

This is the version of record

Francesco Ferretti, «Ex cathedra parlo». La retorica didascalica del «Così fan tutte» in La vita è segno. Saggi sulle forme brevi per Gino Ruozi, Modena, Mucchi, 2023, pp. 191-210.

The final publication is available at:

<https://mucchieditore.it/prodotto/la-vita-e-segno-gino-ruozzi/>

Terms of use: All rights reserved.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>)

When citing, please refer to the published version.

«*Ex cathedra* parlo». La retorica didascalica del *Così fan tutte*

Se anche non avesse avuto la fortuna di sposarsi alla musica di Mozart, ma quella comunque notevole di essere intonato da Salieri (secondo il progetto originario)¹, il *Così fan tutte*, o sia la scuola degli amanti di Da Ponte brillerebbe comunque per le sue qualità letterarie. Spesso ci si è concentrati sull'abilità del librettista nel manipolare una varietà di modelli (*Furioso* in primis) combinati tra loro e messi al servizio di una materia completamente nuova². In queste pagine proveremo a indagare,

* Rivolgo un ringraziamento non convenzionale a Lorenzo Bianconi e a Gabriele Bucchi per i loro preziosi consigli.

¹ Si ricordi che il libretto era stato composto per il musicista veneto nel 1789 (con la speranza di rinverdire il successo della *Scuola dei gelosi* di Salieri-Mazzolà, 1778) e che nel corso di quello stesso anno, dopo la rottura (intorno a febbraio) dei rapporti tra i due corregionali Da Ponte e Salieri, fu proposto a Mozart, che lo fece proprio (la prima cadde il 26.1.1790, Burgtheater), cfr. le *Notizie storiche* in appendice a L. DA PONTE, *Libretti viennesi*, a cura di L. della Chà, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, vol. II, pp. 1771-1782, che si fondano su B. A. BROWN, J. A. RICE, *Salieri's "Così fan tutte"*, in «Cambridge Opera Journal», VIII, 1996, 1, pp. 17-43. Il libretto si cita dall'ed. della Chà, che propone la I ed. viennese.

² Mi limito a pochi riferimenti all'interno di un'ampia bibliografia: A. BALSANO, *L'ottava di "Così fan tutte"*, in *Liedstudien*, a cura di M. Just e R. Wiesend, Tutzing, Hans Schneider, 1989, pp. 279-291; C. CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia la scuola dell'«*Orlando furioso*», in «Il Saggiatore musicale», 1, 1994/2, pp. 261-275; B.A. BROWN, *W.A. Mozart, "Così fan tutte"*, Cambridge, Cambridge U. P., 1995, pp. 57-81; A. IZZO, *L'officina ariostesca di Lorenzo Da Ponte. Per una rilettura del «Così fan tutte»*, in *Quaderno di italianistica 2011*, a cura della Sez. di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2011, pp. 177-207. Sull'impossibilità di fissare una fonte unica per il dramma giocoso in questione, cfr. la calibrata sintesi di L.G. BIANCONI, *Il libretto*

piuttosto, l'ironica retorica didascalica che pervade il libretto³. Prendendo spunto, in particolare, da un'osservazione di Daniela Goldin relativa alla tendenza di Don Alfonso – *double* in scena del letterato Da Ponte – a «subissare gli interlocutori di aforismi e di proverbi, facendosi così interprete, non autore, delle proprie battute»⁴, sembra opportuno provare a riflettere, in particolare, sulla funzione drammaturgica che i precetti, i proverbi e le massime rivestono nell'azione, tanto inverosimile, quanto votata alla dimostrazione esemplare della massima eponima⁵.

Il titolo, com'è noto, universalizza la più circoscritta sentenza che, nelle *Nozze di Figaro*, pronuncia il maldicente Basilio («Così fan tutte le belle! / non c'è alcuna novità»), con la sostanziale differenza che la massima, nell'opera del 1786,

to d'opera, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, a cura di S. Cappelletto, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 187-208: «Quanto a *Così fan tutte* di Da Ponte e Mozart, non si è finora individuata una fonte certa: ma se il testo esibisce riporti e citazioni letterali dall'*Arcadia* di Sannazzaro, da Metastasio, da Goldoni, il soggetto ricalca alla lontana episodi variamente imparentati dell'*Orlando furioso*, del *Chisciotte*, del *Decameron* e delle *Metamorfosi*» (p. 199); e L. DELLA CHÀ, *Notizie storiche*, cit., p. 1774.

³ Su questo versante del libretto dapontiano e sulla sua interpretazione mozartiana si concentra E.J. GOEHRING, *Three modes of perception in Mozart. The Philosophical, Pastoral, and Comic in "Così fan tutte"*, Cambridge, Cambridge U.P., 2004, in particolare (ma non esclusivamente) per quanto concerne il primo dei tre livelli individuati nell'opera («the philosophical mode»).

⁴ D. 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 (p. 119).

⁵ Sulla dimensione ludico-irrealistica del *Così fan tutte*, che rende il dramma così diverso dagli altri due composti da Da Ponte per Mozart, insiste A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno: "Così fan tutte" e la lezione goldoniana*, in «Studi musicali», XXIII, 1994, 2, pp. 313-328, all'interno di un percorso critico dedicato ai molteplici debiti di Da Ponte nei confronti di Goldoni sia sul versante dell'uso delle massime, sia su quello della finzione metateatrale («in virtù della forte convenzionalità che ne regola e determina i rapporti, i personaggi, scevri da qualsiasi preoccupazione realistica, sono innanzi tutto dei ruoli», p. 315).

era una calunnia basata sulle apparenze⁶, mentre in quella del 1790 suona come un assioma. Quello che di primo acchito – e secondo l'uso teatrale del tempo⁷ – suonerebbe come il titolo principale, *La scuola degli amanti* arieggia invece l'altro titolo viennese con cui avrebbe dovuto fare *pendant* (*La scuola dei gelosi*)⁸, alludendo forse anche a capolavori del genio comico «del secolo passato», Molière (*L'école des maris* e *L'école des femmes*)⁹. Ma soprattutto stimola la sensibilità dello spettatore nei confronti della retorica didascalica connaturata al libretto: c'è appunto bisogno di una scuola, evocata dal sottotitolo, per digerire l'ostica e dolorosa massima del titolo.

⁶ *Le nozze di Figaro* I.7. Si ricordi che qui Susanna, la “bella” a cui si riferisce la massima, sta eludendo le *avances* del Conte per serbarsi fedele a Figaro, nonostante le apparenze le diano torto. Il contesto della sentenza, dunque, è tutt'altro che disonorevole in materia di fedeltà femminile, almeno agli occhi degli spettatori, proprio come in IV.7, dove Figaro se la prende con tutte le donne, ritenendo Susanna colpevole di tradimento, mentre invece lo spettatore è edotto circa la maliziosa innocenza della sposa. Anche nel seguito del IV atto (scena 12), la retorica didascalica messa in bocca a Figaro («Mariti sciminuti, / venite ad imparar») si riferisce, di conseguenza, a un tradimento potenziale, anziché a uno reale.

⁷ Cfr. L. DELLA CHÀ, *Notizie storiche*, cit., p. 1773, il quale fa notare che Da Ponte aveva già dato prova di un gusto per le «parti invertite» nel titolo con *Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni*.

⁸ Secondo Brown e Rice (*Salieri's "Così fan tutte"*, cit., p. 28) potrebbe essere stato proprio Mozart a privilegiare *Così fan tutte* come primo titolo, reclamando una più evidente allusione alle proprie *Nozze*, per lasciare in secondo piano l'allusione alla *Scuola dei gelosi* di Salieri: «With this change Mozart (presumably) obscured the libretto's references to *La scola de' gelosi* and put his personal stamp on the libretto with a title recalling one of his own operas rather than one of Salieri». Anche in *W.A. Mozart, "Così fan tutte"*, cit., p. 21 Brown fa propria l'ipotesi di Alan Tyson che *Così fan tutte* sia il titolo suggerito, se non imposto, dal musicista. Significativamente, a distanza di anni, nelle *Memorie* Da Ponte ricorderà l'opera unicamente col titolo *La scola degli amanti* (cfr. l'ed. a cura di A. Torno, Milano, Gallone, 1998, I, p. 166) e così pure in più brani dell'*Estratto delle memorie* oggi riedito (con testo ing. tradotto in it.) da L. della Chà, Milano, Il Polifilo, 1999 pp. 63, 79, 81.

⁹ Cfr. M.H. SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 92.

L'azione, come si ricordava, è la ludica dimostrazione *more geometrico* di quel principio¹⁰. Attraverso i tradimenti paradigmatici di Dorabella e Fiordiligi, presentati non solo come innocenti, ma addirittura come incoercibili, il dramma giocoso pretenderebbe di insegnare agli amanti che la felicità consiste nell'accettare la natura femminile per quel che è, vale a dire che è impossibile amare le donne reclamando fedeltà. Lungi dall'esprimere alcun tipo di odio nei confronti delle donne, il senso dell'apofrosma è quello chiarito alla fine in II.13, quando Alfonso, ormai vincitore della scommessa¹¹, ha ottenuto il credito dei suoi amici-allievi e li ha convinti a sposare le rispettive donne «*pigliandole com'elle son*», esortandoli a far propria una visione disincantata del rapporto tra i sessi. L'ottava didascalica, che inizia con una delusione universale («tutti») e si conclude con la massima altrettanto universale («tutte»), è per così dire l'ombelico del dramma (e non a caso Mozart, quasi ad ammonire lo spettatore circa il giocoso *docere* che anima l'intreccio, ne anticipa l'intonazione all'inizio e alla fine dell'*ouverture*, attribuendole un'evidenza cristallina):

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;
 giacché, giovani, vecchie, e belle e brutte,
 ripetete con me: «Cosi fan tutte!».

¹⁰ B.A. BROWN, *W.A. Mozart, "Cosi fan tutte"* cit. pp. 70-73, ha inserito il dramma nel filone della «demonstration comedy».

¹¹ Come nota finemente M.H. SCHMID, *op cit.*, p. 91, Guglielmo e Ferrando avrebbero dovuto ricordarsi, prima ancora che Don Alfonso circoscrivesse la prova nell'arco di 24 ore, che la scommessa sulla fedeltà delle promesse spose era in quanto tale impossibile da vincere «altrimenti l'esperimento non si concluderebbe mai».

L'alto tasso di ariostismo di questa ottava è un dato acquisito. Oltre che sull'evidente correzione della massima delle *Nozze*, universalizzata e amplificata dall'espressione «e belle e brutte» (che rettifica insieme *OF XXVIII 73*: «provate mille abbiamo, e tutte belle»)¹², vale però la pena di riflettere sul fatto che, dal punto di vista didascalico, Alfonso chiede ai suoi allievi più di quanto non prevedano i fragili ideali di saggezza che serpeggiano nel *Furioso*. Il drammaturgo Da Ponte, infatti, elude l'oscillazione nevrotica tra filoginia e misoginia tipica del modello ariostesco (particolarmente adatta a un genere polifonico e plurivoco come il romanzo, così come lo ha descritto Bachtin) e preferisce affidare all'architettura meta-teatrale dominata dal suo *double* Alfonso – in tutto e per tutto figlio di un Settecento scettico e razionalista – un ambiguo messaggio filogino. Nella necessità di accettare le donne con le loro fragilità, infatti, si nasconderebbe nientemeno che il seme della felicità: «Frattanto, / un'ottava ascoltate: / *felicissimi voi*, se la imparate». Una felicità amarissima che non si impone da sola, ma si impara a fatica, digerendo l'infelicità legata alla scoperta del tradimento. Significativamente, la versione musicale mozartiana prevede che la massima enunciata con baldanza dal maestro vittorioso Alfonso sia ricantata e rimasticata dagli allievi sconfitti: Guglielmo (o più esattamente Guilelmo) e Ferrando.

Sebbene il titolo alluda ad allievi di sesso maschile (gli *amanti*), nel dramma si intrecciano di continuo un versante didascalico al maschile e uno al femminile. Il primo vede Guglielmo e Ferrando nella posizione di allievi, che orientano la ricezione pedagogica da parte degli spettatori, mentre Alfonso si ritaglia una posizione magistrale («Ho i crini già grigi, / *ex cathedra* parlo», I.1), in quanto equivalente meta-poetico di Da Ponte. Se quest'ultimo è l'ideatore dell'intreccio drammaturgi-

¹² Sono le parole che Astolfo e Iocondo rivolgono a se stessi dopo essere stati traditi dalle rispettive mogli e dalla comune concubina Fiammetta e dopo aver, a loro volta, indotto al tradimento centinaia di altre donne, mogli altrui.

co, il «vecchio filosofo» in scena si fa carico del «perfetto meccanismo di teatro nel teatro»¹³ (il travestimento dei due giovani amici, chiamati al ruolo di attori, e il corteggiamento delle promesse spose a parti invertite) sul quale si fonda la prova della fedeltà femminile (la quale a sua volta, alla fine della scommessa di un giorno, si rivelerà una finzione inconsapevole)¹⁴. Si veda, in proposito, la serie di *a parte*, tra sé e sé, oppure di *à cotés* (rivolti a Despina): «La commedia è graziosa, e tutti e due / fan ben la loro parte», I.4; «Non son cattivo comico», I.7; «Più bella commediola / non si potea trovar!», I.15; «La più bella commediola / non s'è vista e si vedrà», II.15. Il secondo versante, che si potrebbe compendiare nella formula gemella *Così fan tutti, o sia la scuola delle amanti*, vede invece in una posizione magistrale l'alleata di Alfonso, Despina la quale incarna una morale parimenti disincantata¹⁵, ma da un punto di vista servile e femminile e dunque può educare le «padroncine» alla consapevolezza che tutti i maschi tradiscono – il che, del resto, ha la riprova nel comportamento di Guglielmo e Ferrando travestiti e intenti a corteggiare, con un trasporto che è pari al puntiglio, l'uno la promessa sposa dell'altro – e che, di conseguenza, il «far da donna» (II.1) prescrive di «amar per comodo, per vanità» (I.9). Certo, Despina presta il suo magistero alle padrone (e indirettamente alle spettatrici) perché è prezzolata da Alfonso e perché – incredibilmente – non ha riconosciuto

¹³ Cfr. G. GRONDA, intr. a L. DA PONTE, *Così fan tutte*, in *Libretti d'opera italiani*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 886-887.

¹⁴ Alimentata da una retorica del sublime, che è parodia dell'opera seria. Cfr. ad es. I.9 *Dor.* «Ah scòstati! paventa il triste effetto / d'un disperato affetto!»; o I.11 *Fiord.* «Temerari! Sortite / fuori di questo loco! E non profani / l'alito infausto degl'infami detti / nostro cor, nostro orecchio e nostri affetti!».

¹⁵ Cfr. la simmetria tra la risposta di Alfonso a Ferrando in I.1 («Cesate di scherzar, o giuro al Cielo...» / «Ed io, giuro alla terra») e quella di Despina a Dorabella in II.1 («Il Cielo ce ne guardi!» / «Eh che noi siamo in terra, e non in cielo!»).

chi si nasconda dietro il travestimento da nobili albanesi. Ma è evidente che la spinge a farsi *magistra* non solo l'oro promesso, ma anche e soprattutto l'orgoglio, aizzato con cura dal doppiogiochista Alfonso, di poter insegnare "dal basso" alle padrone come una donna debba vivere. L'unica, sostanziale asimmetria tra la scuola dei maschi e quella delle femmine consiste nel fatto che, mentre i primi faticano a gestire la propria delusione e la propria (maschilistica) illusione di possesso della donna, le promesse spose, invece, non sembrano più che tanto soffrire del tradimento maschile e patiscono semmai, ora più (Fiordiligi) ora meno (Dorabella), la demolizione di un'immagine idealizzata di sé: l'abbandono del ruolo fittizio di sposa fedele apparecchiato per loro dalle aspettative maschili. È un dato di fatto, però, che intimamente finiscano per gradire la dottrina di Despina, la quale dopo una delle sue due "lezioni", se ne accorge e ridacchia così tra sé e sé: «(Par ch'abbian gusto / di tal dottrina. / Viva Despina / che sa servir!)» (II.1). Né accampano la pretesa di possesso sul cuore dei loro amanti, che invece nutrono su di loro i promessi sposi. La difformità tra la scuola *degli* amanti (tendenzialmente dolorosa) e quella *delle* amanti (tendenzialmente piacevole) sembra dipendere, insomma, dal fatto che Da Ponte presuppone e dipinge una società in cui la donna sia subalterna e che sia dunque opportuno che essa, in linea con il magistero della *Mirandolina* goldoniana, sappia trasformare la posizione di debolezza in surrettizio esercizio di potere: «E, qual regina / dall'alto soglio, / col «posso e voglio» / farsi ubbidir» (II.1). Non a caso, alla fine del dramma, mentre i due maschi hanno appreso la lezione masticando amaro, le due donne danno prova di aver appreso la loro con *nonchalance*, recitando una parte con simulato trasporto, non più attrici inconsapevoli, bensì padrone della propria finzione. Dopo che don Alfonso ha palesato la volontà di Guglielmo e Ferrando di sposarle comunque, esse rispondono così (ed è l'ultima battuta che recitano in coppia):

Le aman.

Idol mio, se questo è vero,
colla fede e coll'amore
compensar saprò il tuo core,
adorarti ognor saprò.

Fer., Guil.

Te lo credo, gioia bella,
ma la prova io far non vo' (II.18).

L'ironia del drammaturgo consiste nel rendere impossibile stabilire se le due donne si stiano di nuovo illudendo, come all'inizio del dramma, o non stiano piuttosto recitando una parte a freddo per irretire i mariti, avendo assimilato con cura la lezione di Despina. Ovviamente è ben più probabile questa seconda ipotesi, visto che la massima conclusiva, che pure prevede un esplicito discente maschile, è recitata, insieme, dai tre maschi e dalle tre femmine, di comune accordo. In fondo, affinché «l'uom» sappia digerire «quel che suole altrui far piangere» e trasformarlo in «cagion di riso», c'è bisogno sia della ragione maschile, sia della fiducia delle donne nella ragione stessa:

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 ai turbini
bella calma troverà (II.18).

Se osserviamo la struttura che culmina in questa lode di chi sa farsi guidare dalla ragione anche in «in mezzo ai turbini» della vita, ci imbattiamo in un numero vertiginoso di massime e pose pedagogiche, che non hanno una funzione orna-

mentale e servono piuttosto a plasmare l'impianto didascalico del dramma giocoso. Le incontriamo in maggior copia là dove più ce le aspettiamo, sulle labbra di Alfonso e Despina, i quali sottoscrivono la massima eponima del dramma, chiosando con cura l'esperienza che stanno facendo fare ad allievi ed allieeve. Ma non devono passare inosservati gli aforismi pronunciati anche in seno alle due coppie (maschili e femminili), che ne accelerano la maturazione, pressoché istantanea¹⁶.

La recita dei due nobili albanesi che Alfonso impone a Guglielmo e Ferrando di condurre ha la funzione esplicita di disingannare gli allievi, secondo una terapia meta-teatrale per così dire omeopatica: «V'ingannai, ma fu l'inganno / disinganno ai vostri amanti, / che più saggi omai saranno, / che faran quel ch'io vorrò» (II.18). I comici inconsapevoli, semmai, sono stati gli amanti prima di questo tipo di terapia, a loro volta ingannati da quelle attrici inconsapevoli che si rivelano esser state Dorabella e Fiordiligi. Sentendosi apostolo di una saggezza razionalista, di conseguenza, il «vecchio filosofo» fa ricorso in tutto il dramma a massime finalizzate al disinganno, che addolciscono, come il miele del medico-filosofo lucreziano¹⁷, l'amarezza delle illusioni. Le due più patenti sono in I.1 e I.7. Nella prima, scherzando, Alfonso cerca di smuovere i suoi allievi ancora inesperti, giocando con i versi del *Demetrio* di Metastasio (che evidentemente presupponeva ben conoscesero Guglielmo e Ferrando), in modo che fosse chiara la sostituzione straniante di «amanti» («È la fede *degli amanti* / come l'araba fenice, / che vi sia ciascun lo dice, / dove sia nessun lo

¹⁶ Si ricordi che la favola del *Così fan tutte*, come quelle delle *Nozze* e del *Don Giovanni*, è circoscritta nell'arco di una sola giornata (cfr. *supra* n. 11).

¹⁷ Alludo a questo modello, che fu forse tenuto presente da Da Ponte, sia pure alla lontana, per l'idea razionalista dell'inganno-disinganno («deceptaque non capiatur», *DRNI* 941).

sa)¹⁸ con «femmine» («È la fede *delle femmine*» etc.)¹⁹. Nella seconda scena, invece, assistiamo a un soliloquio e dunque sono i soli ascoltatori di sesso maschile chiamati a riconoscere l'*auctoritas* di Sannazaro, dietro l'artificioso *adynaton* racchiuso in una terzina dell'*Arcadia*: «Nel mare solca e nell'arena semina / e il vago vento spera in rete accogliere / chi fonda sue speranze in cor di femina» (I, 7, 261-263), citazione quasi alla lettera (riconducibile all'ambientazione napoletana del dramma) di «Nell'onde solca e nell'arene semina, / e 'l vago vento spera in rete accogliere / chi sue speranze funda in cor di femina»²⁰. Ma, al di là di questi due casi di citazione, non c'è quasi scena in cui Alfonso non corrobora la propria fede nella saggezza che intende far assimilare ai suoi allievi, oppure agli spettatori, quando parla tra sé: «O pazzo desire! / cercar di scoprire / quel mal che trovato / meschini ci fa»²¹; si autoritrae come uomo di

¹⁸ P. METASTASIO, *Demetrio* II.3, in *Drammi per musica*, II, a cura di A.L. Bellina, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 47-48.

¹⁹ Il precedente goldoniano intermedio – la scena I.8 de *La scuola moderna, o sia la maestra di buon gusto* (1748) – è significativo perché presenta i versi metastasiani passati in proverbio all'interno di un dramma giocoso per musica (che oltretutto reca un titolo didascalico, parla di infedeltà femminile, usa la tecnica del metateatro e gioca con toni sentenziosi), cfr. D. GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in *La vera fenice*, cit., pp. 3-72, vd. pp. 43 e 69); e A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno*, cit., pp. 319-320; 323-324. Occorre aggiungere però che l'aria del *Demetrio* non aveva subito modifiche da parte di Goldoni e che la sostituzione di *amanti* con *donne*, accostate alla fenice, viene indirettamente da OF XXVII 136 (dove la fenice è il marito senza corna).

²⁰ J. SANNAZARO, *Arcadia* (1504), VIIIe 10-13 (si cita dall'ed. a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013). Per l'individuazione e la discussione di questa fonte (anche alla luce dell'ambientazione napoletana), cfr. W. OSTHOFF, *Oper und Opernvers. Zur funktion des Verses in der italienischen Oper*, in «Neue Zürcher Zeitung», 8.10.1972, pp. 51-52 (trad. it. *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 125-141, vd. p. 130).

²¹ Principio caro alla fragile saggezza aristesca, cfr. OF XLIII 6, 3-4: «Ben sarebbe folle / chi quel che non vorria trovar, cercasse», ma cfr. anche Goldoni, *Le pescatrici*, III, scena ultima (v. 1140): «chi va il male cercando, il

pace («duelli non fo, se non a mensa»); compatisce l'ingenuità di chiunque ritenga fedele la propria donna: «Cara semplicità, quanto mi piaci! [...] E in donne pretendete / di trovar fedeltà? / Quanto mi piaci mai, semplicità!»; esorta a non trarre conclusioni affrettate, sia nel I atto, rivolgendosi a entrambi gli allievi: «Saldo, amico: *finem lauda*» (I.4)²², sia nel II atto, quando in apparenza Guglielmo, dopo la sconfitta di Ferrando, sembrerebbe aver vinto (visto che Fiordiligi, nell'arco della giornata di prova, resiste più a lungo di Dorabella): «Venite: io spero / mostrarvi ben che folle è quel cervello / che sulla frasca ancor vende l'uccello». Dopo che anche Fiordiligi cade, risulta evidente che il magistero di Alfonso non consiste solo nella *verifica* del principio *così fan tutte*, ma anche e soprattutto nella sua *assimilazione*:

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

In fondo, voi le amate

queste vostre cornacchie spennacchiate.

Guil. Ah purtroppo!

Fer. Purtroppo

D. Al. Ebben, pigliatele

com'elle son. Natura non potea

fare l'eccezione, il privilegio

di creare due donne d'altra pasta

per i vostri bei musì; in ogni cosa

ci vuol filosofia. [...]

Alfonso è così abituato a ragionare *iuxta principia* da disseminarli anche all'interno della "commedia" che fa recitare

mal ritrova» (A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno*, cit., p. 327). Si cita dall'ed. a cura di A. Vencato (C. Goldoni, *Drammi comici per musica*, II, Venezia, Marsilio, 2011, p. 310).

²² Qui Da Ponte potrebbe aver volto in latino il senso di un proverbio antichissimo, reso esemplare da Petrarca, *RVF* 23, 31: «La vita el fin, e 'l di loda la sera» (su cui cfr. almeno il commento di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004²).

alle due coppie di sposi (in linea con la *brevitas* arguta propria del genere comico). Eccolo dunque in posa didascalica mentre esorta Fiordiligi e Dorabella, che costanti non saranno, alla costanza: «Convien armarvi, / figlie mie, di costanza» (I.3); tener bordone a Guglielmo e Ferrando che si fingono disperati: «Nei momenti i più terribili / sua virtù l'eroe palesa» (I.4); mettere in bocca al coro di finti soldati una lode sentenziosa della vita militare («Bella vita militar! / ogni dì si cangia loco, / oggi molto e doman poco» etc. I.5); trarre auspici favorevoli dalla iperbolica disperazione di Fiordiligi e Dorabella («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» etc. I.7); costruire la propria alleanza con Despina usando acconciamente, visto che si sta rivolgendo a una scaltra servetta, la sapienza popolare («e trar, come diciam, chiodo per chiodo»)²³; auto-ammonirsi, dopo un primo apparente smacco, circa l'eventualità che qualche eccezione alla regola che intende dimostrare potrebbe anche darsi: «Oh la saria da ridere: sì poche / son le donne costanti in questo mondo, / e qui ve ne son due. Non sarà nulla...» (I.13). Una menzione a parte merita la folgorante antimetabole che cade all'interno della sezione meta-teatrale (al quadrato) del II atto, quando Alfonso e Despina impersonano, con una finzione-mezzana d'amore, il ruolo dei loro allievi per indurli ad abbandonare ogni resistenza e Alfonso si rivolge così a Despina: «perdono vi chiede / un schiavo tremante [...] / non può quel che vuole / vorrà quel che può». Questa espressione concettosa, che viene da una sentenza che Guarini mette in bocca

²³ Col precedente non solo di Ariosto (*OFXXVIII* 98: «a modo / che da l'asse si trae chiodo con chiodo»), ma anche di Goldoni, *L'amante cabala*, I (vv. 60-61): «Creda però senz'altro / che un chiodo per lo più discaccia l'altro» (A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno*, cit., p. 325) ; cfr. C. GOLDONI, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di A. Vencato, Venezia, Marsilio, 2008, p. 378.

ad Amarilli in risposta a Mirtillo (*Pastor fido* III.3, 453: «Chi non può quel che vuol, quel che può voglia» e [che sembra rovesciare la formula iussiva *etc.*] che sembra rovesciare la formula iussiva di *Inf.* III 95-96 e V 23-24 («vuolsi così colà, *dove si puote ciò che si vuole*»)²⁴, ma che non è in senso stretto un aforisma, viene comunque ad assumere una rilevanza didascalica alla luce della finale lode della ragione, intesa come guida nelle tempeste: Guglielmo e Ferrando, infatti, che sono chiamati a «ripetere due versi interi con un sospiro» (come indica la didascalia), stanno assimilando per finta un principio che dovranno poi far proprio davvero, quando saranno indotti a sposare le amate prendendole «com' elle son».

La dottrina dell'alleata di Alfonso, Despina, si esplicita principalmente nelle due grandi “lezioni” alle scene I.9 e II.1, giocosamente magistrali, culminanti nelle due rispettive arie. La prima (*In uomini, in soldati*) fissa l'assioma implicito del “così fan tutti”²⁵, invitando le donne a non illudersi circa la fedeltà dei loro sposi ed esortandole a rispondere alla maschilistica e dongiovannesca tendenza a ingannare e usare la donna per fini edonistici («In noi non amano / che 'l lor diletto; / poi ci dispregiano, / néganci affetto, / né val da' barbari / chieder pietà») con un amore parimenti utilitaristico e narcisista («Amiam per comodo, / per vanità!»). Si noti che questa prima lezione viene impartita da Despina *prima* che essa venga coinvolta da Alfonso nel piano a favore dei finti spasimanti albanesi. La “scuola delle amanti”, in altre parole, ha un ruolo drammaturgico autonomo e indipendente rispetto alla “scuola degli

²⁴ GOERINGH, *Three modes*, cit., p. 192. Si cita il testo del *Pastor fido* dall'ed. a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

²⁵ Opportunamente D. GOLDIN ha additato in quest'aria il contro-canto dell'aria misogina di Figaro (*Nozze*, IV.8), *Mozart, Da Ponte*, cit., p. 121-122, richiamando altresì un brano del *Re Teodoro a Venezia* di Casti-Paisiello (in questo caso, tuttavia, la convergenza concettuale con il precedente viennese del 1784 non deve far passare inosservato quanto è specifico del solo personaggio dapontiano, ossia la vocazione a istruire).

amanti”. Anzi ch  parlare *ex cathedra* come Alfonso, tuttavia, in questa prima scena la servetta brillante ricorre a una retorica didascalica confacente al suo grado, tanto pi  efficace, in quanto priva di orpelli e riferimenti colti²⁶: «*Desp.* La pura verit : due ne perdetate, / vi restan tutti gli altri; *Fiord.* Ah perdendo Guilelmo / mi pare ch’io morrei! / *Dor.* Ah Ferrando perdendo / mi par che viva a seppellirmi andreil; *Desp.* Brave, “vi par”, ma non   ver: sinora / non vi fu donna che d’amor sia morta. / Per un uomo morir!... Altri ve n’hanno / che compensano il danno [...] Han gli altri ancora / tutto quello ch’hanno essi. / Un uomo adesso amate, / un altro n’amerete: uno val l’altro, / perch  nessun val nulla [...] *Dor.* Non offender cos  quelle alme belle, / di fedelt , d’intatto amore esempi! / *Desp.* Via, via! Passaro i tempi / da spacciar queste favole ai bambini! / In uomini, in soldati / sperare fedelt ?».

La seconda aria, invece, deve indurre le padrone a concedersi ai due spasimanti albanesi secondo il piano concordato con Alfonso. In questa sua seconda lezione Despina si diverte a indossare una maschera pi  eloquente e artificiosa, facendo ricorso a francesismi alla moda («Trattar l’amore *en bagattelle*: / le occasioni belle / non negliger giammai, cangiar a tempo, / a tempo esser costanti; coquettizzar con grazia») e metafore icastiche («Mangiar il fico e non gittare il pomo»), combinate altres  con antonomasie sarcastiche («I vostri ganimedi / son andati alla guerra? Infin che tornano, / fate alla militare: reclutate»). L’aria didascalica introdotta da queste battute va molto al di l  del patto contingente stretto da Despina con Alfonso ed   intonata, pi  universalmente, «per gloria del bel sesso». Alle frodi dongiovannesche denunciate nella prima aria («mentite lacri-

²⁶ Si ricordi, del resto, che Despina entra in scena “sentenziando” contro la propria condizione di cameriera (I.8): «Che vita maledetta /   il far la cameriera! / Dal mattino alla sera / si fa, si suda, si lavora, e poi / di tanto che si fa nulla   per noi», «con un tono di ribellione molto pi  marcato» di quello che si riscontra nel monologo di sortita di Leporello del *Don Giovanni* (S. KUNZE, *Il teatro di Mozart*, trad. it., Venezia, Marsilio, 2006², pp. 556-557).

me, fallaci sguardi»), devono corrispondere, anziché lamenti e frustrazioni (alla maniera di donna Elvira), contro-frodi adeguate, che ogni donna deve saper padroneggiare dai quindici anni in poi («Una donna a quindici anni / dèe saper ogni gran moda» etc.). La “scuola delle amanti” proposta da Despina, per molti versi in linea con quella della *Locandiera*, presenta rispetto a quest’ultima una differenza sostanziale: dove Goldoni aveva presentato *Mirandolina* come il personaggio che gli spettatori maschi avrebbero dovuto imparare a temere e le donne disoneste a odiare (perché la finzione comica ne avrebbe smascherato le frodi)²⁷, Da Ponte esorta argutamente le spettatrici-discendenti a far proprio il compiacimento di Dorabella e Fiordiligi («par ch’abbian gusto / di tal dottrina») alla luce di un *memento* materialista («siete d’ossa e di carne, o cosa siete?»).

Né sfugga il fatto che l’unica che abbia qualcosa da insegnare al vecchio filosofo è proprio Despina, la quale, poco prima di essere ingaggiata come mezzana dei due finti amici albanesi, trafigge Alfonso con un motto malizioso: «D. Al. Ti vo’ fare del ben. *Desp.* A una fanciulla / un vecchio come lei non può far nulla» (I.10)²⁸. Anche in I.13, quando Alfonso la «impuntiglia» dopo la prima sdegnata ripulsa degli spasimanti da parte di Dorabella e Fiordiligi, Despina offre al suo committente una prova della propria scienza amorosa, anche se si mette in mostra senza sapere di essere a sua volta ingannata. Si tratta di un aforisma sostanzialmente antipetrarchesco, visto che contesta l’idea che Amore possa essere fonte di tormento, ed è una sentenza che ha la funzione di confortare Alfonso circa

²⁷ Si vedano le ultime righe de *L’Autore a chi legge*, cfr. C. GOLDONI, *La locandiera*, a cura di S. Mamone e T. Megale, Venezia, Marsilio, 2007, p. 125.

²⁸ La II ed. viennese del libretto di *Così fan tutte* (luglio-agosto 1790) «mette per così dire i braghettoni alla salace battuta di Despina», che diventa «un insulso: “Non n’ho bisogno: / un uomo come lei non può far nulla”, con scacco netto del senso oltre che della rima» (L. BIANCONI, *Il libretto d’opera*, cit., 205).

il fatto che la serva saprà istruire a dovere le padrone, facendo addirittura convergere scuola amorosa e scuola di «natura»²⁹: «se ne pigliano due [*di amanti*], s'uno va via. [...] 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». E subito dopo palesa ulteriormente la propria dottrina scherzosamente “diabolica”: *Desp.* «È buon che sappiano / d'esser amate da color. *D. Al.* Lo sanno. / *Desp.* Dunque riemeranno. / “Diglielo”, si vuol dire, / “E lascia fare al diavolo”»³⁰.

Non mette conto di indugiare sui due travestimenti di Despina, quelli del finale I (in medico) e del finale II (in notaio), perché le due maschere indossate dalla serva sono solo fintamente autorevoli: iperbolicamente stereotipate, non si propongono di veicolare alcun tipo di saggezza. Semmai è di rilievo la massima «Quello ch'è stato è stato / scordiamci del passato» (II.4) che Despina pronuncia – “in persona” delle sue allieve – in risposta al «non può quel che vuole / vorrà quel che può». Si tratta di «una massima a cui Da Ponte aveva fatto già ricorso in *Una cosa rara* (“quel che è fatto è fatto / e non si può cangiar”, I.18), che ancora una volta riecheggia un verso di Goldoni: *Frisellino*: “Via quel che è stato, è stato (*Le pescatrici*, III. scena ultima)»³¹ e che, nel nuovo contesto meta-tea-

²⁹ Con probabile riferimento alla legge di Natura espressa da Tasso nel coro I di *Aminta*, vv. 680-681 (“Ma legge aurea e felice / che Natura scolpi: S'ei piace, ei lice”), cfr. GOEHRING, *Three modes*, cit. p. 154. Né si escluda l'influenza complementare di *Ger. lib.* XIV 62-64.

³⁰ Il diavolo messo in relazione al rapporto tra i sessi torna in II.1 (*Desp.* «Dove il diavolo ha la coda») – espressione che ha almeno un paio di precedenti goldoniani (*L'amante cabala*, III (vv. 870-872), ed. cit., p. 415; *Il mondo della luna*, III.5 (vv. 1361-1362), in C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, I, a cura di S. Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, p. 578), cfr. A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno*, cit., p. 325) – e II.4 (*Des. Alf.* «Le stimo più del diavolo, / s'ora non cascan giù»).

³¹ A. DI PROFIO, *Le regole dell'inganno*, cit., p. 325. La scena si legge nell'ed. cit. delle *Pescatrici*, p. 310 (v. 1143).

trale, suona propedeutica all'oblio dei primi sposi da parte delle due ferraresi.

Qualche osservazione conclusiva si può riservare alla retorica didascalica rintracciabile sulle labbra degli allievi, i quali vengono in certa misura contagiati, nel II atto, dallo slancio pedagogico dei maestri. Soprattutto assumono pose magistrali Guglielmo, il quale per un brevissimo lasso di tempo si illude che Fiordiligi sia insensibile al corteggiamento di Ferrando, e Dorabella, la quale, in quella stessa fase del dramma, esorta la sorella a cedere. In II.8 Guglielmo prima ricorre alla sapienza popolare per preparare l'amico alle cattive notizie («*Fer.* Stelle! Cesse ella forse / alle lusinghe tue? Ah s'io potessi / sospettarlo soltanto! *Guil.* «È sempre bene / il sospettare un poco, in questo mondo») e poi con una sorta di diastole e sistole concettuale dapprima nega un parere all'amico («*Fer.* Numi! tante promesse, / e lagrime, e sospiri, e giuramenti, / in sì pochi momenti / come l'empia obliò? *Guil.* Perbacco, io non lo so. [...] Amico, non saprei / Qual consiglio a te dar») e poi si rivolge idealmente alle donne, e non più all'amico, per consolare quest'ultimo tramite un ancora provvisorio "così fan (quasi) tutte". Anche se, maschilisticamente, attribuisce a sé il merito della eccezionale costanza di Fiordiligi («Caro amico, bisogna / far delle differenze in ogni cosa»), con l'aria *Donne mie, la fate a tanti*, Guglielmo parla ormai da vice di Alfonso. Amare le donne, ai suoi occhi, significa (ed è una novità di rilievo rispetto a quanto professato all'inizio del dramma) accettarne le frodi: «Ma la fate a tanti e tanti, / che, se gridano gli amanti, / hanno certo il lor perché». Tanta baldanza didascalica (si ricordi che l'aria è indirizzata alle donne, ma obliquamente torna a beneficio dell'amico) si rivela poco dopo ancora fragile e immatura, quando cede anche Fiordiligi e Guglielmo disperato si sentirà sarcasticamente rinfacciare da Ferrando l'identica massima che gli aveva proposto: «Tu vedi bene: / v'han delle differenze in ogni cosa. / Un poco di più merto...». Dorabella invece si era mostrata fin da II.2 più «larga di coscienza» di Fiordiligi,

nel momento in cui aveva fissato un principio di auto-indulgenza («Per divertirsi un poco e non morire / dalla malinconia, / non si manca di fé, sorella mia»). In II.10, al cospetto di Despina, si mostra allieva zelante di quest'ultima, sia per il suo ricorso alla sapienza popolare («sei tu certa / che non muoiano in guerra, / i nostri vecchi amanti? e allora entrambe / resterem colle man piene di mosche») e a un quadro di condotta machiavellico («Tra un ben certo e un incerto / c'è sempre un gran divario!»), sia per l'acquisizione del principio secondo cui le donne devono amare «per comodo, per vanità» («*Fiord.* Ma non so come mai / si può cangiar in un sol giorno un core. / *Dor.* Che domanda ridicola! siam donne!»). L'aria sentenziosa che segue, anche questa obliquamente didascalica (la destinataria, infatti, è la renitente Fiordiligi) si colloca nel solco del principio edonistico già espresso da Despina in chiave antipe-trarchesca in I.13. «Amore è un ladroncello» che «toglie e dà la pace»: la toglie a chi si oppone, mentre la dà a chi gli cede. Il fantasma della sofferenza amorosa risulta, insomma, evocato, ma per essere rimosso.

Al termine di questa analisi verrebbe da ipotizzare malignamente che Da Ponte sentisse che qualche ragione l'avevano i suoi detrattori, ai quali il poeta-autobiografo presta voce nelle *Memorie*, quando mette in scena il suo dialogo con l'imperatore Leopoldo («Volesse il cielo che Vostra Maestà, prima di condannarmi, me ne avesse imputato, alcuno [*delitto*]! Allora si avrebbe detto: "L'imperatore l'ha punito per una reità". Ora si dice per mille. I preti, perché io era uno scandaloso; i cantanti del teatro, per le mie cabale e parzialità teatrali; *i deboli, per la scola perniciosa de' miei libretti...*») ³². Ma, senza correre il rischio di sovrainterpretare la complessiva definizione dei libretti viennesi come «scola» (e il più ironicamente scolastico tra essi era la *Scuola degli amanti*), sembra più urgente osservare che la retorica didascalica del libretto sia uno dei «varchi», per così dire, che

³² L. DA PONTE, *Memorie*, cit., I, p. 188.

adopera Mozart per accedere al sublime anche in questo dramma giocoso e creare una mescolanza di comico e patetico, non più affidata alla dialettica di caratteri psicologici a tutto tondo, come nelle *Nozze* e nel *Don Giovanni*, ma alla profondità delle passioni nascoste dietro a ruoli rigidi (gli e le amanti, il vecchio filosofo, la serva scaltra)³³. Non c'è alcun dubbio, infatti, che la musica di Mozart prenda sul serio sia lo zelo pedagogico di Despina e Alfonso, sia la dolorosa resistenza dei quattro allievi a far propri i principi scettici e desublimanti che vengono loro impartiti, rappresentando la loro umanissima fatica di essere discepoli «del mondo in mezzo ai turbini», tutt'uno con le loro felicità immaginarie e le loro illusioni di essere e avere qualcosa di diverso da ciò che sono e hanno, in modo tale che emergano, dietro la scorza del dramma giocoso, le amare conseguenze della “scuola” (dolore, rimorso, ira, invidia, frustrazione, vagheggiamento e repressione del nuovo amore, impossibilità di sradicare il vecchio...). Ad ogni modo non spetta allo storico della letteratura ricordare quanto sia incommensurabilmente più profonda (e umana) la musica di Mozart rispetto al libretto di Da Ponte. Semmai, si può concludere osservando che i ben noti enigmi dell'opera musicale³⁴ cominciano pur sempre dal libretto, il quale era stato concepito come la dimostrazione geometrica di un assioma, *così fan tutte*, che, alla fine, si rifiuta di essere insegnato dentro a un genere retorico di tipo

³³ Sulla mistura di livelli stilistici che caratterizza il *Così fan tutte* insiste in particolare E.J. GOEHRING, *Three modes*, cit. Tra le manifestazioni più patenti di sublime all'interno dell'opera spiccano pezzi come *Soave sia il vento* o il rondò di Fiordiligi (*Per pietà, ben mio, perdona*). Ma è nella complessiva interpretazione del libretto dapontiano che Mozart si guarda dal cedere al suo *côté* comico potenzialmente cinico.

³⁴ Cfr. P. GALLARATI, *L'enigma di “Così fan tutte”*, in ID., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 233-258, dove si parla di un «volto sfinco [del dramma giocoso] su cui si alternano amarezza e sorriso, il suo perenne oscillare tra frivolezza e serietà, geometria e affetto, l'irresistibile bellezza musicale, l'abbondanza dell'invenzione “sciupata” per un soggetto apparentemente così futile» (p. 233).

epidittico, in chiave misogina (il *biasimo*), e chiede, invece, di essere ambigualmente digerito in seno al genere deliberativo, in virtù della finale esortazione a lasciarsi guidare dalla ragione senza cedere a passioni violente; e ancor più reclama di essere inserito nel genere giudiziale («ed io le scuso»): la *difesa* delle donne (e degli uomini) così come sono, con le loro menzogne e le loro fragilità e con tutta la fatica che costa agli amanti (e alle amanti) accettarle³⁵.

³⁵ Sui «generi aristotelici del discorso di parte» (giudiziale, deliberativo, epidittico o dimostrativo), cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1969, pp. 19-22.