



Tra Bradamante e Fiordiligi c'è Camila: la novella del *Curioso Impertinente* come fonte del libretto di *Così Fan Tutte*

Iole Scamuzzi

L'idea di mettere alla prova la fedeltà della moglie, provandola in prima persona, celato da un mascheramento spesso magico, o per mezzo di un amico o di un compare, che si considera fidato come sé stessi, è un tòpos della letteratura Europea, che percorre la novellistica (da Boccaccio a Cervantes, per anticipare i punti di riferimento di questa trattazione) e il teatro (da Shakespeare all'opera buffa di Da Ponte). Nella novella Cervantina del *Curioso Impertinente* troviamo intrecciate le due modalità principali in cui questa verifica avviene: con l'aiuto di una maga o di un aiutante che per primo sospetta della fedeltà della donna, per scommessa del marito con sé stesso o con compari circa l'incorruttibilità della propria sposa. Infatti Anselmo, credendo che la sposa Camila gli sia fedele solo per mancanza di alternative, e non per reale devozione, prega l'amico Lotario di corteggiarla con doni e lusinghe. Dopo avere a lungo finto di obbedire ai comandi di Anselmo, Lotario viene costretto dall'amico a reali profferte, innamorandosi tuttavia sul serio di Camila, che cede al suo amore. Il triangolo amoroso vive felice per mesi, finché la serva Lionela non fa sorprendere da Lotario il proprio amante in fuga dalla casa; Lotario, credendosi tradito da Camila, rivela ad Anselmo l'adulterio, salvo poi disperarsi dopo avere ricevuto spiegazioni dalla donna. Camila, con l'aiuto di Lionela, mette in scena una lite furiosa con l'amante, in cui afferma di non essergli mai concessa e per darne testimonianza finge di trafiggersi il petto con un pugnale, secondo l'esempio della romana Lucrezia. Anselmo, che ha assistito di nascosto alla scena, crede salvo il suo onore, e il trio può continuare a vivere felice per un altro lungo periodo. Ma Lionela, nuovamente sorpresa con l'amante, promette al padrone grandi rivelazioni qualora egli non la punisca, e fugge poi nottetempo; Camila, spaventata, fugge a sua volta rifugiandosi in un convento dove è superiora una sorella di Lotario. Là morrà dopo aver preso i voti. Lotario prende le armi e va in guerra, e Anselmo, conosciuta da un passante la propria storia, e la fine del suo amico e di sua moglie, non può che spegnersi di dolore. La curiosità ha insinuato il dubbio nella coscienza di Anselmo; Lotario, amico tanto stretto da far ritenere che una sola volontà governasse entrambi^[1], si è fatto strumento della seduzione; la donna è morta, come Lucrezia.

Queste tematiche sono state studiate in relazione al problema delle fonti letterarie dell'opera di Da Ponte *Così Fan Tutte*. È divenuto necessario andare alla ricerca delle fonti letterarie del libretto per scagionare l'opera dalle varie accuse mosse contro di essa dalla critica prima settecentesca, poi romantica, nobilitandola come testimone a pieno titolo della tradizione letteraria Europea. Condannata prima come satira sacrilega ed irriverente nei confronti di un tema delicato quale la fedeltà coniugale, poi come commedia meccanica, dove non si trovano personaggi ma solo marionette che, nonostante la musica di Mozart, non riescono a portare sul palco un'anima, la terza sorella Mozartiana non godette nel suo tempo e per molti decenni a seguire di buona fortuna. Con ogni probabilità, Giuseppe II che l'aveva commissionata morì prima di averne potute ascoltare anche solo le prime battute. Il suo successore, Leopoldo II, non ebbe mai a cuore Da Ponte, cosicché il libretto rimase dimenticato molto a lungo, finché la critica novecentesca^[2] non si interrogò se non fosse

anch'essa degna di figurare al fianco delle altre due, *Don Giovanni* e *Le Nozze di Figaro*, a ricostituire la trilogia dei capolavori dell'opera buffa.

Per primo si mosse in questa direzione E.H. Gombrich[3], che ritrovò alla radice del nostro libretto il mito di Cefalo e Procri[4], tramandato da Ovidio nel VII libro delle *Metamorfosi*. Sappiamo che Da Ponte doveva conoscere il poeta, in quanto si presentò alla corte di Giuseppe II con un breve componimento in versi (riportato in *Memorie*, II, 44) dedicato al tema ovidiano di Filemone e Bauci, simbolo dell'amore coniugale. Andrew Steptoe[5] riprende alla fine degli anni '80 il suggerimento di Gombrich, che per tre decenni era rimasto inascoltato, ed affianca a Cefalo e Procri l'altra radice per il libretto: la scommessa circa la fedeltà della moglie da parte del marito. Steptoe fa risalire questo tema alla novella Boccacciana di Ambrogiuolo e Bernabò, la nona della seconda giornata, e alla commedia di Shakespeare *Cymbeline*, tratta dalla novella, ma altrove abbiamo proposto che possa risalire anch'esso ad un archetipo ovidiano[6]: quello di Lucrezia violata da Tarquinio.

Tuttavia la vera innovazione portata dalla critica in quegli anni, soprattutto col lavoro di Steptoe, B. A. Brown, e E. Goehring, è il collegamento puntuale dell'opera con il canto XLIII dell'*Orlando Furioso*, e più in generale col poema ariostesco. La storia del Cavaliere del Po[7] mostra molti luoghi comuni a quella di Cefalo e Procri, con una maga che insinua il dubbio nella mente del marito, e l'esperimento sulla fedeltà che dà luogo alla perdita della moglie; ma il passo successivo, in cui Rinaldo rifiuta di bere dalla coppa, ricorda l'intento di Ferrando e Guglielmo in *Così Fan Tutte* di non far mai più la prova della fedeltà delle due amanti[8]. Anche il patto di oblio che Anselmo e Argia, protagonisti della storia narrata a Rinaldo da un barcaiolo del Po, suggellano dopo essersi reciprocamente traditi, ricorda il brindisi fra Fiordiligi e Dorabella e i due cicisbei nel finale del II atto[9]. Fiordiligi poi trae il suo nome, ed il suo intento di mascherarsi da uomo per raggiungere in battaglia il suo Guglielmo, dalla Fiordiligi ariostesca, e tutta la sua retorica da Bradamante[10]. Dorabella trae il suo nome dalle due donne di Rodomonte, Doralice e Issabela, il quale cerca con la seconda di dimenticare la prima: "trae - quindi - chiodo con chiodo[11]", così come Don Alfonso suggerisce di fare alle due sorelle afflitte[12]. Infine la massima di Don Alfonso circa la fedeltà femminile condivide il metro del *Furioso*: "Frattanto, / un'ottava ascoltate: / felicissimi voi, se la imparate[13]".

Ciò che sembra non essere mai stato preso in sufficiente considerazione in questi studi è proprio la novella del *Curioso impertinente*, di cui sono state ampiamente mostrate le parentele col precedente ariostesco[14], ma che non è mai stata considerata come un punto di necessario

The image shows a musical score snippet from the opera *Così fan tutte*. It features three vocal staves and a piano accompaniment. The top staff is for Ferrando, the middle for Guglielmo, and the bottom for Da Ponte. Ferrando and Guglielmo sing the lyrics "Son don.ne: ma... son ta.li, son ta.li...". Da Ponte sings "De.e, se donne son...". The piano accompaniment consists of sustained chords in the right and left hands.

Figura 1

passaggio fra il *Furioso* e l'opera di Da Ponte. Si è ipotizzato[15] che Da Ponte potesse avere conosciuto non la novella, ma il libretto da essa tratto dell'opera di Anfossi, e tuttavia un breve percorso attraverso il testo è sufficiente per mostrare quanti invece siano i punti di tangenza con l'opera, e che Cervantes doveva avere un ruolo importante nella cultura di Da Ponte.

Sia la novella sia l'opera si aprono sul tema dei due amici, antico a sua volta quanto Boccaccio, molto presente nella letteratura spagnola precedente a Cervantes, ma già chiaramente delineato a partire dai Virgiliani Cloridano e Medoro[16]: infatti le volontà di

Lotario e Anselmo sono accordate come un orologio; ugualmente lo sono le voci di Guglielmo e Ferrando, che nel primo terzetto, pur su diversi registri (il primo baritono, il secondo tenore), si inseguono sulla stessa linea melodica, con variazioni minime, e cantano le medesime frasi, linguistiche e musicali.(Fig 1)[17].

Molto velocemente, tuttavia, ci si allontana dal tema iniziale, e in Cervantes si parla del matrimonio fra Anselmo e Camila, mentre nell'opera si passa subito alla scommessa con Don Alfonso: i due giovani ubbidiranno al filosofo per una giornata durante la quale costui si impegna a dimostrar loro la naturale incostanza femminile. Poco più avanti, Lotario, un po' il compare, un po' il filosofo di Anselmo, cerca di dissuadere l'amico dai suoi impertinenti intenti, e per farlo, oltre a un discorso retoricamente completo in stile del tutto boccacciano, si serve di una massima in versi, volta a ribadire il medesimo concetto di Don Alfonso: l'infedeltà delle donne. Lotario si serve di ricche immagini classiche, con garbo maggiore del vecchio filosofo, che senza mezzi termini definisce le donne incostanti per "necessità del core"[18]

Es de vidrio la mujer;
 Pero no se ha de probar
 Si se puede o no quebrar
 Porqué todo podría ser.
 Y es màs fàcil el quebrarse,
 Y no es cordura ponerse
 A peligro de romperse
 Lo que no puede soldarse.
 Y en esta opiniòn estèn
 Todos, y en razòn lo fundo,
 Que si hay Dànaes en el mundo,
 Hay pluvias de oro tambièn[19].

La donna è di vetro, ed è meglio non verificare se si può rompere ciò che poi non si è in grado di riparare; d'altronde, se sulla terra ci fosse Danae, vi si troverebbero anche piogge d'oro; Lotario non vuole che Anselmo faccia la prova, lo esorta piuttosto a fare come "più saggiamente il prudente Rinaldo", che "si rifiutò"[20].

Tuttavia, scostarsi un poco dal tema della fedeltà della moglie, per concentrarsi sulle interazioni fra personaggi femminili, permette di aprire una finestra più ampia sul simile spirito di Da Ponte e Cervantes, affiancando ai testi in analisi anche un testo teatrale di Cervantes, l'*entremés* del *Viejo Celoso*, tratto dalla novella esemplare *El Celoso de Extremadura*, che presenta non pochi parallelismi col nostro libretto. Qui Donna Lorenza, tenuta quasi prigioniera in casa da un marito anziano e gelosissimo, Cañizares, riesce, con l'incoraggiamento della nipote Cristina e l'aiuto della vicina Hortigosa, a congiungersi con un giovane penetrato in casa sua. Possiamo catalogare i personaggi femminili di tutti e tre i testi in tre categorie. La prima: le protagoniste, in cui annoveriamo Fiordiligi, Camila, e Donna Lorenza; la seconda: le sorelle o parenti, con Dorabella, sorella di Fiordiligi, Lionela, sorella di latte di Camila, e Cristina, nipote di Donna Lorenza; la terza ed ultima: delle serve o mezzane, che comprende Despina, la medesima Lionela, e Hortigosa, secondo questa tabella:

	1) Protagoniste	2) Sorelle/parenti	3) Serve/mezzane
<i>Così Fan Tutte</i>	Fiordiligi	Dorabella	Despina
<i>El Curioso</i>	Camila	Lionela	Lionela (Anselmo)
<i>El Viejo Celoso</i>	Donna Lorenza	Cristina	Hortigosa

La prima categoria è la più semplice e fissa: ne sono protagoniste sono le donne che affrontano, convinte, il tradimento, ma il loro ruolo consiste unicamente nell'opporre una

resistenza non invincibile alle opere e alle argomentazioni delle altre, di costumi più allegri. Si può obiettare che anche Dorabella andrebbe considerata una protagonista, ma in questa prospettiva possiamo senza dubbio avvicinarla a Cristina, che chiede a Hortigosa per sé stessa un giovanotto piccino, e a Lionela, che prontamente, vedendo corteggiata la padrona si procura un amante, in quanto Dorabella più presto di Fiordiligi pregusta i piaceri che “quel brunettino” potrà offrirle.

Le sorelle e le serve o mezzane sono latrici di una ideologia di libertinismo femminile che è destinata a fallire sia nel libretto sia nella novella, ma che trionferà nell'intermezzo, luogo in cui con maggiore facilità si accettava il rovesciamento dei valori^[21]. Dorabella, e Cristina, prontamente convertite al pensiero allegro di Despina e Hortigosa, non tardano a fare eco agli insegnamenti ricevuti; Cristina, per prendere in giro i timori di Lorenza, che si professa inesperta, cita una canzonetta ironica:

CRIS [22]Eso me parece, señora tia, a lo del cantar de Gomez Arias:

“Señor Gomez Arias,
doleos de mi:
soy niña y muchacha;
nunca en tal me vi.”

La preziosissima aria di Dorabella “È amore un ladroncello” sembra più pertinente ad un'opera di ambientazione pastorale che non ad un libretto come questo, complesso di rimandi alla filosofia dei lumi e ricco di momenti patetici che non permettono mai la soluzione della tensione narrativa nella semplice e liberatoria risata. Più che dalla bocca di un mezzosoprano lirico, ci aspetteremmo che le veloci note fossero cantate da una voce di soprano leggero, come Despina; ma qui Dorabella ha compiuto la sua trasformazione da protagonista a comprimaria, da fanciulla da convincere al tradimento a donna persuasa dell'amore come gioco a consolarsi, ricco di maschere e di finzione.

DORABELLA: E' amore un ladroncello,
un serpentello è amor.
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 pagnar.
Se nel tuo petto ei siede,
s'egli ti becca qui,
fà tutto quel ch'ei chiede,
che anch'io farò così.^[23]

Sia Cristina sia Dorabella vengono spesso rimbeccate dalle pudiche parenti, e accusate di lassismo di coscienza. Donna Lorenza rimprovera Cristina: “Algun espíritu malo debe de hablar en ti, sobrina, según las cosas que dices^[24]”; e Fiordiligi alla sorella “Oh, tu sei troppo larga di coscienza!^[25]”.

Un po' diverso è il caso di Lionela, che è insieme servitrice e sorella di latte di Camila. Non è stata lei ad architettare il tradimento, ma lo appoggia senza dubbio, sia con le parole, sia con la propria condotta. Camila, già colpevole di aver ceduto a Lotario quando parla con

la compagna, non può criticarla, ma non lascia di mostrare la propria preoccupazione quando la cameriera, con orgoglio, afferma che le sue relazioni con l'amante si sono spinte oltre le parole e le promesse. A rimbrottare tutte e due interviene la voce del narratore di novelle esemplari, ammonendo:

...porque es cosa ya cierta que los descuidos de las señoras quitan la vergüenza a las criadas, las cuales, cuando ven a las amas echar traspiés, no se les da nada a ellas de cojear, ni de que lo sepan[26].

Simile all'aria di Dorabella, è l'abecedario amoroso con cui la cameriera/sorella persuade la padrona che non v'è nulla di riprovevole nei suoi sentimenti, e nell'avervi ceduto tanto in fretta. All'amore bisogna cedere alla velocità che esso impone, e comunque Camila non ha ceduto senza prima notare i pregi dell'amante, che Lionela enumera in ordine alfabetico.

Lionela si trova a metà fra il ruolo di sorella e quello di serva, fra aiutante e mezzana: questo fa sì che pur non essendo lei ad introdurre in casa l'amante - l'iniziativa infatti è di Lotario - tuttavia si adoperi per convincere Camila dell'opportunità del tradimento, e lo faccia con i mezzi della serva, cioè con una condotta libertina e teorie disincantate sull'amore tanto chiare da far impallidire qualunque Don Giovanni. Del medesimo avviso è Despina, che, dopo aver introdotto al cospetto delle sorelle e con l'inganno i due cicisbei, nella vivacissima aria "Una donna a quindici anni" ci offre un "abecedario" su come una donna debba comportarsi per farsi amare senza mai soffrire:

DESPINA: Una donna a quindici anni
 Dè saper ogni gran moda,
 dove il diavolo ha la coda
 cosa è bene e mal cos'è:
 Dè saper le maliziette
 Che innamorano gli amanti:
 finger riso, finger pianti,
 Inventar i bei perché.
 Dè 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
 [...] [27]

Un'aria tanto cinica, per ripetere un termine caro ai romantici, da far rabbrivire, e da far censurare il terzo verso fino ad anni molto recenti. Tuttavia la musica, se ascoltata attentamente, non offre solo malizia e scherzo, ma anche un pizzico di amarezza: "finger riso, finger pianto" restano levati in aria, come divisi da un singulto; "saper mentire" è ripetuto due volte, a voce sempre più sommessa, come diabolico suggerimento ma anche tragica realizzazione. La genialità di quest'aria non trova un equivalente nell'intermezzo, genere teatrale minimo per eccellenza, in cui la protagonista si trova già pressoché convinta dalle prime battute, e la stessa ridicolizzazione del marito vecchio e geloso di Donna Lorenza serve

a giustificare gli intenti adulterini. Di Hortigosa non abbiamo quindi un discorso teorico sull'amore, tuttavia ella ci mostra con la massima chiarezza quale sia la seconda principale funzione della mezzana: farsi garante della segretezza dell'operazione. In questa battuta, come Lionela, loda le virtù del giovane pretendente, e promette la massima prudenza:

...El mozo es como un jinjo verde: quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y pues los zelos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo, que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuesa merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que vn zahori, que dizen que ve siete estados debaxo de la tierra[28].

Despina a sua volta garantisce discrezione, promettendo che se si risapesse in giro dell'ingresso in casa dei due cicisbei, ella direbbe che vengono per sé:

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 spargee fama
che vengono per me.
DORABELLA: Chi vuoi che il creda?
DESPINA Oh bella, non ha forse
Merto una cameriera
D'aver due cicisbei? Di me fidatevi[29].

A parte l'ironia con cui viene considerato credibile che i due cicisbei, non più tardi della fine del medesimo atto degni di sposare le padrone, siano in realtà pretendenti della cameriera, è qui evidente che, come Lionela, Despina è ben "esperta di cose d'amore", al punto ricca di amanti da non destare sospetti se, al numero dei tanti, se ne aggiungono due in un colpo solo. Non erroneamente, infatti, alcune messe in scena dell'opera mostrano Despina intenta ad incontri galanti ogni qual volta le padrone la convocano d'urgenza in un momento inaspettato.

La segretezza, il fatto che non vi sia peccato qualora questo non venga risaputo, è tipico nelle storie di questo genere, soprattutto in ambito teatrale. Persino nella novella esemplare si lascia vivere felice un triangolo amoroso purché ogni nefandezza avvenga di nascosto. Anche Fiordiligi viene infine vinta da questa argomentazione, salvo poi avere temporanei ripensamenti. È prerogativa delle sorelle o parenti preoccuparsi ed accertarsi che la segretezza sia garantita, e poi utilizzarla come ultima assicurazione per la coscienza indecisa delle protagoniste. Colpisce la vicinanza fra il dialogo che avviene a questo proposito fra Cristina e Donna Lorenza, e quello invece fra Dorabella e Fiordiligi:

FIORDILIGI: ...non credi tu delitto
Per due giovani ormai 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: Dunque

Fà un po' tu; ma non voglio
 Aver colpa se poi nasce un imbriglio.
 DORABELLA: che imbroglio nascer deve,
 con tanta precauzion? [...] [30]

D.^a LOR. ¿Y la honra, sobrina?
 CRIS. ¿Y el holgarnos, tia?
 D.^a LOR. ¿Y si se sabe?
 CRIS. ¿Y si no se sabe?
 D.^a LOR. ¿Y quién me asegurará a mi que no se sepa?
 HOR. ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria,
 y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas [31].

La preoccupazione di partenza delle due protagoniste è la medesima: “E se si risapesse?”, e la risposta una sola: la prudenza, la *precauzione*, la *diligencia*, *capacidad*, *industria* di cui è garante la mezzana.

Anche in questo caso Lionela costituisce una eccezione di non poco conto: infatti, invece di essere garante di discrezione, è colei che ben due volte, a causa della sua condotta leggera, fa scoprire la padrona, facendo infine precipitare la situazione. E' chiaro che in una novella è più semplice confondere i ruoli, fare della padrona l'architetto degli inganni, del marito la mezzana, della cameriera la sorella, perché con i mezzi della prosa e lo spazio più ampio a disposizione si possono meglio analizzare i mutamenti d'animo dei personaggi, e dare ragione della loro mobilità. L'intermezzo, l'opera buffa, e soprattutto un'opera come *Così Fan Tutte*, fatta prevalentemente di recitativi e relativamente povera di arie, la sede in cui di solito si rende ragione dei moti dell'animo dei personaggi, hanno meno possibilità di spiegarsi, e chiamano in causa Hortigosa, o Despina, a dipanare i garbugli.

E di dipanarli esse sono perfettamente in grado. Infatti sono proprio le serve, le mezzane, a mettere in opera il teatro nel teatro, a montare quinte sul palco, indossare un costume e sciogliere ogni intrico. Infatti in tutti e tre i testi che stiamo analizzando la situazione è risolta, almeno temporaneamente, da una messa in scena, in cui le cameriere hanno un ruolo fondamentale. Come sempre, il caso più semplice è quello dell'intermezzo. Hortigosa bussa alla porta di Cañizares e, fingendo di essere in cerca di denaro per trarre il figlio di galera, introduce in casa un grande arazzo, celato dietro il quale passa il giovane amante, riuscendo a penetrare nella fortezza, e nella camera di Donna Lorenza (forse non è un caso che i disegni che Cañizares si china ad osservare siano scene dall'*Orlando Furioso*, nella fattispecie la figura di Rodomonte, della quale il vecchio è geloso). Hortigosa divide lo spazio scenico in due parti, pone in scena una quinta, dietro alla quale avviene una metà dell'azione, ridicolizzando la gelosia di Cañizares per le immagini dell'arazzo: è un'operazione metateatrale, per quanto semplice, di cui sono incaricate, in modo diverso e più complesso, anche Despina e Lionela.

Il finale del primo atto è il momento per Despina di diventare regista:

DESPINA: Ite, e sul fatto
 Per la piccola porta
 A me riconduceteli; v'aspetto
 Nella camera mia.
 Purché tutto facciate
 Quel ch'io vi ordinerò, pria di domani
 I vostri amici canteran vittoria;
 ed essi avran il gusto, ed io la gloria [32].

La cameriera architetta la vera e propria tragedia del suicidio per amore dei due cicisbei, che rientrano in scena armati di una fiala vuota, gettandosi moribondi ai piedi delle due sorelle. È interessante vedere come, qui più che altrove, sia evidente che anche Despina, pur

la macchinatrice per eccellenza, è tratta nel meccanismo della scommessa di Don Alfonso, e non si rende conto della situazione, proprio come il *servus callidus*, ma in realtà sopraffatto dagli eventi, delle commedie di Terenzio. Credendosi autrice di ogni trama, cade nell'inganno di credere Guglielmo e Ferrando due cicisbei; dunque la sua tragedia si innesta su un mascheramento già in atto, e le maschere si elevano alla seconda potenza. O forse cominciano a staccarsi: infatti i due cicisbei che muoiono ai piedi delle sorelle sono anche Ferrando e Guglielmo, che assistono addolorati all'inizio del tradimento delle loro promesse spose. Le due ragazze, infatti, impietosite e sconvolte dalla violenza della scena, si avvicinano a tastare il polso degli sventurati... che in effetti è debole:

DORABELLA: (Si accosta un poco)
 Che figure interessanti!
 FIORDILIGI: (Si accosta un poco)
 Possiam farci un poco avanti.
 DORABELLA: Ha freddissima la testa.
 FIORDILIGI: Fredda fredda è ancor 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.
 FERRANDO E GUGLIELMO: (fra sé)
 Più domestiche e trattabili
 Sono entrambe diventate.
 Sta a veder che lor pietate
 Và in amore a terminar[33].

Segue la grande entrata in scena di Despina, che mascherata da medico mesmerico, canta con toni altisonanti la conoscenza di lingue morte e straniera, e parla in ottimo latino^[34]. Presa nella sua stessa trama, Despina è mascherata in scena, esattamente come Ferrando e Guglielmo, i quali l'hanno riconosciuta, mentre la falsità dei mustacchi non è stata ancora scoperta. Tuttavia riesce nel suo intento, e le sorelle iniziano ad intenerirsi. Il secondo mascheramento di Despina, quando sarà il notaio per le false nozze dei cicisbei con le fanciulle, sarà altrettanto esilarante, ma non otterrà il medesimo successo. Sarà costretta a rivelarsi "la Despina", poco prima di venire a sapere tutta la verità circa gli inganni di quel giorno. Alla fine, con spirito, commenta:

DESPINA: Io non so se questo è sogno:
 Mi confondo, mi vergogno.
 Manco mal, se a me l'han fatta,
 che a molt'altri anch'io la fo[35].

Ma il meccanismo metanarrativo più potente si legge ne *El Curioso Impertinente*, dove Lionela è ridotta a ruolo di comprimaria. Camila si trova a dover convincere Anselmo, cui Lotario ha rivelato il cedimento della virtù della moglie, che nulla di tutto ciò è avvenuto, ma solo che Lotario ha compiuto tanto bene il suo compito da farla sentire colpevole di aver suscitato l'adulterino interesse dell'uomo. Informando Lotario il meno possibile circa le proprie intenzioni, in modo che le sue reazioni siano quanto più naturali possibili, la donna istruisce Lionela, e mette su una vera tragedia, sul modello della vicenda di Lucrezia, davanti agli occhi del marito, nascosto da Lotario in un andito oscuro. Lotario, come Tarquinio, si sta aggirando intorno alla casa, e viene chiamato all'interno da Lionela, dopo che Camila ha manifestato l'intenzione di vendicare l'onore del marito col suo sangue, e poi col proprio. Non farà infatti come Lucrezia, che si uccise prima di ottenere giustizia. Lionela esce lasciando la padrona da sola in scena, armata di pugnale, a perorare la causa della propria

castità, finché non viene raggiunta da Lotario, sul quale si avventa dopo poche battute con una violenza tale da confondere le idee a lui e alla cameriera. L'uomo è costretto a difendersi con tutte le sue forze, e alla fine Camila, "vedendo che non riusciva ad arrivare a Lotario, o fingendo di non riuscirvi^[36]", accoltella se stessa, ferendosi solo superficialmente. A questo punto Anselmo è perfettamente convinto della virtù della sposa, e Lotario può uscire, incredulo dell'accaduto, aspettando di incontrare l'amico "per celebrare assieme la finzione e la verità meglio dissimulata che si fosse potuto mai immaginare^[37]". Come si vede, qui Lionela ha ruolo di spalla, dando occasione a Camila di discolarsi, e aiutandola in questa operazione con le proprie parole. Il grande architetto è Camila, la cui trama neutralizza quella di Anselmo, convincendolo che è salvo quell'onore, che egli invece riteneva violato, dopo averne voluto verificare la solidità.

Notiamo che in tutti e tre i testi analizzati, il momento metanarrativo è necessario alla soluzione delle trame, e che il gioco di finzioni sovrapposte ed incastrate, tipico dello spirito di Cervantes e che trova il proprio apice nel *Quijote*, è stato perfettamente compreso e messo in atto da Da Ponte. Il mascheramento dei due sposi, di Despina, e il tentativo, da non dimenticare, di Fiordiligi di indossare le vesti di Ferrando per raggiungere Guglielmo in battaglia; tentativo vanificato dall'arrivo di Ferrando stesso, con le sue dolcissime frasi d'amore, ad arrestare l'ultimo, estremo e disperato tentativo di inganno, quello che sarebbe stato capace di ristabilire l'equilibrio reale, riconducendo Fiordiligi dallo sposo: giocano a neutralizzarsi a vicenda, ad aggravarsi man mano che perdurano, a diventare sempre meno verosimili, fino a che le maschere non cadono, e gli amanti non si ritrovano a guardarsi negli occhi. La scuola degli amanti di Don Alfonso ha conseguito, in modo del tutto illuministico, il suo scopo: gli amanti si conoscono davvero. Le sorelle hanno imparato "cos'eran pene [...] languir cos'è^[38]", Ferrando ha perduto la sua retorica e ha imparato ad usare parole quiete, che toccano il cuore^[39]; Guglielmo ha conosciuto il rancore, e dopo questo, il perdono^[40]. A questo punto non si sa se Ferrando supplichi e prometta davvero, se Guglielmo acconsenta alle nozze per amore o per forza. Per tutto il secondo atto gli amanti e le sorelle hanno sofferto e preso decisioni, si sono indignati e si sono persuasi, ma né la musica né le parole, solo lo scioglimento, ci aiutano a comprendere che nulla è mutato, che Guglielmo sposerà Fiordiligi, che lo ama, e Ferrando tornerà da Dorabella. La verisimiglianza del corteggiamento incrociato, che perde dopo il finale del primo atto ogni tono grottesco, ha spinto molti critici a credere che le coppie della rappresentazione di secondo grado fossero le meglio assortite, argomentando questa posizione in base alle parti operistiche (il soprano col tenore, il mezzosoprano con il basso) e a varie considerazioni testuali. Senza giungere a questi eccessi, è sufficiente abbandonare la scena di *Così Fan Tutte* con quel sentimento di incredulità che accompagna Lotario, dopo che ha creduto per un attimo che Camila lo volesse uccidere o volesse uccidere sé stessa. Questo tema fondamentale dell'indissolubilità di verità e finzione, della vita che è sogno, del teatro che rivela la vita, è quello cui Cervantes dedica tutta la sua attività creativa, portandolo al massimo della sua complessità (si pensi, nel *Don Quijote*, all'episodio della Cueva de Montesinos) arrivando in fin di vita a salutare, nel prologo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, i propri personaggi come amici, da reincontrare forse, dopo la morte, in un nuovo mondo possibile. Questo tema Da Ponte coglie e comprende, lo fa suo e lo traduce nel mezzo espressivo dell'opera buffa, con tutta la complessità del modello cervantino. Sulla scena, in lingua Italiana, non tornerà che a un secolo e mezzo di distanza, carico d'angoscia esistenziale, nell'opera di Pirandello.

Note

- [1] “ ... cuando se ofrecia, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos poi acudir a los de Anselmo, y desta manera *andaban tan a una sus voluntades que no habia concertado reloj que así lo anduviese*”, M. de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha I*, cap XXXIII, corsivo nostro.
- [2] Cf. per la bibliografia M. Mila, *I Costumi della Traviata*, Pordenone, Studio Tesi, 1984, in particolare *La geometria amorosa di Così fan tutte*, p. 81 s.; i cenni agli scarsi guadagni ottenuti dalla Prima dell’opera dagli autori in B. A. BROWN, *W. A. Mozart: Così fan tutte*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 22; E. H. GOEHRING, *The comic vision of Così fan tutte: Literary and operatic traditions*, U.M.I., Columbia University, 1993, in particolare *Introduction: the reception of Così fan tutte*, p. 1.
- [3] E. H. GOMBRICH, *Così fan tutte, Procris included*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVII, 1954, pp.372-374.
- [4] OVIDIO, *Metam.*, VII, 661-865. Cefalo, felicemente maritato con Procri, viene rapito da Aurora e tenuto lungamente prigioniero. Liberato, prima di giungere dalla moglie è persuaso dalla ninfa a provarne la fedeltà e, mutato nell’aspetto da Aurora, si cela all’amata, tentando di sedurla nella sua casa. Riesce, con molta fatica, nell’impresa e Procri, per vergogna, fugge. Torna poi da lui con due doni, un cane fenomenale nella corsa e un giavellotto infallibile; gli sposi, rappacificati, passano insieme anni di felice concordia. In seguito, Cefalo, mentre caccia col giavellotto, invoca con parole amoroze una brezza a sollievo del calore estivo e qualcuno riferisce alla moglie che egli si sarebbe innamorato di una ninfa di nome Aura. Procri lo segue nel bosco per ascoltare le parole del tradimento, ma movendosi tra le fronde produce un rumore che convince Cefalo di trovarsi in presenza di una fiera; verso di essa egli scaglia il giavellotto. Esso, infallibile, trafigge la preda, che si rivela essere la moglie; con le ultime parole ella confessa il sospetto di tradimento al marito, che comprende l’inganno.
- [5] A. STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas, the cultural and musical background to “Le Nozze di Figaro”, “Don Giovanni”, and “Così fan tutte”*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- [6] I. SCAMUZZI, *Ovidio e Cervantes nella cultura di Da Ponte: alle radici del “Così fan tutte”*, in “Lettere Italiane”, in corso di stampa.
- [7] L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, 43, XX-XLV. Il cavaliere mantovano lascia che la maga Melissa insinui nella sua mente dubbi circa la fedeltà della bellissima moglie, e lo spinge a tentarla sotto le mentite spoglie di un cavaliere che già la corteggia. Dopo averla sedotta rivela la propria identità, causando la fuga della moglie indignata con il vero corteggiatore. Al cavaliere mantovano resta il dono di Melissa: una coppa da cui possono bere solo coloro la cui moglie è fedele, macchiando il petto di chi invece è tradito.
- [8] “...Ben saria folle/chi quel che non vorria trovar cercasse./Mia donna è donna, ed ogni donna è molle:/lasciàn star mia credenza come stasse”. [Orlando Furioso, 43:VI]; “DORABELLA, FIORDILIGI: Compensar saprò il tuo core,/adorarti ognor saprò./FERRANDO, GUGLIELMO:Te lo credo, gioia bella/Ma la prova io far non vo’”; [Così Fan Tutte, Atto II, scena XVIII, FINALE].
- [9] “E sia la pace e sia l’accordo fatto,/ch’ogni passato error vada in oblio;/né ch’in parole io possa mai né in atto/ricordarti il tuo error, né tu a me il mio”, [Orlando Furioso, 43, CXVIII]; “E nel tuo, nel mio bicchiere,/si sommerga ogni pensiero,/e non resti più memoria/del passato ai nostri cor. [Così Fan Tutte, atto II, No 31, anche cit. in Brown, 1995, p. 63].
- [10] B. A. Brown analizza il testo dell’aria *Come scoglio* in parallelo col discorso di Bradamante a Ruggiero: “Immobil son di vera fede scoglio/Che d’ogn’intorno il vento e il mar percuote/Né già mai per bonaccia né per verno/Luogo mutai, né muterò in eterno”. [Orlando Furioso, 44: LXI] “Come scoglio immoto resta/Contro 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 ingrati,/questo esempio di costanza;/e una barbara speranza/non vi renda audaci ancor”. [Così Fan Tutte, Atto I, scena X, N14 ARIA, anche cit. in Brown, p. 65].
- [11] *Orlando Furioso*, 28: XCVIII.
- [12] Da Ponte, *Così Fan Tutte*, I, 10, cit. in Brown, p. 68.
- [13] Da Ponte, *Così Fan Tutte*, atto II, scena XII, N30, andante; segue l’ottava: «Tutti accusan le donne, e 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 al fin deluso/Non condanni l’altrui, ma il proprio errore:/giacché giovani, vecchie, e belle e brutte,/ripetere con me, “Così fan tutte!”».
- [14] Cf. A. Ruffinatto, *Cervantes: un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002, pp. 191ss.
- [15] Emanuele Senici “Così fan tutte”, o sia la scuola dei poeti teatrali, in W. A. MOZART, *Così fan tutte*, I Libretti, Torino, Teatro Regio, 2003 pp.37-46 in particolare p. 43.
- [16] Per questa notazione cf. Ruffinatto 2002, p. 202.
- [17] Mozart, *Così fan Tutte*, atto primo, terzetto.
- [18] Per questo Don Alfonso, non del tutto erroneamente, viene definito “cinico” dalla critica, anche se è non completamente ridicibile a questa caratteristica.
- [19] Cervantes, *Don Quixote de la Mancha I*, cap XXXIII. Ci serviamo dell’edizione on-line del testo, che si trova in www.elmundo.es/quijote, autorizzata dal Centro de Estudios Cervantinos di Alcalá de Henares.

[20] Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 1957, traduzione di Vittorio Bodini, p. 361s. "...se excusó de hacerla el prudente Reinaldos...".

[21] Per altro l'intermezzo non venne mai messo in scena, e venne pubblicato da Cervantes nel 1615 nella raccolta "*Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*"; la novella del *Celoso Extremeño*, da cui l'intermezzo è tratto, ammetteva infatti, almeno nella versione che Cervantes inserì nelle *Novelas Ejemplares*, un finale del tutto diverso: la giovane sposa Eleonora non commetteva adulterio, ma solo veniva ad esso tentata dalla dama di compagnia, inoltre alla morte del marito, avvenuta per dolore causato dal ritenuto adulterio, si chiudeva in convento, per fare la fine di Camila.

[22] M. de Cervantes, *Entremés del Viejo Celoso*, in Cervantes, *Intermezzi*, a cura di Guido de Salvi, Istituto Cervantes, Roma, 1993, p. 198.

[23] Da Ponte, Ivi,atto II, N28, Aria.

[24] Cervantes, ivi, p. 199.

[25] Da Ponte, ivi, atto II, scena II.

[26] Cervantes, *Don Quixote de la Mancha I*, cap. XXXIV.

[27] Da Ponte, Ivi, atto II, scena I, n 19, aria.

[28] Cervantes, *Entremés del Viejo Celoso*, p. 198.

[29] Da Ponte, ivi, scena I.

[30] Da Ponte, ivi, atto II, scena II.

[31] Cervantes, ivi, p. 199.

[32] Da Ponte, ivi, I atto, Finale, scena XIII.

[33] Ivi, scena XV.

[34] Si noterà, nell'ascolto, che molto spesso Despina parla invece un latino maccheronico. Fu un intervento di Mozart sul testo di Da Ponte, presente nelle partiture d'epoca e negli autografi del compositore, per avvicinare la scena alla Commedia dell'Arte. Cf. A. Tyson, *Mozart, Studies of the Autograph scores*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1987, in particolare il cap. 13, "On the composition of Mozart's *Così Fan Tutte*", pp. 177-221.

[35] Da Ponte, ivi, atto II, finale, scena XVIII.

[36] Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, p.391, "...viendo que no podía herir a Lotario, o fingiendo que no podía...".

[37] Ivi, p. 392, "...para celebrar los dos la mentira y la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse".

[38] Da Ponte, ivi, atto I, scena XIV.

[39] Cf il dialogo dolcissimo che segue l'aria di Fiordiligi "per pietà": «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: Giusto ciel! Crudel, hai vinto:/fà di me quel che ti par», atto II, scena XII.

[40] Guglielmo rifiuta di suggellare, durante le nozze mascherate, il patto d'oblio degli sposi, e mentre gli altri brindano, mormora *fra sé*: «Ah bevessero del tossico, queste volpi senza onor!», finale, scena XVI.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 4, (gennaio - giugno 2004), Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X
