

# IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno I, 1994, n. 2

## ARTICOLI

- L. LOCKWOOD, *Sources of Renaissance Polyphony from Cividale del Friuli: The Manuscripts 53 and 59 of the Museo Archeologico Nazionale* ..... pag. 249
- A. CHEGAI, *Musicalità vs musicabilità: l'«Aminta» fra recezione madrigalistica e fortuna critica* ..... » 315
- M. GARDA, *Da «Alceste» a «Idomeneo»: le scene «terribili» nell'opera seria* ..... » 335
- C. CARUSO, *«Così fan tutte», o sia La scuola dell'«Orlando furioso»* ..... » 361

## INTERVENTI

- La musica nei programmi della scuola secondaria superiore: lo stato della questione* ..... » 377
- R. POZZI, *«Novecento musicale italiano». Un'indagine storiografica, un progetto editoriale* ..... » 393

## RECENSIONI

TH. GRIFFIN, *Musical References in the «Gazzetta di Napoli»* (A. Magaùda - D. Costantini), p. 401 - N. ZASLAW, *Mozart's Symphonies*; E.R. SISMAN, *Mozart: The 'Jupiter' Symphony* (E. Senici), p. 408 - S. KUNZE, *Il teatro di Mozart*; A. STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas*; D. HEARTZ, *Mozart's Operas* (P. Gallarati), p. 414 - Tosti; F.P. TOSTI, *Edizione completa delle romanze* (P. Mioli), p. 420.

LIBRI RICEVUTI ..... » 427

La redazione di questo numero è stata chiusa l'11 ottobre 1994

---

### Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna  
Via Galliera 3 - 40121 Bologna - Tel. 051/223943 - Fax 051/231183

### Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501  
Tel. 055/6530684 (quattro linee) - Fax 055/6530214

Abbonamento 1994: Italia Lire 70.000 Estero Lire 90.000

Abbonamento 1995: Italia Lire 74.000 Estero Lire 95.000

(segue in 3<sup>a</sup> di coperta)

CARLO CARUSO

Zurigo

COSÌ FAN TUTTE, O SIA  
LA SCUOLA DELL'ORLANDO FURIOSO

Nel titolo dell'ultimo libretto scritto da Lorenzo da Ponte per Mozart colpisce la gnomica perentorietà con cui la morale della favola è espressa. Ci si può chiedere se le tre brevi parolette, che a dispetto del registro "basso" ambiscono a proclamare una massima universale, abbiano provocato un'analogia sensazione negli spettatori affluiti per la *première* dell'opera al Burgtheater di Vienna la sera del 26 gennaio 1790: e verosimilmente quella brusca laconicità, allora come adesso, avrà avuto modo di sortire il proprio effetto. Ma il pubblico doveva anche avvertirvi qualcosa che per altra via cospirava a suscitare un'idea di singolarità. Il titolo completo dell'opera si modella, secondo la prassi coeva comune anche al teatro di prosa, su una formula bimembre: *Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti*. Formula quindi familiare a chiunque allora frequentasse il teatro musicale, o anche il teatro *tout court*; non senza tuttavia una sua peculiarità, dovuta all'insolita disposizione dei membri che la compongono. La naturale sequenza logica sembra infatti essere stata invertita per dar rilievo a quello dei due che doveva suonare più sentenzioso e impertinente: l'insegnamento che si dovrebbe trarre dalla frequentazione della «scuola degli amanti» - «così fan tutte», appunto - è menzionato prima dell'ideale istituzione che lo impartisce; con un effetto analogo a quello che produrrebbe, poniamo, la formulazione di un problema matematico in cui l'ipotesi precedesse la tesi. L'intenzionalità del capovolgimento sembra essere suffragata e *contrario* da numerosi

---

Ringrazio cordialmente Roberto Tissoni e tutti gli amici che hanno letto e migliorato, con i loro suggerimenti, il presente lavoro.

esempi, sia italiani che stranieri: si pensi a titoli come *Il mondo alla roversa*, o sia *Le donne che comandano* di Goldoni (1750), o come *La Fée Urgèle, ou Ce qui plaît aux dames* di Charles-Simon Favart (1765), e si osservi come l' *o sia*, con quel che segue, tradizionalmente espliciti il significato generale o generico del primo membro in rapporto ai personaggi o ai caratteri specifici della trama.<sup>1</sup> Né tale capovolgimento sembra essere un caso isolato fra i libretti d'apontiani: *Il dissoluto punito*, o sia *Il Don Giovanni* – questo il titolo che si legge sul frontespizio del libretto originale (Praga 1787) – presenta un analogo trattamento speculare a fronte di due suoi famosi precedenti, il melodramma *Don Giovanni*, o sia *Il convitato di pietra* del Bertati e la tragicommedia *Don Giovanni Tenorio*, o sia *Il dissoluto* di Goldoni, e si contrappone in generale all'uso, comune per le opere teatrali (ma non solo teatrali) del tempo, di assegnare al protagonista il primo posto nel titolo.<sup>2</sup>

«Invertendo l'ordine dei fattori, il prodotto non cambia»: così recita una regola della matematica, divenuta comune proverbio. Ma nella fattispecie si potrebbe prontamente replicare che la sentenza così provocatoriamente posta in primo piano assolve anche un'altra funzione: quella di implicita, primissima battuta del dramma, contro la quale, proprio ad apertura di sipario, si scaglia la veemente reazione dei due amanti offesi:

GUGLIELMO    La mia Dorabella  
capace non è:  
fedel quanto bella  
il cielo la fé.  
FERRANDO    La mia Fiordiligi  
tradirmi non sa:  
uguale in lei credo  
costanza a beltà.

<sup>1</sup> Cfr. A. LOEWENBERG, *Annals of Opera 1597-1940*, London, John Calder, 1978 (1943<sup>1</sup>), coll. 214 e 283. Nel repertorio del Loewenberg il fenomeno è riscontrabile quasi ad apertura di pagina. Al fine di evitare equivoci, preciso che "generico" è qui usato nel suo significato corrente, e non in quello proposto da Gérard Genette a proposito dell'istituto del titolo in *Soglie* (Torino, Einaudi, 1987, p. 57 sgg.; ed. orig. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987): dove per 'generico' (fr. *générique*) s'intende un titolo indicativo del genere cui l'opera appartiene.

<sup>2</sup> Uso anzi comune, osserva giustamente Genette, a tutta la letteratura classica europea, dai dialoghi di Platone ai romanzi filosofici del Settecento (*Soglie* cit., p. 84); e, per la letteratura italiana, almeno sino al Leopardi delle *Operette morali* e al romanzo storico dell'Ottocento. Purtroppo il volume di Genette, che pure tocca un argomento – quello delle zone liminari del libro – quanto mai interessante e ricco di possibilità di sviluppo, solo raramente arriva a intendere e valutare i diversi problemi nella loro specificità e complessità storica.

Quindi, a due:

No, detto ci avete  
che infide esser ponno:  
provar cel dovete,  
se avete onestà.<sup>3</sup>

Il titolo suggerisce, insomma, ciò che si suppone abbia appena affermato il denigratore delle donne, Don Alfonso. Tutta la prima scena è giocata sul contrasto fra quella massima, fra quell' *a priori* universale da un lato, e le ragioni, le persuasioni, le recriminazioni particolari dei giovani amanti dall'altro: di qua Don Alfonso, di là Guglielmo e Ferrando. Ed è appunto Don Alfonso a ribadire la recisa sentenziosità del titolo con la propria (altrettanto sentenziosa) cavatina:

E in donne pretendete  
di trovar fedeltà?  
Quanto mi piaci mai, semplicità!

È la fede delle femine (*scherzando*)  
come l'araba fenice:  
che vi sia, ciascun lo dice;  
dove sia, nessun lo sa.<sup>4</sup>

La quartina, come è noto, è ripresa pressoché immutata di un'altra, celeberrima, del Metastasio, con l'eccezione di una piccola ma significativa modifica: là dove l'originale aveva la parola *amanti*, Da Ponte maliziosamente sostituisce *femine*.<sup>5</sup> La citazione non veniva per questo a perdere la sua forza; anzi, l'affidarla a bella posta alle prime battute del dramma – con un intento, si vorrebbe dire, programmatico – era per Da Ponte un modo sottile di sfruttare ai propri fini l'autorità del grande poeta cesareo. Il pubblico che assisteva alla prima dell'opera era per larga parte il medesimo che del Metastasio aveva celebrato gli ultimi trionfi e, pochi anni prima, ne aveva pianto la scomparsa. È allora facile comprendere come quei versi di mirabile

<sup>3</sup> L. DA PONTE, *Così fan tutte*, I, 1, 1-8 e 13-16, in P. METASTASIO, *Opere*, con l'appendice *L'opera per musica dopo Metastasio (Calzabigi - Da Ponte - Casti)*, a cura di M. Fubini e E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 955-1024. La numerazione dei versi è progressiva all'interno degli atti. Il testo dei passi riportati in quest'articolo è conforme alla prima edizione del libretto.

<sup>4</sup> *Così fan tutte*, I, 1, 47-53.

<sup>5</sup> P. METASTASIO, *Demetrio*, II, III (in *Tutte le opere*, I, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1943, p. 445).

icasticità, eseguiti dalla voce di basso di Don Alfonso, dovessero acquisire un rilievo e un'autorevolezza particolari proprio in virtù della loro nobile origine. Anche per questo, allora forse più che adesso, l'agitarsi dei due giovani amanti in difesa dell'onore delle proprie belle doveva apparire quanto mai vano; e vano, nonché irrispettoso, il rivoltarsi di uno di loro («Scioccherie di poeti!»<sup>6</sup>) contro quella sentenza di cui il seguito della favola avrebbe pienamente confermato la validità.

La sterzata, comica e misogina ad un tempo, risultava in effetti pienamente funzionale sia al tono lepidetto del nuovo dramma dapontiano, sia al suo stesso sviluppo; meno prevedibile, forse, che essa potesse anche aprire uno squarcio su quella che sembra essere stata la fonte ispiratrice di *Così fan tutte*: non solo, o non tanto, per quel che concerne l'intreccio (costituito, come è stato più volte asserito, da un abile amalgama di situazioni assai comuni nella tradizione novellistica e teatrale comica), quanto piuttosto per la morale sottesa all'intera vicenda.

Il motivo della fedeltà della donna paragonabile, per rarità, a quell'essere eccezionale, anzi unico, che è la fenice, ci richiama ad un luogo – sino ad ora, credo, mai segnalato a questo proposito – di uno dei testi più illustri della nostra letteratura, l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto:

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.<sup>7</sup>

I versi dell'Ariosto, come l'aria iniziale di *Così fan tutte* – un'aria che l'irruenza dei due ufficiali tronca di netto e tramuta in terzetto –, introducono a mo' d'epigrafe una doppia vicenda d'infedeltà femminile. Siamo alla fine del canto ventisettesimo del poema: nel canto successivo hanno luogo le avventure di Giocondo e di Fiammetta, disposte in sequenza all'interno di un unico inserto novellistico. Pretesto per la narrazione della storia è, come sappiamo, la disavventura amorosa di Rodomonte, che l'incostante Doralice ha abbandonato. Il ca-

<sup>6</sup> *Così fan tutte*, I, 1, 58.

<sup>7</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1982<sup>3</sup> (1976<sup>1</sup>), XXVII, 136, 1-4. Per amor di precisione, occorre dire che l'unicità è nel *Furioso* riferita all'uomo, anche se in evidente rapporto al comportamento della donna. Ma si veda, poco più avanti, come Da Ponte utilizzi anche questo elemento nella prima scena del suo dramma.

valiere pagano sosta sconsigliato in un'osteria della Francia meridionale. Qui, dopo aver meditato sui propri casi – senza che nessuno degli astanti, allarmati dal suo aspetto minaccioso, abbia osato interromperne i pensieri –, domanda improvvisamente all'oste e agli avventori se alcun di loro abbia moglie e se la ritenga fedele. «Eccetto l'oste, fêr tutti risposta, | che si credeano averle e caste e buone».<sup>8</sup> Per parte sua l'oste reagisce a quell'opinione, che ritiene sciocca e insensata, ed enuncia in tono solenne la massima della fenice. Quindi così prosegue:

Ognun si crede d'esser quel felice,  
d'esser quel sol ch'a questa palma arrive.  
Come è possibil che v'arrivi ognuno,  
se non ne può nel mondo esser più d'uno?<sup>9</sup>

Avrà Da Ponte pensato a questi versi, quando alla disincantata affermazione di Don Alfonso fece seguire le concorrenti proteste dei due giovani amanti («La fenice è Dorabella!», «La fenice è Fiordiligi!»<sup>10</sup>)? Esse suonano come un arguto contrappunto ai versi del *Furioso*. E sarà poi un caso che la discussione, e quindi la scommessa fra Don Alfonso da una parte e Ferrando e Guglielmo dall'altra, avvenga in una bottega di caffè, vale a dire in quella che potremmo chiamare l'equivalente settecentesco dell'osteria del *Furioso*?

La risalita dal Metastasio all'Ariosto – propiziata dal preesistente rapporto fra l'arietta del primo e l'ottava del secondo – avviene, come s'è visto, grazie a una variazione minima, ad un piccolo, elegante ritocco. Il che è coerente con il carattere dei rinvii dapontiani al testo del poema, sempre discretamente allusivi. La citazione del Metastasio è invece aperta allegazione d'*auctoritas*, atta a catturare l'attenzione dello spettatore (o del lettore) e a ottenere da parte sua un'immediata «agnizione»; e lo stesso, o quasi, si può dire dell'altra autorevole citazione in materia di psicologia femminile, la terzina del Sannazaro «Nel mare solca e nell'arena semina | e il vago vento spera in rete accogliere | chi fonda sue speranze in cor di femina».<sup>11</sup> La loro funzione

<sup>8</sup> *Orl. fur.*, XXVII, 135, 1-2.

<sup>9</sup> *Orl. fur.*, XXVII, 136, 5-8.

<sup>10</sup> *Così fan tutte*, I, 1, 54-55.

<sup>11</sup> *Così fan tutte*, I, VII, 276-278. Nel libretto originale i tre versi appaiono fra virgolette, proprio perché ne risulti chiaro il carattere di citazione. Cfr. I. SANNAZARO, *Arcadia*, ecloga VIII, vv. 10-12 (nelle sue *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961): «Nell'onde solca e nell'arene semina | e 'l vago vento spera in rete accogliere | chi sue speranze funda in cor di

si esaurisce nell'attimo stesso in cui i versi vengono enunciati; mentre quella prima, sommessata allusione ai versi dell'Ariosto innesca una lunga e complessa serie di richiami al poema.

Tale complessità è frutto della tecnica combinatoria dapontiana, che contamina diversi episodi narrativamente autonomi del poema. Per uno di questi – l'aneddoto narrato dall'anfitrione di Rinaldo nel canto XLIII<sup>12</sup> – è già stata notata la somiglianza con *Così fan tutte*: dapprima dallo Jacob, in un fuggevole accenno nel suo libro su Mozart;<sup>13</sup> quindi, in maniera più analitica, da Kurt Kramer, il quale in un apposito saggio si è indotto a sottoporre diverse porzioni dei due testi ad un serrato confronto.<sup>14</sup> Ne è emerso che la novellina ariostesca, derivata a sua volta da una lunga tradizione letteraria che ha per capostipite la favola ovidiana di Cefalo e Procri,<sup>15</sup> presenta non pochi tratti in comune con la trama del libretto dapontiano: in primo luogo, la prova di fedeltà cui l'uomo sottopone l'amata all'insaputa di lei; quindi, il fatto che l'uomo desideri assistere all'esito della prova sotto mentite spoglie; infine che egli stesso, vittima del perverso meccanismo di cui si è fatto strumento, si tramuti in seduttore e diventi pertanto causa prima della "resa" dell'amata.<sup>16</sup> Il Kramer ha poi efficacemente argomentato sulle analogie onomastiche e caratteriali dei

femina». L'identificazione dei tre versi sannazariani in *Così fan tutte* è merito di W. OSTHOFF, *Oper und Opernvers. Zur Funktion des Verses in der italienischen Oper*, «Neue Zürcher Zeitung», 8 ottobre 1972, p. 51 (ora anche in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 125-141, con il titolo *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*). La citazione sannazariana, come osserva Maria Antonella Balsano, è probabilmente da mettersi in rapporto con l'ambientazione napoletana del dramma (*L'ottava di "Così fan tutte"*, in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di M. Just e R. Wiesend, Tutzing, Hans Schneider, 1989, pp. 279-291: 280).

<sup>12</sup> È la famosa «novella del nappo», narrata nelle ottave 9-46 dall'ignoto cavaliere che ospita Rinaldo nel proprio castello.

<sup>13</sup> H. E. JACOB, *Mozart, oder Geist, Musik und Schicksal*, Frankfurt a. M., Heinrich Scheffler, 1955, p. 376.

<sup>14</sup> K. KRAMER, *Da Ponte's "Così fan tutte"*, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen aus dem Jahre 1973. Philologisch-historische Klasse», XI, 1973, pp. 3-27.

<sup>15</sup> Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'"Orlando furioso"*, ristampa della seconda edizione 1900 [1876<sup>1</sup>] accresciuta d'inediti, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 572-579; e i due articoli di I. LAVIN, *Cephalus and Procris: Transformations of an Ovidian Myth* e *Cephalus and Procris: Underground Transformations*, entrambi in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVII, 1954, pp. 260-287 e 366-372. Per un curioso gioco del destino, ai brevi interventi del Lavin segue un'ancora più breve nota di E. H. GOMBRICH, «*Così fan tutte*» (*Procris Included*), ivi, pp. 372-374, in cui l'illustre storico dell'arte indica la favola ovidiana come motivo ispiratore del libretto, senza tuttavia sfruttare l'occasione per inserire anche il *Furioso* nel circuito intertestuale.

<sup>16</sup> KRAMER, *Da Ponte's "Così fan tutte"* cit., pp. 13-16.

personaggi. Il primo elemento da lui rilevato, com'era logico attendersi, è il rapporto tra la Fiordiligi ariostesca e l'omonima dapontiana, al qual proposito egli sottolinea l'implicita, ironica contrapposizione delle debolezze di quest'ultima rispetto al forte spirito della prima: la Fiordiligi del *Furioso*, legata d'affetto a Brandimarte sino a lasciarsi morire accanto alla sua tomba, è un ritratto di strenua e commovente fedeltà; la Fiordiligi di *Così fan tutte* ne è la puntuale parodia, con le sue reiterate dichiarazioni di fedeltà e fermezza,<sup>17</sup> le minacce di suicidio e la resa finale (e incondizionata) al nuovo amante. Sempre nell'ambito dell'onomastica, il Kramer ha infine accostato la Doralice del *Furioso* alla Dorabella dapontiana; e ricordato come Despina sia un ipocorisma di Fiordispina.<sup>18</sup> Si può forse aggiungere che il nome di Dorabella è, più verisimilmente, il risultato di un'alchimia operata con i nomi di due personaggi oppositivi del *Furioso*, appunto Doralice, e Isabella; e che tale alchimia (col suo prodotto maliziosamente equivoco) è già di per sé un indizio della più ampia contaminazione operata dal Da Ponte fra elementi tratti da canti diversi del poema.<sup>19</sup>

I passi addotti dal Kramer nel suo intervento, per quanto sicuramente pertinenti, non pare bastino a delineare il quadro. Se ci si limitasse al confronto di *Così fan tutte* con il canto XLIII del *Furioso*, occorrerebbe in effetti dar ragione non solo delle affinità, ma anche delle differenze, in particolare di quella che più colpisce il lettore, cioè la diversa conclusione della vicenda: in *Furioso* XLIII la donna abbandona il cavaliere; in *Così fan tutte*, nonostante l'appurata infedeltà delle damigelle, l'azione si chiude con un doppio matrimonio, il che modifica non poco anche il significato e il tono dell'apparentemente identica morale della favola.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Cfr. la famosa aria di I, XI: «Come scoglio immoto resta | contra i venti e la tempesta, | così ognor quest'alma è forte | nella fede e nell'amor. | ... | e potrà la morte sola | far che cangi affetto il cor» (*Così fan tutte*, I, XI, 521-524, 527-528).

<sup>18</sup> KRAMER, *Da Ponte's "Così fan tutte"* cit., p. 16.

<sup>19</sup> I tre nomi – Fiordiligi Doralice Isabella – si trovano inoltre concentrati nel breve spazio di nove versi in *Orl. fur.*, XXIV, 72-73: «Cortese come bella, *Doralice*, | né ben sicura come il fatto segua, | fa volentier quel ch'*Issabella* dice, | e dispone il suo amante a pace e a triegua. | Così a' prieghi de l'altra l'ira ultrice | di cor fugge a Zerbino e si dilegua: | et egli, ove a lei par, piglia la strada, | senza finir l'impresa de la spada. || *Fiordiligi*, che mal vede difesa | la buona spada del misero conte, | tacita duolsi...». E la vicenda di Fiordispina è narrata nel canto immediatamente seguente (XXV, 25 sgg.).

<sup>20</sup> È forse per questo motivo che il Kramer accumula nel proprio articolo citazioni di passi non ariosteschi: dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dal *Cefalo* del Correggio, da una novella del *Don Quijote* e dal *Dépit amoureux* di Crébillon figlio. Egli si affanna a ritrovare un po'

Possiamo allora permetterci di andare un poco oltre? Si può incominciare dall'ultimo elemento toccato, l'onomastica. Il processo di selezione dei nomi da parte di un autore non sempre è divinabile dagli interpreti: gli incogniti padrini che tengono a battesimo i personaggi possono essere ricordi di personali esperienze a noi ignote, pure entità foniche fluttuanti nella memoria, capricci provocati da bizzarre associazioni d'idee. Spesso però accade che i nomi abbiano già avuto una vita precedente nel mondo della letteratura: la loro contiguità su quella pagina può allora indurre il lettore-autore a un'adozione a catena, quasi automatica. Il caso dell'onomastica "umile", sia femminile che maschile, dei *Promessi sposi*, quasi tutta derivata dal Canone romano – oggi desueto – della Consacrazione della Messa, ne è forse l'esempio più convincente.<sup>21</sup> Per tornare a *Così fan tutte* e al *Furioso*, se dall'episodio dell'osteria del canto XXVII torniamo indietro di alcune pagine, troviamo, in fondo all'elenco di principi e cavalieri che hanno abbattuto il mostro della Cupidigia, i nomi dei tre personaggi maschili dapontiani racchiusi nel breve spazio di sei versi:

Del generoso, illustre e chiaro sangue  
d'Avalo vi son dui c'han per insegna  
lo scoglio, che dal capo ai piedi d'angue  
par che l'empio Tifeo sotto si tegna.  
Non è di questi duo, per fare esangue  
l'orribil mostro, che più inanzi vegna:  
l'uno Francesco di Pescara invitto,  
l'altro *Alfonso* del Vasto ai piedi ha scritto.

Ma *Consalvo Ferrante* ove ho lasciato,  
l'ispano onor, ch'in tanto pregio v'era,  
che fu da Malagigi sì lodato,  
che pochi il pareggiâr di quella schiera?  
*Guglielmo* si vedea di Monferrato ...<sup>22</sup>

Meno significative, forse, le convergenze a livello diegetico: dal momento che – come è già stato ricordato – certe situazioni comuni al *Furioso* e a *Così fan tutte* avevano goduto e godevano di larga diffu-

dappertutto le linee mancanti al quadro, e finisce così per indebolire le argomentazioni del suo pur importante articolo con rimandi in verità piuttosto generici.

<sup>21</sup> Cfr. il magistrale elzeviro di G. CONTINI, *Onomastica manzoniana*, pubblicato sul «Corriere della sera» del 20 agosto 1965 e ristampato tra le sue *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 201-205.

<sup>22</sup> *Orl. fur.*, XXVI, 52 e 53.

sione nella letteratura narrativa e teatrale. Non v'è dubbio, tuttavia, che il rilevarne la presenza contribuisca a rendere più convincente il legame esistente fra i due testi. In primo luogo, silenzio e obbedienza sono dovuti a colui che mena la danza. Per l'intero tempo necessario all'esito della scommessa Don Alfonso pretende dai due giovani completa sottomissione alle norme stabilite; li obbliga anzi a concretare essi stessi il piano comunemente concordato e a portarlo fino alle estreme conseguenze (e ben sappiamo quanto costerà ad ognuno di loro, una volta avvenuto lo scambio delle coppie, l'esser testimone muto e passivo dell'infedeltà della propria amata). Analogo il patto cui è obbligato sia il cavaliere nella novella del canto XLIII (come s'è visto), sia il re nella novella di Giocondo, quando quest'ultimo scopre che la regina, pur avendo per marito il più bell'uomo del mondo, ha regolari incontri amorosi con un ripugnante nanerottolo: prima di svelargli l'adulterio, Giocondo esige dal re giuramento solenne che nulla dovrà mutare nel suo atteggiamento verso la consorte, quale che sia la scena cui egli avrà assistito.<sup>23</sup> Ancora: in entrambi i testi il tradimento avviene nel giro di poche ore, a dispetto delle dichiarazioni di fedeltà eterna pronunciate dalle donne poco prima. Giocondo rientra improvvisamente a Roma la sera stessa del giorno della partenza e trova la moglie, che aveva lasciata dopo uno straziante addio, addormentata nel letto fra le braccia di un altro; le damigelle di *Così fan tutte* si abbandonano ai nuovi amanti poco dopo la partenza dei fidanzati.<sup>24</sup>

Neppure mancano, poi, riprese sul piano verbale. Si pensi al momento in cui, terminato il racconto dell'oste, Rodomonte lascia la locanda e incontra lungo la strada Isabella, della quale immediatamente s'invaghisce:

E ben gli par dignissima Issabella,  
in cui locar debba il suo amor secondo,  
e spenger totalmente il primo, a modo  
che da l'asse si trae chiodo con chiodo.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. *Orl. fur.*, XXVIII, 41: «Giurar lo fe' che né per cosa detta, | né che gli sia mostrata che gli spiaccia, | ancor ch'egli conosca che diretta- | mente a sua Maestà danno si faccia, | tardi o per tempo mai farà vendetta; | e di più vuole ancor che se ne taccia, | sì che né il malfattor giamai comprenda | in fatto o in detto, che 'l re il caso intenda».

<sup>24</sup> *Orl. fur.*, XXVIII, 21; *Così fan tutte*, II, II. Per il dramma si potrebbe forse invocare la regola aristotelica dell'unità di tempo, ma è Ferrando stesso a sottolineare: «Barbara! ingrata! | In un giorno! in poche ore!...» (II, VIII, 403-404).

<sup>25</sup> *Orl. fur.*, XXVIII, 98, 5-8.

È, in sostanza, lo stesso *remedium amoris* che Don Alfonso ha concepito per Dorabella e Fiordiligi; e uguale è la metafora – già del Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, 66, e di Cicerone, *Tusculanae*, IV, 35, 75, ma in Da Ponte (come anche in Ariosto) con sottinteso osceño – che viene usata per descriverlo:

per consolarle un poco  
e trar, come diciam, chiodo per chiodo.<sup>26</sup>

L'esistenza del rapporto fra i due testi non necessita, credo, di ulteriori prove. E se è vero quel che affermava Voltaire, che il voler raccontare tutto è sistema infallibile per annoiare, sarà bene lasciare al lettore curioso il piacere di rintracciare tutte le somiglianze, anche le minuscole e minime. Un passo tuttavia merita ancora la nostra attenzione, poiché per esso il librettista di Mozart, con arte finemente allusiva, sembra aver voluto rendere omaggio al poeta cui s'era reso debitore. Caduta anche l'estrema resistenza di Fiordiligi, Don Alfonso rincuora maliziosamente i suoi giovani avversari, li induce a rinunciare ad andare in cerca di altre donne (che certo non terrebbero diverso comportamento) e li invita anzi a sposare (per «castigarle») le amate-odiate damigelle.<sup>27</sup> Annuncia quindi di voler dichiarare la morale della favola in *un'ottava*:

... Frattanto  
un'ottava ascoltate:  
felicissimi voi, se la imparate!

Tutti accusan le donne, ed io le scuso,  
se mille volte al dì cangiano amore;  
altri un 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,  
ripetete con me: *Co-sì-fan-tut-te*.<sup>28</sup>

L'inserimento (per di più annunciato) del metro del *Furioso* nel recitativo di un melodramma settecentesco è fatto sufficientemente raro

<sup>26</sup> *Così fan tutte*, I, x, 418-419.

<sup>27</sup> *Così fan tutte*, II, XIII, 636-638: «GUGLIELMO: ... ed una via piuttosto | studiam di castigarle | sonoramente. DON ALFONSO: Io so qual è: sposarle».

<sup>28</sup> *Così fan tutte*, II, XIII, 659-669. Cfr. anche BALSANO, *L'ottava di "Così fan tutte"* cit.

da attirare su di sé l'occhio del lettore non distratto. Questi scarti metrici, inoltre, comportano di solito anche un trattamento musicale particolare: che di norma si configura nel passaggio dal recitativo cosiddetto semplice, o secco, all'accompagnato o all'arioso, con gli archi che si uniscono al basso continuo per sottolineare la rilevanza drammatica dell'enunciato. Mozart non fa eccezione alla regola, e l'ottava è puntualmente musicata "in arioso".<sup>29</sup> Ma l'*hommage* al *Furioso* non si esaurisce in una semplice allusione di tipo metrico. Si torni con la memoria alla scena finale della novella di Fiammetta, la concubina le cui grazie il re e Giocondo di comune accordo si spartiscono, e che, pur giacente nel letto fra i due giovani, è riuscita nondimeno a dilettersi tutta notte con un terzo. La filosofica conclusione dei due beffati libertini non è forse la stessa cui Guglielmo e Ferrando sono invitati dalle parole di Don Alfonso?

Provate mille abbiamo, e tutte belle;  
né di tante una è ancor che ne contraste.  
Se provian l'altre, fian simili anch'elle;  
ma per ultima prova costei baste.  
Dunque possiamo creder che più felle  
non sien le nostre, o men de l'altre caste:  
e se son come tutte l'altre sono,  
che torniamo a godercile fia buono.<sup>30</sup>

L'analogia di fondo resta, naturalmente, il tema misogino. Ma proprio su questo punto s'incunea tra il *Furioso* e *Così fan tutte* una distanza incolmabile. Invano si cercherebbe in *Così fan tutte* quel sottile gioco fatto di affermazioni e negazioni intorno alla virtù delle donne – ambiguo, se si vuole – che, nel poema dell'Ariosto, fa sì che la questione rimanga aperta. Il «dramma giocoso» dapontiano è un testo a tesi: tesi che scarta con sufficienza ogni riserva o reazione alla sentenza aprioristicamente pronunciata, tesi che deve risultare vittoriosa senza alcun residuo di dubbio. Vero è che nemmeno all'interno del *Furioso* mancano giudizi severi in proposito, specie appunto in quegli inserti novellistici che screditano argutamente l'immagine muliebre e che, dietro una facciata di scanzonata noncuranza, sembrano talvolta nascondere una cupa natura di moraleggianti *exempla*. Né fi-

<sup>29</sup> Si vedano le pagine che al problema dedica P. FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 165-233: 205 sgg.

<sup>30</sup> *Orl. fur.*, XXVIII, 73.

niscono di convincere le reiterate proteste di apprezzamento e riverenza rivolte alle donne, tutte così convenientemente situate all'inizio dei canti nei tradizionali indirizzi al pubblico della corte estense, ove la componente femminile aveva tanta parte: alle quali può a buon diritto essere associata anche quella in testa al canto di Giocondo e Fiammetta: «Donne, e voi che le donne avete in pregio, | per Dio, non date a questa istoria orecchia». <sup>31</sup> Invito che – non sarebbe facile negarlo – ha un forte sapore d'ambiguità, e suona anzi come un malizioso incitamento alla lettura. Resta nondimeno il fatto che nella corte dov'era nata Isabella d'Este non si poteva impunemente calunniare le donne, come non lo si poteva nella corte urbinata ritratta in quegli anni dal Castiglione nel *Cortegiano*. <sup>32</sup> E anche se, come abbiamo visto, il bilancio congiuntamente tirato dal re e da Giocondo passa senza apparenti modifiche sulla bocca di Don Alfonso, a significare che il giudizio (“così fan tutte”) e i conseguenti motivi di consolazione secondo il principio del “mal comune mezzo gaudio” sono validi sia per gli uni che per l'altro, occorre tuttavia precisare che il giudizio stesso, come pure la vicenda di cui esso vuole essere insegnamento morale, si trova nel *Furioso* su una scala gerarchicamente non equivalente rispetto al testo dapontiano. In *Così fan tutte* esso si impone quale suggello all'intera azione. Nel *Furioso* è invece circoscritto a novelle, a “racconti secondi”, le cui fonti – l'oste di Aigues-Mortes e l'anonimo cavaliere – sappiamo dall'autore essere dichiaratamente misogine; e non è un caso che almeno il giudizio dell'oste sia fatto prontamente contraddire da un anonimo avventore della taverna, presentato come figura positiva: «... un uom d'età, ch'avea più retta | opinion degli altri, e ingegno e ardire», <sup>33</sup> il quale leva la propria voce in difesa delle donne così rozzamente maltrattate.

Nella vicenda del *Furioso* l'età avanzata è ancora sinonimo di saggezza e di giudizio equilibrato: non solo per quanto si evince dalle parole dell'avventore ora ricordate, ma anche per la dichiarazione della voce narrante – che si suppone d'uomo maturo – a commento della sfortuna in amore di Rodomonte, punto di partenza dell'intera avventura: «Pur vo' tanto cercar prima ch'io mora, | anzi prima che 'l crin più mi s'imbianchi, | che forse dirò un dì, che per me ancora | al-

<sup>31</sup> *Orl. fur.*, XXVIII, 1, 1-2.

<sup>32</sup> Nel dibattito del libro terzo sulla donna di palazzo, che vede opposti – com'è noto – Giuliano de' Medici e Gasparo Pallavicino.

<sup>33</sup> *Orl. fur.*, XXVIII, 76, 1-2.

cuna sia che di sua fé non manchi». <sup>34</sup> L'unico personaggio d'età, in *Così fan tutte*, è Don Alfonso; ma – si direbbe – un po' troppo in là con gli anni per nutrire ancora simili aspirazioni, dal momento che l'irriverente (e crudele) Despina non si perita di rammentargli che «a una fanciulla | un vecchio come *lui* non può far nulla». <sup>35</sup> Par dunque di capire che il misoginismo di Don Alfonso non sia del tutto estraneo a ragioni anagrafiche. L'età è nondimeno da lui chiamata a sostegno dell'autorevolezza del proprio assunto: «Ho i crini già grigi, | ex cathedra parlo», proclama compiaciuto ai due giovani amanti nelle prime battute del dramma. <sup>36</sup> Il tono è adeguato al “tipo”, assegnatogli nelle *dramatis personae*, del «vecchio filosofo»: qualifica che non corrisponde più al pedante della commedia rinascimentale, ma piuttosto al libertino disilluso e indifferente, la cui filosofia potrebbe essere sintetizzata con le parole di Benedetto Croce:

... una sorta di cinismo e di crudeltà, come di chi dica agli altri uomini: – Agitatevi pure, io conosco la molla che vi fa danzare, e vi guardo sorridendo. – Ecco la ragione del senso tutt'altro che sublime preso dalla parola “filosofo” in taluni usi di linguaggio ... <sup>37</sup>

Così, in riduzioni per il teatro musicale, ancora si perpetuava in Europa la grande tradizione rinascimentale italiana. Quanti melodrammi tratti dalle novelle dell'Ariosto e del Tasso! Quante Olimpie, Fiammette, Erminie, Armide e quanti Orlandi, Rinaldi, Goffredi popolano i drammi per musica fino all'età del Romanticismo! L'idoneità di quegli inserti novellistici ad essere isolati e duttilmente rielaborati come soggetti drammatici autonomi affascinò i librettisti di due secoli; e ancora riusciva a suggestionare – in tempi più vicini a noi – un fine critico dell'Ariosto quale Attilio Momigliano, se nel suo *Saggio critico sull'“Orlando furioso”* poteva scrivere che il ritmo narrativo della novella di Giocondo gli faceva istintivamente tornare alla

<sup>34</sup> *Orl. fur.*, XXVII, 124, 1-4. Palese anche qui l'ambiguità dell'enunciato, comune del resto ad altri passi del *Furioso* (cfr. per esempio le tre ottave iniziali del canto XXII). Ma il giudizio condendo rimane comunque soggettivo («per me») ed è presentato come faticosa conquista («che ... alcuna sia che di sua fé non manchi»). Si è anche già visto che l'esistenza della fenice, pur nella sua unicità, è nel *Furioso* ammessa; non così nel libretto dapontiano.

<sup>35</sup> *Così fan tutte*, I, x, 406-407.

<sup>36</sup> *Così fan tutte*, I, i, 9-10.

<sup>37</sup> B. CROCE, *Frammenti di etica*, XLVII: *La beatitudine* [1922], in *Etica e politica*, Bari, Laterza, 1945<sup>3</sup> (1931<sup>1</sup>), p. 204 (riportato, per tale particolare accezione, anche dal *Grande dizionario della lingua italiana* fra gli esempi della “voce” *Filosofo*, § 5).



mente certe frizzanti scene del *Barbiere* rossiniano.<sup>38</sup> Il prezzo di tale riuso tuttavia, pur anche fra le abili mani di un Da Ponte, era spesso l'irrigidimento dei personaggi in stereotipi da palcoscenico: il vecchio ruffiano, la *soubrette* intraprendente e sfacciata, gli stolidi amanti ingenui, le svenevoli damigelle. Al paragone col *Furioso*, che a tale proposito non è più pertinente, va allora sostituito quello con gli altri due libretti scritti per Mozart, il *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*: dove, se la costruzione dell'intreccio risulta forse essere men salda, la caratterizzazione dei personaggi vince per finezza, complessità e originalità le maschere di *Così fan tutte*.

Il *Furioso*, per finire, non spiega tutto, ma spiega molto.<sup>39</sup> E quello che Ann Livermore, scrivendo delle "misteriose" fonti di *Così fan tutte* in un articolo su «Music and Letters» del 1965, chiamava un *well-kept secret*, un segreto ben custodito, sembra effettivamente rivelarsi un poco.<sup>40</sup> La Livermore, fra le altre cose, si chiedeva perché mai le due dame, Dorabella e Fiordiligi, fossero indicate nel libretto come «dame ferraresi», e immaginava che tale trovata potesse essere un omaggio dapontiano alla primadonna del Burgtheater, l'Adriana Ferrarese del Bene.<sup>41</sup> È ben possibile: ma piace credere che l'omaggio fosse principalmente rivolto, piuttosto che a una cantatrice di palcoscenico, a un cantore di versi, il più grande che Ferrara abbia avuto.

ABSTRACT – This essay describes the complex relationship which connects Da Ponte's libretto of *Così fan tutte* to its sources, whether acknowledged or not. Through the famous *quartina*, «È la fede delle femine», derived from Metastasio and ably adapted to the new context, we come to perceive a relationship with some famous verses by Ariosto which are given, almost as an epigraph, before the story of Giocondo and Fiammetta (*Orlando furioso*, XXVII, 136). The connection with this episode of *Orlando furioso* is not due to resemblances of a narrative sort – which are nonetheless present, just as they are in the equally well-known

<sup>38</sup> A. MOMIGLIANO, *Saggio critico sull'“Orlando furioso”*, Bari, Laterza, 1971 (1928<sup>1</sup>), p. 221.

<sup>39</sup> E basta anche a mettere definitivamente fuori causa la credenza, diffusa da Friedrich Heine nelle sue *Reise- und Lebensskizzen*, Leipzig, 1837, che «this most implausible of plots be based on an actual scandal story circulating in Vienna» (come bene riassume GOMBRICH, «*Così fan tutte*» cit., p. 372 nota). Il vizio di voler spiegare i fatti letterari con sbrigativi (e comodi) riferimenti alla realtà è particolarmente duro a morire.

<sup>40</sup> A. LIVERMORE, «*Così fan tutte*»: *A Well-Kept Secret*, «Music and Letters», XLVI, 1965, pp. 316-321.

<sup>41</sup> LIVERMORE, «*Così fan tutte*» cit., p. 321.

«novella del nappo» from *Orlando furioso* XLIII, previously indicated by Kurt Kramer as a possible source for the libretto – but rather by the analogous moral which underlies both events. The phoenix as image of the rarity of a faithful woman; the sophisticated alchemy practiced by Da Ponte on the names of his heroines, parodies of Ariosto's; the famous “ottava” inserted in the libretto (*Così fan tutte*, II, XIII) are the elements which best unveil the close relationship between the two texts. Other specific references to sections of the poem, such as the “serial” adoption of names for the male characters from a list of knights (*Orlando furioso*, XXVI, 52-53), or even straightforward quotes of phrases (XXVIII, 98) appear further to confirm Da Ponte's dependence on Ariosto: even, and especially, because of their material “closeness” to the episode of Giocondo and Fiammetta, an element which, for an immense and varied poem such as *Orlando furioso*, becomes decisive for the purposes of “recycling”. Beyond the relationship of dependence between the libretto and the poem, furthermore, the essay touches upon the inevitable historical differences that separate the two texts and characterize their different ideological stance.