{xvi} «ovvero».

^{xvii} Aggiunta: «e DON ALFONSO».

nell'Alemagna,
che poi si celebre
là in Francia fu.

FIORDILIGI, DORABELLA e DON ALFONSO

Come si muovono,
torcono, scuotono,
in terra il cranio
presto percuotono.

DESPINA

Ah, lor la fronte
tenete su.

FIORDILIGI e DORABELLA (*metton la mano sulla fronte
dei due amanti*)

Eccoci pronte.

DESPINA

Tenete forte!
Coraggio; or liberi
siete da morte.

FIORDILIGI, DORABELLA e DON ALFONSO

Attorno guardano,
forze riprendono.
Ah, questo medico
vale un Perù!

FERRANDO e GUGLIELMO (*sorgono in piedi*)

Dove son? Che loco è questo?³⁸
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 ch'or ben conosco
e che sola è il mio tesor.

(*Abbracciano le amanti teneramente e bacian loro la
mano*)

DESPINA e DON ALFONSO

Sono effetti ancor del tossico:
non abbiate alcun timor.

FIORDILIGI e DORABELLA

Sarà ver, ma tante smorfie
fanno torto al nostro onor.

FERRANDO e GUGLIELMO

(Dalla voglia ch'ho di ridere
il polmon mi scoppia or or.)

(*Alle amanti*)

Per pietà, bell'idol mio...
volgi a me le luci liete!

FIORDILIGI e DORABELLA

Più resister non poss'io.

DESPINA e DON ALFONSO

In poch'ore, lo vedrete,
per virtù del magnetismo
finirà quel parossismo,
torneranno al primo umor.

FERRANDO e GUGLIELMO

Dammi un bacio, o mio tesoro,³⁹
un sol bacio, o qui mi moro.

FIORDILIGI e DORABELLA

Stelle, un bacio?

³⁸ Finale. D. *Andante* – c, Sib.

Dopo la 'miracolosa' resurrezione dei due uomini, che prontamente rinnovano le profferte d'amore abbracciando con calore le donne, il tempo drammatico giunge a una momentanea sospensione: le frasi si alternano con cadenza quasi meccanica tra le diverse coppie di personaggi – sono Don Alfonso e Despina a menare insieme le danze invitando le sorelle a cedere ai desideri degli amanti – sopra un insistito ritmolombardo dei violini.

³⁹ Finale. E. *Allegro* – c, Re.

La resistenza delle donne sembra sul punto di crollare, ma il gioco si sta spingendo troppo oltre – alle passionali *avances* dei finti albanesi le sorelle oppongono un vago senso di contegno: «tante smorfie fanno torto al nostro onor» –, così che quando i due uomini pretendono un bacio,

ESEMPIO 14 d (bb. 489-496)

Ferrando

Guglielmo

Dam-mi un ba-cio, o mio te-so-ro, un sol ba-cio, o qui mi mo-ro.

ricevono per la terza volta un rifiuto deciso:

DESPINA

Secondate
per effetto di bontate.

FIORDILIGI e DORABELLA

Ah, che troppo si richiede
da una fida onesta amante,
oltraggiata è la mia fede,
oltraggiato è questo cor!
Disperati, attossicati,
ite al diavol quanti siete;
tardi inver vi pentirete
se più cresce il mio furor!

DESPINA, e DON ALFONSO

(Un quadretto più giocondo
non si vide in tutto il mondo.
Quel che più mi fa da ridere
è quell'ira e quel furor.
Ch'io ben so che tanto foco
cangerassi in quel d'amor.)

FERRANDO e GUGLIELMO

(Un quadretto più giocondo
non s'è visto in questo mondo;
ma non so se finta o vera
sia quell'ira e quel furor.
Né vorrei che tanto foco
terminasse in quel d'amor.)

segue nota 39

ESEMPIO 14 e (bb. 505-515)

Fiordiligi

Ah che trop - po... si... ri - chie-de da,u-na fi - da,o - ne - sta,a - man-te, ol - trag-

Dorabella

Ah che trop - po... si... ri - chie-de da,u-na fi - da,o - ne - sta,a - man-te, ol - trag-

gia - ta,è la... mia fe-de, ol - trag - gia - to,è que - sto cor, ol - trag - gia-to,è que-sto cor.

gia - ta,è la... mia fe-de, ol - trag - gia - to,è que - sto cor, ol - trag - gia-to,è que-sto cor.

La disposizione delle coppie continua a seguire una rigida divisione in gruppi contrapposti, anche se Mozart lascia lentamente emergere le due personalità più forti: Fiordiligi, le cui fioriture sono sostenute dal timbro sensuale del clarinetto, e Ferrando, raddoppiato invece dai ridicoli accenti del fagotto, a indicare la falsità del sentimento esibito.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Camera.

(DORABELLA, FIORDILIGI e DESPINA)

DESPINA

Andate là, che siete⁴⁰
due bizzarre ragazze!

FIORDILIGI

Oh, cospettaccio!

Cosa pretendaresti?

DESPINA

Per me nulla.

FIORDILIGI

Per chi dunque?

DESPINA

Per voi.

DORABELLA

Per noi?

DESPINA

Per voi:

siete voi donne, o no?

FIORDILIGI

E per questo?

DESPINA

E per questo

dovete far da donne.

DORABELLA

Cioè?

DESPINA

Trattar l'amore *en bagatelle*:
le occasioni belle
non negliger giammai; cangiar a tempo,
a tempo esser costanti;
coquettizzar con grazia;
prevenir la disgrazia, sì comune

a chi si fida in uomo;
mangiar il fico e non gittare il pomo.

FIORDILIGI

(Che diavolo!) Tai cose
falle tu, se n'hai voglia.

DESPINA

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.

DORABELLA

Il cielo ce ne guardi!

DESPINA

Eh, che noi siamo in terra, e non in cielo!
Fidatevi al mio zelo: già che questi
forastieri v'adorano,
lasciatevi adorar. Son ricchi, belli,
nobili, generosi, come fede
fece a voi Don Alfonso; avean coraggio
di morire per voi; questi son meriti
che sprezzar non si denno
da giovani qual voi belle e galanti,
che pon star senza amor, non senza amanti.
(Par che ci trovin gusto.)

FIORDILIGI

Per Bacco, ci faresti
far delle belle cose!
Credi tu che vogliamo
favola diventar degli oziosi?
Ai nostri cari sposi
credi tu che vogliam dar tal tormento?

DESPINA

E chi dice che abbiate
a far loro alcun torto?
(Amiche, siamo in porto!)

⁴⁰ Ribaltando la focalizzazione 'maschile' sulla quale si era aperta l'opera, l'atto secondo inizia con un fitto dialogo tra donne. Di fronte alle due sorelle Despina continua a sviluppare le sue teorie sull'amore, ribattendo con spirito arguto, battute incisive e riferimenti mitologici ai tentennamenti delle padrone: «i vostri Ganimedi son andati alla guerra? Infin che tornano fate alla militare: reclutate». Morale e condizione sociale le permettono di farsi beffe delle convenzioni; in tal modo la furba cameriera può persino proporre alle due donne di spargere in giro la voce che gli spasimanti vengono per lei, così da scongiurare problemi per la loro reputazione – «non ha forse merto una cameriera d'aver due cicisbei?».

DORABELLA

Non ti pare che sia torto bastante
se noto si facesse
che trattiamo costor?

DESPINA

Anche per questo
c'è un mezzo sicurissimo:
io voglio sparger fama
che vengono da me.

DORABELLA

Chi vuoi che il creda?

DESPINA

Oh bella! Non ha forse
merto una cameriera
d'aver due cicisbei? Di me fidatevi.

FIORDILIGI

No, no: son troppo audaci,
questi tuoi forastieri.
Non ebber la baldanza
fin di chieder dei baci?

DESPINA

(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.

DORABELLA

E poi?

DESPINA

E poi...

Caspita, fate voi!
(L'ho detto che cadrebbero.)

FIORDILIGI

Cosa dobbiamo far?

DESPINA

Quel che volete:
siete d'ossa e di carne, o cosa siete?

Una donna a quindici anni⁴¹
dee saper ogni gran moda,
dove il diavolo ha la coda,
cosa è bene e mal cos'è.

Dee saper le maliziette
che innamorano gli amanti,
finger riso, finger pianti,
inventar i bei perché.

Dee in un momento
dar retta a cento;
colle pupille
parlar con mille;
dar speme 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 ch'abbian gusto
di tal dottrina.

Viva Despina
che sa servir!)

(Parte)

⁴¹ n. 19. Aria Despina. *Andante-Allegretto* – $\frac{6}{8}$, Sol.

Per meglio riassumere la propria dottrina di vita, la serva intona poi una seconda aria, che costituisce il primo tassello di una lunga sequela di pezzi solistici contrapposti al variegato succedersi di brani d'insieme sul quale era imperniato l'assetto drammaturgico dell'atto precedente.

ESEMPIO 15 (n. 19, bb. 1-5)



Di forma bipartita, l'aria è scritta nel più puro stile buffo mozartiano – si osservino in particolare gli interventi impacciati dei corni – e si conclude con la divertita constatazione di vittoria della cameriera che «par ch'abbian gusto di tal dottrina».

SCENA SECONDA

(DORABELLA e FIORDILIGI)

FIORDILIGI

Sorella, cosa dici?

DORABELLA

Io son stordita⁴²
dallo spirito infernal di tal ragazza.

FIORDILIGI

Ma credimi, è una pazza.
Ti par che siamo in caso
di seguir suoi consigli?

DORABELLA

Oh, certo, se tu pigli
pel rovescio il negozio.

FIORDILIGI

Anzi, io lo piglio
per il suo vero dritto:
non credi tu delitto
per due giovani omai promesse spose
il far di queste cose?

DORABELLA

Ella non dice
che facciamo alcun mal.

FIORDILIGI

È mal che basta
il far parlar di noi.

DORABELLA

Quando si dice
che vengon per Despina!

FIORDILIGI

Oh, tu sei troppo
larga di coscienza! E che diranne
gli sposi nostri?

DORABELLA

Nulla:
o non sapran l'affare,
ed è tutto finito;

o sapran qualche cosa, e allor diremo
che vennero per lei.

FIORDILIGI

Ma i nostri cori?

DORABELLA

Restano quel che sono:
per divertirsi un poco, e non morire
dalla malinconia
non si manca di fé, sorella mia.

FIORDILIGI

Questo è ver.

DORABELLA

Dunque?

FIORDILIGI

Dunque
fa' un po' tu: ma non voglio
aver colpa se poi nasce un imbroglia.

DORABELLA

Che imbroglia nascer deve
con tanta precauzion? Per altro, ascolta:
per intendersi bene,
qual vuoi scegliere per te de' due Narcisi?

FIORDILIGI

Decidi tu, sorella.

DORABELLA

Io già decisi.

Prenderò quel brunettino,⁴³
che più lepido mi par.

FIORDILIGI

Ed intanto io col biondino
vo' un po' ridere e burlar.

DORABELLA

Scherzosetta ai dolci detti
io di quel risponderò.

FIORDILIGI

Sospirando i sospiretti
io dell'altro imiterò.

⁴² Nel recitativo secco seguente le due donne hanno un breve conciliabolo e infine, su pressione della più cinica Dorabella, accettano i consigli di Despina: resta solo da scegliere l'amante.

⁴³ n. 20. Duetto Fiordiligi-Dorabella. *Andante* - $\frac{3}{4}$, Sib.

Il gioioso dialogo fra le due sorelle recupera il clima sereno del loro primo brano d'insieme (cfr. n. 4): le donne hanno deciso di aderire all'ardita trama della cameriera mosse dalla curiosità di sperimentare nuove situazioni, a patto che però si tratti di un innocuo gioco galante che non danneggi la loro immagine di fidanzate probe. Ma

DORABELLA

Mi dirà: «Ben mio, mi moro».

FIORDILIGI

Mi dirà: «Mio bel tesoro».

FIORDILIGI e DORABELLA

Ed intanto che diletto,
che spassetto io proverò!

(Partono e s'incontrano in Don Alfonso)

SCENA TERZA

(Le suddette e DON ALFONSO)

DON ALFONSO

Ah, correte al giardino,⁴⁴
le mie care ragazze! Che allegria!
Che musica! Che canto!
Che brillante spettacolo! Che incanto!
Fate presto, correte!

DORABELLA

Che diamine esser può?

DON ALFONSO

Tosto vedrete.

(Partono)

SCENA QUARTA

Giardino alla riva del mare con sedili d'erba e due tavolini di pietra. Barca ornata di fiori, con banda di stromenti.

(FERRANDO e GUGLIELMO; DESPINA, servi riccamente vestiti; coro di musicisti)

FERRANDO e GUGLIELMO

Secondate, aurette amiche,⁴⁵
secondate i miei desiri
e portate i miei sospiri
alla dea di questo 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 desir di sì bei cor.

(Nel tempo del ritornello di questo coro, Ferrando e Guglielmo scendono con catene di fiori; Don Alfonso e Despina li conducono davanti le due amanti, che resteranno ammutite ed attonite)

DON ALFONSO (ai servi che portan un bacile con fiori)
Il tutto deponete⁴⁶

segue nota 43

sarà davvero un gioco? Le voci si rincorrono intanto per morbide linee ondulate, combinandosi poi in gioiosi arabeschi che esprimono la reciproca certezza di divertirsi:

ESEMPIO 16 (n. 20, bb. 1-9)

Andante

Dorabella

Prende - rò... quel bru - net - ti - no che più le - pi - do... mi...

Fiordiligi

par. Ed in - tan - to io col bion - di - no vo', un po' ri - de-re, e bur - lar.

⁴⁴ E il divertimento si sposta in giardino: Don Alfonso invita le ragazze a godere di uno spettacolo musicale all'aria aperta.

⁴⁵ n. 21. Duetto con coro Ferrando-Guglielmo. *Andante* - $\frac{3}{8}$, Mi \flat .

La musica di scena, un'elegante serenata con coro accompagnata dai soli fiati, introduce opportunamente la nuova piega della vicenda e segnala al contempo il rientro nell'agone dei due uomini, ancora travestiti da albanesi. L'atteggiamento degli amanti è diventato dunque decisamente più accorto e l'incalzante opera di seduzione assume ora i contorni di un delizioso spettacolo offerto alle dame con suonatori e cantanti che giungono sulla riva a bordo di una barca decorata di fiori.

⁴⁶ La «mascherata» sembra cogliere subito nel segno e le donne si fanno più intraprendenti, avvicinandosi agli spasmanti incoraggiate a gran voce da Despina e Don Alfonso.

sopra quei tavolini, e nella barca
ritiratevi, amici.

FIORDILIGI e DORABELLA
Cos'è tal mascherata?

DESPINA

Animo, via, coraggio: avete perso
l'uso della favella?

FERRANDO

Io tremo e palpito
dalla testa alle piante.

GUGLIELMO

Amor lega le membra a vero amante.

DON ALFONSO (*alle donne*)

Da brave, incoraggiateli.

FIORDILIGI (*agli amanti*)

Parlate.

DORABELLA

Liberi dite pur quel che bramate.

FERRANDO

Madama...

GUGLIELMO

Anzi, madame...

FERRANDO

Parla pur tu.

GUGLIELMO

No, no, parla pur tu.

DON ALFONSO

Oh cospetto del diavolo,

lasciate tali smorfie

del secolo passato. Despinetta,

terminiam questa festa,
fa' tu con lei quel ch'io farò con questa.

DON ALFONSO (*prende per mano Dorabella. Despina
prende Fiordiligi*)

La mano a me date,⁴⁷

movetevi un po'.

(*Agli amanti*)

Se voi non parlate,

per voi parlerò.

Perdono vi chiede

un schiavo tremante;

v'offese, lo vede,

ma solo un istante.

Or pena, ma tace,

FERRANDO e GUGLIELMO (*ripetono tutte le ultime pa-
role con la stessa cantilena*)

...tace...

DON ALFONSO

or lasciavi in pace;

FERRANDO e GUGLIELMO

...in pace;

DON ALFONSO

non può quel che vuole,

vorrà quel che può.

FERRANDO e GUGLIELMO (*ripetono due versi intieri
con un sospiro*)

...non può quel che vuole,

vorrà quel che può.

DON ALFONSO

Su via, rispondete;

guardate e ridete?

⁴⁷ n. 22. *Allegretto grazioso-Allegro-Presto* – $\frac{6}{8}$, Re.

A questo punto Mozart aveva previsto inizialmente un'aria di Don Alfonso, ma il brano prese un'altra strada per l'intervento degli altri tre personaggi in scena. Tuttavia non si può definire come un quartetto vero e proprio, visto che i due 'albanesi' si limitano a ripetere pedissequamente le parole del 'burattinaio', la cui parte mantiene il ruolo più importante nell'*ensemble*. In questo brano il tono genuino da opera buffa riprende il sopravvento: entrambe le coppie sono come paralizzate in un imbarazzo reciproco (simulazione esibita oppure realtà?), così che tocca ancora una volta al filosofo e alla serva sbloccare l'*impasse*, mentre in orchestra una briosa figurazione di semicrome staccate di flauti e violini ben delinea l'ilarità della situazione. Dapprima è Don Alfonso a imbeccare gli uomini pronunciando una serie di frasi galanti di circostanza, ripetute meccanicamente dai due amanti; quindi interviene Despina che, per scongiurare il muto riserbo delle padrone, rompe con decisione i lacci d'amore («segno di servitù») dei fidanzati – il momento, dalla fortissima valenza simbolica, viene da Mozart debitamente isolato dal contesto attraverso una breve parentesi di recitativo accompagnato, nella quale Despina riprende un po' di saggezza popolare napoletana, citando parte di un proverbio a tutti notissimo («Quello ch'è stato è stato, / scordiamci del passato»). Arriva infine il turno degli 'allievi' e sopra un veloce sillabato omoritmico i due 'maestri' si allontanano, ansiosi di conoscere gli sviluppi: «quel che san far veggiamo».

DESPINA (*si mette davanti le due donne*)

Per voi la risposta
a loro darò.

Quello ch'è stato è stato,
scordiamci del passato,
rompasi omai quel laccio
segno di servitù.

(*Despina prende la mano di Dorabella, Don Alfonso quella di Fiordiligi e fa rompere i lacci agli amanti, cui mettono al braccio dei medesimi*)

A me porgete il braccio,
né sospirate più.

DESPINA e DON ALFONSO (*sottovoce*)

(Per carità, partiamo:
quel che san far veggiamo.
Le stimo più del diavolo
s'ora non cascan giù.)

(*Partono*)

SCENA QUINTA

(*GUGLIELMO a braccio di DORABELLA. FERRANDO e FIORDILIGI senza darsi braccio. Fanno una piccola scena muta guardandosi, sospirando, ridendo*)

FIORDILIGI

Oh che bella giornata!⁴⁸

FERRANDO

Caldetta anzi che no.

DORABELLA

Che vezzosi arboscelli!

GUGLIELMO

Certo, certo: son belli,
han più foglie che frutti.

FIORDILIGI

Quei viali

come sono leggiadri.

Volete passeggiar?

FERRANDO

Son pronto, o cara,
ad ogni vostro cenno.

FIORDILIGI

Troppa grazia!

FERRANDO (*nel passare, a Guglielmo*)
(Eccoci alla gran crisi.)

FIORDILIGI

Cosa gli avete detto?

FERRANDO

Eh, gli raccomandai
di divertirla bene.

DORABELLA

Passeggiamo anche noi.

GUGLIELMO

Come vi piace.

(*Passeggiano. Dopo un momento di silenzio*)
Ahimè!

DORABELLA

Che cosa avete?

(*Gli altri due fanno scena muta in lontananza*)

GUGLIELMO

Io mi sento sì male,
sì male, anima mia,
che mi par di morire.
(*Non otterrà nientissimo.*)^{xviii}

DORABELLA

Saranno rimasugli
del velen che beveste.

GUGLIELMO (*con fuoco*)

Ah, che un veleno assai più forte io bevo
in que^{xix} crudi e focosi
Mongibelli amorosi!

(*Li altri due entrano in atto di passeggiare*)

DORABELLA

Sarà veleno caldo:
fatevi un poco fresco.

⁴⁸ Lasciate sole e smarrite, le coppie si ritrovano come d'incanto mano nella mano, ma la conversazione risulta impacciata e non riesce a decollare. Soltanto quando Ferrando e Fiordiligi si avviano nel giardino per passeggiare, Guglielmo è colto da un moto di gelosia e, nell'offrire in dono a Dorabella un cuoricino d'oro in sostituzione del ritratto del fidanzato – l'oggetto sarà destinato a diventare nel corso dell'atto un importante elemento scenico –, dà inizio alla seconda (e più fortunata) azione di seduzione che coinvolgerà tutti e quattro i protagonisti.

^{xviii} «DORABELLA / (Non otterrà nientissimo.)».

^{xix} «questi».

GUGLIELMO

Ingrata, voi burlate
ed intanto io mi moro! (Son spariti:
dove diamin son iti?)

DORABELLA

Eh, via, non fate...

GUGLIELMO

Io mi moro, crudele, e voi burlate?

DORABELLA

Io burlo, io burlo?

GUGLIELMO

Dunque

datemi qualche segno, anima bella,
della vostra pietà.

DORABELLA

Due, se volete;

dite quel che far deggio, e lo vedrete.

GUGLIELMO

(Scherza, o dice davvero?)

Questa picciola offerta
d'acceptare degnatevi.

DORABELLA

Un core?

GUGLIELMO

Un core: è simbolo di quello
ch'arde, languisce e spasima per voi.

DORABELLA

(Che dono prezioso!)

GUGLIELMO

L'acceptate?

DORABELLA

Crudele!

Di sedur non tentate un cor fedele.

GUGLIELMO

(La montagna vacilla.
Mi spiace; ma impegnato
è l'onor di soldato.)

V'adoro!

DORABELLA

Per pietà...

GUGLIELMO

Son tutto vostro!

DORABELLA

Oh, Dei!

GUGLIELMO

Cedete, o cara!

DORABELLA

Mi farete morir...

GUGLIELMO

Morremo insieme,

amorosa mia speme.

L'acceptate?

DORABELLA (*dopo breve intervallo, con un sospiro*)

L'accepto.

GUGLIELMO

(Infelice Ferrando!) Oh che diletto!

Il core vi dono,⁴⁹
bell'idolo mio;
ma il vostro vo' anch'io,
via, datelo a me.

DORABELLA

Mel date, lo prendo,
ma il mio non vi rendo;
invan mel chiedete,
più meco ei non è.

⁴⁹ n. 23. Duetto Dorabella-Guglielmo. *Andante grazioso* – $\frac{3}{8}$, Fa.

Il tenero duetto tra Guglielmo e Dorabella costituisce la prima tessera di un ben congegnato mosaico delimitato all'estremità dai due duetti delle coppie, significativamente 'rimescolate' (nn. 23 e 29), separati da cinque brani solistici – uno per personaggio, con l'eccezione di Ferrando, fornito anche di una piccola cavatina (n. 27) – che hanno la funzione di indagare gli sconvolgimenti interiori vissuti dai quattro innamorati. Nel primo duetto d'amore ogni traccia della mascherata precedente è ormai svanita e ai toni brillanti e spensierati di prima subentra un clima più intimo e «grazioso». Sia la tonalità pastorale di Fa che lo scorrevole e leggero sostegno orchestrale corrispondono al carattere piuttosto esuberante di Dorabella, che cede senza difficoltà alle scaltre profferite di Guglielmo – si osservi inoltre come le graziose linee vocali puntate con cui esordisce il baritono vengano subito riprese dalla donna come ad indicare il suo immediato 'intrappolamento':

GUGLIELMO

Se teco non l'hai,
perché batte qui?

DORABELLA

Se a me tu lo dai,
che mai balza lì?

DORABELLA e GUGLIELMO

È il mio coricino
che più non è meco;
ei venne a star teco,
ei batte così.

GUGLIELMO (*vuol mettergli il core dov'ha il ritratto dell'amante*)

Qui lascia che il metta.

DORABELLA

Ei qui non può star.

GUGLIELMO

T'intendo, furbetta.

DORABELLA

Che fai?

GUGLIELMO

Non guardar.

(*Le torce dolcemente la faccia dall'altra parte, le cava il ritratto e vi mette il core*)

DORABELLA

(Nel petto un Vesuvio
d'avere mi par.)

GUGLIELMO

(Ferrando meschino!
possibil non par.)
L'occhietto a me gira.

DORABELLA

Che brami?

GUGLIELMO

Rimira
se meglio può andar.

DORABELLA e GUGLIELMO

Oh cambio felice
di cori e d'affetti!
Che nuovi diletta,
che dolce penar!
(*Partono abbracciati*)

SCENA SESTA

(FERRANDO e FIORDILIGI)

FERRANDO

Barbara! Perché fuggi?⁵⁰

FIORDILIGI

Ho visto un aspide,

un'idra, un basilisco!

FERRANDO

Ah, crudel, ti capisco!

L'aspide, l'idra, il basilisco, e quanto

segue nota 49

ESEMPIO 17 (n. 23, bb. 1-16)

Andante



Il co - re ___ vi ___ do - no, bel - l'i - do - lo mi - or; ma, l' vo - stro vo' ___

Dorabella



an - ch'io, via da - te - lo, a me. Mel da - te, ___ lo ___ pren - do, ma il mio non vi ___



ren - do, in - van mel ___ chic - de - te, più me - co, ci ___ non ___ è.

Soggiogate dal medesimo sentimento, le due voci ben presto si uniscono sopra un regolare ritmo staccato dell'orchestra che riproduce con icastica semplicità i gioiosi battiti del cuore di entrambi, quindi si lanciano in agili fioriture sostenute dalle morbide volate dei violini primi e dalle vivaci figurazioni per terze di clarinetti e fagotti divisi.

⁵⁰ Se per Guglielmo è stato molto facile vincere la blanda resistenza dell'arrendevole Dorabella, il compito si rivela ben più arduo per Ferrando. Bastano poche battute di vigoroso recitativo accompagnato (*Allegro-Adagio* –

i libici deserti han di più fiero,
in me solo tu vedi.

FIORDILIGI

È vero, è vero!

Tu vuoi tormi la pace.

FERRANDO

Ma per farti felice.

FIORDILIGI

Cessa di molestarmi.

FERRANDO

Non ti chiedo che un guardo.

FIORDILIGI

Partiti.

FERRANDO

Non sperarlo,
se pria gli occhi men fieri a me non giri.
Oh ciel! Ma tu mi guardi, e poi sospiri?
(*Lietissimo*)

Ah, lo veggio, quell'anima bella⁵¹
al mio pianto resister 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 SETTIMA

FIORDILIGI (*sola*)

Ei parte... senti... Ah no... partir si lasci,⁵²
si tolga ai sguardi miei l'infausto oggetto
della mia debolezza. A qual cimento
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

segue nota 50

c, sol →) per sottolineare la serietà della situazione: Fiordiligi sta cercando di sfuggire alle reiterate *avances* del corteggiatore e implora il tenore di lasciarla in pace perché vede in lui il simbolo della tentazione («l'aspide, l'idra, il basilisco»).

⁵¹ n. 24. Aria Ferrando. *Allegretto-Allegro* – **c**, Sib.

Alle implorazioni della donna Ferrando risponde invece con un'aria di ardente passione incentrata su una fluente melodia, ripresa con ampie variazioni per tre volte e costantemente spinta dalla voce verso il registro acuto:

ESEMPIO 18 (n. 24, bb. 1-8)

(*lietissimo*)

Ferrando

Ah lo veg - gio quel - l'a - ni - ma bel - la al mio pian - to re - si - ster non
sa; non è fat - ta per es - ser ru - bel - la a - gli af - fet - ti di a - mi - ca pie - tà;...

Alla felicità piena di speranza delle prime due strofe subentra nella terza – che coincide con la sezione agitata in tempo veloce – un vivo sentimento di sconforto, quasi di disperazione, non appena l'uomo vede la donna in atto di allontanarsi, come se l'ardente sfogo del personaggio lo spingesse a dimenticare la finzione del momento. Su indicazione del compositore il brano, uno splendido ritratto di un amante passionale sospeso tra illusione e tormento, avrebbe dovuto essere cassato dall'autografo, anche se i motivi di tale scelta rimangono ancora poco chiari.

⁵² Nel momento in cui Ferrando si accommiata il primo impulso della donna è quello di trattenerlo; quindi, superato il breve istante di «debolezza», Fiordiligi si accorge con terrore – si osservi la potente progressione per tonalità minori nel suo secondo recitativo accompagnato (*Allegretto* – **c**, Sib →) – di esser preda di un nuovo e potente sentimento che diviene «mania, affanno, rimorso, pentimento, leggerezza, perfidia e tradimento!».

di un amor virtuoso: è smania, affanno,
rimorso, pentimento,
leggerezza, perfidia e tradimento!
Guglielmo, anima mia! perché sei tanto
ora lungi da me? Solo potresti...
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, perdona⁵³
all'error di un'alma amante;
fra quest'ombre e queste piante
sempre ascoso, oh Dio, sarà!

Svenerà quest'empia voglia
l'ardir mio, la mia costanza;
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.

SCENA OTTAVA

(FERRANDO e GUGLIELMO)

FERRANDO (*lietissimo*)
Amico, abbiamo vinto!⁵⁴

⁵³ n. 25. Rondò Fiordiligi. *Adagio-Allegro moderato* – c, Mi.

Per cercare pace ritorna allora con il pensiero al fidanzato lontano e in un esteso rondò in due tempi chiede perdono all'amato invocando una costanza immune da ogni cambiamento di affetti che sente improvvisamente di star perdendo. Nella prima sezione sono gli ampi balzi tra i diversi registri della voce, sostenuta dagli elaborati disegni dei fiati, in modo particolare dei corni, a restituirci l'aura di nobile ed eroica grandezza della donna:

ESEMPIO 19 a (n. 25, bb. 1-4)

Adagio

Nell'*Allegro moderato* successivo, invece, l'agile *refrain* degli archi viene ripreso e trascinato dal soprano verso più impervie regioni, mentre i *dolci* interventi dei fiati intrattengono con la voce una conversazione serrata che non fa che accrescere il *pathos* commosso della scena:

ESEMPIO 19 b (bb. 35-39)

Allegro moderato

⁵⁴ Dopo più di quattrocento battute di musica ininterrotta (da prima cioè del duetto di Guglielmo e Dorabella, n. 23) la simmetria nel presentare a turno le due 'nuove' coppie si rompe, lasciando spazio a un'ampia sezione

GUGLIELMO

Un ambo o un terno?

FERRANDO

Una cinquina, amico: Fiordiligi
è la modestia in carne.

GUGLIELMO

Niente meno?

FERRANDO

Nientissimo. Sta' attento
e ascolta come fu.

GUGLIELMO

T'ascolto: di' pur su.

FERRANDO

Pel giardinetto,

 come eravam d'accordo,
a passeggiar mi metto;
le dò il braccio, si parla
di mille cose indifferenti; alfine
viensi all'amor.

GUGLIELMO

Avanti.

FERRANDO

Fingo labbra tremanti,
fingo di pianger, fingo
di morir al suo piè...

GUGLIELMO

Bravo assai, per mia fé.
Ed ella?

FERRANDO

Ella da prima
ride, scherza, mi burla...

GUGLIELMO

E poi?

FERRANDO

finge d'impietosirsi...

E poi

GUGLIELMO

Oh cospettaccio!

FERRANDO

 Alfin scoppia la bomba:
pura come colomba
al suo caro Guglielmo ella si serba;
mi discaccia superba,
mi maltratta, mi fugge,
testimonio rendendomi e messaggio
che una femmina ell'è senza paraggio.

GUGLIELMO

 Bravo tu, bravo io,
brava la mia Penelope!
Lascia un po' ch'io ti abbracci
per sì felice augurio,
o mio fedele messaggier^{xx} Mercurio!
(*Si abbracciano*)

FERRANDO

 E la mia Dorabella?
Come s'è diportata?
(*Con trasporto*)

 Ah, non ci ho neppur dubbio! assai conosco
quella sensibil alma.

GUGLIELMO

Eppur un dubbio,

 parlandoti a quattr'occhi,
non saria mal, se tu l'avessi.

FERRANDO

Come?

GUGLIELMO

 Dico così per dir! (Avrei piacere
d'indorargli la pillola.)

FERRANDO

 Stelle! Cesse ella forse
alle lusinghe tue? Ah, s'io potessi
sospettarlo soltanto!...

segue nota 54

svolta in recitativo secco. Il tono pare essere tornato quello della commedia quando Ferrando, con fare *lietissimo*, comunica all'amico che Fiordiligi si è dimostrata «la modestia in carne». Ma nel momento in cui Guglielmo, orgoglioso di avere una fidanzata fedele, svela con compiaciuta aria di superiorità che lo stesso non si può dire di Dorabella mostrando a Ferrando il «bel ritrattino» ricevuto in pegno da lei, questi ripiomba – ora senza fingere – in un clima di cupo sconforto ben riflesso dal ricorso a un burrascoso recitativo accompagnato, che comincia «senza tempo» e poi prende una forza drammatica sempre crescente (*Allegro-Andante-Allegro* – c, do → Re).

^{xx} «fido».

GUGLIELMO

È sempre bene
il sospettare un poco in questo mondo.

FERRANDO

Eterni Dei! favella: a foco lento
non mi far qui morir... Ma no, tu vuoi
prenderti meco spasso: ella non ama,
non adora che me.

GUGLIELMO

Certo! Anzi in prova
di suo amor, di sua fede,
questo bel ritrattino ella mi diede.

FERRANDO (*furente*)

Il mio ritratto! Ah, perfida!

GUGLIELMO

Ove vai?

FERRANDO (*come sopra*)

A trarle il cor dal scellerato petto
e a vendicar il mio tradito affetto.

GUGLIELMO

Fermati!

FERRANDO (*risoluto*)

No, mi lascia!

GUGLIELMO

Sei tu pazzo?

Vuoi tu precipitarti
per una donna che non val due soldi?
(Non vorrei che facesse
qualche corbelleria!)

FERRANDO

Numi! Tante promesse,
e lagrime, e sospiri, e giuramenti,

in sì pochi momenti
come l'empia obbliò!

GUGLIELMO

Perbacco, io non lo so.

FERRANDO

Che fare or deggio?

A qual partito, a qual idea m'appiglio?

Abbi di me pietà, dammi consiglio.

GUGLIELMO

Amico, non saprei
qual consiglio a te dar.

FERRANDO

Barbara! Ingrata!

In un giorno! In poche ore!...

GUGLIELMO

Certo, un caso quest'è da far stupore.

Donne mie, la fate a tanti,⁵⁵

che, se 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^{xxi} d'amistà;

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

è un vizietto seccator.

⁵⁵ n. 26. Aria Guglielmo. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, Sol.

Il brano con cui Guglielmo cerca di consolare l'amico commentando divertito l'infedeltà di Dorabella appartiene al genere della arie didattiche e avvicina il personaggio alla filosofia cinica e arida di Don Alfonso:

ESEMPIO 20 (n. 26, bb. 12-17)

Guglielmo

Don - ne mie la fa - te, a tan - ti, a tan - ti, a tan - ti, a tan - ti, a tan - ti.

L'incessante moto perpetuo che lo contraddistingue pare suggerire la tronfia certezza del baritono di non poter subire la medesima sorte di Ferrando, mentre il motivo principale, un'impertinente e briosa figurazione di semicrome di natura puramente orchestrale, si ripete di continuo per sottolineare come le donne «nel farla a tanti e tanti» agiscano sempre allo stesso modo.

^{xxi} «segno».

Siete vaghe, siete amabili,
più tesori il ciel vi diè,
e le grazie vi circondano
dalla testa sin ai piè.

Ma la fate a tanti e tanti,^{xxii}
che, se gridano gli amanti,
hanno certo il lor^{xxiii} perché.^{xxiv}

SCENA NONA

(FERRANDO solo; poi DON ALFONSO e GUGLIELMO che parlano in fondo)

FERRANDO

In qual fiero contrasto, in qual disordine⁵⁶
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 stupidizza!
Ma mi vendicherò: saprò dal seno
cancellar quell'iniqua... Cancellarla?
Tropo, oddio, questo cor per lei mi parla.

Tradito, schernito⁵⁷

dal perfido cor,
io sento che ancora
quest'alma l'adora,

(*Qui capita Don Alfonso con Guglielmo, e sta a sentire*)

^{xxii} Aggiunta: «che credibile non è».

^{xxiii} «un gran».

^{xxiv} Aggiunta: «(Parte)».

⁵⁶ Solo e sconsolato per la scoperta del tradimento della fidanzata, Ferrando esprime il proprio travaglio interiore in un tumultuoso recitativo accompagnato (*Allegro-Andante* – C , do \rightarrow Mi \flat), in cui gli archi intrattengono un dialogo serrato con la voce, trasportando il medesimo inciso su svariati gradi della scala. Una breve sosta al relativo maggiore prima dell'assolo illumina di affetto il sentimento di ripulsa per la leggerezza di Dorabella.

⁵⁷ n. 27. Cavatina Ferrando. *Allegro* – C , do-Do.

In questa breve cavatina gli accordi secchi e perentori degli archi – efficaci proiezioni del sentimento di vergogna e rabbia del tenore – scandiscono il suo amaro disinganno:

ESEMPIO 21 (n. 27, bb. 1-7)

Allegro

Ferrando

VI. I
VI. II
Vle
Vlc.
Cb.

Tra - di - to, scher - ni - to dal per - fi - do

cor, dal per - - - fi - - - do cor.

p

cresc.

f

Il brano seguita poi modulando, come di norma, al relativo maggiore, ma nella ripresa vira verso l'omologo Do, in modo da illuminare entrambe le volte col modo maggiore l'autentico sentimento che Ferrando prova, e che confessa qui in modo appassionato («io sento che ancora / quest'alma l'adora»).

io sento per essa
le voci d'amor.
DON ALFONSO (*avvicinandosi a Ferrando*)
Bravo, questa è costanza!
FERRANDO
Andate, o barbaro!⁵⁸
Per voi misero sono.
DON ALFONSO
Via, se sarete buono
vi tornerò l'antica calma. Udite:
Fiordiligi a Guglielmo
si conserva fedel, e Dorabella
infedel a voi fu.
FERRANDO
Per mia vergogna.
GUGLIELMO
Caro amico, bisogna
far delle differenze in ogni cosa.
Ti pare che una sposa
mancar possa a un Guglielmo? Un picciol calcolo,
non parlo per lodarmi,
se facciamo tra noi... tu vedi, amico,
che un poco di più merto...
DON ALFONSO
Eh, anch'io lo dico!
GUGLIELMO
Intanto mi darete
cinquanta zecchinetti.
DON ALFONSO
Volentieri.
Pria però di pagar, vo' che facciamo
qualche altra esperienza.
GUGLIELMO
Come!

DON ALFONSO
Abbiatè pazienza; infin domani
siete entrambi miei schiavi: a me voi deste
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*)

SCENA DECIMA
Camera con diverse porte, specchio e tavolini.

(DORABELLA, DESPINA e poi FIORDILIGI)

DESPINA
Ora vedo che siete⁵⁹
una donna di garbo.

DORABELLA
Invan, Despina,
di resister tentai: quel demonietto
ha un artificio, un'eloquenza, un tratto
che ti fa cader giù se sei di sasso.

DESPINA
Corpo di satanasso,
questo vuol dir saper! Tanto di raro
noi povere ragazze
abbiamo un po' di bene,
che bisogna pigliarlo allor ch'ei viene.
Ma ecco la sorella.
Che ceffo!

FIORDILIGI
Sciagurate!
Ecco per colpa vostra
in che stato mi trovo!

⁵⁸ Don Alfonso e Guglielmo, che hanno assistito non visti alla scena, interrompono infine lo sfogo riportando l'azione nell'alveo della commedia: il primo non fa che constatare la situazione, ma l'altro, ringalluzzito dal temporaneo successo, già si sente padrone della situazione e si beffa dell'amico («Ti pare che una sposa mancar possa a un Guglielmo?»). Ma è ancora presto per cantar vittoria: i termini della scommessa scadono l'indomani.

⁵⁹ Dopo che Despina si è complimentata con Dorabella per il suo buon senso («Ora vedo che siete una donna di garbo»), l'entrata di Fiordiligi conduce a un ampio dibattito tra sorelle svolto in recitativo secco, nel quale i rispettivi caratteri risultano ormai ben delineati: all'indole frivola ed esuberante della prima, a cui interessa soltanto la propria felicità – è facile comprendere allora il suo repentino cedimento di fronte al gaudente Guglielmo – la seconda oppone una saldezza morale ben maggiore, nonostante la consapevolezza di essersi innamorata di un altro uomo.

DESPINA

Cosa è nato,
cara madamigella?

DORABELLA

Hai qualche mal, sorella?

FIORDILIGI

Ho il diavolo che porti
me, te, lei, Don Alfonso, i forastieri
e quanti pazzi ha il mondo.

DORABELLA

Hai perduto il giudizio?

FIORDILIGI

Peggio, peggio;
inorridisci: io amo! e l'amor mio
non è sol per Guglielmo.

DESPINA

Meglio, meglio!

DORABELLA

E che sì, che anche tu se' innamorata
del galante biondino?

FIORDILIGI (*sospirando*)

Ah, purtroppo per noi.

DESPINA

Ma brava!

DORABELLA

Tieni
settanta mille baci:
tu il biondino, io 'l brunetto,
eccoci entrambe spose!

FIORDILIGI

Cosa dici?

Non pensi agli infelici
che stamane partir? Ai loro pianti,

alla lor fedeltà tu più non pensi?

Così barbari sensi
dove, dove apprendesti?
Sì diversa da te come ti festi?

DORABELLA

Odimi: sei tu certa
che non muoiano in guerra
i nostri vecchi amanti? E allora entrambe
resterem colle man piene di mosche.
Tra un ben certo e un incerto
c'è sempre gran divario!

FIORDILIGI

E se poi torneranno?

DORABELLA

Se torneran, lor danno!
Noi saremo allor mogli, noi saremo
lontane mille miglia.

FIORDILIGI

Ma non so come mai
si può cangiar in un sol giorno un core.

DORABELLA

Che domanda ridicola! Siam donne!
E poi, tu com'hai fatto?

FIORDILIGI

Io saprò vincermi.

DESPINA

Voi non saprete nulla.

FIORDILIGI

Farò che tu lo veda.

DORABELLA

Credi, sorella, è meglio che tu ceda.

È amore un ladroncello,⁶⁰
un serpentello è amor;

⁶⁰ n. 28. Aria Dorabella. *Allegretto vivace* – $\frac{6}{8}$, Sib.

Alle vivaci proteste di Fiordiligi, che non riesce ad accettare il fatto che «si può cangiar in un sol giorno un core» – «Che domanda ridicola! Siam donne!» esclama la sorella –, Dorabella risponde con una graziosa arietta dal carattere ballabile, il cui tono spigliato e disinvolto rivela che la ragazza ha ormai aderito con convinzione alle teorie di Despina. Mozart impiega qui le potenzialità della forma *rondeau* – il *refrain* tematico consta in questo caso di due frasi dal curioso profilo irregolare

ESEMPIO 22 (n. 28, bb. 9-13)



– per suggerire il furtivo aggirarsi del dio Amore, a cui il soprano ha deciso di affidare il suo destino: «fa' tutto quel ch'ei chiede, che anch'io farò così»

ei toglie e dà la pace,
come gli piace, ai cor.
Per gli occhi al seno 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 pugar.

Se nel tuo petto ei siede,
s'egli ti becca qui,
fa' tutto quel ch'ei chiede,
che anch'io farò così.

(Parte)

SCENA UNDICESIMA

(FIORDILIGI sola; poi GUGLIELMO, FERRANDO e DON ALFONSO che passano senza esser veduti; indi DESPINA)

FIORDILIGI

Come tutto congiura⁶¹
a sedurre il mio cor! Ma no... si mora
e non si ceda... Errai quando alla suora
io mi scopersi, ed alla serva mia.
Esse a lui diran tutto, ed ei più audace,
fia di tutto capace... Agli occhi miei
mai più non comparisca... a tutti i servi
minaccerò il congedo

(Guglielmo sulla porta)

se lo lascian passar... Veder nol voglio,
quel seduttor.

GUGLIELMO

(Bravissima!

La mia casta Artemisia! La sentite?)

FIORDILIGI

Ma potria Dorabella,
senza saputa mia... Piano... un pensiero

per la mente mi passa: in casa mia
restar molte uniformi
di Guglielmo e Ferrando... Ardir!... Despina,
Despina!

DESPINA

Cosa c'è?

FIORDILIGI

Tieni un po' questa chiave, e senza replica,
senza replica alcuna,
prendi nel guardaroba e qui mi porta
due spade, due cappelli e due vestiti
de' nostri sposi.

DESPINA

E che volete fare?

FIORDILIGI

Vanne, non replicare.

DESPINA

(Comanda in *abrége* donna Arroganza!)

(Parte)

FIORDILIGI

Non c'è altro, ho speranza
che Dorabella stessa
seguirà il bell'esempio. Al campo, al campo:
altra strada non resta
per serbarci innocenti.

DON ALFONSO (dalla porta, a Despina)

(Ho capito abbastanza.

Vanne pur, non temer.)

DESPINA

Eccomi.

FIORDILIGI

Vanne.

Sei cavalli di posta
voli un servo a ordinar... Di' a Dorabella
che parlar le vorrei...

DESPINA

Sarà servita.

(Questa donna mi par di senno uscita.)

(Parte)

⁶¹ Rimasta sola e quasi rassegnata al fatto che «tutto congiuri a sedurre» il suo cuore, Fiordiligi è fermamente intenzionata a non cedere; anzi decide di non veder mai più il nuovo spasimante e ordina a Despina di portare le uniformi dei loro fidanzati, per indossarle e prepararsi a incontrare l'amato Guglielmo sul campo di battaglia (ma sceglie di quella di Ferrando: scambio rivelatore della 'verità' delle passioni?). La scena avrebbe in sé un forte *pathos* drammatico, ma è contrappuntata dalla *verve* comica delle repliche della serva e dai soddisfatti commenti del fidanzato, che nascosto nella camera accanto sta origliando con Don Alfonso: «Bravissima».

SCENA DODICESIMA

(FIORDILIGI, poi FERRANDO; indi GUGLIELMO e DON ALFONSO dalla camera)

FIORDILIGI

L'abito di Ferrando
sarà buono per me; può Dorabella
prender quel di Guglielmo. In questi arnesi
raggiungerem gli sposi nostri, al loro
fianco pagnar potremo
e morir se fa d'uopo. Ite in malora,
(*Si cava quello che tiene in testa*)
ornamenti fatali!... Io vi detesto.

GUGLIELMO

Si può dar un amor simile a questo?

FIORDILIGI

Di tornar non sperate alla mia fronte
pria ch'io qui torni col mio ben; in vostro
loco porrò questo cappello... Oh, come
ei mi trasforma le sembianze e il viso!
Come appena io medesma or mi ravviso!

Tra gli amplessi in pochi istanti⁶²

giungerò del fido sposo,
sconosciuta a lui davanti
in quest'abito verrò.

Oh, che gioia il suo bel core
proverà nel ravvisarmi!

FERRANDO

Ed intanto di dolore
meschinello io mi morirò.

⁶² n. 29. Duetto Fiordiligi-Ferrando. *Adagio-Allegro-Larghetto-Andante* – e, La-Do-La.

Analogamente a quanto succede nel duettino «Là ci darem la mano» in *Don Giovanni*, anche il duetto d'amore nel quale Fiordiligi finisce per cedere alla passione di Ferrando si configura come un'ampia scena di seduzione – la tonalità in entrambi i casi è quella di La – articolata in più sezioni corrispondenti alle diverse fasi del tortuoso percorso interiore della donna. Il numero inizia molto curiosamente con un'aria in tempo lento di Fiordiligi, che fantastica sul prossimo ricongiungimento con il fidanzato, ma quando il soprano accelera il tempo (*Con più moto*) modulando verso la dominante (Mi), Ferrando si unisce d'improvviso alla sua voce proclamando la sua disperata passione su una brusca virata a mi minore:

ESEMPIO 23 a (n. 29, bb. 11-19)

Con più moto

Fiordiligi
Oh che gio - ia il suo bel co - re pro - ve - rà nel rav - vi -

Ferrando
sar-mi! Ed in - tan - to di do - lo - re me - schi - nel - lo, io mi mor - rò!...

Il grido di stupore di Fiordiligi, «Cosa veggio!», dà il via al duetto vero e proprio, un *Allegro* in Do. Al rifiuto iniziale della donna, Ferrando replica minacciando il suicidio («Ah no, mia vita! Con quel ferro di tua mano») con una frase molto simile a quella con cui aveva iniziato il terzetto n. 3 dell'atto primo (quasi le stesse facendo «una bella serenata»). Il soprano è presto sopraffatta dal lirismo del tenore, ma pure la sua seconda supplica («Taci, ahimè!»), non sortisce alcun effetto, anzi entrambe le voci si intrecciano poco per volta prima che il presentito cedimento di Fiordiligi, «Ah, non son, non son più forte...» (e anche qui risuona il ricordo del *Don Giovanni*), conduca al tenero *Larghetto*:

ESEMPIO 23 b (bb. 76-79)

(tenerissimamente)

Ferrando
Vol - gi - a me - pie - to - so, il - ci - gio!

La tonalità torna a essere quella d'impianto, La, ma ora la situazione di partenza si è invertita: è Ferrando a prendere l'iniziativa, mentre Fiordiligi si contiene in locuzioni interiettive che ne preparano la resa inevitabile. Per tre volte la ragazza ripete «Giusto ciel!», quindi un doloroso e sdegnato «Crudel!», sorretto da un *crescendo* in or-

FIORDILIGI

Cosa veggio! Son tradita!
Deh, partite!

FERRANDO

Ah no, mia vita!
(*Prende la spada dal tavolino, la sfodera*)
Con quel ferro di tua mano
questo cor tu ferirai,
e se forza, oddio, non hai,
io la man ti reggerò.

FIORDILIGI

Taci... ahimè! son abbastanza
tormentata ed infelice!

FIORDILIGI e FERRANDO

Ah, che omai la ^{mia} _{sua} costanza
a quei sguardi, a quel che dice,
incomincia a vacillar!

FIORDILIGI

Sorgi, sorgi...

FERRANDO

Invan lo credi.

FIORDILIGI

Per pietà, da me che chiedi?

FERRANDO

Il tuo cor, o la mia morte.

FIORDILIGI

Ah, non son, non son più forte...

FERRANDO (*le prende la mano e gliela bacia*)

Cedi, cara!

FIORDILIGI

Dei, consiglio!

FERRANDO

Volgi a me pietoso il ciglio:

in me sol trovar tu puoi
sposo, amante, e più se vuoi.

(*Tenerissimamente*)

Idol mio, più non tardar.

FIORDILIGI (*tremando*)

Giusto ciel!... Crudel... hai vinto,
fa' di me quel che ti par.

(*Don Alfonso trattiene Guglielmo che vorria^{xxv} uscire*)

FERRANDO e FIORDILIGI

Abbracciamci, o caro bene,
e un conforto a tante pene
sia languir di dolce affetto,
di diletto sospirar!

(*Partono*)

SCENA TREDICESIMA

(*GUGLIELMO e DON ALFONSO; poi FERRANDO, indi DE-SPINA*)

GUGLIELMO

Oh poveretto me! cosa ho veduto,⁶³
cosa ho sentito mai!

DON ALFONSO

Per carità, silenzio!

GUGLIELMO

Mi pelerei la barba,
mi grafferei la pelle,
e darei colle corna entro le stelle!
Fu quella Fiordiligi, la Penelope,
l'Artemisia del secolo! Briccona!
assassina... furfante... ladra... cagna...

DON ALFONSO

Lasciamolo sfogar.

segue nota 62

chestra, porta a una dissonanza di sesta eccedente che attiva un'ulteriore moto di desiderio con increspature cromatiche, prima di essere 'scavalcata' da un languido inciso melodico dell'oboe, indi il soprano completa la strofa con il fatidico «fa' di me quel che ti par». Infine, nella sezione in *Andante*, le voci si uniscono in armoniose consonanze e ampi gorgheggi per sancire in modo definitivo la nuova unione.

^{xxv} «vorrebbe».

⁶³ Ora tocca all'altezzoso Guglielmo sperimentare il tradimento della propria fidanzata, con un gioco dei ruoli che si inverte e peggiora, visto che ha assistito direttamente alla frana dello 'scoglio' Fiordiligi: la sua furiosa reazione in recitativo secco è infatti contrappuntata dagli ironici commenti di Ferrando che ricambia la precedente arroganza dell'amico ripetendo le sue stesse parole.

FERRANDO (*lieto*)

Ebben!

GUGLIELMO

Dov'è?

FERRANDO

Chi? La tua Fiordiligi?

GUGLIELMO

La mia Fior... fior di diavolo, che strozzi lei prima e dopo me!

FERRANDO

Tu vedi bene:

(*Ironicamente*)

v'han delle differenze
in ogni cosa...^{xxvi}

GUGLIELMO

Ah, cessa,

cessa di tormentarmi,
ed una via piuttosto
studiam di castigarle
sonoramente.

DON ALFONSO

Io so qual è: sposarle.

GUGLIELMO

Vorrei sposar piuttosto
la barca di Caronte.

FERRANDO

La grotta di Vulcano.

GUGLIELMO

La porta dell'inferno.

DON ALFONSO

Dunque restate celibi in eterno.

FERRANDO

Mancheran forse donne
ad uomin come noi?

DON ALFONSO

Non c'è abbondanza d'altro.

Ma l'altre che faran, se ciò fer queste?

In fondo, voi le amate

queste vostre cornacchie spennacchiate.

GUGLIELMO

Ah purtroppo!

FERRANDO

Purtroppo!

DON ALFONSO

Ebben, pigliatele

com'elle son. Natura non potea

fare l'eccezione, il privilegio

di creare due donne d'altra pasta

per i vostri bei musì; in ogni cosa

ci vuol filosofia. Venite meco;

di combinar le cose

studierem la maniera.

Vo' che ancor questa sera

doppie nozze si facciano. Frattanto

un'ottava ascoltate:

felicissimi voi, se la imparate.

Tutti accusan le donne, ed io le scuso⁶⁴

se mille volte al dì cangiano amore;

altri un vizio 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».^{xxvii}

SCENA QUATTORDICESIMA

(*I suddetti e* DESPINA)

DESPINA

Vittoria, padroncini!⁶⁵

^{xxvi} Aggiunta: «un poco di più merto!».

⁶⁴ n. 30. *Andante* – ♯, Do.

Per «castigare sonoramente» le donne Don Alfonso propone allora di «sposarle» e in un'ottava dal carattere dottrinale – dopotutto «in ogni cosa ci vuol filosofia» – perdona la naturale incostanza del genere femminile introducendo il motto dell'opera (cfr. es. 1 b), subito imitato dai due amici.

^{xxvii} Aggiunta: «FERRANDO e GUGLIELMO / Così fan tutte!».

⁶⁵ Prima che attacchi l'elaborato finale ultimo, Despina riesce a infilare qualche rapida battuta di recitativo: lodando la propria abilità – «Non è mai senza effetto quand'entra la Despina in un progetto» – annuncia agli amanti la disponibilità delle donne al matrimonio.

A sposarvi disposte
 son le care madame; a nome vostro
 loro io promisi che in tre giorni circa
 partiranno con voi. L'ordin mi diero
 di trovar un notajo
 che stipuli il contratto; alla lor camera
 attendendo vi stanno.
 Siete così contenti?
 FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO
 Contentissimi.

DESPINA
 Non è mai senza effetto
 quand'entra la Despina in un progetto.

SCENA QUINDICESIMA

Sala ricchissima illuminata. Orchestra in fondo. Tavola per quattro persone con doppiieri d'argento. Quattro servi riccamente vestiti.

(DESPINA; poi DON ALFONSO^{xxviii})

DESPINA
 Fate presto, o cari amici,⁶⁶
 alle faci il foco date
 e la mensa preparate
 con ricchezza e nobiltà.
 Delle nostre padroncine
 gl'imenei son già disposti.
 (Ai suonatori)
 E voi gite ai vostri posti
 finché i sposi vengon qua.

CORO DI SERVI e SUONATORI
 Facciam presto, o cari amici,
 alle faci il foco diamo

e la mensa prepariamo
 con ricchezza e nobiltà.
 Delle nostre padroncine
 gl'imenei son già disposti.
 Andiam tutti ai nostri posti
 finché i sposi vengon qua.

DON ALFONSO

Bravi, bravi! Ottimamente!
 Che abbondanza, che eleganza!
 Una mancia conveniente
 l'un e l'altro a voi darà.

(Mentre Don Alfonso canta, i suonatori accordano)

Le due coppie omai si avanzano,
 fate plauso al loro arrivo,
 lieto canto e suon giulivo
 empia il ciel d'ilarità.

DESPINA e DON ALFONSO (piano, partendo per diverse porte)

Una scena più piacevole^{xxix}
 non s'è vista, o si vedrà!

SCENA SEDICESIMA

(DORABELLA, GUGLIELMO, FIORDILIGI e FERRANDO.
 Mentre s'avanzano il coro canta e incomincia l'orchestra una marcia)

CORO

Benedetti i doppi coniugi⁶⁷
 e le amabili sposine!
 Splenda lor il ciel benefico
 ed a guisa di galline
 sien di figli ognor prolifiche,
 che le agguagliano in beltà.

^{xxviii} Aggiunta: «Coro di servi e di suonatori».

⁶⁶ n. 31. Finale. A. *Allegro assai* – e, Do.

Il finale prende avvio con l'allestimento della cerimonia. Uno spumeggiante motivo dei violini primi, molto simile a quello su cui si era alzato il sipario nell'atto primo (cfr. n. 1), accompagna i gioiosi preparativi predisposti con grande cura da Despina e Don Alfonso.^{xxix} «La più bella commediola».

⁶⁷ Finale. B. *Andante* – e, Mi♭.

La festa raggiunge il suo culmine nel momento in cui le due coppie fanno la loro uscita in scena: il coro intona una nobile marcia di benedizione a piena orchestra, a cui risponde con letizia il quartetto dei giovani, sorretti da clarinetti e fagotti. Pur mantenendo un carattere di casualità negli incroci tra le voci, Mozart riesce a far risaltare ogni minima sfumatura drammatica combinando le parti di Fiordiligi e Ferrando con espressive coloriture. Segue poi una nuova ripresa del coro, dopo la quale i due uomini e le due donne si scambiano teneri apprezzamenti punteggiati dal delicato *pizzicato* degli archi.

GLI SPOSI

Come par che qui prometta
tutto gioia e tutto amore!
Della cara Despinetta
certo il merito sarà.

Raddoppiate il lieto suono,
replicate il dolce canto,
e noi qui seggiamo intanto
in maggior gioialità.

CORO (*gli sposi mangiano*)

Benedetti i doppi coniugi
e le amabili sposine!
Splenda lor il ciel benefico
ed a guisa di galline
sien di figli ognor prolifiche,
che le agguaglino in beltà.

FERRANDO e GUGLIELMO

Tutto, tutto, o vita mia,
al mio foco or ben risponde.

FIORDILIGI e DORABELLA

Pel mio sangue l'allegria
cresce, cresce e si diffonde.

FERRANDO e GUGLIELMO

Sei pur bella!

FIORDILIGI e DORABELLA

Sei pur vago!

FERRANDO e GUGLIELMO

Che bei rai!

FIORDILIGI e DORABELLA

Che bella bocca!

FERRANDO e GUGLIELMO (*toccando i bicchieri*)

Tocca e bevi!

FIORDILIGI e DORABELLA

Bevi e tocca!

FIORDILIGI, DORABELLA e FERRANDO

E nel tuo, nel mio bicchiere⁶⁸
si sommerga ogni pensiero,

⁶⁸ Finale. C. [Canone]. *Larghetto* – $\frac{3}{4}$, *Mib*.

Al momento del brindisi la totale immersione dei personaggi nella solennità del momento è sublimata in uno splendido canone a tre voci, il cui carattere affettuoso si trova riflesso in una scrittura orchestrale dai toni cameristici. Nel suo dolce ritmo cullante che ferma d'un tratto lo scorrere del tempo, il brano prelude a quell'armonia che sarà ristabilita soltanto con la riconciliazione finale, così che la musica si pone su un piano che sembra trascendere la coscienza presente dei personaggi:

ESEMPIO 24 a (n. 31, bb. 173-180)

Larghetto

Fiordiligi
E nel tuo nel mio bicchiere si sommergea

Ferrando

o gni pensiero. e non resti e non resti più me-
E nel tuo nel mio bicchiere

tr
mo-ria del pas-sa-to ai no-stri cor,
si sommergea ogni pensiero.

Se per le donne questo è l'istante dell'estasi eterna – «E non resti più memoria del passato ai nostri cor» –, la presenza nel canone della voce tenorile è dettata da ragioni squisitamente musicali e testimonia la precarietà della

e non resti più memoria
del passato ai nostri cor.
(*Le donne bevono*)

GUGLIELMO

(Ah, bevessero del tossico
queste volpi senza onor!)

SCENA DICIASSETTESIMA

(*I suddetti, DON ALFONSO; poi DESPINA da notajo*)

DON ALFONSO

Miei signori, tutto è fatto.⁶⁹
Col contratto nuziale
il notajo è sulle scale
e isso^{xxx} fatto qui verrà.

GLI AMANTI

Bravo, bravo! Passi subito.

DON ALFONSO

Vo a chiamarlo: eccolo qua.

DESPINA

Augurandovi ogni bene
il notajo Beccavivi
coll'usata a voi sen viene
notariale dignità.
E il contratto stipulato
colle regole ordinarie
nelle forme giudiziarie,
pria tossendo, poi sedendo,^{xxx}
clara voce leggerà.

TUTTI

Bravo, bravo in verità!

DESPINA^{xxx}

Per contratto da me fatto,
si congiunge in matrimonio
Fiordiligi con Sempronio,
e con Tizio Dorabella
sua legittima sorella,
quelle, dame ferraresi,
questi, nobili albanesi.
E, per dote e contradote...

GLI AMANTI

Cose note, cose note,
vi crediamo, ci fidiamo:
soscriviam, date pur qua.

(*Solamente le due donne sottoscrivono*)

DESPINA e DON ALFONSO

Bravi, bravi in verità!

(*La carta resta in mano di Don Alfonso. Si sente
gran suono di^{xxxii} tamburo e canto*)

CORO LONTANO

Bella vita militar!
Ogni dì di si cangia loco,
oggi molto e doman poco,
ora in terra ed or sul mar.

TUTTI

Che romor! Che canto è questo?

DON ALFONSO

State cheti. Io vo a guardar.
(*Va alla finestra*)

segue nota 68

situazione: Ferrando vi partecipa nonostante sia ben conscio della finzione, mentre Guglielmo, nella sua tessitura troppo bassa per raggiungere gli altri tre, riassume con il suo risentito contrappunto le idee proprie e dell'amico.

⁶⁹ Finale. D. *Allegro-Maestoso* – ♯, Mi-Re.

Sopra una brusca modulazione da Lab a Mi la farsa riprende il suo corso spedito: Don Alfonso entra in scena per annunciare il prossimo arrivo del notaio, che altri non è (come il medico nel finale dell'atto precedente) che Despina travestita. Ancora una volta la serva ha modo di deliziare il pubblico con le proprie straordinarie doti istrioniche – nel suo artefatto discorso veniamo inoltre per la prima volta a conoscenza dei nomi dei due «nobili albanesi»: Tizio e Sempronio! –, e la sua buffa lettura dell'atto viene ancora accentuata dai vivaci trilli dei violini. Non appena sottoscritti però, e soltanto dalle donne, i contratti di matrimonio, il passato che si voleva obliare ricompare sulle note della marcia in Re dell'atto primo. Risentire in questa situazione «Bella vita militar!» fa un po' l'effetto della ripresa della «Donna è mobile» nell'ultimo atto di *Rigoletto*.

^{xxx} «*ipso*».

^{xxx} Aggiunta: «(*Pel naso*)».

^{xxxii} «*il*».

Misericordia!⁷⁰

Numi del cielo!
Che caso orribile!
Io tremo, io gelo!
Gli sposi vostri...

FIORDILIGI e DORABELLA

Lo sposo mio...

DON ALFONSO

In questo istante
tornaro, oh Dio!
ed alla riva
sbarcano già!

I QUATTRO AMANTI

Cosa mai sento!
Barbare stelle!
In tal momento
che si farà?

(I servi portano via la tavola, e i suonatori partono in fretta)

FIORDILIGI e DORABELLA

Presto partite!

GLI ALTRI

Ma se $\begin{matrix} \text{li} \\ \text{ci} \end{matrix}$ veggono?

LE DONNE

Presto fuggite!

GLI ALTRI

Ma se $\begin{matrix} \text{li} \\ \text{ci} \end{matrix}$ incontrano?

LE DONNE

Là, là celatevi,
per carità!

(Fiordiligi e Dorabella conducono li due amanti in una camera. Don Alfonso conduce la Despina in un'altra. Gli amanti escono non veduti e partono)

Numi, soccorso!

DON ALFONSO

Rasserenatevi...

LE DONNE

Numi, consiglio!

DON ALFONSO

Ritranquillatevi...

LE DONNE (*quasi frenetiche*)

Chi dal periglio
ci salverà?

DON ALFONSO

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 DICOTTESIMA^{xxxiii}

(DORABELLA, FIORDILIGI, GUGLIELMO e FERRANDO con mantelli e cappelli militari; DESPINA in camera e DON ALFONSO)

FERRANDO e GUGLIELMO

Sani e salvi, agli amplessi amorosi⁷¹
delle nostre fidissime amanti^{xxxiv}
ritorniamo, di gioia esultanti,
per dar premio alla lor fedeltà.

⁷⁰ Finale. E. *Allegro* – $\frac{3}{4}$, Mi \flat → sol.

Il ritorno dei fidanzati – è ancora Don Alfonso a darne notizia con affettata costernazione, tanto più comica perché i due amanti che il filosofo afferma di scorgere dalla finestra li ha accanto! – getta le donne nel panico e dà l'avvio a un'agitata sezione che presto volge in tonalità minore. Dapprima ridicolo, il clima della situazione assume ora inaspettatamente i contorni di una catastrofe imminente, permettendo così alla musica di Mozart di aderire, con affascinante ambiguità, tanto alla finzione (l'enfatica recitazione di Don Alfonso) quanto alla realtà (il disperato stato d'animo di Fiordiligi e Dorabella).

^{xxxiii} «ULTIMA».

^{xxxiv} «spose».

⁷¹ Finale. F. *Andante-Allegro-Andante* – c, Si \flat -Mi \flat -Si \flat .

Dopo la tragica cadenza in sol della sezione precedente, il ritorno dei fidanzati alle loro «fidissime amanti» riconduce lo sviluppo drammatico nei binari della commedia. La declamazione quasi meccanica con cui i due uomini intonano per seste i loro versi sarcastici enfatizza di proposito la comicità della scena, tanto più che alla rea-

DON ALFONSO

Giusti numi, Guglielmo! Ferrando!
Oh che giubilo, qui come? e quando?

FERRANDO e GUGLIELMO

Richiamati da regio contrordine,
pieni il cor di contento e di *giolito*^{xxxv},
ritorniamo alle spose adorabili,
ritorniamo alla vostra amistà.

GUGLIELMO

Ma cos'è quel pallor, quel silenzio?

FERRANDO

L'idol mio perché mesto si sta?

DON ALFONSO

Dal diletto confuse ed attonite,
mute mute si restano là.

FIORDILIGI e DORABELLA

(Ah, che al labbro le voci mi mancano,
se non moro un prodigio sarà.)

(*I servi portano un baule*)

GUGLIELMO

Permettete che sia posto
quel baul in quella stanza.
Dei, che veggio! Un uom nascosto?
Un notajo? Qui che fa?

DESPINA (*esce, ma senza cappello*)

No, signor, non è un notajo;
è Despina mascherata
che dal ballo or è tornata
e a spogliarsi venne qua.

FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO

(Una furba uguale a questa
dove mai si troverà?)

DESPINA

(Una furba che m'agguagli
dove mai si troverà?)

(*Don Alfonso lascia cadere accortamente il contratto sottoscritto dalle donne*)

FIORDILIGI e DORABELLA

La Despina? La Despina?

Non capisco come va.

DON ALFONSO (*piano agli amanti*)

Già cader lasciai le carte,
raccoglietele con arte.

FERRANDO

Ma che carte sono queste?

GUGLIELMO

Un contratto nuziale?

FERRANDO e GUGLIELMO

Giusto ciel! Voi qui scriveste!
Contradirci omai non vale!
Tradimento, tradimento!
Ah si faccia il scoprimento
e a torrenti, a fiumi, a mari
indi il sangue scorrerà!

(*Vanno per entrare nell'altra camera; le donne li arrestano*)

FIORDILIGI e DORABELLA

Ah, signor, son rea di morte
e la morte io sol vi chiedo.
Il mio fallo tardi vedo:
con quel ferro un sen ferite
che non merita pietà!

FERRANDO e GUGLIELMO

Cosa fu?

FIORDILIGI e DORABELLA (*additando Despina e Don Alfonso*)

Per noi favelli
il crudel, la seduttrice!

DON ALFONSO

Troppo vero è quel che dice,
e la prova è chiusa lì.

segue nota 71

zione di finta sorpresa di Don Alfonso entrambi cantano di nuovo, con parole diverse, la stessa melodia, come se l'avessero imparata a memoria. L'immediata scoperta di Despina travestita da notaio da parte di Guglielmo inizia la lunga serie di smascheramenti generali, ed è seguita da una (quanto mai buffa) esplosione di collera dei due fidanzati nel momento in cui ritrovano, grazie alla regia occulta di Don Alfonso, i contratti nuziali appena firmati – si osservino in particolare le increspate figurazioni di semicrome degli archi per indicare i «torrenti, fiumi e mari» di sangue che presto scorreranno. Dapprima patetica, la confessione di colpa delle donne inizia con un accompagnamento singhiozzante dei violini, quindi cita, con declamazione altrettanto «meccanica», la melodia cantata al loro arrivo dai «soldati».

^{xxxv} «gaudio».

(*Accenna la camera dov'erano entrati prima gli amanti*)

FIORDILIGI e DORABELLA

Dal timor io gelo, io palpito;
perché mai li discopri?

(*Ferrando e Guglielmo entrano un momento in camera, poi sortono senza cappello, senza mantello e senza mustacchi, ma coll'abito finto e burlano in modo ridicolo le amanti e Despina*)

FERRANDO (*facendo dei complimenti affettati a Fiordiligi*)

A voi s'inchina,⁷²
bella damina,
il cavaliere
dell'Albania!

GUGLIELMO (*a Dorabella*)

Il ritrattino
pel coricino
ecco io le rendo,
signora mia.

FERRANDO e GUGLIELMO (*a Despina*)

Ed al magnetico
signor dottore
rendo l'onore
che meritò!

FIORDILIGI, DORABELLA e DESPINA

Stelle, che veggio!

FERRANDO, GUGLIELMO e DON ALFONSO

Son stupefatte!

FIORDILIGI, DORABELLA e DESPINA

Al duol non reggo!

GLI UOMINI

Son mezze matte.

FIORDILIGI e DORABELLA (*accennando Don Alfonso*)

Ecco là il barbaro
che c'ingannò.

DON ALFONSO

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.

LE AMANTI

Idol mio, se questo è vero,⁷³
colla fede e coll'amore

⁷² Finale. G. *Allegretto-Andante-Allegretto-Andante con moto* – $\frac{3}{8}$ ♩, re→Sol.

Lo smascheramento – ora Ferrando e Guglielmo compaiono in scena travestiti da albanesi solo per metà – giunge infine a conclusione con nuove citazioni che riportano alla confusa mente delle ragazze alcuni episodi precedenti: Ferrando saluta Fiordiligi con le molli inflessioni 'turche' usate nel finale primo, Guglielmo si rivolge a Dorabella con gli stessi accenti del loro duetto d'amore (cfr. es. 17),

ESEMPIO 24 b (bb. 501-506)

Andante
(a Dorabella)

Guglielmo

Il ri - trat - ti-no pel-co-ri-ci - no ecco io le... ren-do, si - gno-ra mi - a.

quindi entrambi si congratulano con il «magnetico dottor» Despina riprendendo il comico declamato del suo primo travestimento. Ora che la mascherata è giunta al termine, Don Alfonso riprende le sue vesti di esperto burattinaio e, dopo aver tirato le fila di tutto l'intrigo, impone anche la riconciliazione generale, prontamente accettata dalle due coppie.

⁷³ Finale. H. *Andante con moto-Allegro molto* – ♩, Sol-Do.

Il concertato conclusivo segue senza alcun cambiamento di tempo la morale divertita appena pronunciata dal filosofo come a indicare che i quattro amanti hanno vissuto quanto successo nella giornata senza piena consapevolezza e in modo alquanto artificiale sembrano continuare il gioco delle parti. Occorre però notare come siano le donne, che non chiedono affatto perdono ai mariti, ma giurano loro fedeltà e amore, a governare la fitta trama polifonica riportando sempre il discorso musicale alla loro briosa melodia esposta per terze. La conciliazione finale è suggellata infine con l'*Allegro molto* in Do – si osservi di nuovo il rapporto tonale V-I che informa i

compensar saprò il tuo core,
adorarti ognor saprò.

FERRANDO e GUGLIELMO

Te lo credo, gioia bella,
ma la prova io far non vo'.

DESPINA

Io non so se questo è^{xxxvi} 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.
Quel che suole altrui far piangere
fia per lui cagion di riso,
e del mondo in mezzo i turbini
bella calma troverà.

segue nota 73

due movimenti del concertato – nel quale le sei voci riunite insieme elevano a canone esistenziale la morale stoica di Don Alfonso: solo chi «da ragion guidar si fa» può raggiungere un sereno distacco, la «bella calma» dell'ultimo verso, dalle vicende terrene.

^{xxxvi} «veglio o».

Appendice

Aria alternativa n. 15 per Guglielmo

Non siate ritrosi,
occhietti vezzosi;
due lampi amorosi
vibrate un po' qua.
Voi siete forieri
di dolci pensieri.
Chi guardavi un poco
di fuoco si fa.
Non è colpa nostra
se voi ci abbruciate;
morir non ci fate
in sì buona età.
Felici rendeteci,
amate con noi;
e noi felicissime

faremo anche voi.
Guardate, toccate,
il tutto osservate:
siam due cari matti,
siam forti e ben fatti,
e come ognun vede,
sia merto, sia caso,
abbiamo bel piede,
bell'occhio, bel naso;
e questi mustacchi
chiamare si possono
trionfi degli uomini,
pennacchi d'amor.

(Qui le ragazze partono con collera)

L'orchestra

2 flauti	2 corni
2 oboi	2 clarini [trombe]
2 clarinetti (uno anche di bassetto)	
2 fagotti	timpani
violini I	Continuo nei recitativi secchi:
violini II	clavicembalo
viole	violoncello
violoncelli	
contrabbassi	Sulla scena:
	tamburo militare

Come nelle *Nozze di Figaro*, opera con cui l'ultima collaborazione con Da Ponte condivide molte altre peculiarità, Mozart impiega una compagine strumentale di dimensioni esigue – l'unica eccezione consiste nell'impiego di un clarinetto di bassetto –, eppur capace di delineare con una precisione assoluta le minime sfumature del dramma. Abbandonando le asprezze sonore del *Don Giovanni*, l'orchestra di *Così fan tutte* torna all'eleganza timbrica del precedente capolavoro, dal quale il compositore riprende in particolare la differenziazione nella sezione dei fiati di trombe e corni, cogliendo esiti se possibile ancora più personali e raffinati. Le prime, di frequente abbinate ai timpani, vengono ad esempio utilizzate per dare un tono eroico al terzetto «Una bella serenata» (n. 3) e alla pomposa marcia che ricorre più volte nel corso dell'opera come richiamo all'ambiente militare cui appartengono i due giovani amanti (nn. 8, 9, 31), oppure con splendido effetto parodistico per dare maggior risalto alla vanagloria ampollosa di Guglielmo nella sua aria «Rivolgete a lui lo sguardo» (n. 15, prima versione). I secondi, invece, sono riservati al duetto in cui vengono presentate le due dame «Ah, guarda sorella» (n. 4) e danno un tocco di commossa malinconia al delicatissimo terzettino del commiato «Soave sia il vento» (n. 10), dove fungono da strumenti concertanti.

Uguale cura è riscontrabile anche nel trattamento degli altri fiati, spesso impiegati come concertanti. Si osservi a tal proposito l'impiego costante del timbro sensuale del clarinetto per esprimere la pienezza del sentimento amoroso, come nel duetto iniziale

tra le ragazze (n. 4) e nelle due arie passionali di Ferrando «Un'aura amorosa» (n. 17) e «Tradito, schernito» (n. 27), oppure di quello più aspro dell'oboe per suggerire ripetutamente il sarcasmo di Don Alfonso – e proprio una carezzevole melodia di questo strumento suggella la vittoria del cinico filosofo nel momento drammatico cruciale in cui Fiordiligi cede alle lusinghe di Ferrando, «Crudel... hai vinto» (n. 29). Allo stesso modo l'inflessione morbida e melliflua del fagotto serve in più di un'occasione a rimarcare la falsità della situazione e del sentimento, come nel caso della stretta che conclude il concertato nel finale primo «Dammi un bacio, o mio tesoro» (n. 18), dove i ridicoli interventi dello strumento ad ancia doppia a raddoppiare la voce del tenore svelano la manifesta affettazione dello spasimante.

Come già era stato nei due lavori precedenti su libretto di Da Ponte, ma in misura ancor più radicale, Mozart privilegia nell'orchestrazione una scrittura dialogica tra la sezione degli archi e quella dei legni, accentuando la diversificazione tra i raggruppamenti orchestrali e optando spesso, con esiti superbi, per una divisione 'a due' delle singole coppie strumentali. Il *tutti* viene utilizzato soltanto nei tre momenti culminanti, l'*ouverture* e i due finali d'atto, mentre nei restanti numeri il musicista si affida a combinazioni più piccole allo scopo di intensificare il significato drammatico della singola scena. Si prenda il caso della serenata per soli fiati con coro «Secondate, aurette amiche» (n. 21) che introduce l'atmosfera galante delle passeggiate in giardino delle due coppie albanesi-dame e quello dei raggelanti interventi degli archi che danno voce nella breve cavatina di Ferrando (n. 27) alla rabbia e al turbamento del tenore «tradito» e «schernito». Tra le soluzioni timbriche di maggior rilievo occorre citare infine il vivacissimo cicaleccio dei violini che anticipa mirabilmente il divertito terzetto degli uomini «E voi ridete?» (n. 16) e ancora il delicato tono cameristico con cui viene trattato lo splendido canone nel finale secondo «E nel tuo, nel mio bicchiere».

Le voci

The image shows six musical staves, each representing a character's vocal line. From top to bottom: Fiordiligi (soprano), Dorabella (soprano), Guglielmo (bass), Ferrando (tenor), Despina (soprano), and Don Alfonso (bass). Each staff contains a few notes with stems and beams, illustrating the vocal range and melodic style for each character.

Sulla scia delle profonde novità riguardanti la vocalità introdotte a partire dalle *Nozze di Figaro*, Mozart continuò anche in *Così fan tutte* la propria personale riflessione sulle immense potenzialità liriche e drammatiche della voce umana, pervenendo a soluzioni ancora una volta originalissime e di stupefacente modernità. Sfruttando il *cast* di prima grandezza di cui poté disporre per la *première* viennese (basti solo citare i nomi di Adriana Ferrarese Del Bene e Francesco Benucci, autentiche celebrità dell'epoca, creatori rispettivamente dei personaggi di Fiordiligi e Guglielmo), il compositore reinterpretò profondamente la consueta disposizione dei ruoli, riprendendo in molti casi i 'tipi' socio-psicologici già impiegati nel precedente capolavoro comico. I registri vocali impiegati sono solo tre – e per la precisione quelli che corrispondono al triangolo tradizionale dell'opera buffa settecentesca: basso, soprano, tenore –, visto che nella terminologia coeva non esistevano termini come 'baritono' o 'mezzosoprano'. Considerando la tessitura vocale dei singoli personaggi così come la si ricava dalla partitura, si può invece constatare come Mozart voglia diversificare ogni minima sfumatura, ampliando così le possibilità offerte dal modello.

Seppur entrambi i ruoli di soprano adottino in alcuni momenti lo stile tragico dell'opera seria – si pensi alle arie «Smanie implacabili» di Dorabella (n. 11) e «Come scoglio» di Fiordiligi (n. 14) – i due personaggi hanno requisiti in parte differenti: Fiordiligi corrisponde a un soprano drammatico di coloratura a cui sono richieste spiccate doti virtuosistiche, come nell'esteso rondò «Per pietà, ben mio, perdona» (n. 25), mentre Dorabella può essere definita un mezzosoprano lirico, capace di intonare arie dal carattere spigliato e leggero, come nel caso dell'arietta su ritmo di danza «È amore un ladroncello» (n. 28). Accanto alla consueta tipologia del basso buffo, qui rappresentata dal ruolo di Don Alfonso (unico personaggio al quale non vengono assegnate arie vere e proprie, interpretato alla prima da Francesco Bussani, già creatore di Bartolo e

Antonio nelle *Nozze di Figaro*), tale registro si presenta anche in una variante più acuta: Guglielmo, che incarna quello che nel secolo seguente diventerà il ruolo vocale del baritono, anche se nella *première* il personaggio fu affidato a Francesco Benucci, primo basso buffo nei teatri viennesi dell'epoca e primo Figaro. Per quanto riguarda infine i due restanti ruoli, quello di Ferrando ben si adatta a un tenore lirico (ma con centri robusti, così come i primi acuti), incarnazione dell'innamorato tenero e passionale, mentre nella prassi moderna il personaggio della serva Despina viene solitamente assegnato a un soprano di coloratura.

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 della Repubblica Veneta fu causa del suo fortunato incontro con Mozart, foriero dei tre straordinari capolavori tradizionalmente considerati come una trilogia (*Le 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, lo scrittore 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 a impersonare un ruolo centrale nella genesi di *Così fan tutte*, commissionandone il soggetto nel 1789, in seguito – a quanto si dice – a 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 si possono rinvenire nella letteratura, e in particolare nel racconto del *Curioso indiscreto* dal *Don Chisciotte* di Cervantes, da cui deriva l'opera omonima di Pasquale Anfossi, al cui allestimento viennese (1783) Mozart partecipò, scrivendo tre arie nuove. 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 quarta replica.

Apparentemente caratterizzata dal ritorno agli 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 dalla *Zauberflöte*. La complessità d'intreccio ed il realismo psicologico dei due precedenti lavori dapontiani, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* (due titoli che, muovendo dal genere della «commedia d'intrigo», scavalcano di fatto la vigente contrapposizione fra i generi serio e comico per approdare a un teatro modernamente universale), cedono il passo in *Così fan tutte* a tipologie drammatiche meno contaminate. Si pensi in particolare alla tipologia della «commedia a tesi» (la «tesi» espressa appunto dal titolo), il cui *pendant* satirico ed antipsicologico fu a lungo interpretato 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



Così fan tutte al Festival di Glyndebourne, 1951; regia di Carl Ebert, scene e costumi di Rolf Gérard. In scena: Alice Howland (Dorabella), Marko Rothmüller (Guglielmo), Isa Quensel (Despina), Sesto Bruscantini (Don Alfonso), Richard Lewis (Ferrando), Sena Jurinac (Fiordiligi).

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 bicchiere»). 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 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.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Due giovani ufficiali, Guglielmo e Ferrando, stanno discutendo in un caffè di Napoli col 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, ma i due si indignano e vogliono difendere con un duello l'onore delle loro donne. Il filosofo propone loro una scommessa: se entro ventiquattr'ore riuscirà a dimostrare che le loro ragazze sono infedeli vincerà cento zecchini, altrimenti sarà lui a pagare la posta. Gli ufficiali accettano e si impegnano 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, ma i prolungati addii e le tenere promesse suscitano l'ilarità di Don Alfonso. Mentre la barca si allontana, Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso augurano ai partenti un viaggio sereno.

La cameriera Despina, messa al corrente dalle padrone del triste evento, le invita a non drammatizzare e a consolarsi con nuovi amori: le dame si ritirano indignate. Don Alfonso propone a Despina, offrendole uno zecchino d'oro, di aiutarlo a introdurre in casa «due soggetti di garbo» venuti a consolare le padrone. Lei 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. Fiordiligi e Dorabella rimproverano Despina per averli fatti entrare, ma Don Alfonso interviene fingendo di riconoscerli come amici carissimi. Tuttavia Fiordiligi ribadisce l'incrollabile fedeltà sua e della sorella e chiede rispetto. Guglielmo tenta goffamente di ottenere i loro favori, ma le fanciulle se ne vanno disgustate. 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 vanta col filosofo un suo piano infallibile per indurre le padrone a capitolare. Infatti poco dopo giungono i due 'albanesi' e bevono sotto gli occhi delle esterrefatte fanciulle il contenuto di due bottigliette di (finto) arsenico. Don Alfonso chiede pietà per i poveretti e corre a cercare un medico, mentre le due sorelle si inteneriscono. Giunge uno strano dottore (Despina travestita) e tocca con la calamita i 'morenti': sostenuti dalle pietose fanciulle i due spasimanti rinvergono poco a poco. 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 capi-



Così fan tutte al Metropolitan di New York, 1965; regia di Alfred Lunt. In scena: Rosalind Elias (Dorabella), Richard Tucker (Ferrando), Roberta Peters (Despina), Donald Gramm (Don Alfonso), Theodor Uppman (Guglielmo), Leontyne Price (Fiordiligi).

tolazione. 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 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 musicisti, 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 resistere e si abbandona vinta fra le sue braccia.

Guglielmo, che ha assistito di nascosto con Don Alfonso alla scena, è furente e si sfoga imprendendo 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 madame» 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 che le agguagliano in beltà». 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. 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».

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, sont absolument fidèles, alors que le vieillard sceptique les met en garde contre de dangereuses illusions. 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 infidèles gagnera cent sequins; dans le cas contraire, il devra payer lui-même cette somme d'argent. Les officiers acceptent, et ils s'engagent 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 rencontre entre les jeunes femmes et leurs fiancés prêts à partir est déchi-

rante, mais 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 fiancés 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: les dames se retirent avec indignation. Don Alfonso propose à Despina de l'aider à introduire dans la maison «deux jeunes et gentils hommes» venus pour consoler ses patronnes. Elle est déconcertée à la vue de ces soupirants: ce sont deux albanais portant de grosses moustaches et des vêtements extravagants, dans lesquels elle ne reconnaît pas Ferrando et Guglielmo. Fiordiligi et Dorabella reprochent 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. Cependant Fiordiligi exprime leur fidélité inébranlable et demande le respect. Guglielmo tente gauchement d'obtenir leurs faveurs, mais il obtient l'effet contraire car les jeunes filles s'en vont dégoûtées. Ceci réjouit grandement les deux jeunes gens qui pensent déjà avoir gagné leur pari, mais Don Alfonso les admoneste: pour l'instant ils ne doivent qu'obéir à ses ordres.

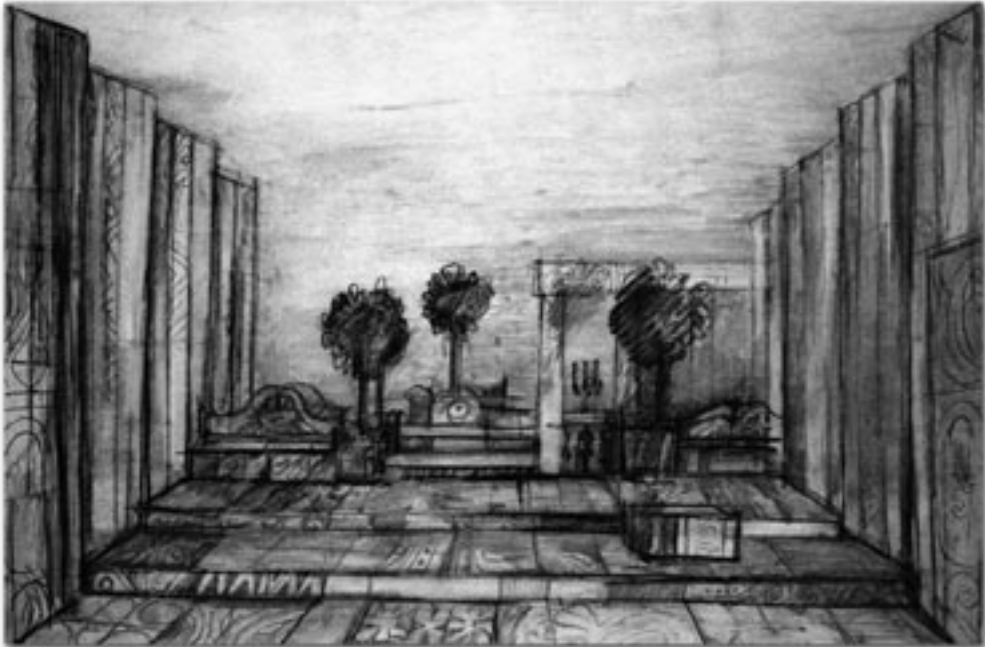
Despina informe le philosophe qu'elle a un plan infallible pour faire capituler les patronnes. En effet, peu après, les deux albanais entrent dans le jardin et boivent le contenu de deux flacons de (prétendu) arsenic. Don Alfonso demande aux deux jeunes femmes d'avoir pitié et court chercher un médecin, tandis que les deux sœurs s'attendent. Un étrange docteur arrive (Despina déguisée) et touche avec un aimant les 'mourants' soutenus par les deux jeunes filles compatissantes en leur redonnant la vie. 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 les 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 ne pas laisser échapper les bonnes occasions. Pour sauver les apparences, elle suggère de 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 belles 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.



Emanuele Luzzati, bozzetto scenico per *Così fan tutte* al Festival di Glyndebourne, 1969; regia di Franco Enriquez. *Così fan tutte* all'Opéra di Parigi, 1974; regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle. In scena: David Rendall (Ferrando), Helena Doese (Fiordiligi), Jane Berbié (Dorabella), Tom Krause (Guglielmo).



Così fan tutte al Festival di Aix-en-Provence, 1977; regia di Jean Mercure, scene e costumi di Miruna Boruzescu. In scena: Valerie Masterson (Fiordiligi), Francisco Araiza (Ferrando), Norma Burrowes (Despina), Knut Skram (Guglielmo), Sylvia Lindenstrand (Dorabella).

Così fan tutte al Cuvilliés-Theater di Monaco, 1978; regia di Gian Carlo Menotti, scene di Pier Luigi Samaritani. In scena: Júlia Várady (Fiordiligi), Daphne Evangelatos (Dorabella), Bodo Brinkmann (Guglielmo), Claes H. Ahnsjö (Ferrando).

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 désole 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'appête 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 «aimables mariées» d'avoir «comme les poules de nombreux enfants qui les égalent par la beauté». 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, ils 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 jeunes 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. 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».

Synopsis

ACT ONE

In a Naples café two young officers, Guglielmo and Ferrando, are deep in conversation with the elderly philosopher Don Alfonso. Both are convinced that their mistresses – named Fiordiligi and Dorabella respectively – are utterly faithful, but the cynical old man warns them not to harbour dangerous illusions. 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 demonstrate within twenty-four hours that their mistresses are disloyal he will win a hundred pieces of gold. Should lose, Alfonso will have to pay this sum. The officers accept the wager, agreeing 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



Così fan tutte al PepsiCo Summerfare (Purchase, New York), 1989; regia di Peter Sellars, scene di Adrienne Lobel, costumi di Dunya Ramicova.

girls bid their departing lovers a heart-rending and tearful farewell, but 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.

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. The girls flounce off angrily. Alfonso enlists Despina's help, bribing her with a gold coin to smuggle two «distinguished gentlemen» into the household. Despina 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 reproach Despina for having let them in, but Alfonso comes forward, pretending that the Albanians are old friends of his. Fiordiligi reiterates their unshakeable loyalty, demanding that it be respected. Guglielmo clumsily seeks out their favours, but 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 for the time being they must continue to obey his orders.

Despina tells the philosopher that she has a plan that will guarantee her mistresses surrender. Soon afterwards the 'Albanians' join the girls in the garden. Feigning total despair they both swallow the contents of two phials of (alleged) arsenic. Alfonso begs the sisters to take pity on the two creatures and, as he hurries away for the doctor, Fiordiligi and Dorabella begin to soften at 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. Ferrando presses his affections on Fiordiligi, whilst Guglielmo turns to Dorabella (thus swapping

their real-life mistresses). 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 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 honour 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 prolific, with children that equal them in beauty». 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. 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».

Handlung

ERSTER AKT

In einem Kaffeehaus in Neapel sind zwei junge Offiziere, Guglielmo und Ferrando, in ein angelegtes 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. 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 von 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. Ein Trommelschlag erinnert die Offiziere an ihre Pflicht; die Barke der Rekluten wartet auf sie. Schluchzend winken Fiordiligi und Dorabella den auf der Barke Davonfahrenden nach.

Das Kammermädchen Despina, die von ihren Herrinnen über das traurige Ereignis informiert wurde, gibt ihnen den Rat nicht alles so tragisch zu nehmen und sich nach neuen Lieben umzusehen. 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 Kavaliere eintreten sieht. Vor ihr erscheinen zwei elegant gekleidete Albanier, die große Schnurrbärte tragen; hinter 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 seltsamer Doktor eilt herbei (die verkleidete Despina). Mit Hilfe der beiden Mädchen, deren Interesse für die Bewußtlosen zunimmt, ruft er sie mittels eines Magneten ins Leben zurück. Noch immer den Einfluß des Giftes vortäuschend, wendet sich Ferrando zärtlich Fiordiligi, und Guglielmo Dorabella zu, wobei sie so die Paare tauschen. 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 Abenteuer 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 Melancholie 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 dagegen widerstrebt der Versuchung und findet sogar noch die Kraft Ferrando fortzuschicken. Allein geblieben, gesteht sie sich aber ein, daß sie ihn liebt.

Guglielmo ist glücklich als er erfährt, daß seine Fiordiligi den Liebesanstorm 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 ihre Ehre zu retten, Guglielmo, als Offizier verkleidet, ins Feld nachzureisen. Vergeblich versucht ihre Schwester sie davon abzuhalten. Während die Reisevorbereitungen trifft, stürzt Ferrando herein, der, unter dem Vorhaben sich zu rächen, voller Verzweiflung erklärt, ihre Abreise sei sein sicherer Tod. Fiordiligis Widerstand ist nun 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 Damen nun endlich in die Heirat einwilligen.

Die Vermählungsfeier beginnt. Der Chor wünscht den Brautpaaren Glück und Segen. Alfonso begleitet den Notar (es ist wieder die verkleidete Despina), der für die Unterzeichnung der Ehe-



Così fan tutte alla Scala di Milano, 1983; regia di Michael Hampe, scene e costumi di Mauro Pagano.

pakte sorgt, in den Raum. Von Weitem hört man einen Militärmarsch: 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. 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 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».

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Il talento di Mozart, fra i massimi compositori di tutti i tempi se non il più grande in assoluto, esplose fin dalla prima infanzia, e quando il compositore morì, a soli trentacinque anni, aveva già raggiunto i vertici in ogni genere musicale. La sua musica è stata da sempre considerata per la sua armonia, eleganza e serenità come l'espressione per eccellenza dello stile 'classico'. Anche in virtù di doti musicali sorprendenti e di vicende biografiche quanto mai singolari, egli ha inoltre avuto come pochi altri il potere di suggestionare in misura così elevata la fantasia del pubblico. Acclamato nelle principali corti europee come *enfant prodige* già all'età di cinque anni, quindi evolutosi in esuberante e prolifico compositore di genio, infine vittima di una morte precoce e misteriosa, Mozart è assunto fin dall'Ottocento a simbolo immortale della genialità e della perfezione, giungendo a soddisfare nell'immaginario collettivo le caratteristiche di un mito idealizzato, che non di rado ha offuscato la sua stessa personalità e opera.

Nel vastissimo dibattito che ha indagato per decenni – senza arrestarsi neppure oggi – gli ultimi anni della vita del musicista, la ricerca musicologica sembra essere finalmente arrivata a un punto fermo, a dispetto di tutte le leggende e gli aneddoti sorti nel tempo sulla questione: la prematura e improvvisa scomparsa coincide con il momento nel quale la stima del pubblico viennese nei suoi confronti aveva toccato il livello più basso. Il rapido decorso della malattia e la conseguente lotta contro il tempo nella speranza di completare il *Requiem*, gli ultimi istanti vissuti nella più totale solitudine, infine la cerimonia funebre tanto misera che le sue spoglie vennero sepolte e confuse in una fossa comune sembrano così assumere una valenza simbolica della generale incomprensione, isolamento e oblio che accompagnarono la figura di Mozart negli anni immediatamente successivi e da cui le sorti del compositore si risollevarono definitivamente soltanto alcuni decenni più tardi.¹

Le prime due testimonianze, singolarmente pertinenti sul piano critico e pubblicate pochi anni dopo la morte del musicista austriaco, furono firmate da Friedrich von Schlichtegroll e František Xaver Němeček,² i cui testi formano, l'uno accanto all'altro, un dittico eccezionale, dal momento che forniscono l'unico ritratto coevo di Mozart. Di pochi anni successivi sono poi la

¹ Sulla fortuna di Mozart si legga GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg, Residenz, 1985; trad. it. di Mirella Torre, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.

² FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, in ID., *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen*, Gotha, Justus Perthes, 1793, II/2, pp. 82-112; FRANZ XAVER NĚMEČEK, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben. Die einzige Mozart-Biographie von einem Augenzeugen*, Prag, In der Herrlichen Buchhandlung, 1798 (entrambi i saggi sono stati tradotti in anni recenti in italiano, FRANZ NIEMETSCHKE-FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, Torino, EDT, 1990 («Biblioteca di cultura musicale. Documenti»).

biografia edita da Georg Nikolaus von Nissen,³ diplomatico danese che aveva sposato nel 1809 Constanze Weber, la vedova del compositore, e i due saggi pubblicati da due ‘testimoni’ d’eccezione, lo scrittore francese Stendhal e Aleksandr Ulybyšev, un critico musicale russo che idolatrava la musica mozartiana.⁴ A differenza del primo titolo, per il quale l’autore attinse alle testimonianze dirette – ma non sempre attendibili – di Constanze, cancellando con lei, in aggiunta, le parti più scurrili delle lettere nel chiaro intento di idealizzare la figura del musicista, gli altri due testi si dimostrano nel complesso più validi: entrambi si compongono di una sezione biografica, seguita da annotazioni analitiche quanto mai preziose e acute sulla sua musica.

Dalla metà dell’Ottocento gli studi mozartiani entrarono finalmente nella loro fase più dinamica e matura. Sulla scorta del fondamentale catalogo compilato nel 1862 da Ludwig Köchel,⁵ primo del genere per dimensioni e qualità scientifica, prese l’avvio il primo progetto editoriale per rendere disponibile l’intero corpus della produzione di Mozart. L’edizione – dal titolo *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*,⁶ ma successivamente denominata *Alte Mozart-Ausgabe* per distinguerla dalla seconda edizione completa delle opere del musicista, la *Neue Mozart-Ausgabe*⁷ – fu data alle stampe in soli sette anni, dal gennaio del 1877 al dicembre del 1883 con supplementi editi poi fino al 1910, e vide la partecipazione dietro le quinte dello stesso Köchel – che si adoperò personalmente per il completamento del lavoro pre-

³ GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihm Geschriebenen. Mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

⁴ STENDHAL, *Vie de Mozart*, in Id., *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d’une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l’état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, P. Didot, 1814, pp. 248-323; trad. it. di Carlo Montella, *Vita di Mozart*, Firenze, Passigli, 1982, 1998²; ALEKSANDR ULYBYŠEV, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d’un aperçu sur l’histoire générale de la musique et de l’analyse des principales oeuvres de Mozart*, Moskva, tip. Semën, 1843.

⁵ LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862 (rist. a cura di Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964⁶). Nel catalogo le opere sono presentate in ordine cronologico, provviste di *incipit* musicale e di riferimenti alle fonti e alle edizioni moderne. Negli anni il lavoro ha subito numerose correzioni e ha visto succedersi tre revisioni complete, rese necessarie dal rinvenimento di un gran numero di nuovi brani e dalla riattribuzione o ridatazione di altri: la prima fu curata nel 1905 da Paul von Walderssee, la seconda nel 1937 da Alfred Einstein, la terza nel 1964 da Franz Giegling, Gerd Sievers e Alexander Weinmann. Una nuova revisione del catalogo è iniziata nel 1993 sotto la direzione di Neal Zaslaw. Nel novero dei cataloghi tematici citiamo anche: GHERARDO CASAGLIA, *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti*, Bologna, Editrice Compositori, 1976; UMBERTO BALESTRINI, *Catalogo tematico (incipit) delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart (Köchel 1-626)*, Milano, Carisch, 1988; NEAL ZASLAW e FIONA MORGAN FEIN, *The Mozart Repertory. A Guide for Musicians, Programmers and Researchers*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; AMEDEO POGGI e EDGAR VALLORA, *Mozart. Signori, il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi, 1991, 2006² («Gli struzzi», 421; di ciascuna opera vengono offerti i commenti e le critiche più note, come pure i temi musicali, le curiosità e gli aneddoti); ULRICH KONRAD, *Mozart-Werkverzeichnis. Compositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel-New York, Bärenreiter, 2005; trad. ingl. di J. Bradford Robinson, ivi, 2006.

⁶ *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, 65 voll., a cura di Johannes Brahms, Joseph Joachim, Carl Reinecke, Julius Rietz e Philipp Spitta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877-1910.

⁷ *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 127 voll., a cura di Wolfgang Rehm, con la collaborazione dell’Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel, Bärenreiter, 1955-2007. L’opera si legge anche *online*: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.

stando agli editori innumerevole materiale musicale –, così come di importanti personalità del mondo artistico tedesco, tra cui il critico Philipp Spitta, autore di una monumentale e fortunata biografia di Bach, e i compositori Johannes Brahms e Carl Reinecke.

Nello stesso periodo la critica musicologica compì decisivi passi in avanti anche nel settore biografico, dove il tono agiografico e aneddótico delle prime monografie lasciò spazio a esigenze documentarie più attente e precise. Di poco anteriore alla pubblicazione della *Alte Mozart-Ausgabe* è il testo di Otto Jahn, un accuratissimo studio più volte ristampato con revisioni e aggiornamenti,⁸ che si pone come capostipite di una nutrita serie di biografie licenziate nei primi decenni del secolo successivo. Geniale rifacimento del lavoro di Jahn è il volume di Hermann Abert, che accanto alla narrazione minuziosa della parabola esistenziale di Mozart offre un quadro vivido e completo del panorama musicale del secondo Settecento,⁹ mentre la mastodontica monografia curata da Théodore de Wyzewa e Georges de Saint-Foix, che contiene in aggiunta l'analisi di tutte le composizioni del catalogo mozartiano, si segnala per la ricerca diligente delle fonti e per la disamina delle influenze artistiche assorbite dal maestro austriaco.¹⁰ Tra gli altri occorre poi segnalare il corposo saggio di Arthur Schurig, basato sui dati biografici raccolti da Nikolaus von Nissen,¹¹ e il testo di Bernhard Paumgartner, una narrazione attendibile e ben documentata che ha beneficiato anche di una traduzione italiana.¹²

L'inizio del Novecento ha segnato l'apertura della ricerca mozartiana ad ambiti di studio fino a quel momento trascurati. Nel suo pionieristico lavoro dedicato al repertorio operistico di Mozart, Edward J. Dent offrì per la prima volta uno sguardo sull'intera produzione teatrale del compositore austriaco, prendendo in esame anche titoli all'epoca pressoché sconosciuti, come *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail* e *La clemenza di Tito*.¹³ Quindi, l'anno successivo, Ludwig Schiedermair pubblicò una prima selezione dell'abbondante lascito epistolare di Mozart, comprendente ben quattro volumi di lettere scritte dal musicista, dal padre Leopold e dagli altri familiari, più un ricco apparato iconografico.¹⁴

Dopo un quarantennio alquanto misero per numero e qualità di contributi – le uniche eccezioni degne di nota furono la corposa monografia di Alfred Einstein, originale descrizione e ri-

⁸ OTTO JAHN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1856-1859, 1867² (2 voll.), 1889-1891³ (a cura di Hermann Deiters), 1905-1907⁴.

⁹ HERMANN ABERT, *Wolfgang Amadeus Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart»*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-1921; trad. it. di Boris Porena e Ida Cappelli, *Mozart*, a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 1989², 2000³.

¹⁰ THÉODORE DE WYZEWA e GEORGES DE SAINT-FOIX, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître*, 5 voll., Paris, Perrin, Desclée de Brouwer, 1912-1936.

¹¹ ARTHUR SCHURIG, *W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt*, 2 voll., Leipzig, Insel-Verlag, 1913; rist. ampl. *W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, ivi, 1923.

¹² BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Berlin, Volksverband der Bucherfreunde, Wegweiser-Verlag, 1927; trad. it. di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, rist. 2006.

¹³ EDWARD J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London, Chatto & Windus, 1913; rist. ampl. London-New York, Oxford University Press, 1947; trad. it. a cura di Paolo Isotta, *Il teatro di Mozart*, Milano, Rusconi, 1979, 1994².

¹⁴ *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, a cura di Ludwig Schiedermair, 5 voll., München-Leipzig, G. Müller, 1914; trad. ingl. di Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, 3 voll., London, Macmillan Press, 1938; 1966² (a cura di Alexander Hyatt King e Monica Carolan, 2 voll.); 1985³ (a cura di Stanley Sadie e Fiona Smart, 1 vol.).



Nanà Cecchi, maschere per *Così fan tutte* al Teatro Mercadante di Napoli, 1990; regia di Giacomo Battiato. scene di Giovanni Agostinucci.

costruzione dall'interno della personalità e dell'arte di Mozart,¹⁵ e il breve profilo biografico curato da Massimo Mila,¹⁶ corredato da un'analisi critica sommaria della produzione musicale –, l'approssimarsi del bicentenario della nascita del compositore (1956) diede nuova linfa agli studi mozartiani.¹⁷ Un ruolo decisivo in tal senso fu svolto innanzitutto dall'Internationale Stiftung Mozarteum di Salisburgo, istituzione cittadina fondata già nel 1880, che attraverso i suoi dinamici organi di stampa¹⁸ si produsse in una serie di meritevoli iniziative editoriali, tra cui spiccò l'edizione completa dell'epistolario del musicista¹⁹ e la prima 'biografia documentaria' compilata da Otto Erich Deutsch,²⁰ preziosa raccolta di documenti coevi inseriti come materiale supplementare all'interno della *Neue Ausgabe*.

Il terreno perduto nella prima metà del secolo è stato ampiamente recuperato infine negli ultimi cinquant'anni, che hanno visto il fiorire di studi, monografie e contributi in ogni ambito di indagine: dalle raccolte bibliografiche curate da Rudolph Angermüller²¹ ai cicli di conferenze orga-

¹⁵ ALFRED EINSTEIN, *Mozart. His Character, his Work*, trad. ingl. di Arthur Mendel e Nathan Broder, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1945; trad. it. di Raffaella Lotteri, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist. 1991.

¹⁶ MASSIMO MILA, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Torino, Arione, 1946 («I maestri della musica», 32-33); rist. ampl. Pordenone, Studio Tesi, 1985. Dello stesso autore sono anche i *Saggi mozartiani*, Milano, Il Balcone, 1945; ristampati in seguito in una raccolta completa che comprende anche i successivi scritti dell'autore sul compositore austriaco, Id., *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006.

¹⁷ In lingua italiana segnaliamo la collezione di saggi dedicata ai soggiorni italiani del compositore, *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956.

¹⁸ Curati dall'istituzione salisburghese sono il «Mozart Jahrbuch», 1-, 1950-, pubblicato a cadenza annuale (l'originale «Mozart Jahrbuch» fu edito in tre numeri a Monaco di Baviera dal 1923 al 1929; a esso seguirono poi tre uscite, dal 1941 al 1943, del «Neues Mozart Jahrbuch» a Regensburg), e le «Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum», 1-, 1952-, a cadenza trimestrale. Negli stessi anni vide anche la luce la rivista «Acta Mozartiana», Augsburg, 1-, 1954-, pubblicata dalla Deutsche Mozart Gesellschaft a cadenza trimestrale. Dal 1992 è attivo inoltre il periodico «Mozart-Studien», stampato dall'editore Schneider di Tutzing.

¹⁹ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975 (i primi cinque volumi comprendono soprattutto le lettere di Mozart, del padre Leopold e la corrispondenza padre-figlio, il sesto le lettere di Constanze e Maria Anna Mozart scritte dopo la morte del musicista, il settimo le note di viaggio, testimonianze, il diario di Nannerl, il catalogo delle opere e un ricco indice complessivo); trad. fr. di Geneviève Geffray, *La Correspondance de Mozart*, Paris, Flammarion, 1986-1999. Una nuova edizione, integrata con un ottavo volume, è stata edita di recente: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Ulrich Konrad, 8 voll., Kassel-München, Bärenreiter, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.

²⁰ *Mozart. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert*, a cura di Otto Erich Deutsch, Kassel-London, Bärenreiter, 1961 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/34). Il lavoro ha subito poi negli anni due ristampe aggiornate: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, a cura di Joseph Heinz Eibl, ivi, 1978 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-1); *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda Neue Folge*, ivi, 1997 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-2).

²¹ RUDOLPH ANGERMÜLLER e OTTO SCHNEIDER, *Mozart-Bibliographie (Bis 1970)*, Kassel, Bärenreiter, 1976; *Mozart-Bibliographie (1971-1975). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1970*, ivi, 1978; *Mozart-Bibliographie (1976-1980). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1975*, ivi, 1982; *Mozart-Bibliographie (1981-1985). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1980*, ivi, 1987; Id. e JOHANNA SENIGL, *Mozart-Bibliographie (1986-1991). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1985*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1992; Id. e THERESE MUXENEDER, *Mozart-Bibliographie (1992-1995). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1991*, ivi, 1998 (la prima pubblicazione uscì come numero della rivista «Mozart Jahrbuch» 1975, le rimanenti come pubblicazioni separate a coprire periodi quinquennali. Prima della serie curata da Angermüller le bibliografie erano editate all'interno della rivista «Mozart Jahrbuch»; la prima, che copriva il periodo 1945-1950, fu compilata nel numero del 1951 da Rudolf Elvers e Géza Rech). Un prezioso strumento di ricerca è an-



Così fan tutte alle Wiener Festwochen, 1997; regia di Roberto De Simone, scene di Mauro Carosi, costumi di Odette Nicoletti. In scena: Barbara Frittoli (Fiordiligi), Angelika Kirschlager (Dorabella), Bo Skovhus (Guglielmo), Paul Groves (Ferrando), Monica Bacelli (Despina), Alessandro Corbelli (Don Alfonso).

Così fan tutte allo Staatstheater di Stoccarda, 1999; regia di Klaus Zehelein, scene di Roland Aeschlimann, costumi di Dorothee Urmacher.

nizzati per esplorare gli aspetti più controversi e singolari della molteplice attività mozartiana,²² da nuovi e aggiornati volumi biografici – nel novero dei quali occorre segnalare in particolare i lavori di Wolfgang Hildesheimer, Frits Noske e, più recentemente, di Julian Rushton²³ – a ricche collezioni onnicomprehensive, che presentano al contempo saggi analitici e interventi dedicati alla disamina dei rapporti del musicista austriaco con il panorama culturale e artistico a lui contemporaneo e successivo, fino a recenti disamine della costellazione dei personaggi femminili in rapporto al dramma.²⁴ A completare il quadro sono i fondamentali lavori sulla produzione tea-

che l'agile compendio curato da BAIRD HASTINGS, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Guide to Research*, New York, Garland, 1989 («Garland Composer Resource Manuals», 16), che contiene le citazioni di più di mille titoli di letteratura secondaria sul compositore, più alcuni preziosi elenchi che comprendono gli allievi e i mecenati di Mozart, i personaggi delle sue opere e una lista, ordinata per città, delle organizzazioni e degli archivi bibliotecari a lui dedicati.

²² Tra i convegni mozartiani più importanti segnaliamo: *Colloquium «Mozart und Italien»* (Rom 1974), atti del convegno a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk Verlag-Hans Gerig KG, 1978 («Analecta Musicologica», 18); *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991* (Baden-Wien, 1991), a cura di Ingrid Fuchs, 2 voll, Tutzing, H. Schneider, 1993; *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 24-26 novembre 1991), a cura di Giacomo Fornari, Lucca, LIM, 1994 («Studi e testi musicali», 1); *Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa»* (Rom 1993), a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzemann, Laaber, Laaber, 1998 («Analecta musicologica», 31); *Mozart-analyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996*, a cura di Gernot Gruber e Siegfried Mauser, Laaber, Laaber, 1999 («Schriften zur musikalischen Hermeneutik», 6).

²³ ALOYS GREITHER, *Wolfgang Amadé Mozart. Seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg, L. Schneider, 1958; rist. *Wolfgang Amadé Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962 («Rowolths Monographien», 77); trad. it. di Paola Tonini, *Mozart. Col catalogo cronologico e per generi di tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1968, 1991² («Piccola biblioteca Einaudi», 106); JOSEPH HEINZ EIBL, *W. A. Mozart. Chronik eines Lebens*, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1975; trad. it. di Silvia Tuja, *Mozart. Cronaca di una vita*, Milano, Ricordi, 1991; WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. di Donata Schwendimann-Berra, Firenze, Sansoni, 1979, rist. Milano, Rizzoli, 2006; FRITS NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1994. Tra i profili biografici più recenti citiamo: STANLEY SADIE, *The New Grove Mozart*, London, Macmillan, 1982; trad. it. di Anna Maria Morazzoni, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1987; FRANCIS CARR, *Mozart & Constanze*, London, J. Murray, 1983; trad. it. di Mary Cotton, *Mozart e Costanza. Una biografia*, Genova, Marietti, 1991; HOWARD CHANDLER ROBBINS LONDON, *Mozart's Last Year*, London, Thames and Hudson, 1988; trad. it. di Fenisia Giannini Iacono, *1791. L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1989; ID., *Mozart. The Golden Years 1781-1791*, London, Thames and Hudson, 1989; trad. it., *Mozart: gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989; GEORG KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin, Henschel, 1991, 2005²; trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995; MAYNARD SOLOMON, *Mozart. A Life*, New York, Harpercollins Publishers, 1995; trad. it. di Andrea Buzzi, Milano, Mondadori, 1996; JULIAN RUSHTON, *Mozart*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006 («The Master Musicians Series»).

²⁴ *The Mozart Compendium. A Guide of Mozart's Life and Music*, a cura di Howard Chandler Robbins Landon, New York, Schirmer, 1990 (il volume raccoglie ventiquattro saggi che analizzano un'ampia scelta di materiali mozartiani: fonti, edizioni complete, ambiente musicale in singole città e nazioni e rapporto del musicista con la letteratura); *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991; *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, 2 voll., Oxford-New York, Oxford University Press, Clarendon, 1991-1997 (l'autore ha curato anche un rifacimento della fortunata biografia di Deutsch, *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, London, Macmillan, 1991); *On Mozart*, a cura di James M. Morris, Cambridge-New York-Washington, Cambridge University Press, Woodrow Wilson Center Press, 1994 («Woodrow Wilson Center Series»); *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and His Music*, a cura di Stanley Sadie, New York, Oxford University Press, 1996 (all'interno sono contenuti gli interventi letti nel corso della conferenza organizzata a Londra nel 1991 per il bicentenario della morte del musicista dalla Royal Music Association); *The Cambridge*

trale di Mozart di Stefan Kunze e Daniel Hartz (insieme a lavori consimili ma di minor peso specifico),²⁵ e l'utilissima raccolta dei libretti d'opera curata da Ernest Warburton, che in sette volumi presenta l'intero *corpus* della librettistica mozartiana, compresi i facsimili delle edizioni a stampa delle prime rappresentazioni, delle riedizioni per allestimenti autentici successivi, dei *pastiches* musicali ai quali contribuì il compositore e delle fonti dei libretti.²⁶ Il fervore musicologico degli ultimi anni ha poi investito di riflesso anche il mercato editoriale nostrano e ha reso disponibili per il lettore italiano non solo un'ampia scelta dei principali capisaldi della ricerca mozartiana, ma anche numerose opere dal carattere documentario²⁷ – fra le quale si conta la recentissima, meritoria impresa di raccogliere *Tutte le lettere di Mozart* in tre, ponderosi tomi²⁸ – oppure divulgativo,²⁹ oltre a un'edizione attendibile dei libretti, curata da Marco Beghelli, che si aggiunge a quella di Giuseppe Armani della trilogia dapontiana e delle *Memorie* del leggendario abate.³⁰

Considerata per più di un secolo come una farsa artificiosa e di scadente qualità letteraria nobilitata dalla musica sublime del compositore, *Così fan tutte* ha potuto godere di seria considerazione in sede critica soltanto a partire dal Novecento. Quelle che un tempo erano viste generalmente come gravi deficienze del libretto di Da Ponte – l'inverosimiglianza del tempo drammatico (pensato in una sola giornata), la presunta immoralità del testo con la sua serie ininterrotta di travestimenti, la convenzionalità della conclusione che non specifica se la ricomposizione delle coppie di partenza abbia avuto luogo – sono state di recente riconsiderate nel loro significato più profondo e legate alla natura ambigua ed enigmatica dell'opera. Lo stile eterogeneo della musica – che mescola parodia e ironia, stilemi buffi e seri – e l'aumento delle scene d'insie-

Companion to Mozart, a cura di Simon P. Keefe, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2003; *Mozart Handbuch*, a cura di Silke Leopold, Jutta Schmoll-Barthel e Sara Jeffe, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2005; KRISTI BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 2007; *Mozart und die Religion*, a cura di Peter Tschuggnall, Anif-Salzburg, Müller-Speisen, 2010 («Im Kontext», 30).

²⁵ STEFAN KUNZE, *Mozarts Opern*, Stuttgart, P. Reclam, 1984, 1996²; trad. it. di Leonardo Cavari, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto Magico»*, Venezia, Marsilio, 1990; DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990 (dell'autore segnaliamo inoltre il volume *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780*, New York, Norton, 1995). Importante contributo divulgativo è quello di CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, Gollancz, 1978; trad. it. di Maria Serena Gavioli, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982. Tra i titoli più recenti citiamo inoltre MANFRED HERMANN SCHMID, *Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München, Beck, 2009; trad. it. di Elisabetta Fava, *Le opere teatrali di Mozart*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 («Nuova cultura», 242).

²⁶ *The Librettos of Mozart's Operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll, New York, Garland, 1992.

²⁷ Selezioni significative dell'epistolario di Mozart sono contenute in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981; rist. Parma, Guanda, 2006; *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani, 1991 («Nuova corona», 23); *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere alla cugina*, con testo a fronte, a cura di Claudio Groff, Milano, ES, 1991; *Wolfgang Amadeus Mozart. Epistolario*, a cura di Enrico Castiglione, Roma, Logos, 1991; rist. Roma, Pantheon, 2001. Di recente è stata pubblicata inoltre una corposa antologia delle lettere in lingua inglese, *Mozart's Letters, Mozart's Life. Selected Letters*, a cura di Robert Spaethling, New York-London, Faber and Faber, 2000.

²⁸ *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, 3 voll., a cura di Marco Murara, Milano, Zecchini, 2011.

²⁹ BENIAMINO DEL FABBRO, *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1978² («Universale economica», 715); GIOVANNI CARLI BALLOLA e FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990, 1996².

³⁰ *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, 1999² e Torino, UTET, 1995; LORENZO DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, introd. di Giuseppe Armani, Milano, Garzanti, 1976, 2003⁶.



Così fan tutte al Festival di Glyndebourne, 2006; regia di Nicholas Hytner, scene e costumi di Vicki Mortimer.
Così fan tutte al Majesty's Theatre di Aberdeen, 2009; regia di David McVicar.



Così fan tutte all'Opéra di Parigi, 2011; regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. In scena: William Shimell (Don Alfonso), Paulo Szot (Guglielmo), Elza Van Den Heever (Fiordiligi), Karine Deshayes (Dorabella), Matthew Polenzani (Ferrando), Anne Catherine Gillet (Despina).

Così fan tutte allo Sferisterio di Macerata, 2011; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

me a discapito dei momenti solistici (nonostante le arie siano di cruciale importanza nel riflettere gli sconvolgimenti interiori dei diversi personaggi) hanno permesso all'autore di cogliere tra i guardi ancora inesplorati nella capacità di introspezione psicologica dell'animo umano.

Accanto ai molti titoli che affrontano con ottica sistematica il capolavoro mozartiano – segnaliamo su tutti la penetrante analisi musicale condotta da Stefan Kunze,³¹ le monografie di Bruce Alan Brown³² e Constanze Natošević³³ e, in lingua italiana, gli studi di Massimo Mila³⁴ e Francesco Degrada³⁵ –, punto di partenza obbligato per una piena comprensione delle peculiarità drammatiche del lavoro è lo studio della singolare genesi del libretto nei due contributi fondamentali di Alan Tyson e Ian Woodfield³⁶ e, più in generale, del fruttuoso sodalizio artistico tra Mozart e Da Ponte.³⁷

³¹ STEFAN KUNZE, «Cosi fan tutte». *Giochi proibiti*, in ID., *Il teatro di Mozart*, cit., pp. 528-639.

³² BRUCE ALAN BROWN, W. A. Mozart. «Cosi fan tutte», New York, Cambridge University Press, 1995 («Cambridge Opera Handbooks»). Omnicomprensivo è inoltre il volume *Wolfgang Amadeus Mozart. «Cosi fan tutte»*. *Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1984; mentre di taglio più specifico sono GUNTER REISS, *Komödie und Musik. Bemerkungen zur musikalischen Komödie «Cosi fan tutte»*, «Die Musikforschung», XX, 1967, p. 8-19; KURT KRAMER, *Da Ponte's «Cosi fan tutte»*, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen aus dem Jahre 1973. Philologisch-historische Klasse», XI, 1973, pp. 3-27; JOACHIM HERZ, *Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Der Interpretation am Beispiel von «Cosi fan tutte»*, in *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, a cura di Jürgen Maehder e Jürg Stenzl, New York, Peter Lang, 1994, pp. 135-143.

³³ CONSTANZE NATOŠEVIČ, «Cosi fan tutte». *Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

³⁴ MASSIMO MILA, *Razionalismo di «Cosi fan tutte»*, in *Mozart. La vita e le opere*, a cura di Franco Armani, Milano, Edizioni della Scala, 1955, pp. 195-219; rist., *La geometria amorosa di «Cosi fan tutte»*, in ID., *I costumi della «Traviata»*, Pordenone, Studio Tesi, 1984, pp. 81-115.

³⁵ FRANCESCO DEGRADA, *Splendore e miseria della ragione. A proposito di «Cosi fan tutte»*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 3-18.

³⁶ ALAN TYSON, *Notes on the Composition of Mozart's «Cosi fan tutte»*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVII, 1984, pp. 356-401; rist. in ID., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pp. 177-221; IAN WOODFIELD, *Mozart's «Cosi fan tutte». A Compositional History*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2008.

³⁷ CORNELIA KRITSCH e HERBERT ZEMAN, *Das Rätsel eines genialen Opernentwurf. Da Ponte's Libretto zu «Cosi 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)*, a cura di Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1979, I, pp. 355-377; SONJA PUNTSCHER RIEKMANN, *Mozart, ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» und «Cosi fan tutte»*, Wien, Böhlau, 1982 («Junge Wiener Romanistik», 4); PAOLO GALLARATI, *Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos*, «Cambridge Opera Journal», 1/3, 1989, pp. 225-247; *Mozart. Die Da Ponte-Opern*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text und Kritik, 1991 («Musik-Konzepte Sonderband»); si vedano in particolare i saggi di PAOLO MEZZACAPO DE CENZO e LIAM MACGABHAM, «... vi voliamo davanti ed ai lati e dal retro...». *Notizen über «Cosi fan tutte»*, pp. 281-292; HANS WIENOLD e EBERHARD HÜPPE, «Cosi fan tutte» oder die hohe Kunst der Konvention, pp. 293-321; NICOLAS SCHALZ, *Mozart oder Die Intuition der Modernität*, pp. 322-354); RAFFAELE MELLACE, *Nel laboratorio di Da Ponte. «Cosi fan tutte», «Le nozze di Figaro» e la librettistica coeva*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIII/2, 1998, pp. 279-300. Incentrati, invece, sul panorama culturale e musicale nel quale operarono Mozart e Da Ponte sono i volumi di OTTO MICHTNER, *Das Alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II.*, Wien, Böhlau, 1970 («Theatergeschichte Österreichs», III/1); ANDREW STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» and «Cosi fan tutte»*, Oxford, Clarendon, 1988 (si vedano in particolare pp. 98-139, 208-242); *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 («Cambridge Studies in Opera»).

Tra i campi d'indagine privilegiati dalla critica su *Così fan tutte* un ruolo trainante ha avuto fin dalla metà del secolo scorso il problema legato alle fonti letterarie del libretto – pionieristico in tal senso è stato il breve contributo di Ernest Gombrich³⁸ –, cercate secondo esegesi spesso antitetiche e ancora oggi non risolutive in Ovidio, Goldoni, Ariosto o Choderlos de Laclos.³⁹ Di pari importanza è poi un corposo filone di ricerca che si è soffermato sulle discrepanze, se non contraddizioni, tra musica e testo, interpretate nella maggior parte dei casi come non perfetta consonanza di intenti tra librettista, sostenitore di una lettura esclusivamente ironica e parodistica della vicenda, e compositore, che imprime invece all'opera un marchio di 'serietà' e autenticità.⁴⁰

Incentrati sulle curiose circostanze che hanno accompagnato il primo fortunato allestimento viennese dell'opera sono i contributi di Peter Branscombe⁴¹ e Dexter Edge,⁴² mentre rivolti alla posteriore ricezione del capolavoro mozartiano, sia sulle scene teatrali che in sede musicologica, sono una serie di dettagliate testimonianze inaugurate dalla corposa raccolta curata da Susanne Vill.⁴³ Infine, di natura più propriamente analitico-musicale sono gli interessanti studi sulla ge-

³⁸ ERNEST GOMBRICH, «*Così fan tutte*» (*Procris included*), «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVII, 1954, pp. 372-374.

³⁹ ANDREW STEPTOE, *The Sources of «Così fan tutte»*. A Reappraisal, «Music & Letters», LXII, 1981, pp. 281-294; HANS MAYER, «*Così fan tutte*» und die Endzeit des Ancien Régime, in ID., *Versuch über die Oper*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pp. 9-52; SUSANNE VILL, *Das psychologische Experiment in de Laclos' «Les liaisons dangereuses» und in Mozarts «Così fan tutte»*. Zur Frage von Rationalismus und Ironie in Mozarts Musiktheater, in *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, a cura di Wolfgang Birtel e Christian-Hellmut Mahling, Heidelberg, Carl Winter, 1986, pp. 132-142; CARLO CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia «*La scuola dell'Orlando furioso*», «Il Saggiatore Musicale», 1/2, 1994, pp. 361-375; ALESSANDRO DI PROFIO, *Le regole dell'inganno*. «*Così fan tutte*» e la lezione goldoniana, «Studi musicali», XXIII/2, 1994, pp. 313-328.

⁴⁰ ANTOINE GOLEA, «*Così fan tutte*» im Lichte des Psychoanalyse, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXI, 1960, pp. 48-53; DELORES KEAHEY, «*Così fan tutte*». Parody or Irony?, in Paul A. Pisk. *Essays in His Honor*, a cura di John Glowacki, Austin, College of Fine Arts, University of Texas, 1966, pp. 116-130; FRITZ NOSKE, «*Così fan tutte*»: Ironia drammaturgica, in ID., *Dentro l'opera cit.*, pp. 113-142; GERHARD SPLITT, *Gespielte Aufklärung*. «*Così fan tutte*» oder die Umkehrung der Moral, «Freiburger Universitätsblätter», XXVII/101, 1988, pp. 47-71; SCOTT BURNHAM, *Mozart's felix culpa*. «*Così fan tutte*» and the Irony of Beauty, «The Musical Quarterly», LXXVIII, 1994, pp. 77-98; DIETER BORCHMEYER, «*Così fan tutte*». Ein erotisches Experiment zwischen Materialismus und Empfindsamkeit, in *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, a cura di Annerit Laubenthal, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 353-364; CHARLES C. FORD, *Così? Sexual Politics in Mozart's Operas*, Manchester, Manchester University Press, 1991; EDMUND JOSEPH GOEHRING, *Three Modes of Perception in Mozart. The Philosophical, Pastoral, and Comic in «Così fan tutte»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; LAURENZ LÜTTEKEN, *Negating Opera Through Opera*. «*Così fan tutte*» and the Reverse of the Enlightenment, «Eighteenth Century Music», VI/2, 2009, pp. 229-241.

⁴¹ PETER BRANSCOMBE, «*Così*» in Context, «Musical Times», CXXII, 1981, pp. 461-464. Per una disamina del rapporto tra Salieri e il libretto di Da Ponte, che secondo la testimonianza di Constanze Mozart era all'origine stato pensato per il compositore italiano, si veda il saggio di BRUCE ALAN BROWN e JOHN RICE, *Salieri's «Così fan tutte»*, «Cambridge Opera Journal», VIII, 1996, pp. 17-43.

⁴² DEXTER EDGE, *Mozart's Fee for «Così fan tutte»*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVI/2, 1991, pp. 211-235.

⁴³ «*Così fan tutte*». Beiträge zur Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper, a cura di Susanne Vill, Bayreuth, Mühl, 1978; GABRIELE BRANDSTETTER, «So machen's alle». Die frühen Übersetzungen von Da Pontes und Mozarts «*Così fan tutte*» für deutsche Bühnen, «Musikforschung», XXXV/1, 1982, pp. 27-44; PETER ACKERMANN, «*Così fan tutte*». Zur Rezeption von Mozarts Oper in der Musikwissenschaft, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», XXXIII, 1985, pp. 17-24.



Così fan tutte ad Atlanta, Cobb Energy Performing Arts Centre, 2011; regia di José Maria Condemi, scene di Peter Dean. In scena: Jason Hardy (Don Alfonso), Keri Alkema (Fiordiligi), Jennifer Halloway (Dorabella), Philip Addis (Guglielmo), Matthew Plenk (Ferrando).

Così fan tutte a Cardiff, Wales Millennium Centre, 2011 (Welsh National Opera); regia di Benjamin Davis, scene e costumi di Max Jones.

stualità ritmica di Siegmund Levarie e Thomas E. Glasow,⁴⁴ le disamine della fitta trama di citazioni e ricorrenze condotte da Daniel Hertz⁴⁵ e Caryl Clark,⁴⁶ e gli articoli di Stefan Kunze,⁴⁷ Wilhelm Gloede⁴⁸ e Maria Antonella Balsano,⁴⁹ imperniati sui singoli 'numeri' del lavoro maggiormente significativi. Infine, sulla figura di Lorenzo Da Ponte è imprescindibile la biografia critica di Lanapoppi, piacevole alla lettura e profonda nei contenuti.⁵⁰

⁴⁴ SIEGMUND LEVARIE, *Das Fermaten-Motiv in «Cosi fan tutte»*, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», XLIII/3-4, 1995, pp. 37-40; THOMAS E. GLASOW, «Cosi fan tutte»'s *Sexual Rhythmics*, «Opera Quarterly», XI/4, 1995, pp. 17-29.

⁴⁵ DANIEL HEARTZ, *Citations, Reference, and Recall in «Cosi fan tutte»*, in ID., *Mozart's Operas*, cit., pp. 229-253; trad. it. di Stefano La Via: *Citazione, allusione e richiamo in «Cosi fan tutte»*, in ID., «Cosi fan tutte» di Mozart, in *Cosi fan tutte*, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 129-164: 139-164.

⁴⁶ CARYL CLARK, *Recall and Reflexivity in «Cosi fan tutte»*, in *Wolfgang Amadé Mozart*, cit., pp. 339-354 (all'interno dello stesso volume citiamo inoltre i saggi di BRUCE ALAN BROWN, *Beaumarchais, Paisiello and the Genesis of «Cosi fan tutte»*, pp. 312-338; DANIEL HEARTZ, *When Mozart Revises. The Case of Guglielmo in «Cosi fan tutte»*, pp. 355-361).

⁴⁷ STEFAN KUNZE, *Über das Verhältnis von musikalisch autonomer Struktur und Textbau in Mozarts Opern. Das Terzettino «Soave sia il vento» (No. 10) aus «Cosi fan tutte»*, «Mozart Jahrbuch 1973-1974», 1975, pp. 217-232.

⁴⁸ WILHELM GLOEDE, *Die Ouverture zu «Cosi fan tutte»*, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», XXXIII/1-4, 1984, pp. 35-50.

⁴⁹ MARIA ANTONELLA BALSANO, *L'ottava di «Cosi fan tutte»*, in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di Martin Just e Reinhard Wiesend, Tutzing, Hans Schneider, 1989, pp. 279-291.

⁵⁰ ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Passato e presente nella Biennale del '34

Gli anni Trenta del Novecento coincidono con il passaggio di proprietà tra la Nobile Società Proprietaria della Fenice e il Comune di Venezia:¹ è un periodo segnato dalle molte riflessioni dei soci che devono decidere il doloroso abbandono del teatro che avevano fondato e per il quale tante energie avevano speso. Sono passati quasi centoquarant'anni di storia: quel che non avevano potuto le iniziali disavventure giudiziarie, l'epocale passaggio dalla repubblica alla municipalità provvisoria e poi a francesi ed austriaci, l'assedio del 1848-1849, le guerre di indipendenza, e poi ancora la Grande Guerra, che avevano accompagnato lo scorrere delle stagioni liriche, lo potrà un senso di stanchezza, un esaurirsi delle forze e delle capacità di una amministrazione nella quale era coinvolto un numero esiguo di persone, presenti talvolta in sole due o tre decine alle assemblee. Più spesso, erano gli organi direttivi della società a sobbarcarsi l'onere di gran parte delle decisioni, anche di quelle più difficili. E un po' tutti gli anni Trenta testimoniano il lento spegnersi dell'entusiasmo, la delega e il progressivo abbandono, fino alla rinuncia stessa alle proprie prerogative di governo.

Gli ultimi anni di vita della società proprietaria scorrono quindi con qualche alto e molti bassi: opere di repertorio (con l'eccezione delle prime veneziane della *Vedova scaltra* di Wolf-Ferrari e di *Un'astuzia di Colombina* di Guido Zuffellato) e due modeste stagioni concertistiche nel 1930-1932, un'apparente ripresa nelle stagioni 1932-1934 (con titoli impegnativi quali *Sigfrido*, *Lohengrin*, *Il crepuscolo degli dei*, *Turandot*, *La Wally*, *Mefistofele*, *Ernani*, *Falstaff* e *Boris Godunov*, oltre alla prima assoluta di *Romanticismo* di Robbiani), un nuovo tracollo dopo il carnevale 1934 (con il teatro affidato in marzo alla Società Veneziana Concerti Sinfonici, in maggio al Comune che lo apre a tre recite di *Aida* in occasione dell'apertura della XIX Biennale d'Arte, in settembre alla stessa Biennale per il III Festival internazionale di musica) e un'ultima stagione lirica di primavera nell'aprile-maggio 1935 (*Norma*, *Tosca*, *Baldo*, *Andrea Chénier*, *La Gioconda*, *La Wally*), con cui si conclude l'era della gestione impresariale della Fenice (nel 1936 vi sarà solo la prima italiana dell'*Orfeide* di Malipiero per i Littoriali della Cultura e dell'Arte e tre rappresentazioni straordinarie della *Traviata* con Toti Dal Monte organizzate dagli Amici del Teatro Lirico).

Già nel 1934 la strada della dismissione del teatro sembra dunque pressoché segnata ed irreversibile: dopo averne imposto l'apertura per le tre recite di *Aida* in maggio, il Comune lo sceglie come sede di cinque delle otto manifestazioni del III Festival internazionale di musica della Biennale (8-16 settembre 1934), che propone alla città vari concerti di musica strumentale e due prestigiose produzioni operistiche. La sera dell'8 settembre l'orchestra del Festival, sotto la dire-

¹ La prima stagione dell'Ente Autonomo Teatro La Fenice, costituito nel 1937 in seguito alla cessione dell'edificio al Comune, si aprirà, dopo una pausa nella produzione lirica durata due anni, il 21 aprile 1938, nella sala rinnovata dal restauro di Miozzi e Barbantini.

zione di Gastone Usigli, Armando La Rosa Parodi, Mario Rossi e Oreste Piccardi vede l'esecuzione di un programma dove alle musiche degli autori italiani (lo stesso Usigli, Riccardo Nielsen, Lodovico Rocca, Virgilio Mortari e Luigi Dallapiccola) vengono accostate le *Invenzioni* di Bohuslav Martinů e il *Divertimento* di Pál Kadosa. Il 9 Issay Dobrowen dirige un concerto di musica nordica (con prime esecuzioni assolute di Vogel, Kilpinen, Brustad, Jensen, Knippen). È però il concerto del giorno 11 a riscuotere la massima attenzione e la più sincera ammirazione, con musiche di Pizzetti, Lambert, Milhaud, Berg e Stravinskij dirette – con la sola eccezione di Berg – dagli autori. Tra gli altri anche Igor Stravinskij dirige il proprio concerto per pianoforte (interpretato dal figlio Soulima): è un gradito ritorno per il pubblico veneziano, che già aveva avuto modo di apprezzarne la bravura un paio d'anni prima.

Ma la conclusione migliore per il terzo festival è, ancora una volta, una nuova commistione tra passato e presente: il Teatro La Fenice ospita infatti la prima veneziana di un capolavoro del passato, *Così fan tutte*,² e la prima italiana di un capolavoro del presente, *Die Frau ohne Schatten* di Richard Strauss, entrambe produzioni della Staatsoper di Vienna dirette da Clemens Krauss con la regia di Lothar Wallerstein. La proposta di *Così fan tutte* sulle scene della Fenice ha un valore storico: si tratta non solo della prima rappresentazione veneziana dell'opera mozartiana, ma della prima rappresentazione veneziana di un'opera mozartiana completa, eccezione fatta per il *Singspiel Bastiano e Bastiana*, presentato alla Fenice nel 1914.

Tra le infrequenti tracce che nei manoscritti veneziani conducono a Mozart, nel fondo musicale della cappella di San Marco appare una *Sinfonia del sommo Wolfgang Mozart* (per l'*Idomeneo*), e una *Sinfonia* [di *Così fan tutte*] di W. A. Mozart *cujus nomen satis*. Ma è solo l'8 luglio 1869 che per la prima volta la musica di Mozart risuona nella sala della Fenice: il pianoforte di Mortier de Fontaine propone un programma rappresentativo che spazia da Giovanni Gabrieli a Liszt, passando appunto per un Andante con variazioni e rondò del grande salisburghese. Il 14 marzo di nove anni dopo invece è la volta dell'*ouverture* dal *Flauto magico* (ripresa anche nel 1896 e nel 1902), mentre per sentire quella di *Don Giovanni* dovremo aspettare la bacchetta di Ermanno Wolf-Ferrari e l'anno 1905. Ancora un paio d'anni e sarà la prima volta di una sinfonia, la n. 39 KV 543, diretta da Pier Adolfo Tirindelli. Si dovrà però attendere il Novecento inoltrato perché il pubblico della Fenice conosca il primo lavoro teatrale completo del grande salisburghese: nel cast di *Bastiano e Bastiana* (16 maggio 1914), definita «opera giocosa in due parti» (e non *Singspiel*), nella parte di Colas spicca il baritono Giuseppe Kashmann, duttile interprete del repertorio contemporaneo, ma anche protagonista dei 'recuperi' di composizioni antiche (cantò, tra l'altro, nel ruolo protagonista dell'*Orfeo* monteverdiano). Ulteriori segnali di un risveglio d'interesse vengono da un *Barbiere* rossiniano del 1926, in cui Pina Raimondo, la Rosina di turno, sostituisce l'aria originale della lezione con le «variazioni» dalla *Zauberflöte*,³ come farà poi Tina Paggi nel 1931, che scanderà l'esibizione virtuosistica (ma non l'impegno espressivo) intonando l'aria «Deh vieni non tardar» dalle *Nozze di Figaro*. Mentre i concerti si infittiscono (e spesso anche con la presenza di grandi esecutori) le altre opere tardano ad apparire: *Così fan tutte* è la prima, mentre per avere *Le nozze di Figaro* dovremo aspettare il 1940. *Il ratto dal serraglio* seguirà di lì ad un anno, *Il flauto magico* apparirà nel 1944, *Don Giovanni* solo nel 1946, *Idomeneo* l'anno successivo.

² La «Gazzetta di Venezia» del 15 settembre 1934 titola *Il trionfale successo dell'Opera di Stato di Vienna con la esumazione di «Così fan tutte» di Mozart*.

³ In realtà il brano – anche qui non descritto adeguatamente neppure nella cronaca locale – sembra essere riconducibile ad una delle due arie della Regina della notte.



Così fan tutte al Teatro La Fenice di Venezia, 1974; regia di Michael Dittmann, scene e costumi di Leni Bauer-Ecsy (allestimento della Staatsoper di Vienna). In scena, sopra: Sylvia Geszty (Fiordiligi), Rosetta Pizzo (Despina), Charlotte Berthold (Dorabella); sotto (in piedi): Charlotte Berthold (Dorabella), Sylvia Geszty (Fiordiligi), Rosetta Pizzo (Despina), Renato Cesari (Don Alfonso). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Così fan tutte al Teatro La Fenice di Venezia, 1979; regia di Filippo Crivelli, scene e costumi di Jürgen Henze. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Biancamaria Casoni (Dorabella) e Alessandro Corbelli (Guglielmo).

Diversa è la situazione per quanto riguarda altri teatri: il 31 maggio del 1814 il Teatro alla Scala aveva già programmato *Così fan tutte*, mentre poche settimane più tardi, il 17 ottobre, era andato in scena *Don Giovanni*, prontamente ripreso anche nel 1816. Il Teatro Nuovo di Trieste, poi Teatro Verdi, lo aveva già proposto nel 1842, quindi ripreso nel 1855 e nel 1871, per poi aprirsi al nuovo secolo nel 1934, nel 1946 e ancora nel 1954. Al contrario bisognerà aspettare il 1953 per vederlo a Bologna, con Petri, Valletti, Tajo e sotto la direzione di Oliviero De Fabritiis.

La prima apparizione della coppia Da Ponte-Mozart avviene dunque per merito della Biennale e con il determinante contributo del massimo teatro austriaco. L'evento è tale da indurre Benito Mussolini a programmare la propria presenza a Venezia, e «La stampa» di Torino non si tira indietro:

Il Duce è giunto oggi a Venezia per assistere alla rappresentazione di *Così fan tutte* di Mozart, che il complesso artistico dell'Opera di Stato di Vienna eseguirà alla Fenice. [...] Tra il popolo della Serenissima ad attenderlo vi erano pochissime autorità. Viceversa una folla enorme fin dalle prime ore del pomeriggio si era andata addensando in piazzale Roma e lungo le fondamenta del nuovo Rio nonché in Piazzetta San Marco, al molo e ai giardinetti reali, avvertita dell'imminente arrivo del Duce dal fatto che fin dalle prime ore del mattino era entrata in Bacino San Marco e si era ormeggiata in punta alla Salute la bianca Aurora del Capo del Governo. [...] Preso posto a poppa del motoscafo, sempre ritto in piedi, con la destra tesa nel saluto romano, il Duce percorse il Rio Nuovo fra continue acclamazioni della folla e come il motoscafo percorso un tratto del Canal Grande sboccò in Bacino San Marco, dal giardinetto reale e dal molo tutta quell'altra immensa folla alzò vibrantissimo il grido: «Duce! Duce!». [...] Il motoscafo passando sotto la poppa dell'Elettra di S. E. Marconi raggiunse il barcarizzo di dritta dell'Aurora e S. E. Mussolini fu ricevuto ai piedi della scaletta dal comandante della nave e dagli ufficiali. [...] S. E. il Capo del Governo interverrà domani sera allo spettacolo del terzo Festival internazionale di musica al Teatro La Fenice.⁴

È abbastanza evidente come al giornale non interessi affatto la novità di un'esecuzione che si preannuncia da manuale di un'accoppiata di opere di grande rilievo musicale, bensì la presenza di un capo dello stato ancora non appannato dalla disapprovazione dei dissidenti: gli echi dei videogiornali Luce sono fin troppo evidenti. La stampa recepisce con totale quiescenza le veline del regime, e ritroviamo anche sui fogli della «Gazzetta di Venezia» i medesimi elementi e lo stesso forzato entusiasmo. Non è la cronaca di una visita, è una vera e propria teofania.

La presenza del sottosegretario di stato austriaco (naturalmente ancora non si è perpetrato l'*Anschluss*, che avverrà solo tre anni e mezzo più tardi) resosi interprete dei buoni rapporti tra i due paesi, che accompagna l'arrivo delle masse dell'Opera di Stato di Vienna, come pure la presenza di numerose personalità segna profondamente questa visita: non solo ovviamente la nobiltà italiana, rappresentata dal duca di Genova e dal conte Volpi di Misurata, ma anche rappresentanti della scienza e della cultura, come Guglielmo Marconi. Persino l'integrità del teatro viene violata con interventi sulla struttura dei palchi: per garantire al Duce una maggiore visibilità, si provvede a riunire i palchi 21 e 22. L'articolo è significativo sin dal titolo:

Venezia vibrante d'entusiasmo riafferma al Duce la sua devozione – Alla Fenice

La dimostrazione tributata questa sera dall'aristocratico pubblico cosmopolita che affollava in modo impressionante l'incomparabile sala del Teatro La Fenice rimarrà tra le più memorabili. [...] Scambiati i saluti con i presenti, il Duce, avendo ai lati il Duca di Genova e il Conte Volpi, percorse tutto il grande androne e entrò nell'atrio del Teatro ove era raccolta moltissima folla che salutò il Suo passaggio con entusiastici applausi. Il Duce salì poi la scala che conduce al Palco reale. [...] Subito dopo il Duce

⁴ «La stampa», venerdì 14 settembre 1934.

faceva il Suo ingresso in un grande palco ricavato dall'unione dei palchi numero 21 e 22 di primo ordine [...]. L'applauso continuò fino a quando il maestro del Teatro dell'Opera di Stato di Vienna, Krauss, salì sul podio e attaccò l'inno austriaco. Il Duce e tutte le autorità si irrigidirono sull'attenti. L'inno fu ascoltato in religioso silenzio e quando le note della musica di Haydn si tacquero, primo il Duce dava il segno degli applausi. All'inno austriaco seguì la *Marcia Reale* a lungo applaudita e poscia *Giovinetza*, che trascinò nuovamente il pubblico all'entusiasmo. [...] Il teatro veniva quindi immerso nel buio ed aveva inizio la rappresentazione dell'opera *Così fan tutte*, di Mozart. Alla fine del primo atto, dopo una decina di chiamate agli artisti e al maestro si sono avute insistenti acclamazioni al Duce alle quali S. E. il Capo del Governo ha risposto ringraziando. Così alla fine dello spettacolo. Il Duce è quindi salito nella magnifica dorata sala dell'Apollinea per il ricevimento offerto in Suo onore dalla delegazione austriaca. [...] Quando lasciò la sala, la dimostrazione si rinnovò imponente; e l'incontenibile entusiasmo Lo accompagnò fino a quando il Duce prese imbarco sulla lancia che partì rapida per ricondurLo a bordo dell'Aurora.

È naturale che anche «La gazzetta di Venezia», e a maggior ragione, segua passo passo gli eventi veneziani,⁵ sottolineando anche l'interesse del Duce per i risultati sportivi del suo secondogenito Vittorio, che partecipa proprio in quei momenti ad una gara di ottanta motoscafi fuori il porto del Lido. Oltre all'annuncio di quanto accadrà in serata (e comunque ad una puntuale ricostruzione dei fasti della giornata) «La gazzetta» apre anche ad alcuni accenni più legati alla musica, con un cenno di rivalutazione dell'opera, sin qui più che altro bistrattata dalla critica, e persino una puntina d'orgoglio nel rivendicare l'italianità di Lorenzo Da Ponte (l'abominio delle leggi razziali del 1938, e la caccia alle radici ebraiche di un possibile 'sospetto' era ancora di là da venire):

Il Teatro La Fenice ha scritto ieri sera nella sua storia gloriosa una nuova pagina d'oro. Ancora una volta l'antico teatro ha rivissuto i fasti del suo splendore, ancora una volta esso ha accolto fra la chiostra dorata dei suoi palchi il pubblico e l'entusiasmo dei grandi avvenimenti.

La mirabile edizione dell'opera mozartiana. L'opera di Mozart è apparsa come un prodigio di grazia, gentile e sorridente. Il buon umore vi scorre a fiotti, la malizia si sposa alla civetteria, un fiotto di tenerezza affettuoso trabocca e dilaga ogni tanto nel quadro di sapore deliziosamente settecentesco. *Così fan tutte* è un po' nostra: ne ha scritto il libretto il biondo abatino Lorenzo da Ponte, poeta e cicisbeo nato a Vittorio Veneto educato a Treviso e morto in America, araldo di italianità ed infaticabile divulgatore oltre oceano della poesia dantesca. In questa breve e fragile commedia, denigrata più di quanto si meriti dai critici di gran barba e di molta esperienza, qualche trattino di venezianità ogni tanto il Da Ponte ve lo ha pure lasciato... Il successo [...] è stato assai caloroso: frequenti gli applausi a scena aperta e alla fine dei due atti il maestro e i cantanti dovettero presentarsi molte volte alla ribalta, fatti segno alle feste più liete.⁶

L'eco delle manifestazioni piano piano si spegne: uno scarno resoconto delle attività musicali di un prestigioso III Festival si accompagna alla notizia della chiusura del congresso del Consiglio internazionale dei compositori che, nella sua componente italiana, era stato ricevuto anche dal capo del governo.⁷

⁵ «Gazzetta di Venezia», 14 settembre 1934: «Venezia accoglie esultante il Duce. Il Capo del Governo, venuto ad assistere ad una manifestazione della Biennale d'Arte, imbarca sull'Aurora salutato dalle Artiglieri della Squadra del Duca di Genova. – L'entusiastico saluto di Venezia a Mussolini».

⁶ «Gazzetta di Venezia», 15 settembre 1934.

⁷ «Gazzetta di Venezia», 17 settembre 1934.



Così fan tutte al Teatro La Fenice di Venezia, 1983 (sopra) e 1990 (sotto); regia di Luca Ronconi, scene di Luca Ronconi e Lauro Crisman, costumi di Carlo Diappi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Così fan tutte a Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Così fan tutte al Teatro La Fenice.

Dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart; ordine dei personaggi: 1. Fiordiligi 2. Dorabella 3. Guglielmo 4. Ferrando 5. Despina 6. Don Alfonso.

1934 – *Biennale di Venezia. III Festival internazionale di musica*

14 settembre 1934 (1 recita).

1. Viorica Ursuleac 2. Gertrud Rüniger 3. Franz Völker 4. Karl Hammes 5. Adele Kern 6. Josef Manowarda – M° conc.: Clemens Krauss; reg.: Lothar Wallerstein; scen. e cost.: Ludwig Sievert; complessi dell'Opera di Stato di Vienna.

1950-1951 – *Stagione lirica di carnevale*

14 febbraio 1951 (3 recite).

1. Sena Jurinac 2. Eugenia Zareska 3. Erich Kunz 4. Mario Albini 5. Ondina Otta 6. Marcello Cortis – M° conc.: Vittorio Gui; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carl Ebert; bozz.: Rolf Gérard; forn. scen.: Teatro di S. Carlo, Napoli; forn. cost.: Teatro dell'Opera, Roma.

1961-1962 – *Rappresentazioni straordinarie del Centro di avviamento al teatro lirico*

30 aprile 1962 (1 recita).

1. Anna Maria Balboni 2. Amelia Checchini 3. Mario Basiola jr. 4. Angelo Mori 5. Emilia Ravaglia 6. Vito Brunetti – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Sandro Sequi; scen.: Mario Ronchese; prepar. mus.: Paolo Mirko Bononi; prepar. scen.: Mercedes Fortunati.

1962-1963 – *Stagione lirica invernale*

19 gennaio 1963 (3 recite).

1. Virginia De Notaristefani 2. Amelia Checchini 3. Mario Basiola jr. 4. Renzo Casellato. 5. Emilia Ravaglia 6. Paolo Montarsolo – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Sandro Sequi; M° del coro: Sante Zanon; scen.: Mario Ronchese.

1968-1969 – *Stagione lirica*

10 dicembre 1968 (5 recite).

1. Cristina Deutekom 2. Tatiana Troyanos 3. Claudio Giombi 4. Renzo Casellato 5. Emilia Ravaglia 6. Paolo Montarsolo – M° conc.: Peter Maag; M° coro: Corrado Mirandola; reg.: Lotfi Mansouri; scen. e cost.: Fritz Butz.

1973-1974 – *Stagione lirica*

14 febbraio 1974 (6 recite).

1. Sylvia Geszty 2. Charlotte Berthold 3. Enrico Fissore (Rolando Panerai) 4. Pietro Bottazzo 5. Rosetta Pizzo (Maria Luisa Carboni) 6. Renato Cesari – M° conc.: Bernhard Conz; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Michael Dittmann; scen. e cost.: Leni Bauer-Ecsy; all. della Staatsoper di Vienna.

1979 – *Stagione lirica*

6 marzo 1979 (5 recite).

1. Jane Marsh 2. Biancamaria Casoni 3. Alessandro Corbelli 4. Ernesto Palacio 5. Carmen Lavani 6. Vladimiro Ganzaroli – M° conc.: Zoltan Pesko; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Filippo Crivelli; scen. e cost.: Jürgen Henze.

1983 – Opere liriche e teatro musicale

12 novembre 1983 (6 recite).

1. Lella Cuberli 2. Anne Howells 3. Alan Watts 4. Robert Gambill (Max René Cosotti) 5. Adelina Scarabelli 6. Alberto Rinaldi – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Luca Ronconi; scen.: Luca Ronconi e Lauro Crisman; cost.: Carlo Diappi; all. del Teatro La Fenice.

1985 – Opere liriche, teatro musicale, balletto

27 ottobre 1985 (5 recite).

1. Ashley Putnam 2. Anne Howells 3. Alan Watt 4. Manfred Fink 5. Adelina Scarabelli 6. Alberto Rinaldi – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Luca Ronconi, ripr. da Mattia Testi; scen.: Luca Ronconi e Lauro Crisman; cost.: Carlo Diappi.

1990 – Opere e ballo

20 marzo 1990 (5 recite).

1. Anna Caterina Antonacci 2. Luciana D'Intino 3. Natale De Carolis 4. Francesco Piccoli 5. Valeria Baiano 6. Michele Pertusi – M° conc.: John Fisher; m° coro: Stefano Adabbo; reg.: Luca Ronconi, ripr. da Mattia Testi; scen.: Luca Ronconi e Lauro Crisman; cost.: Carlo Diappi.

2002 – Stagione di lirica e balletto. La Fenice al Teatro Malibran

24 gennaio 2002 (5 recite).

1. Eteri Gvazava 2. Laura Polverelli 3. Markus Werba 4. Justin Lavender 5. Gabriella Costa 6. Michele Pertusi – M° conc.: Leopold Hager; m° coro: Guillaume Tourniaire; reg. e scen.: Ezio Toffolutti; cost.: Ezio Toffolutti e Licia Lucchese.

Biografie

ANTONELLO MANACORDA

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nel 1997, con il sostegno di Claudio Abbado, fonda la Mahler Chamber Orchestra, della quale è *Konzertmeister* e vicepresidente per cinque anni prima di dedicarsi esclusivamente alla carriera di direttore d'orchestra. Grazie ad una borsa di studio della De Sono di Torino studia per due anni con Jorma Panula a Helsinki. Direttore musicale dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano dal 2006 al 2010, dal settembre 2010 è direttore principale della Kammerakademie di Potsdam e dal maggio 2011 anche dell'Het Gelders Orkest in Olanda. In ambito lirico ha diretto *La clemenza di Tito* e *Falstaff* nel circuito lirico lombardo, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Teatro degli Arcimboldi di Milano, *Così fan tutte* al Comunale di Treviso, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* alla Fenice di Venezia. In ambito sinfonico ha diretto le orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, della Fenice di Venezia, della Svizzera Italiana, la Zürcher Kammerorchester, la Scottish Chamber Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, I Virtuosi di Kuhmo a Helsinki, la Västerås Sinfonietta, la Gelders Orkest, la BBC Orchestra e la Mahler Chamber Orchestra. Ha debuttato con successo al Festival di Aldeburgh alla testa della Britten-Pears Orchestra. Il 2010 ha visto anche i debutti con la Hessische Rundfunk Sinfonieorchester di Francoforte, la Sydney Symphony Orchestra e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, tutti seguiti da un immediato reinvito.

STEFANO MONTANARI

Direttore d'orchestra. Diplomatosi in violino e pianoforte, ottiene il diploma di alto perfezionamento in musica da camera con Pier Narciso Masi presso l'Accademia musicale di Firenze e il diploma di solista con Carlo Chiarappa presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. Dal 1995 è primo violino concertatore dell'Accademia Bizantina di Ravenna, ensemble specializzato in musica antica, con cui effettua tournée in tutto il mondo. Collabora con i più importanti esponenti nel campo della musica antica ed è vincitore di importanti riconoscimenti discografici quali il Diapason d'or e il Premio MIDEM 2007 e 2010. È docente di violino barocco presso l'Accademia internazionale della musica di Milano, il Conservatorio di Verona (biennio specialistico di secondo livello) e i Corsi di alto perfezionamento in musica antica di Urbino. È stato protagonista nel 2007 del Concerto di Natale e nel 2011 del Concerto per la Festa della Repubblica al Senato, dove ha diretto l'Orchestra barocca di Santa Cecilia eseguendo *Le quattro stagioni* di Vivaldi. All'attività di solista affianca quella di direttore: ospite regolare del Teatro Donizetti di Bergamo (*Don Gregorio*, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* di Donizetti, *La Cecchina* di Piccinni), ha diretto *Don Pasquale* al Teatro Coccia di Novara, *L'elisir d'amore* al Teatro del Giglio di Lucca, *L'inganno felice* e vari concerti sinfonici al Teatro La Fenice di Venezia. In ambito internazionale è da cinque anni direttore del progetto giovanile europeo Jugendspodium Incontri musicali Dresda-Venezia e ha recentemente diretto *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* al-

l'Opéra di Lione e *Don Giovanni* all'Opera Atelier di Toronto. Collabora con il jazzista Gianluigi Trovesi, con cui ha partecipato a importanti festival internazionali.

DAMIANO MICHELETTO

Regista. Nato a Venezia, studia regia presso la Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano e si laurea in lettere moderne presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue prime produzioni operistiche spiccano *L'histoire du soldat* di Stravinskij, *A Midsummer Night's Dream* e *Noye's Fludde* di Britten e *Le carnaval des animaux* di Saint-Saëns per l'Auditorium di Milano. Nel 2003 debutta al Festival di Wexford con *Svanda Dudák* di Jaromir Weinberger, allestimento vincitore di un Irish Times/ESB Theatre Award come produzione operistica dell'anno. Ha da allora curato la regia di lavori di Mozart (*Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* alla Fenice di Venezia, *Così fan tutte* al New National Theatre di Tokyo), Carnicer (*Il dissoluto punito* a La Coruña), Spontini (*Li finti filosofi* a Jesi), Pavesi (*Il trionfo delle belle* al Rossini Opera Festival), Rossini (*La scala di seta*, *Sigismondo* e *La gazza ladra* – Premio Abbiati 2007 – al Rossini Opera Festival, *L'italiana in Algeri* al Teatro Olimpico di Vicenza, *Il barbiere di Siviglia* al Grand Théâtre di Ginevra), Donizetti (*Lucia di Lammermoor* all'Opernhaus di Zurigo), Verdi (*Il corsaro* e *Luisa Miller* a Zurigo, *Falstaff* per la English Touring Opera), Puccini (*Madama Butterfly* al Regio di Torino), Gounod (*Roméo et Juliette* alla Fenice di Venezia), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze* al Carlo Felice di Genova), Tutino (*La bella e la bestia* a Modena), Daugherty (*Jackie O* al Lugo Opera Festival). Nel 2011 ha messo in scena *L'elisir d'amore* al Palau de les Arts di Valencia, *The Greek Passion* di Martinù al Teatro Massimo di Palermo, *Le nozze di Figaro* alla Fenice di Venezia e le riprese della *Scala di seta* a Pesaro e di *Don Giovanni* a Venezia.

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nato nel 1981 a Castelfranco, si diploma nel 2004 in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia conseguendo nel 2005 la specializzazione in scenografia e scenotecnica. Accanto alle collaborazioni con i registi Paolo Valerio (*Sette piani* da Buzzati a Verona) e Stefano Patarino (*The Little Sweep* di Britten e *Amahl e gli ospiti notturni* di Menotti a Rovigo e Corbeil-Essonne), dal 2004 collabora regolarmente con Damiano Michieletto, per le cui regie ha firmato le scene del *Piccolo spazzacamino* di Britten a Trapani; *Il Friuli* di Pasolini a San Vito al Tagliamento; *La bella e la bestia* (prima assoluta) di Tutino a Modena; *La gazza ladra* (Premio Abbiati 2007 per la regia), *La scala di seta* e *Sigismondo* al Rossini Opera Festival; *Il cappello di paglia di Firenze* al Carlo Felice di Genova; *Jackie O* di Daugherty al Lugo Opera Festival; *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro* e *Luisa Miller* all'Opernhaus di Zurigo; *Il paese del sorriso* di Lehár al Teatro Verdi di Trieste; *Roméo et Juliette* di Gounod, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* alla Fenice di Venezia; *Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli; *Così fan tutte* a Tokyo; *Il barbiere di Siviglia* a Ginevra; *Madama Butterfly* al Regio di Torino; *L'elisir d'amore* a Valencia; *The Greek Passion* di Martinù al Massimo di Palermo. È vincitore del Premio Abbiati e dell'Opera Award come miglior scenografo della stagione 2010 per *Madama Butterfly* a Torino, *Sigismondo* a Pesaro e *Don Giovanni* a Venezia. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Le nozze di Figaro* a Venezia e con le riprese di *Don Giovanni* a Venezia e della *Scala di seta* a Zurigo.

CARLA TETI

Costumista. Nata a Roma, dove si diploma in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti, è attiva come costumista sia nel teatro lirico che nel teatro di prosa. Ha vinto nel 2011 il Premio Ab-

biati e l'Opera Award come miglior costumista della stagione 2010. In campo operistico ha lavorato per i maggiori teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Maggio Musicale Fiorentino, teatri di Bologna, Verona, Parma, Torino, Venezia, Palermo, Cagliari, Bari, Trieste, Reggio Emilia, Ferrara) ed europei (Zurigo, Baden-Baden, Edimburgo, Montpellier, Granada, La Coruña), collaborando in particolare con i registi Luca De Fusco (*Cavalleria rusticana*, *Suor Angelica*, *La rondine*), Yuri Alexandrov (*Eugenij Onegin*), Graziano Gregori (*Nabucco*), Franco Ripa di Meana (*Ascanio in Alba*), Daniele Abbado (*Il re pastore*, *Il flauto magico*, *Ermione*, *Martin Faliero*, *Falstaff*, *Madama Butterfly*, *Genoveva*, *L'enfant et les sortilèges*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Pollicino*, *The Flood*, *Patto di sangue* e *La rosa di carta*, *A Midsummer Night's Dream*), David Alagna (*Orphée et Eurydice*), Damiano Michieletto (*Il trionfo delle belle*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il dissoluto punito*, *La gazza ladra*, *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *Le nozze di Figaro*), Andrej Konchalovskij (*Re Lear*, *Boris Godunov*). Nel teatro di prosa ha collaborato con Marcucci, la Compagnia I Fratellini, De Fusco, Konchalovskij, Abbado e Calenda.

MARIA BENGTTSSON

Soprano, interprete del ruolo di Fiordiligi. Cresciuta in una famiglia di musicisti a Höllviken in Svezia, si diploma nel 2000 con Beata Heuer-Christen alla Hochschule di Friburgo. Subito dopo il diploma entra nell'ensemble della Volksoper di Vienna e due anni più tardi passa alla Komische Oper di Berlino, dove rimane fino al 2007 debuttando ruoli quali Pamina, la Contessa, Konstanze, Fiordiligi, Antonia, l'Infanta (Zemlinsky), Ifigenia (Händel), Alice Ford, Gretel, e dove torna nel 2009 nel ruolo di Armide (Gluck). È ospite regolare dei principali teatri tedeschi (Staatsoper di Berlino e di Monaco, Francoforte, Dresda, Colonia, Baden-Baden, Wiesbaden, Karlsruhe, Schwetzingen) ed europei (Covent Garden, Opéra di Parigi, Bordeaux, Anversa, Graz), in un repertorio che comprende lavori di Steffani (*Niobe*), Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Weber (*Der Freischütz*), Bellini (*La sonnambula*), Verdi (*Falstaff*), Puccini (*Gianni Schicchi*), Strauss (*Daphne*). Ha collaborato con direttori quali Petrenko, de Billy, Hengelbrock, Weigle, Young, Pappano, Chailly, Jordan, Hager, Fisch, Corboz, Piollet, Jurowski, Gielen, Junghänel, Stenz, Moulds, e registi quali Neuenfels, Baumgarten, Konwitschny, Homoki, Bieto, Guth, Laufenberg, Hemleb, Arlaud. Nella stagione 2010-2011 è stata Fiordiligi a Londra, Berlino, Lione e al Festival di Salisburgo, Donna Elvira a Pechino, Donna Anna a Lione, Konstanze a Monaco, Cunégonde nel *Candide* di Bernstein a Berlino. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Le nozze di Figaro* a Stoccolma.

ELENA MONTI

Soprano, interprete del ruolo di Fiordiligi. Milanese, si è diplomata al Conservatorio Verdi con Giovanna Canetti. Vincitrice di numerosi concorsi, ha debuttato con l'As.Li.Co. in *Falstaff*. Successivamente è entrata all'Accademia del Teatro alla Scala partecipando alle produzioni scaligere di *Zauberflöte*, *L'elisir d'amore*, *Armide* e *Giulio Sabino* al Ravenna Festival. Ha quindi debuttato nei maggiori teatri italiani (Teatro di San Carlo di Napoli – dove ha inaugurato la stagione della riapertura con *La clemenza di Tito* diretta da Tate con la regia di Ronconi –, Bologna, Firenze, Milano, Parma, Venezia, Trieste, Verona, Cagliari, Ferrara) ed europei (Zurigo, Amsterdam, Bruxelles, Liegi, Utrecht, Parigi, Saint-Étienne, Siviglia, Salisburgo), oltre che in tournée a Tokyo, in un repertorio che va da Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*), Cavalli (*Hypermetra*), Händel (*Partenope*), Haydn (*Orlando paladino*), Mozart (Susanna, Donna Anna, Fiordiligi, Servilia), Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*) e Cimarosa (*Il marito disperato*) a Donizetti (*Rita*), Verdi (*La tra-*

viata, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*), Puccini (*Mimi*), Schubert (*Alfonso und Estrella*), Mendelssohn (*Ein Sommernachtstraum*), Massenet (*Manon*), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*), Grieg (*Peer Gynt*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Britten (*Peter Grimes*). Ha collaborato con direttori quali Albrecht, Alessandrini, Antonini, Dantone, Gatti, Kakhidze, Muti, Tate, Temirkanov, Santi, Ferro. Ha iniziato la stagione 2011-2012 come Donna Anna in *Don Giovanni* a Venezia.

JOSÈ MARIA LO MONACO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Dorabella. Nata a Catania, diplomata in pianoforte, ha studiato canto con Bianca Maria Casoni. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali (Caruso, Zandonai, Viotti, Corradetti, Pio IX di Roma), nel 2005 debutta all'Accademia del Rossini Opera Festival come Melibea nel *Viaggio a Reims* e nel 2006 alla Scala in *Dido and Aeneas* di Purcell con Hogwood. Si è quindi esibita nei principali teatri italiani (Milano, Palermo, Bologna, Ravenna, Bari, Cagliari, Firenze, Reggio Emilia, Ferrara, Catania, Bergamo, Cremona), europei (Opéra e Champs-Élysées di Parigi, Lyon, Montpellier, Salisburgo, Brema, La Coruña) e giapponesi, con direttori quali Muti, Pidò, Soudant, Zedda, Abbado, Florio, Dantone, Biondi, López Cobos, Marcon, Savall, Spinosi, Curtis, Callegari, Mariotti, e registi quali Lievi, Abbado, Vick, Scarpitta, Michieletto, Pizzi, Brockhaus. Ha cantato lavori di Rossini (*La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *La scala di seta*, *Otello*, *Il viaggio a Reims*), Mozart (*La Betulia liberata*, *Apollo et Hyacinthus*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), Bellini (*Beatrice di Tenda*), Händel (*Agrippina*, *Giulio Cesare*), Donizetti (*Anna Bolena*), Vivaldi (*Tito Manlio*, *Juditha triumphans*), Jommelli (*Demofonte*), Gluck (*Orfeo*), Haydn (*Arianna a Naxos*), Cherubini (*Medea*), Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno di Ulisse in patria*), Pergolesi (*Salustia*). Nel 2011 ha cantato *La Cenerentola* a Piacenza, *Giulio Cesare* a Ferrara, Ravenna, Modena e Brema, *Orlando furioso* a Bilbao e Valladolid, *Farnace* a Parigi, *L'incoronazione di Poppea* a Firenze, *La scala di seta* a Pesaro, *La donna del lago* a Milano, *Le nozze di Figaro* a Venezia.

PAOLA GARDINA

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Dorabella. Diplomatasi nel 2001 al Conservatorio di Rovigo, durante gli studi partecipa ad esecuzioni di musica contemporanea nei teatri di Rovigo, Ferrara, Bologna, Cremona e Cagliari. Vince i concorsi Toti Dal Monte 2003 per *La Cenerentola* (Tisbe) e As.Li.Co. 2005 per *Le nozze di Figaro* (Cherubino). Perfeziona la tecnica vocale con Sherman Lowe a Venezia. Debutta nel 2005 come Siebel nel *Faust* di Gounod al Ravenna Festival; da allora si è esibita nei principali teatri italiani (Scala di Milano, Regio di Torino, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Sferisterio di Macerata, Ravenna, Piacenza, Martina Franca, Como, Brescia, Lucca) ed europei (Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Lione, Nantes, Nizza, Theater an der Wien di Vienna) in lavori di Pepusch (Lucy in *The Beggar's Opera*), Hasse (Acronte in *Romolo ed Ersilia*), Mozart (Cecilio in *Lucio Silla*, Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, Annio nella *Clemenza di Tito*), Rossini (Roggiero in *Tancredi*, Zulma nell'*Italiana in Algeri*, Zaida nel *Turco in Italia*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Tisbe nella *Cenerentola*, Maddalena nel *Viaggio a Reims*, *Stabat Mater*), Mercadante (Cherubino nei *Due Figaro*), Bellini (Romeo nei *Capuleti e Montecchi*), Donizetti (Anna Kennedy in *Maria Stuarda*, Oliviero in *Gianni di Parigi*), Puccini (il musicista in *Manon Lescaut*), Mascagni (Lola in *Cavalleria rusticana*), Bizet (Mercédès in *Carmen*), Lehár (*Die lustige Witwe*), Janáček (*Věc Makropulos*). Ha collaborato con direttori quali Fournillier, Pidò, Palumbo, Muti, Bartoletti, Abbado, Maag, Tate, Inbal, e registi quali van Hoেকে, Reno, Pizzi, Cristina Muti, Dalla, Ronconi, Vick.

MARKUS WERBA

Baritono, interprete del ruolo di Guglielmo. Studia a Klagenfurt e poi a Vienna con Walter Berry. Membro per due anni dell'ensemble della Volksoper di Vienna, nel 1998 è scelto da Strehler come Guglielmo in *Così fan tutte*, sua ultima regia per l'inaugurazione del Nuovo Piccolo, iniziando un'intensa carriera nei principali teatri italiani (Scala, Bologna, Palermo, Cagliari, Napoli, Genova, Venezia, Trieste, Parma, Roma, Ferrara, Reggio Emilia) e internazionali (Komische Oper di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Staatsoper di Vienna, Festival di Salisburgo, Covent Garden, Opéra Bastille, Lione, Tolosa, Amburgo, Zurigo, San Pietroburgo, Metropolitan di New York, Los Angeles, Sydney, Buenos Aires, Tokyo). Il suo repertorio spazia dalla *Calisto* di Cavalli a *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Roméo et Juliette*, *Pelléas et Mélisande*, *Alfonso und Estrella*, le *Faustszenen*, *Hans Heiling* di Marschner, *Die Vögel* di Braunfels, *La vedova allegra*, *Capriccio*, *Ariadne auf Naxos*, *Billy Budd*. Ha collaborato con direttori quali Muti, Abbado, Bertini, Tate, Frühbeck de Burgos, Nagano, Bolton, Christie, Luisotti, Gelmetti, Gatti, Gergiev, Conlon, Fischer, Ahronovitch, Ono, Palumbo, Frizza, Netopil, e con registi quali Besson, Kupfer, Vick, Audi, Alden, Pizzi, Ronconi, Kentridge, Abbado, Martone, Hampe, de Ana, Dörrie. Fra gli impegni dell'ultima stagione ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* e *Die Fledermaus* a Vienna, *Don Giovanni* a Lione, *Pelléas et Mélisande* a Buenos Aires e concerti mahleriani con Gergiev e Gatti. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* a Venezia e *Die Zauberflöte* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi.

ALESSIO ARDUINI

Baritono, interprete del ruolo di Guglielmo. Nato a Desenzano del Garda nel 1987, ha conseguito la laurea breve in ingegneria gestionale e sta frequentando il biennio di specializzazione. Si è avvicinato al canto lirico a 15 anni e da alcuni anni studia intensamente tecnica e repertorio con Vincenzo Rose. Nel 2010 vince una borsa di studio della Fondazione Lina Aimaro Bertasi e debutta come protagonista nel *Don Giovanni* di Mozart andato in scena nel circuito regionale Pocket Opera promosso dal Teatro Sociale di Como. Vincitore nello stesso anno di due concorsi internazionali (Salice d'oro di Salice Terme e Marie Kraja di Tirana), nella stagione 2010-2011 interpreta i ruoli del conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro* nel circuito Pocket Opera e di Don Giovanni al Teatro Comunale di Bologna. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *I puritani* di Bellini (Riccardo) nei teatri di Cremona, Pavia e Como e *La bohème* di Puccini (Schaunard) nei teatri di Lucca, Pisa, Ravenna e Livorno.

MARLIN MILLER

Tenore, interprete del ruolo di Ferrando. Dopo aver iniziato la carriera nel programma formativo della Lyric Opera di Chicago (teatro nel quale ha partecipato a produzioni quali *A View from the Bridge* di Bolcom, *Carmen* di Bizet, *Tristan und Isolde* di Wagner), dal 2001 fa parte dell'ensemble dell'Opera di Graz, dove ha interpretato lavori di Mozart (Don Ottavio in *Don Giovanni*, Tamino nella *Zauberflöte*), Bellini (Tebaldo nei *Capuleti e Montecchi*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*), Massenet (Werther), Offenbach (Piquillo nella *Périchole*), Wagner (David nei *Meistersinger*), Johann Strauss (Alfred nella *Fledermaus*), Richard Strauss (l'apparizione in *Die Frau ohne Schatten*), Čajkovskij (Lenskij in *Eugenij Onegin*), Prokof'ev (il principe nell'*Amore delle tre melarance*). Come artista ospite ha cantato *Ercole amante* di Cavalli ad Amsterdam; *Semele* di Händel ad Anversa; *Les contes d'Hoffmann* a Losanna e alla Tri-Cities Opera di New York; *Wozzeck* alla Scala; *The Rake's Progress* a Bologna e Oviedo; *The Turn of the Screw* di Brit-

ten alle Wiener Festwochen, a Edimburgo, Bruxelles, agli Champs-Élysées di Parigi e ad Aix-en-Provence; *A View from the Bridge* di Bolcom all'Opera di Roma. Alla Fenice di Venezia ha cantato *Aeneas* in *Dido and Aeneas* di Purcell, Don Ottavio in *Don Giovanni*, Loge in *Das Rheingold* di Wagner, Quint in *The Turn of the Screw* e Aschenbach in *Death in Venice* di Britten. Ha collaborato con direttori quali Bartoletti, Bolton, Minkowski, Ono, Harding, Herrewewege, Gatti, Tate, Cremonesi, Zagrosek, e registi quali Alden, Bondy, Pelly, Copley, Zambello, Carsen, Flimm, Pizzi, Teshigawara, Michieletto. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Lulu* di Berg (il pittore) all'Opéra di Parigi.

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Ferrando. Nato a Mantova nel 1980, laureato in economia e commercio, si diploma in canto al Conservatorio di Parma con Lelio Capilupi. Nel 2003 debutta come Schmidt nel *Werther* di Massenet a Fidenza e negli anni successivi collabora con il Regio di Parma nel progetto «Imparo l'opera». Nel 2006 vince il Concorso Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*, e si esibisce nella *Finta semplice* a Piacenza e in *Così fan tutte* al Luglio Musicale Trapanese. Nel 2007 inizia il suo impegno con l'Accademia del Teatro alla Scala durante il quale partecipa a un concerto pucciniano con Chailly, a *Così fan tutte* con Dantone e alle *Nozze di Figaro* con Antonini. Nel 2008 è Don Giovanni nell'opera di Pacini a Bad Wildbad e torna alla Scala per i *Vesperae solennes de confessore* di Mozart con Chung. Tra gli impegni delle ultime due stagioni, *L'Orfeo* di Monteverdi (con Alessandrini), *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti e *L'occasione fa il ladro* di Rossini alla Scala, *Lucia di Lammermoor* (Arturo) a Sassari e Venezia, *Don Giovanni* a Venezia e al Comunale di Bologna, *Rigoletto* (Borsa) nella produzione di Andrea Andermann trasmessa in mondovisione da Mantova (con Plácido Domingo, la direzione di Mehta e la regia di Bellocchio), *Die Zauberflöte* nei teatri del circuito lirico lombardo, la prima assoluta di *Risorgimento!* di Lorenzo Ferrero a Bologna e *Anna Bolena* a St. Moritz. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Il ritorno di Ulisse in patria* (Telemaco) alla Scala, *L'occasione fa il ladro* a Reggio Emilia, Modena e Treviso e *Il cappello di paglia di Firenze* nei teatri del circuito lombardo.

CATERINA DI TONNO

Soprano, interprete del ruolo di Despina. Napoletana di nascita e romana d'adozione, dopo aver studiato pianoforte e violino si diploma in canto nel 1996 con Maria Luisa Carboni al Conservatorio di Pescara e si perfeziona con Shirley Verrett presso l'Accademia Chigiana di Siena. Vincitrice di numerosi concorsi (Di Stefano di Trapani, Bellini di Caltanissetta, As.Li.Co. di Milano, Toti Dal Monte di Treviso), debutta nel 1998 in *Carmen* a Trapani. Seguono *L'elisir d'amore* (Adina) a Mantova per la Fondazione Toscanini, *Così fan tutte* (Despina) a Treviso, *Ein Sommernachtstraum* di Mendelssohn a Napoli (con Tate) e Milano, *Il barbiere di Siviglia* (Berta) a Napoli, il *Magnificat* di Bach al Festival MiTo, *Falstaff* (Nannetta) nel circuito lirico lombardo, *L'occasione fa il ladro* (Berenice) a Lugo di Romagna, *Maria Stuarda* (Anna Kennedy) al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* (Zerlina) alla Fenice di Venezia. Nel settembre 2010 è stata Giovanna nel *Rigoletto* televisivo in diretta da Mantova diretto da Mehta con la regia di Bellocchio e nell'aprile 2011 la sacerdotessa in *Aida* diretta da Mehta con la regia di Ozpetek al Maggio Musicale Fiorentino. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con i ruoli di Zerlina in *Don Giovanni* e Susanna nelle *Nozze di Figaro* alla Fenice di Venezia, con la regia di Damiano Michieletto.

REGULA MÜHLEMANN

Soprano, interprete del ruolo di Despina. Nata a Lucerna in Svizzera, studia canto con Barbara Locher al Conservatorio della città natale completando gli studi nel 2010. Fra il 2008 e il 2011

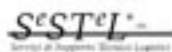
partecipa al Teatro di Lucerna alle produzioni di *Don Giovanni* di Gazzaniga (Maturina), *Le nozze di Figaro* (Barbarina) e *Die Zauberflöte* (Papagena) di Mozart e *Il trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti (Doralice). Nel 2010 interpreta il ruolo di Ännchen in *Hunter's Bride* di Jens Neubert, versione cinematografica del *Freischütz* di Carl Maria von Weber, con la London Symphony Orchestra diretta da Daniel Harding. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *L'elisir d'amore* (Giannetta) all'Opernhaus di Zurigo.

ANDREA CONCETTI

Basso, interprete del ruolo di Don Alfonso. Diplomato al Conservatorio di Pesaro, si è perfezionato con Sesto Bruscantini e Mietta Sighele. Vincitore del 46° Concorso Belli di Spoleto, ha debuttato al Festival spoletiano nel 1992. Si è esibito nei maggiori teatri italiani (Scala, Napoli, Bologna, Pesaro, Genova, Torino, Roma, Firenze, Palermo, Parma, Ferrara, Ancona, Macerata) e internazionali (Opéra e Champs-Élysées di Parigi, Avenches, Festival di Salisburgo, Konzerthaus di Vienna, St. Gallen, Bruxelles, Edimburgo, Helsinki, Staatsoper Unter den Linden di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Colonia, Amburgo, La Coruña, Lisbona, Santiago del Cile, Chicago, Tokyo) in un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*Il turco in Italia*, *Sigismondo*, *Torvaldo e Dorliska*, *La Cenerentola*, *Mosè in Egitto*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *La fille du régiment*), Verdi (*Stiffelio*, *Simon Boccanegra*, *Falstaff*), Puccini (*Turandot*), Stravinskij (*Pulcinella*), Vacchi (*Teneke*). Ha collaborato con direttori quali Claudio Abbado (che nel 2000 lo volle come Don Alfonso per il suo primo *Così fan tutte* a Ferrara), Roberto Abbado, Alessandrini, Benini, Bonyngge, Kuhn, Nelsons, Dudamel, Renzetti, Rovaris, e registi quali Daniele Abbado, Ronconi, Crivelli, Faggioni, Vizioli, Martone, Olmi. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Roméo et Juliette* (Frère Laurent) a Piacenza e Bolzano e *Le comte Ory* (le gouverneur) a Ginevra.

LUCA TITTOTO

Basso, interprete del ruolo di Don Alfonso. Nato ad Asolo, vincitore del Concorso Di Stefano 2006 per il ruolo di Don Alfonso, studia attualmente con Beniamino Prior. Dopo il debutto a Udine nel 2005 (Basilio nel *Barbiere*), si è esibito nei principali teatri italiani (Arcimboldi di Milano, Bologna, Genova, Venezia, Cagliari, Cremona, Jesi, Trieste, Martina Franca, Barga, Pisa, Reggio Emilia) e internazionali (Festival di Salisburgo, Champs-Élysées di Parigi, Aix-en-Provence, Nizza, Bruxelles, Amsterdam, Londra, Basilea, Colonia, Brema, Bilbao, Mosca, Palm Beach) in un repertorio che comprende lavori di Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*), Cavalli (*La Calisto*, *Il novello Giasone*), Händel (*Ariodante*, *Alcina*), Vivaldi (*La Senna festeggiante*), Haydn (*Die Schöpfung*), Mozart (*Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*), Cherubini (*Il giocatore*, *Medea*), Rossini (*Il signor Bruschino*, *Aureliano in Palmira*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*), Bellini (*Norma*, *I puritani*), Donizetti (*L'ajo nell'imbarazzo*, *Lucia di Lammermoor*, *Il campanello*), Puccini (*Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*), Giordano (*Andrea Chénier*), Wolf-Ferrari (*La vedova scaltra*), Offenbach (*Orfeo all'inferno*), Schumann (*Manfred*, *Requiem für Mignon*), Britten (*A Midsummer Night's Dream*). Ha collaborato con direttori quali Jacobs, Minkowski, Dantone, Manacorda, Frizza, Bressan, Marcon, Mariotti. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Alcina* a Cracovia, *I puritani* a Cremona e *La Calisto* a Francoforte.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Roberta Ferrari ◊
maestro di sala
Raffaele Centurioni ◊
Maria Cristina Vavolo ◊
maestri di palcoscenico

Gabriella Zen ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Margherita Busetto ◊

Violini secondi

Gianaldo Tatone •
Vicenzino Bonato • ◊
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Alessandra Giudici ◊
Sabrina Mazzamuto ◊

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Simona Forni ◊
Eleonora Marzaro ◊

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◊
Claudio Zancopè ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Gianni Pilon
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
*nnp**
Marina Dorigo ◊
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◇

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Simonetta Bonato
responsabile

Thomas Silvestri
Andrea Giacomini ◇
Alessia Pelliccioli ◇

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◇

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Luigina Monaldini Tebe Amici ◊ Valeria Boscolo ◊ Stefania Mercanzin ◊
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli				
Michele Arzenton	Federico Geatti				
Roberto Cordella	Euro Michelazzi				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Roberto Nardo				
Dario De Bernardin	Maurizio Nava				
Roberto Gallo	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Roberto Mazzon	Teodoro Valle				
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello				
Francesco Nascimben	Massimo Vianello				
Stefano Rosan	Roberto Vianello				
Claudio Rosan	Luca Seno ◊				
Paolo Rosso	Michele Voltan ◊				
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Pierluca Conchetto ◊					
Franco Contini ◊					
Cristiano Gasparini ◊					
Enzo Martinelli ◊					
Francesco Padovan ◊					
Giovanni Pancino ◊					
Paolo Scarabel ◊					

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 26 / 28 gennaio 2012

Lou Salomé

musica di **Giuseppe Sinopoli**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Lou Salomé **Ángeles Blancas Gulin**

Friedrich Nietzsche **Claudio Puglisi**

Rainer Maria Rilke **Mathias Schulz**

Paul Rée **Gian Luca Pasolini**

Friedrich Carl Andreas **Roberto**

Abbondanza

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV
di Venezia

tutors: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana,
Margherita Palli, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 30° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

e nel 10° anniversario

della morte di Giuseppe Sinopoli

Teatro Malibrán

10 / 12 / 15 / 17 / 21 / 25 / 29 febbraio

2 / 4 marzo 2012

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando **David Ferri Durà**

Isabella **Marina Bucciarelli**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

16 / 19 / 21 / 24 / 26 / 28 febbraio

1 / 3 marzo 2012

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi **Maria Bengtsson / Elena**

Monti

Dorabella **Josè Maria Lo Monaco /**

Paola Gardina

Guglielmo **Markus Werba / Alessio**

Arduini

Ferrando **Marlin Miller / Leonardo**

Cortellazzi

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda / Stefano

Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 8 / 9 / 10 / 11 marzo 2012

L'opera da tre soldi

(Die Dreigroschenoper)

libretto di **Bertolt Brecht**

musica di **Kurt Weill**

personaggi e interpreti principali

Polly Peachum **Gaia Aprea**

Macheath **Massimo Ranieri**

Jenny delle spelonche **Lina Sastri**

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia **Luca De Fusco**

scene **Fabrizio Plessi**

costumi **Giuseppe Crisolini**

Malatesta

coreografia **Alessandra Panzavolta**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Stabile di Napoli e

Napoli Teatro Festival Italia

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 28 aprile
17 / 20 / 22 / 25 maggio 2012

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo **Giovanni Battista Parodi**

Amina **Jessica Pratt**

Elvino **Shalva Mukeria**

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Bepi Morassi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

27 / 29 aprile
4 / 8 / 10 maggio 2012

Powder Her Face

musica di **Thomas Adès**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

La duchessa **Olga Zhuravel**

Il direttore dell'hotel **Nicholas Isherwood**

La cameriera **Zuzana Marková**

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Rossini di Lugo di Romagna e Teatro Comunale di Bologna con il contributo della Fondazione Amici della Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 16 / 18 / 19 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 maggio 2012

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo **Gianluca Terranova / Khachatur Badalian**

Marcello **Seung-Gi Jung**

Mimi **Kristin Lewis**

Musetta **Francesca Sassu**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 giugno

1 / 7 / 10 / 12 luglio 2012

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

José **Stefano Secco / Luca Lombardo**

Escamillo **Károly Szemerédy**

Carmen **Béatrice Uria Monzon / Katarina Giotas**

Micaëla **Virginia Wagner**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Gran Teatre de Liceu di Barcellona, Fondazione Teatro Massimo di Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino con il contributo del Circolo La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 luglio 2012

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Desirée Rancatore

Nemorino Celso Albello

Dulcamara Bruno de Simone

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gian Maurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 2 / 4 / 5 / 9 / 13 / 15 / 19 / 20 / 22 /
26 / 28 / 30 settembre 2012

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi / Jessica
Nuccio

Alfredo Germont Antonio Poli / Ji-Min
Park

Giorgio Germont Giovanni Meoni

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

12 / 14 / 16 / 18 / 20 ottobre 2012

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia **Betta Brusa**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

nel bicentenario

della prima rappresentazione

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Richard Wagner

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballiett

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi **Tom Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Jüri Alpterten**

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 29 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategi

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Gabriele Lavia**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Andrea Viotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Teatro di San Carlo di Napoli nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Figaro Christian Senn

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17
febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Mimi Maria Agresta

Marcello Artur Ruciński

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

PROGETTO MOZART

Teatro La Fenice

30 aprile - 26 maggio 2013

Progetto Mozart

interpreti principali

Markus Werba, Simone Alberghini, Vito Priante, Marlin Miller, Leonardo Cortellazzi, Maria Pia Piscitelli, Caterina Di Tonno

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24
maggio 2013

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 giugno
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza**

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotxategi**

Sharpless **Artur Ruciński**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

l'allestimento scenico sarà evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

con il contributo del Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 13 / 16 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto

1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 22 / 24 / 25
settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 20 / 21 / 26 settembre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre de Liceu di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice di Venezia

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 ottobre 2013

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*

direttore

Marc Minkowski

Francis Poulenc

Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra
soprano Ida Falk Winland

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103
(versione 1873)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Basilica di San Marco

15 dicembre 2011 ore 20.00 solo per
invito

16 dicembre 2011 ore 20.00 turno S
direttore

Ottavio Dantone

Nicola Porpora

«Salve regina» in fa maggiore
per contralto, archi e continuo

contralto Josè Maria Lo Monaco

Johann Sebastian Bach

Concerto per oboe d'amore, archi e
continuo in la maggiore BWV 1055

oboe d'amore Rossana Calvi

Nicola Porpora

«In procella sine stella», mottetto in re
maggiore per contralto, archi e
continuo

contralto Josè Maria Lo Monaco

prima esecuzione in tempi moderni

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore
BWV 1068

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco*

Teatro La Fenice

27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Lothar Zagrosek

Anton Webern

Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra

Bruno Maderna

Biogramma per grande orchestra

Filippo Perocco

ritrovamento di un *Grave*
*nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Richard Wagner

Parsifal: Incantesimo del venerdì santo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Water Music (Musica sull'acqua)
HWV 348-350

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 2 in si minore
BWV 1067

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni
concerti per violino, archi e continuo
op. 8 n. 1-4

violino Stefano Montanari

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Antonello Manacorda

Paolo Marzocchi

I quattro elementi
*nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Gaetano d'Espinosa

Giovanni Mancuso

War ein großes Genie...
*nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice*

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
4 marzo 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Emmanuel Villaume

Gabriel Fauré

Pavane in fa diesis minore op. 50

George Enescu

Due intermezzi per archi op. 12

Richard Wagner

Siegfried-Idyll per piccola orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore
op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

17 marzo 2012 ore 20.00 turno S
18 marzo 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232
per soli, coro e orchestra

soprano Miah Persson

contralto Sara Mingardo

tenore Mark Padmore

basso Michele Pertusi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

23 marzo 2012 ore 20.00 turno S
24 marzo 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore
BWV 1066

Preludio e fuga per organo in mi
bemolle maggiore BWV 552,
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 marzo 2012 ore 20.00 riservato
Ateneo Veneto

31 marzo 2012 ore 17.00 turno S

direttore

Michel Tabachnik

Michel Tabachnik

Prélude à la Légende

Johann Sebastian Bach

Ciaccona dalla Partita per violino solo
n. 2 in re minore BWV 1004, trascrizione
per orchestra di Joachim Raff

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68

Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

5 aprile 2012 ore 20.00 turno S
7 aprile 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in do minore op. 18

pianoforte Giuseppe Guarrera

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Manfred, sinfonia in si minore op. 58

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2012 ore 20.00 turno S
6 maggio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Anton Webern

Variazioni per orchestra op. 30

Johannes Brahms

Doppio concerto per violino, violoncello
e orchestra in la minore op. 102

violino Roberto Baraldi

violoncello Emanuele Silvestri

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 giugno 2012 ore 20.00 turno S
9 giugno 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Omer Meir Wellber

Franz Schubert

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore
D 485

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 luglio 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

soprano Agneta Eichenholz

contralto Karen Cargill

tenore Steve Davislim

basso interprete da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, 4, 186 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Nicola Scaldaferrì, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2012 a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
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

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di febbraio 2011

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauro

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Vittorio Radice

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

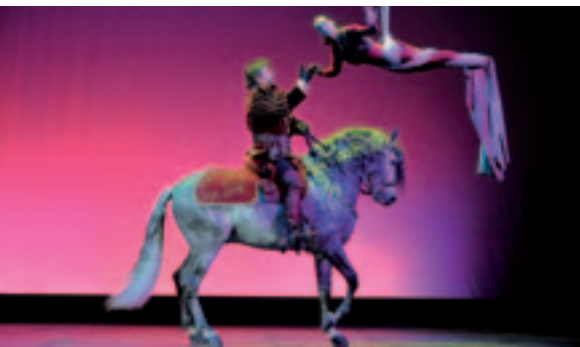
Montegrappa
ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

www.montegrappa.com



Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FEST

Teatro La Fenice



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.