L'opera in breve

*Cesare Fertonani**

Sono scarse le notizie sulla genesi della terza e ultima opera composta da Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte. Il "dramma giocoso" *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* fu commissionato dall'imperatore Giuseppe II sull'onda del successo delle riprese viennesi di *Don Giovanni* (1788) e delle *Nozze di Figaro* (1789). A quanto pare, il soggetto è originale, benché nel libretto, incentrato sui temi dell'infedeltà femminile, della doppia coppia incrociata e della scommessa, confluiscano fonti e ispirazioni letterarie che includono Ovidio, Boccaccio, Ariosto, Marivaux e Goldoni, con possibili richiami anche a Cervantes e a Shakespeare. La partitura venne composta tra l'ottobre 1789 e il gennaio 1790 e l'opera andò in scena con buon esito al Burgtheater di Vienna il 26 gennaio 1790, dove ebbe cinque rappresentazioni prima della morte di Giuseppe II (20 febbraio) e altrettante tra il giugno e l'agosto dello stesso anno. Nel 1791 l'opera fu messa ancora in scena a Praga, Lipsia e Dresda e in seguito circolò in numerose versioni in tedesco, sottoposta tuttavia a pesanti rimaneggiamenti del libretto come nessun'altra opera mozartiana sino a fine Ottocento (decisiva per il riavvicinamento al testo di Da Ponte sarà la versione tedesca approntata da Hermann Levi e Richard Strauss a Monaco nel 1897).

Del resto, se nei primi decenni le reazioni critiche oscillano tra condanne senza appello che parlano di frivolezza, inverosimiglianza e immoralità dell'opera e più rare manifestazioni di entusiastico consenso per la sua ironia e raffinatezza di sfumature (è il caso di E.T.A. Hoffmann), nell'Ottocento si consolida l'opinione, sottoscritta da Beethoven e da Wagner, che scorge in *Così fan tutte* uno dei lavori teatrali più deboli di Mozart, se non altro nel libretto e nella drammaturgia; fatto non sorprendente, se si considera che l'opera costituisce la quintessenza di un certo gusto settecentesco proprio in virtù della sua enigmatica ambiguità e leggerezza, del suo affascinante chiaroscuro di razionalità e sentimento, del suo superbo equilibrio – condotto come sul filo di un rasoio – tra ironia ed empatia, distacco e coinvolgimento, finzione e realtà scenica. E tipicamente settecentesca è la struttura drammaturgica dell'opera, saldissima e governata da lucide simmetrie geometriche. Basti pensare alla costellazione dei personaggi, nella quale s'inscrivono diverse e sfumate posizioni nei confronti dell'esperienza amorosa: il puro razionalismo di Don Alfonso, l'intensa idealizzazione di Ferrando e Fiordiligi, il pragmatismo di Dorabella, lo scettico cinismo di Guglielmo, il sanguigno realismo plebeo di Despina.

Le geometrie sono tanto più evidenti nella filigrana delle convenzioni operistiche. Ognuno dei due atti, di pressoché pari lunghezza, comporta tre mutazioni di scena e incomincia con tre personaggi (gli uomini nel primo, le donne nel secondo). Nella di-

* Cesare Fertonani (1962), esperto di musica italiana del Settecento, è professore associato di Storia della Musica all'Università di Milano. Critico musicale su riviste specialistiche, ha curato numerose pubblicazioni scientifiche, in particolare su Vivaldi e Schubert.

stribuzione musicale, toccano due arie a tutti i personaggi tranne che a Ferrando (cui ne spettano tre), mentre la vivacità dell'intreccio e dei rapporti rappresentati si rispecchia nel numero elevato di pezzi d'insieme (ben diciotto: oltre a un coro e ai due finali, sei duetti, cinque terzetti, un quartetto, due quintetti e un sestetto); numero peraltro compensato dalla brevità di alcuni di essi. Entrambi i finali introducono poi nell'azione svolte sorprendenti e di grande efficacia teatrale (nel primo Atto, il finto avvelenamento e l'ingresso di Despina travestita da medico; nel secondo, il travestimento di Despina da notaio e l'improvviso ritorno degli ufficiali). Alla solidità dell'impianto drammaturgico e compositivo contribuiscono inoltre, in misura determinante, la fitta rete di relazioni, corrispondenze, citazioni interne (ma anche esterne, intertestuali), nonché i dettagli di un'architettura tonale predisposta per porre in luce allusive implicazioni simboliche. Del resto la prodigiosa capacità di Mozart nell'articolare i registri retorici ed espressivi – dell'opera comica come di quella seria – e nel padroneggiare le risorse dello stile classico consente alla sua musica di condurre lo svolgimento drammatico con empatia, ironia e senso critico, da un punto di vista che comunque sovrasta i personaggi e l'azione in cui sono coinvolti.

Al di là delle molteplici interpretazioni cui si presta in modo del tutto particolare, *Così fan tutte* è un'opera straordinariamente complessa e conturbante sul senso dell'amore; un'opera disincantata, malinconica e a un tempo partecipe. L'esperimento "scientifico" di Don Alfonso è in realtà un gioco truccato e paradossale, cui i personaggi prendono parte con diversi livelli di consapevolezza (massimo negli uomini, intermedio in Despina, minimo nelle due sorelle: anche per questo *Così fan tutte* non può dirsi un'opera misogina), e dove la maschera e il travestimento, da luogo comune dell'opera comica, divengono un mezzo per sondare le profondità e le pulsioni più oscure dell'esperienza amorosa. Tutto, nei registri vocali come nella caratterizzazione musicale, indica che le vere coppie sono quelle incrociate, sicché la conclusione appare tanto artificiosa quanto enigmatica: l'epilogo convenzionale che riunisce le coppie originarie non è certo un lieto fine. E sotto la lievità scintillante del gioco delle parti, la sua conclusione non è meno crudele del suo inizio: la lezione che s'impara alla "scuola degli amanti" è, per tutti, piuttosto amara.